

*Jeden,  
by wszystkich  
zgromadzić  
i w jasności  
związać*

Profesorowi  
WIESŁAWOWI  
JUSZCZAKOWI  
z okazji jubileuszu  
osiemdziesięciolecia  
*UCZNIOWIE*



## *Szanowny i Kochany Profesorze, Niedościgły Mistrzu!*

Przyjmij ten zbiór laurek od uczestników prowadzonych przez Ciebie seminariów doktoranckich.

Zamknęliśmy tu ślad tego, czego nas uczyłeś, echa przejętych od Ciebie fascynacji, zdjęć i pamiątek z podróży, które prowadziły nas w różnych kierunkach, ale zawsze brały początek z tego samego punktu – wyznaczonego przez Twoją obecność. Dołączyliśmy też drobiazgi znalezione na poboczach przemierzanych przez nas dróg, które – jak sam wiesz – często stają się traktem głównym.

Połączyliśmy w tym tomie nasze urodzinowe wiązania, ale każdy wiązał, jak chciał i umiał, sam albo z pomocą rodziny. Niektóre z prac odbiegają od standardów i reguł tak zwanej naukowości, a chwilami wręcz twórczo się z nią wadzą. Chcieliśmy jednak ocalić tę różnorodność, która niechybnie zginęłaby, gdyby zbiór cały przyciąć równym marginesem, wpasować w sztywne dyscypliny i opatrzyć dostojnym przypisem. A wszystko i tak jest tylko mizernym odbiciem naszej wdzięczności i miłości.

Drogi Profesorze, niech zatem ta księga sylwiczna mówi za nas – o tym, jak bardzo Cię cenimy, ile Ci zawdzięczamy i dokąd dzięki Tobie doszliśmy. O tym, jak wysoko ważymy Twoją mądrość i franciszkańską dobroć. Ty jeden potrafiłeś nas wszystkich zgromadzić i w jasności związać. Dziękujemy!

Warszawa, 26 czerwca 2012 roku





## Doktoranci i uczestnicy seminariów profesora Wiesława Juszcza

Małgorzata Dolistowska  
Marcin Giżycki  
Jolanta Gola  
Hanna Grzeszczuk-Brendel  
Marzenna Guzowska  
Łukasz Jasina  
Jakub Karpoluk  
Andrzej Kisielewski  
Dariusz Konstantynów  
Irena Kossowska  
Łukasz Kossowski  
Dorota Kownacka  
Jarosław Krawczyk  
Agnieszka Kuczyńska  
Seweryn Kuśmierczyk  
Rafał Lewandowski  
Anna Lewicka-Morawska  
Urszula Makowska  
Anna Markowska  
Anna Melon-Regulska  
Wojciech Michera  
Dorota Monkiewicz  
Grzegorz Nadgrodkiewicz  
Katarzyna Nowakowska-Sito  
Waldemar Okoń  
Emilia Olechnowicz  
Paweł Orzeł  
Andrzej Pieńkos  
Aneta Pierzchała  
Piotr Piotrowski  
Jolanta Polanowska  
Maciej Rożański  
Mateusz Salwa  
Sławomir Sikora  
Joanna Sosnowska  
Tomasz Szerszeń  
Piotr Szubert  
Wojciech Świdziński  
Irina Tatarova  
Barbara Tondos  
Adam Trwoga  
Agnieszka Maria Wasieczko  
Aleksandra Zagańczyk  
Anna Żakiewicz  
Agnieszka Żuk



MARCIN GIŻYCKI

*Wiśkowi*

WIŚKOWI



KLIKNIJ POWYŻSZY OBRAZEK, ABY OBEJRZEĆ FILM



HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL

## *Kobiece światy Vermeera van Delft*

S woboda wypowiedzi, dopuszczona przez inicjatorów jubileuszowej księgi z okazji urodzin profesora Wiesława Juszcza ośmieliła mnie do wyrażenia niemal osobistych uwag na temat artysty, którego obrazy są dla mnie fascynujące od dłuższego czasu, a którym nie miałam okazji zająć się bardziej intensywnie. Vermeer van Delft, mieszcząc się w ramach holenderskiej sztuki XVII wieku, nadaje popularnym tematom rangę wykraczającą poza przedstawianą codzienność. Jeśli wnętrza Vermeera van Delft są „tak odmienne, tak pociągające”<sup>1</sup> na tle innych scen rodzajowych malowanych przez małych mistrzów holenderskich XVII wieku, to źródło tej różnicy nazwałabym intensywnością.

Podstawą sztuki Vermeera van Delft jest intensywność koncentracji, zarówno postaci na obrazie, jak samego artysty, więc wokół tych dwóch „stanów skupienia” będę prowadziła swoje rozważania, bardziej o charakterze osobistej refleksji niż zobiektywizowanej analizy z przywołaniem pełnego warsztatu naukowego, każącego sprawdzać zasadność interpretacji.

Główną bohaterką obrazów Vermeera van Delft jest kobieta, skupiona na codziennych, błahych czynnościach – nalewająca mleko, wążąca perły, czytająca list na wprost okna, w narożniku pokoju. Ten powtarzający się układ, jeśli nie wręcz schemat kompozycyjny, podkreśla wyciszenie obrazów, wydobywa kameralność oglądanej sceny. Prywatność tych wnętrza każe się zastanawiać nad miejscem widza, a może już podglądacza, co wydaje się sugerować motyw kotary, pojawiający się w dwóch ważnych dziełach: *Czytającej list* z około 1659 roku, obrazie

---

1 Oczywiście odwołuję się tu do tytułu collage'u Richarda Hamiltona z 1956 roku, określającego obszar zainteresowań pop-artu, ale też rejestrującego cechy rodzącej się kultury masowej i konsumpcyjnej.



Jan Vermeer van Delft, *Czytająca list*

otwierającym całą serię z kompozycją w narożniku, oraz w *Alegorii malarstwa* z lat 1662–1665, które jest uznawane za artystyczną deklarację malarza.

W obydwu obrazach odsunięta na bok tkanina uświadamia widzowi, że tylko przypadkiem trafił na chwilę, gdy odsłania mu się scena nie przeznaczona dla jego oczu. Nie ma w niej nic, co trzeba by ukryć, czego nie mogą zobaczyć osoby postronne, ale jednocześnie bariera obrazu/kotary staje się progiem, którego przekroczenie byłoby wtargnięciem w cudzą prywatność. Tę barierę tworzy skupienie postaci na wykonywanych czynnościach, osobliwa uważność<sup>2</sup>, pochłonięcie aktualną chwilą. Przy tym odsunięciu zasłony nie ma w sobie nic z ulotności, zaskoczenia – Vermeer rejestruje trwanie, każde zajęcie jest wykonywane solennie, wymaga czasu. Podkreśla to także technika malarska, skupienie na detalach tak precyzyjnych jak splot tkaniny, refleks światła, co uświada-

---

<sup>2</sup> Używam tego terminu także z przywołaniem jego znaczeń psychologicznych.



Jan Vermeer van Delft, *Alegoria malarstwa*

nia, że i malarz potrzebował czasu na ich studiowanie, uważną obserwację, delectowanie się szczegółami. Albo jeszcze bardziej – rejestracja drobiazgów potwierdza ważność sceny, zwraca na nią uwagę, potwierdza jej istnienie. Detale potwierdzają obecność tej właśnie chwili, wydobywają sens codziennych, ulotnych działań, niezauważalnych i nieważnych przez ciągłą powtarzalność.

Istotnym środkiem warsztatowym budującym koncentrację jest użycie *camera obscura*, co eksponuje szczegóły, a jednocześnie potęguje wrażenie izolacji wnętrza. Ten przyrząd poświadcza patrzenie niebezpośrednie, nie „gołym”, ale „uzbrojonym” okiem, potwierdza istnienie zupełnie fizycznej bariery między malarzem/widzem i postacią. Patrzące oko malarza staje się w obliczu tej wiedzy okiem studiującym, którego namiętność kieruje się na rozwiązywanie problemów malarskich, a niekoniecznie na kobietę.

Bowiem właśnie w kategoriach czysto malarskich Vermeer tworzy zatrzymanie chwili, badając w swoich obrazach jedno z podstawowych zagadnień epoki, czyli problem światła i cienia. Interesuje go jednak



Jan Vermeer van Delft, *Pijąca i mężczyzna*

nie światło sztuczne skontrastowane z mrokiem, ale jasne światło dnia, w którym cienie przechodzą płynnie ze strefy światła, a ta gradacja uzyskuje dodatkowy wymiar przez nakładanie kolorów.

Ten czysto malarski problem rozgrywany w tle obrazów, na ścianach pokazywanych wewnątrz, wyjaśnia ustawienie postaci w obrazach Vermeera. Narożnik z oknem w bocznej ścianie pozwala na obserwowanie, jak cień wychodzący z ciemnego kąta miesza się ze światłem wpadającym z okna, jak zabarwia się od przysłaniającej go kotary. Stanowiąca tło ściana staje się polem gry malarskiej w wielu obrazach, np. w *Kieliszku wina* z roku 1660–1661. Światło padające z okna wypełnionego żółtym witrażem oświetla siedzącą dziewczynę, której twarz jest przysłonięta kieliszkiem wina, podanym przez stojącego obok mężczyznę. Znajdując się nieco z tyłu, wchodzi on w strefę określoną przez zimny cień, przytłumiony niebieską zasłoną drugiego okna. Zarejestrowana na ścianie gradacja od cienia do światła została wzbogacona o przejścia wynikające z nakładania się światła ciepłego i zimnego. Podobnie jak w domowym świecie kobiet życie składa się z drobiazków, tak samo w malarskim świe-



cie Vermeera van Delft kunszt obrazów wyraża się w rejestracji ulotnych układów światła i cienia na ścianie.

W obrazie *Czytająca list* słoneczne światło podkreśla zadumę dziewczyny, a w tle rozprasza stopniowo partię cienia, ciepłego od czerwieni kotary przewieszzonej przez okno. Przechodzenie do oświetlonej partii ściany łączy się z ochładzaniem światła za sprawą cytrynowej żółci tkaniny na pierwszym planie. To zarazem uświadamia, że scena odczytywana jako wycinek prywatności jest w istocie upozowana, co z trudem przebija się do świadomości widza poprzez magię intensywnego skupienia czytającej. Cytrynowa plama przy krawędzi obrazu została wprowadzona, aby oziębic oświetloną partię ściany, ale **wiedząc** to, nadal **widzimy** zasłonę chroniącą kobietę w głębi przed wzrokiem widza. Świadomość wystawienia się na patrzanie nie niszczy izolacji dziewczyny przy oknie, ale zmienia pozycję widza – jednak tylko pod warunkiem, że zechciał podążać za malarzem aż do tego miejsca, zmieniając się z podglądacza kobiety w obserwatora rozwiązań malarskich. Wówczas codzienność „pozowana” staje się punktem wyjścia do namysłu nad sensem obrazu i sensem oglądanej sceny. Świadomość tego dualizmu zmienia przy okazji relację patrzenia, analizowaną w badaniach feministycznych. Kobieta w obrazie nie jest przedmiotem patrzenia, to jej prywatność narzuca widzowi rolę podglądacza.

Tę prywatność tworzą i chronią codzienne zajęcia, wykonywane z wielką uwagą. Charakter tych czynności wskazuje, że mamy do czynienia nie tyle z pracą, co z wypełnianiem wolnego czasu: muzykowanie, ważenie pereł, czytanie listu. Ich ważność wiąże się z dobrobytem, który pozwala na możliwość zajęcia się czymś, od czego nie zależy bezpośrednio przetrwanie. Można by powiedzieć, że Vermeer w odrębny sposób włącza się w estetykę obfitości, nadmiaru, jaka panuje w holenderskim malarstwie XVII-wiecznym z bogactwem martwych natur, niedojedzonych posiłków, stosów potraw w kuchni. Nadmiar, a przynajmniej istnienie czasu wolnego, pozwala zająć się psychicznym przeżywaniem chwili, także tym poświęconych przyjemnościom.

Zagospodarowanie wolnego czasu było w tej epoce przywilejem kobiet, których mężowie zarabiali pieniądze: zajmowali się handlem, podróżowali do kolonii, spekulowali tulipanami. Nawet jeśli mężczyzna jest u siebie w domu, jak w obrazach *Astronom* i *Geograf*, to nie nasycy

swoją postacią wnętrza tak intensywnie, jak robią to kobiety Vermeera. Patrząc w mapy ziemi i nieba, naukowcy są mniej skupieni, odrywają wzrok i wędrują nim poza pokój. Mogą być pogrążeni w myślach, ale nie w tym, co robią. Ich zajęcia wiążą się z aktywnością podróżujących, zarabiających mężczyzn, niemal nieobecnych w tych bardzo kobiecych obrazach, w pewien sposób więc zarówno astronom, jak geograf wychodzą z domu. Być może nieprzypadkowo ich zawód wyprowadza w inny, daleki, pozadomowy świat – podróże i poznawanie kosmosu, a ich zaangażowanie w wykonywaną czynność wydaje się mniejsze niż skupienie koronczarki. Być może dlatego, że można domniemywać inny typ i cel myślenia – nastawiony na rozwiązywanie problemu, staje się bardziej pracą niż luźno, swobodnie prowadzoną refleksją, nie „obciążoną” koniecznością znalezienia rozwiązania.

Ukazane na obrazach czynności tworzą z domu przestrzeń kobiety, ukształtowaną jej staraniem, troskliwością, dbałością o szczegóły. Z tysiąca powtarzalnych gestów sprzątanania, czyszczenia, porządkowania powstają pomieszczenia lśniące czystością, nieskazitelne pokoje, w których można przyjąć zalotnika i pokazać się światu. Kobiety w obrazach Vermeera są w domach na swoim miejscu, natomiast mężczyźni robią wrażenie chwilowych przybyszy, gości – nauczycieli muzyki, nalewających wino zalotników, zabawiających rozmową oficerów. Czasem obecność mężczyzny jest tylko zapowiedzią lub przypomnieniem, śladem w postaci czytanego ze skupieniem listu. Tym niemniej ukazana we wnętrzu kobieta, często jako jedyna postać, na pewno nie jest samotna. Dom, tak czysty i wypielęgnowany, jak widzimy to w *Uliczce w Delft*, o ustalonym, uporządkowanym trybie życia, był miejscem życia kobiet, ich królestwem, ramą życia, być może nieco klatką. Nic się tu nie dzieje: zasobne, ale też nieco puste wnętrza, zadbane, wysprzątane, w którym wyraźnie wszystko ma swoje miejsce. Ale – i tu znowu pojawia się kwestia spojrzenia – ten dom-na-pokaz jest scenografią, w której można przeżywać inne, wewnętrzne i ukryte życie, niedostępne innemu, którego wzrok zatrzymuje się barierze, jaką stanowi odczuwalna koncentracja kobiety.

Wśród kobiecych zajęć szczególne miejsce zajmowała, obok muzyki, przede wszystkim korespondencja – pisanie, czytanie, odbieranie listów. Począwszy od końca lat 50. XVII wieku, gdy ustalili się omawiany kanon kompozycyjny z postacią w narożniku, przynajmniej sześć obrazów jest



Jan Vermeer van Delft, *Kobieta z perłowym naszyjnikiem*

poświęconych tej tematyce, motyw muzyczny występuje w sześciu, siedmiu obrazach, przy czym jeden, *Przerwana lekcja muzyki* (1658–61), łączy obydwie wątki<sup>3</sup>.

Skupiona na drobiazgach kobieta jest nastawiona na czekanie – na list, wizytę, dziecko, a jednocześnie ona sama jest intensywnie obecna. Sama we wnętrzu wyraża też nieobecność drugiej osoby, a raczej jej tylko potencjalną, jakby odległą obecność. Dzięki temu stworzony przez nią domowy świat wydaje się promieniować intymną, ukrytą zmysłowością, która wyraża się w celebracji dotyku – listu, pereł, gitary, kielicha. W porównaniu do pary przedstawionej przez Hamiltona kobiety

---

3 List jako główny temat pojawia się w: *Dziewczyna czytająca list*, *Kobieta w błękitnej sukni*, *Dziewczyna pisząca list*, *Dama ze służącą*, *List miłosny*, *Pisząca list*. Gra na instrumencie jest tematem w: *Kobieta z lutnią*, *Lekcja muzyki*, *Kobieta stojąca przy klawesynie*, *Młoda kobieta siedząca przy wirginalu*, *Dziewczyna grająca na gitarze*, *Dziewczyna siedząca przy klawesynie* oraz *Dziewczyna z fletem*, jeśli uznać by podawane w wątpliwość autorstwo Vermeera. List przerywający grę występuje w obrazie *Przerwana lekcja muzyki*.

Vermeera van Delft nie są „sexy”, a jednak wydają się pociągające. Vermeer przywołuje w swoich obrazach nie tylko wrażliwość wzrokową, ale pamięć palców, bardziej sensualną i związaną z dbałością o jakość życia, widoczną w drobiazgach. We wszystkich tych rzeczach, które trzeba przestawić, wyczyścić, dotknąć, aby ich powierzchnie zagrały w świetle dnia, aby wyrazić przez ich perfekcyjność troskę o bliskich, czekanie wypełnione aktywnością nie tylko działania, ale i celebrowania myślenia, pamiętania, planowania.

Gdy jednak spojrzę uważniej, zaczynam podważać swoje dotychczasowe ustalenia – kobiety Vermeera van Delft są skupione, ale niekoniecznie na wykonywanej czynności. Kobieta z listem bardziej patrzy na kartkę niż ją czyta, ważąca perły spogląda raczej w głąb siebie niż na szalki wagi. Najwidoczniej ujawnia się to skupienie oderwane od wykonywanej czynności w dziewczynie z naszyjnikami pereł, gdzie zakładanie biżuterii zostało zatrzymane w pół gestu, przerwane zamyśleniem, a może za-myśleniem, czyli myśleniem wręcz ukrytym za wykonywaną czynnością. Okazuje się, że kobieta pochłonięta jest nie listem, ale **nad** listem, nie perłami, ale myślami zrodzonymi nad nimi. Codzienne, drobne zabiegi wokół domu, jego wygładzanie, pielęgnowanie stałyby się w tej interpretacji innym rodzajem zasłony, która w kilku obrazach artysty odgrywa istotną rolę.

Obydwa poziomy uważności nie wykluczają się jednak, ale wzajemnie dopełniają. Nawykowa precyzja zwyczajnych gestów pozwala na poświęcenie większej uwagi własnym refleksjom, a jednocześnie – w obrazach Vermeera van Delft – ukrywa ich istnienie. Dogłądany w codziennych zabiegach dom staje się ramą dla duchowego świata zamieszkujących go kobiet. Być może w tym tkwi tajemnica skupienia – kobiece światy są przestrzenia, otuliną dla jeszcze bardziej wewnętrznego świata myśli, odczuć i przeżyć, niedostępnych dla żadnego oka.

Jedynym wtajemniczonym staje się Vermeer van Delft, który w drugiej połowie XVII wieku ujrzał taką właśnie postawę myślową w intensywnym (i nieco pozornym) skupieniu kobiet na zwykłych, banalnych czynnościach. Celebracja tych zajęć staje się rodzajem kontemplacji, otwarciem na taki rodzaj myślenia, w którym łączy się wrażliwość umysłu i ciała, przywołaniem czasu, w którym się jest tak mocno, aby poczuć życie. Intensywny spokój tych wnętrz i sugestywna obecność skupio-

nych kobiet stają się badaniem, smakowaniem codzienności, chwil tu i teraz, zanurzeniem w teraźniejszości i w jej głębi. Wykonywane ze skupieniem czynności stają się emanacją sensu, pozwalają na luksus swobodnego błędzenia po świecie myśli. To nie tu wazą się losy świata, ale być może tu dopełnia się bycie, rozpoznanie wartości życia.

Najbliższe tym sensom zawartym w obrazach Vermeera van Delft byłyby rozważania Jolanty Brach-Czainy<sup>4</sup>, która w codziennym krzątactwie, głównym zajęciu kobiet, widzi „podstawę naszego istnienia”<sup>5</sup>, sensami ukrytymi w tym, co wydaje się „swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o nich myśleć”<sup>6</sup>. Jak pisze, samo sprzątnie, układanie, zbieranie drobiazgów staje się odpowiedzią na chaos i destrukcję, a więc „fakt, że codzienność wciąga nas, może mieć oparcie w ścieraniu się istnienia z nicością”, codzienność staje się deklaracją istnienia.

Jest jednak w rozważaniach Jolanty Brach-Czainy i obrazach Vermeera van Delft istotna różnica, nie tyle ontologiczna, co wynikająca z odrębności epok, z innych sposobów funkcjonowania w codzienności. Nie podważa ona patrzenia na codzienność przez pryzmat sensów, ale uświadamia podstawową odmienność czasu, jego różnych prędkości, odmiennego tempa życia, co dla przeżywania, obserwowania codzienności ma znaczenie, a jeszcze większe, gdy z tej codzienności chcemy się wymknąć w poszukiwaniu sensu.

Filozoficzna narratorka *Szczeliny istnienia* nie tylko spieszy się, biegnie do autobusu, zauważa w codzienności krzątanie, która dzieje się „bez ustanku, bez śladów i mimochodem pozbawia nas sił”<sup>7</sup> w niezauważalności obierania ziemniaków, mycia naczyń czy ścielenia tapczanu. Dopiero świadome zatrzymanie w gonitwie zwykłego dnia otwiera szansę na „zbudowanie przestrzeni wewnętrznej”, która stanowi podstawę otwarcia egzystencjalnego<sup>8</sup>. Tej „męczliwości” nie widać w obrazach Vermeera, nie tylko dlatego, że bohaterkami, poza nalewającą mleko, są kobiety nie znające brudnego zlewu pełnego naczyń. Choć to także ma

---

4 Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

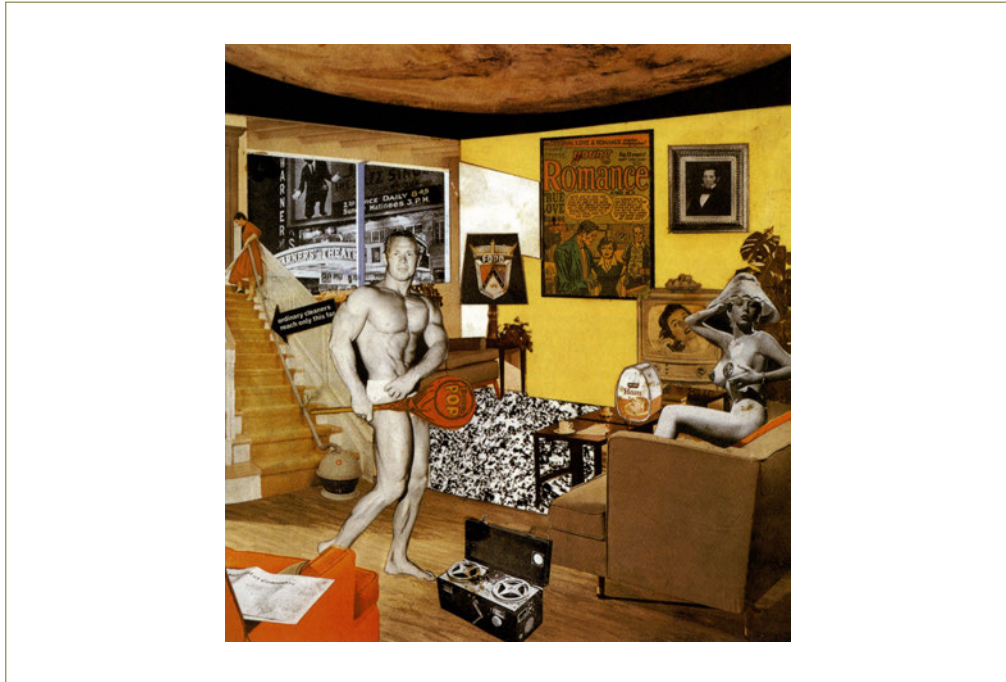
5 Ibidem, s. 55.

6 Ibidem, s. 56.

7 Ibidem, s. 65.

8 Ibidem, s. 23.





Richard Hamilton, *Co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?* (1956)

znaczenie, bo codzienna krzątanina dzieje się w tle, za kulisami świata pokazywanego na obrazach, gdzie widoczny jest tylko – i aż – jej efekt. Kobiety Vermeera van Delft nie biegłyby do autobusu, mają czas na celebrowanie działania i myślenia, co pozwala artyście chwytać skazane na zapomnienie chwile codzienności. Vermeer każe codzienności pozować do obrazu, co dodatkowo ją zatrzymuje i usuwa z drobnych czynności zubożenie, „niezauważalność”, nadaje/odkrywa ich sens i otwiera je na sens bytu.

Urok spokoju kobiecych światów Vermeera van Delft zyskuje na sile nie tylko, gdy porównamy jego obrazy z twórczością współczesnych mu artystów, ale – w jeszcze większym stopniu – gdy skonfrontujemy jego wnętrza z przywołanym obrazem Richarda Hamiltona. Kompozycja przedstawia mężczyznę i kobietę w mieszkaniu, które mogłoby być modne także w początkach XXI wieku, gdyby zaktualizować wygląd mebli, odkurzacza, telewizora, zamienić magnetofon na ipoda. Mieszkanie jest zestawem pożądaných gadżetów, łącznie z jego mieszkań-

cami, którzy prezentują się widzowi jako produkty zgodne z aktualnie proponowanymi wzorcami reklamowymi. Razem z wnętrzem stanowią świadectwo statusu społecznego, są obrazem własnego sukcesu, wyrażanego przez zdolność do konsumpcji. Obrazują nasze traktowanie czasu i samych siebie – powierzchowne, szybkie, płynne<sup>9</sup>, prowadzące do utraty jakości życia pojmowanej jako jego smakowanie, dotykanie, celebrowanie i przemyślanie.

W tym wnętrzu i w jego mieszkańcach nie ma magii obecności, skupienia, trwałości, głębi, rozpoznanych w obrazach Vermeera van Delft. Tak więc wyjątkowość kobiecych światów i ich atrakcyjność we współczesności wiąże się z nadzieją na odzyskanie uważności, którą zaprezentowała w swych refleksjach Brach-Czaina. A przede wszystkim na uchwycenie sensu istnienia, tkwiącym tu i teraz, we wnętrzu mieszkania i we wnętrzu zamieszkujących je osób.

---

9 Tu znowu przywołanie pojęcia płynnej współczesności Zygmunta Baumana jest wskazaniem na diagnozę takich zjawisk, jak te zarejestrowane przez Hamiltona.





MARZENNA GUZOWSKA

## *Spotkanie*

*A kto przysparza wiedzy – przysparza i cierpień.*

Koh 1, 18

*I czemu,*

*Mistrzowie i uczniowie, tłumimy w sobie odwagę?*

*Któż miałby nam przeszkodzić, któż zabronić radości?*

*Słyszycie? Dzień i noc wzywa nas święty ogień,*

*By wstać i iść. Więc chodźmy! Ku otwartej przestrzeni*

*I tam odnajdźmy siebie, choćby ten cel był odległy.*

*Pewne jest tylko jedno: czy to południe, czy północ,*

*Czy wcześniej, czy później, dział dla wszystkich jednak,*

*Choć każdy go inaczej, po swojemu wypełnia*

*I zajdzie, dokąd zajdzie; i ile zdola, dokona.*

Friedrich Hölderlin, *Chleb i wino*

**P**odobno pacjenci Antoniego Kępińskiego byli tak zafascynowani postacią profesora, że na korytarzach kliniki naśladowali jego sposób chodzenia. Nosił się niepozornie w ulubionych sandałach na nogach, zatrzymywał na sobie uwagę raczej spójnością czynu i słowa, chociaż mówił mało – więcej słuchał. Pozostawał nieprzenikniony, rotaczając wokół siebie szczególnie klimat międzyludzkich relacji. Uprawiał psychiatrię bardziej jako sztukę niż naukę. Kto znalazł się w jego gabinecie, wychodził pokrzepiony i po latach zaliczał to zdarzenie do najszcześniejszych w życiu. Wiesław Juszcak przeciwnie – zawsze ma strój skomponowany, płaszczem wyglądu uczonego osłania czujność lirnika i gotowość szablisty. Onieśmiela przenikliwością umysłu, pociąga otwartością na wszelką próbę okiełznania intelektualnego niepokoju. Kiedy zasiada pośród uczestników seminarium, wydaje się idealnie zestrojony z rolą. Po prostu jest. Referent, którego na bohatera dnia kreuje krzesło u szczytu stołu, prezentuje się w swoim urobku; skory do biegu

wytyczoną trasą, nie czuje ciernia: temat, metoda, warsztat, rozdziały, przypisy, obrona. Wszystko toczy się zwykłym trybem akademickiej rzeczywistości. I już kolejnemu Posejdonowi los przeznacza panowanie nad morzem wiedzy. Częściej jednak adept topi się w odmętach cudzych i własnych myśli, błądzi pograniczami dziedzin, doświadcza przestrzeni, których nie potrafi uporządkować tak, aby odkryło się miejsce, do którego po omacku zdąża. Profesor jest tym, który uwiarygodnia jego drogę. Czasem na koniec swobodnej dyskusji przypomni sobie anegdotę albo podzieli się własnym przemyśleniem myśląco odległym od rozważanych kwestii. I bywa, że właśnie z tej asocjacji błysnie w rozpalonej głowie iskra. Mistrz i uczeń spotkali się poza świadomością tego zdarzenia.

Zawiązanie relacji zawsze jest nagłe, naszpikowane emocjami i poza refleksją zarejestrowanego faktu; antycypuje długi związek, który będzie się rozwijał niezależnie i oryginalnie, ponieważ kreacja jest mu istotnie przynależna. Tym się odróżnia od zwykłego procesu uczenia. Tylko wybrańcy mają możliwość oglądania mistrza twarzą w twarz, gdziekolwiek go zastaną odsłaniającego swój kunszt – w sali uniwersyteckiej, w pracowni artystycznej, na scenie teatralnej, na lekcji matematyki, w hali sportowej, na sali operacyjnej, przy zwykłych czynnościach zachowującego zakonne *silentium* czy w turkocie nowoczesnych maszyn. Ale chyba częściej uczniowie znajdują go w znakach, jakie pozostawia – w dziele sztuki albo w pismach. Muszą to być jednak znaki arcymiary, takie, które zawierają w sobie moc wywoływania napięcia u tego, kto się znalazł w ich zasięgu odpowiednio usposobiony. Tylko wtedy znaki prowadzą do znaczeń. Uczeń spotyka mistrza u źródła, przez słowo, obraz, dźwięk albo ruch dostępuje porozumienia w tym samym, ale gdzieś głębiej niż namacalna rzeczywistość. Objawienia prawdy jeszcze nie pojmuje, lecz już nią dotknięty, kieruje pragnienie poznania w stronę autora znaku, w nim wypatruje absolutu, chce być blisko i pragnie wszystkiego tak samo. Umysłowa iluminacja energetyzuje go i oślepia, od tej pory istnieje tylko szczęśliwie – ma cel i odkrył trop. Zaczyna terminowanie. Od zarania ludzkiej kultury kształcenie było uznawane za *imitatio* transcendencji, działanie otwierające, akt odsłaniania prawd, jaki w XX wieku Martin Heidegger przypisze Byciu (*aletheia*). Uniwersyteckie studiowanie wciąż ożywia pierwotny kanon układany przez filozofów i świętych

ustnie. Sokrates ani Jezus nie pozostawili po sobie pism, nauczali swoim życiem, przekazywali istotę wiedzy zawartą w ich postaciach. I aż do tej pory to czynią dzięki temu, co przekazali nam ich uczniowie. Choć w toku wieków mądrość i wiedza osiedliły się w słowie pisanym, to jednak mistrz nadal jest posłańcem tej niewidzialnej strony swego kunsztu, charyzmatycznym przewodnikiem, tym, który sobą pokazuje. Czasem poprawi ułożenie ręki na klawiaturze, wskaże fałszywy dukt na obrazie, obudzi w literze ducha swego poprzednika, a czasem wystarczy go zobaczyć. Przekroczenie semiotyki mistrz nosi w sobie przez cały czas, tylko czeladnik musi dorosnąć do wyzwolenia. Św. Augustyn we wspólnocie z uczniami wprowadził ascezę obligatoryjnie. Uważał, że duszę i umysł trzeba poddawać surowym ćwiczeniom, aby doszło do rozpoznania odwiecznych prawd. Mówił, że bez znaków nie ma dostępu do znaczenia, jednak same znaki niczego nie uczą. Konieczny jest „wewnętrzny nauczyciel”, którym dla Augustyna był jedynie Chrystus. Po to samo światło mądrości wędrował rabbi Lejb do wielkiego Magida w Międzybożu, wiedząc, że nęka on swoich uczniów długo i usilnie, aż z fragmentu tekstu lub jednej sentencji wydobędą splot znaczeń tam utajonych. Ale nie po to dokładał trudu, żeby z Magidem czytać Torę; chciał zobaczyć, jak mistrz rozwiązuje swoje filcowe buty i jak je związuje. Inny rabbi, Pinchas z Korca, upominał uczniów: *Dusza uczy się nieustannie, ale się nie powtarza.*

Thomas Bernhard w *Dawnych mistrzach* wkłada w usta adwersarza narratora taki oto passus: *Lepiej przeczytać dwanaście linijek książki z najwyższą intensywnością, czyli, jak można by powiedzieć, przebić się do Całości, niż gdybyśmy przeczytali całą książkę tak „jak normalny czytelnik”, który w końcu przeczytaną przez siebie książkę zna równie powierzchownie, jak lecący samolotem pasażer krajobraz, nad którym leci samolot. Nie postrzega nawet zarysu terenu. [...] Ja, wszedłszy do książki, zaraz się do niej wprowadzam, proszę sobie wyobrazić, zapieram się rękami i nogami i siłą trzeba mnie z niej wyrywać, wkraczam na dwie, trzy strony tekstu filozoficznego, tak jakbym wkraczał na jakiś teren, w przyrodę, na terytorium państwa, część świata, niech panu będzie, aby w ową część świata wdrzeć się nie zaledwie niecałą siłą i niecałym sercem, lecz całkowicie, aby ją zbadać, a następnie, po zbadaniu jej tak gruntownym, jak to tylko jest w mojej mocy – móc dojść do konkluzji o Całości.* Dodał jeszcze, że na takie drastyczne samoograniczenie trzeba się niemało wysilić, a ten olśniewający rezultat przychodzi niezmiernie rzadko.

Całości wprawdzie żaden ludzki rozum ogarnąć nie potrafi, ale pragnienia poznania wyżyć się nie może, dlatego tworzy rozmaite znaki, którymi chce przebić cielesne ograniczenie. Dopóki tej możliwości upatruje w mistrzu, żyje upojony zawierzeniem. Ksiądz Józef Tischner wykladał relację mistrz – uczeń na gruncie myśli Maxa Schelera. Przywołał jego określenie ucznia: *Nachfolger*. W sensie etymologicznym to ten, który idzie po śladach. Początkowo bezwiednie młody kopiuje starszego – sposób bycia, opinie w sprawach potocznych i stanowisko w obrębie profesji, podpatruje warsztatowe tajniki, stylizuje argumentację i język. Postępuje nieświadomie, mieszcząc się całkowicie w regule czeladnika, jest autentyczny i naiwnie szczery. Naśladuje wzory zewnętrzne, a to, co istotne, pozostaje na boku, gdzieś poza nim. Tischner mówi: *Jeden i drugi muszą się spotkać w żywiole prawdy*. Bo przecież chodzi im o jakąś prawdę i to ona rozświecła przez moment umysł ucznia. Radosna błyskawica polega na tym, że uczeń znajdzie się w tym samym punkcie widzenia, co jego mistrz. Wtedy zobaczy to samo w takiej samej perspektywie i banalna formuła – na przykład „byt jest bytem” albo „myślę, więc jestem” – żyje! Nawet tablica w sali wykładowej objawia metafizyczny porządek rzeczy i najgłębszy sens istnienia. Takie rozświecenie jest przypadkowe i za darmo, ale jest też nagrodą za czas naśladowania, które wydawało się jałowe. Od tej pory uczeń postępuje po śladach mistrza z napiętą uwagą, aż wypatrzy zasadę tworzenia. Emocja, która nim ciągle szarpie, to zadatek indywidualnej kreacji. Pedagogia ze swoimi wzornikami schodzi z ringu. Odpada żonglowanie wyuczonymi formułami, nie da się dłużej trzymać sprawdzonej metody. To moment startu w drogę za myślą, która zjawiała się ze skoku, spoza logicznego ciągu, i którą trzeba uprawomocnić. Tischner mówił, że nie przetrwał w nim żaden pogląd jego mistrza, ale zasadę tworzenia wziął od Ingardena, tak jak ten od Husserla. Zasada tworzenia sublimuje emocjonalny dreszcz do klarownej formy, uwalnia z pojęciowych obręczy, wyprowadza poza bezpieczną granicę metodyczną, stymuluje warsztatową sprawność. Tym sposobem do kultury wkracza nowa twórczość w starej tradycji. *Dusza uczy się nieustannie, ale się nie powtarza* – miał powiedzieć rabbi Pinchas z Korca. A prawda wciąż idzie przez świat.

Pewnego dnia uczeń zacznie samoistnie odklejać się od rozpoznanych śladów, aż się spostrzeże, że idzie sam. Absolut, do tej pory łą-

czony ontologicznie z osobą mistrza, na powrót się skryje. Wtedy mistrz mu powie, że niczego nie uczył, bo to niemożliwe, że po wspólnej wędrówce stanęli w rozwidleniu dróg. Na etapie naśladowania mistrz gwarantował dostęp do rzeczywistości, której zapragnął uczeń, gdy ją zobaczył w mistrzu. To była tylko gra; prawda w żadnym punkcie świata nie zatrzymuje się na stałe. Knecht w *Grze szklanych paciorków* Hermanna Hessego usłyszy: *Marzy ci się koncepcja, która gwarantowałaby absolutną mądrość, ale taka doktryna nie istnieje. [...] Boskość jest w tobie, a nie w pojęciach czy książkach. Prawdę się przeżywa, nauczyć się jej niepodobna.*

George Steiner w wykładach harwardzkich prześledził relację mistrz – uczeń od Sokratesa i Alkibiadesa do Poppera i Agassiego. Pokazał, że tyle jest konfiguracji od zauroczenia przez naśladowanie do wyzwolenia ucznia i rozstania z mistrzem, ile związków. Mistrz roznieca moce drzemiące w uczniu. Mistrz swoim byciem spełnia możliwość transcendentną. Fakt spotkania wiąże i zobowiązuje do ontologicznej solidności po obu stronach. Światła, które uczeń zobaczył, zrozumiał, już nie zapomni. Mistrz żyjący czy tylko obecny w rozpoznanym znaku przesuwają linię poznawczego horyzontu ucznia. Dotyka przy tym jego sfery najbardziej intymnej, kruchej i łatwopalnej, przeprowadza przez zwątpienia i bunt. Wszystko dzieje się w egzystencjalnym mule; bywa, że obaj błądzą w fałszu, niewierności, próżności, lęku, ambicji – pod destrukcyjnym wpływem własnych ułomności.

Henri-Frédéric Amiel zapisał w *Dzienniku intymnym* pod datą 21 lipca 1856 roku: *Nie śmiem poruszać się bez więzów, ukazywać się bez zasłon, działać na własny rachunek i serio, podczas gdy igraszki, odwracając uwagę ode mnie, i uczucia, kierując ją ku wykonaniu, bardziej mi sprzyjają. W gruncie rzeczy winna jest moja nieśmiałość. I jeszcze jedna przyczyna: obawiam się popisu wielkości, nie obawiam się zręczności; niepełny mego talentu i instrumentu, wolę się umocnić, pozwalając sobie na wirtuozerię; toteż wszystkie moje ogłoszone eseje literackie to tylko przygotowania, ćwiczenia, rozgrywki, żeby siebie wystawić na próbę. Gram gamy, posługuję się moim instrumentem, wprawiam sobie rękę i upewniam się co do możliwości wykonania, ale to nie daje dzieła. Mój wysiłek wygasa i jestem rad, że mogłem, nie osiągając nigdy tego, co chcę. Przygotowuję wciąż, nie dokonuję nigdy. Wniosek: grzeszę przez ciekawość. [...] Wciąż jestem taki sam, istota błąkająca się bez konieczności, wygnaniec z własnej woli, człowiek nie znający odpoczynku, wieczny podróżnik, który gnany głosem wewnętrznym nie buduje, nie kupuje, nie uprawia żadnej ziemi, ale przechodzi, patrzy, zostaje chwilę i odchodzi.*

Mistrz i uczeń, gdy się spotkają przy studni, patrzą na siebie z zachwytem, zawierają sobie. Zapuszczają czerpak po żywą prawdę. Doświadczenie jest metafizyczne, ale generuje między nimi także uczuciową więź, która niełatwo się wyzbywa przyrodzonych skłonności. W głębinie jest wiele żywiołów: namiętność i dystans, wierność i zdrada, szlachetność i korzyść, duma i pycha, służba i służalczość, lojalność i stronnictwo, odwaga i strach. Steiner wprost mówi o „pedagogicznym erosie”, o uwodzeniu mistrza i przez mistrza, o melodramacie intelektualnym. Gdy spojrzeć na biografię Heideggera, z jednej strony widać jego mistrza Husserla, z drugiej – uczennicę Hannah Arendt. Sokrates wymagał praktykowania równowagi duszy, Bernhard – pod pokrywką ironii – zachwala idealny dystans. Przynaglenie do szukania czystej postaci prawdy niesie ze sobą również moc oczyszczającą. Pragnienie ucznia jest zakotwiczone w mistrzu absolutnie; to znaczy, że on sam, choć wzbudza więź, pozostaje poza nią. Jest dla ucznia charyzmatycznym nosicielem sensu. I zawsze możliwy jest powrót do miejsca pierwszego spotkania, gdzie otwiera się przed nimi przestrzeń dialogu z bogami. Bywa, że i mistrz odnajdzie w uczniach najbardziej skryte przed nim prawdy.

Skok w światło jest zawsze darem ponad miarę wybrańca, ale zostawia ślad dla innego wędrowca.



ŁUKASZ JASINA

## *Kolejny tekst o Davidzie Leanie*

*Jak nauczyłem się kochać kino brytyjskie w sposób należyty*

*Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi w hołdzie*

### O miłości do kina

Profesora Wiesława Juszcaka poznałem w 1997 roku. Możliwe, że piętnaście lat to niezbyt dużo – zwłaszcza z perspektywy historycznej – aby wspominać, jednak dla mnie to całkiem zamierzchłe czasy. Krajowy Fundusz na rzecz Dzieci organizował wtedy seminaria, w których i ja brałem udział. Profesor Juszcak też w tych spotkaniach uczestniczył i to właśnie jemu zawdzięczam choćby taką błahostkę, jak to, że przeczytałem *Raj utracony* Milтона. Od zawsze byłem nieuleczalnym anglofilem, ale to dzięki Profesorowi sięgnąłem do przepastnych pokładów brytyjskiej literatury. Okazało się, że aby poznać historię sztuki z Wysp, nie wystarczy oglądanie filmów z Alekiem Guinnessem, Laurence’em Olivierem czy Peggy Ashcroft. Ale to był dopiero początek...

Wzmacnianie erudycji nie przeszkodziło mi w beztroskim uwielbieniu brytyjskiego kina i brytyjskiej historii. Była to jednak admiracja daleka od doskonałości. Moja anglofilia przypominała bowiem anglofilie nie byle jaką, bo chorobę, na którą zapadł swego czasu sam Antoni Słonimski. Ja zapadłem na nią sześć dekad później z bardzo irracjonalnych powodów. W życiu zawodowym i naukowym zajmowałem się Wschodem. Nie tym dalekim znad Rzeki Żółtej czy Czerwonej, ale tym bliższym, położonym na naszych dawnych Kresach, względnie na niezmiernych przestrzeniach Rosji. Nasiąkałem tamtejszymi tradycjami, historią, filmami Tarkowskiego i Bondarczuka. Chodziłem po pięknych

ulicach Kijowa i paskudnych alejach Mińska. Potrzebowałem jednak mentalnej ucieczki i tę dawała mi moja niedojrzała anglofilia. Książki napisane przez Brytyjczyków i filmy przez nich nakręcone były innym światem, posługiwano się tam innym językiem. Zagłębianie się w dzieje upadłego Imperium Brytyjskiego pozwalało odpocząć. Było to Imperium, do którego nie miałem osobistego stosunku. Jego władza sięgała może Indii, ale w Polsce czy na Białorusi rezultatów jej oddziaływania nie oglądałem.

Bycie historykiem to nie tylko sprawa wykształcenia. To także mentalność i styl życia. Przez pryzmat historii patrzysz praktycznie na wszystko: na ulice, po których chodzisz i na ludzi, których mijasz. Nic dziwnego, że i filmy historyczne są dla ciebie wartościowsze od kameeralnych dramatów psychologicznych. Nic również dziwnego, że twoim filmowym obiektem uwielbiana na Wyspach staje się David Lean i jego monumentalne, barokowo-historyczne kino. Tak, wstydzę się tego, ale zawsze to Lean był dla mnie symbolem „brytyjskości”. To zdanie w jednakowym stopniu dotyczy *Córki Ryana* i *Spotkania*. Dobrego melodramatu i arcydzieła. Filmów tak różnych, acz podobnych do siebie.

Nic jednak nie zapowiadało tego, że cokolwiek o Leanie napiszę. Wielbienie filmów i reżyserów nie zawsze oznacza, że jesteśmy w stanie powiedzieć o nich coś sensownego, a tym bardziej cokolwiek – poza konwencjonalnymi zachwykami – napisać. Współczesna kinofilia zaczyna zresztą mieć więcej wspólnego z aktywnością ludzi oglądających wprawdzie sporo filmów i entuzjastycznie nimi, ale mówiących i piszących, co im ślina na język przyniesie. Studyjne projekcje zostały zdominowane przez gigantyczne festiwale, seminaria przez facebookowe dyskusje, a subtelne analizy filmoznawców przez teksty na portalach internetowych, gdzie znawcą Bergmana, Antonioniego czy Chaplina staje się każdy użytkownik Internetu zaakceptowany przez tajemniczego „demiurga” noszącego tytuł „administratora”.

Po ukończeniu studiów zabrałem się za pisanie sążnistych analiz dla ośrodków decyzyjnych (żaden decydent ich potem nie czytał), uczenie się języków, w jakich mówią narody skute w okowy totalitarnych reżimów, a nawet przystąpiłem do pisania doktoratu o bardzo ambitnych założeniach.



Coś w środku nie dawało mi jednak spokoju. W marcu 2006 roku obejrzałem *Córkę Ryana* ponownie i wiedziałem już, że chcę o jej reżyserze napisać coś poważnego. Profesor Juszcak uległ „stalkingowi” moich listów, zaryzykował i moim doktoratem pokierował.

### O przyjemnym imperializmie<sup>1</sup>

Kino brytyjskie to obok amerykańskiego i rosyjskiego najciekawsze z „kin imperialnych”. Porównywanie kinematografii zazwyczaj nie ma specjalnego sensu, jednak zaskakiwać może to, że na przykład kinematografia Francji – której imperium rozpostarło swe macki w Afryce, Oceanii i Azji Południowo-Wschodniej – na temat kolonializmu praktycznie milczała, wydając zaledwie mizerny *Fort Saganne* (reż. Alain Corneau, 1984). Filmy o hiszpańskim i portugalskim kolonializmie kręcili głównie Amerykanie i Brytyjczycy, którzy jako kulturowi spadkobiercy wrogów hiszpańskiego imperium budowali jego negatywny obraz.

Filmowe rozliczenie Brytyjczyków z Imperium składało się z grubsza z dwóch części. Pierwsza, jeszcze przed jego upadkiem i wkrótce po nim, była pełna akceptacji dla brytyjskiej misji dziejowej. Druga, zainicjowana właściwie *Szarżą lekkiej brygady* (1967) Tony’ego Richardsona, polegała na bezlitosnym rozrachunku.

Przykładem pierwszego z tych ujęć tematyki imperialnej była *Bariera dźwięku* (1953) Leana. Film ukazuje ostatnich prawdziwych Brytyjczyków, ludzi wierzących w ideały, na których wzniesiono Imperium. I po raz ostatni w filmie analizującym specyfikę brytyjskiego społeczeństwa ideały te bezapelacyjnie tryumfują.

Lean rozlicza się jednak z brytyjskością równie mocno, czym bez wątpienia nadrabia wady niegdysiejszej idealizacji. Zapowiada to *Most na rzece Kwai* (1957), a w pełni realizuje *Podróż do Indii* (1984).

---

1 Niniejszy tekst zawiera kilka fragmentów z mojej pracy doktorskiej (*Zmierzch Imperium Brytyjskiego w niektórych filmach Davida Leana. Studium historyczno-filmoznawcze*) napisanej pod kierunkiem prof. Wiesława Juszcaka.

*Most na rzece Kwai* był pierwszym filmem angielskiego reżysera zrealizowanym praktycznie w całości poza obszarem Wielkiej Brytanii, jak również poza brytyjskim systemem studyjno-producencyjnym. Podstawowym wątkiem filmu jest historia budowy mostu na położonej w Tajlandii rzece Kwai. Most ten ma strategiczne znaczenie dla japońskich okupantów toczących walki z Brytyjczykami w Birmie. Zadanie ma być wykonane rękami brytyjskich jeńców, wziętych do niewoli po upadku Singapuru, i innych brytyjskich garnizonów, które znalazły się tam po agresji japońskiej w grudniu 1941 roku. Dowódcą oddziałów, które przybywają do obozu w jednej z pierwszych scen, jest pułkownik Nicholson. Podczas pierwszego i drugiego apelu sprzeciwia się on – niezgodnej z konwencją genewską – decyzji komendanta obozu, pułkownika Saito, który wydaje rozkaz, by przy konstruowaniu mostu pracowali nie tylko szeregowcy, ale także oficerowie zwolnieni od tego obowiązku przez międzynarodowe prawo wojenne. Nicholson za nieposłuszeństwo trafia do bunkra-więzienia. Jego niewzruszenie oraz bezkompromisowość, jak również nieudane próby zbudowania mostu podejmowane przez Japończyków zmuszają Saito do ustąpienia. Dochodzi do kompromisu. Pracę nad budową mostu przejmują Brytyjczycy, a Japończycy zachowują jedynie nadzór ogólny. Nicholson usiłuje za pomocą środka, jakim jest budowa mostu, utrzymać wiarę i wzmocnić morale żołnierzy oraz podkreślić zalety „brytyjskiej” cywilizacji. Budowa mostu zostaje ukończona w terminie.

W ciągu pierwszych kilku minut filmu zostają wyeksponowani trzej główni bohaterowie: bez wątpienia najważniejszy z nich, pułkownik Nicholson – oficer brytyjski wzięty do niewoli po kapitulacji Singapuru, „komandor” Shears – amerykański marynarz udający oficera i pułkownik Saito – komendant obozu jenieckiego, leczący swoje problemy alkoholem, odpowiedzialny za budowę mostu na strategicznej linii kolejowej. Scena przybycia nowej partii jeńców do obozu kierowanego przez Saito jest też największą w całym filmie manifestacją „brytyjskości”. Jeńcy „wmaszerowują”, gwizdząc popularnego wojskowego marsza. Choć ich ubrania i obuwie są zniszczone, nie tracą werwy i demonstrują Japończykom swoją siłę moralną. Ich dowódca pilnuje, aby zostały zachowane wszelkie rytuały wojskowe, odpowiednie komendy i zwyczaje,

nawet jeżeli w warunkach dżungli może się to wydawać nieco śmieszne i nader kłopotliwe.

Nicholson wraz z innymi jeńcami (oficerami i żołnierzami) wysłuchuje powitalnej przemowy pułkownika Saito, który przekazuje im szereg mniej lub bardziej banalnych pouczeń i hasła, a przede wszystkim informuje, że w najbliższym czasie ich energia zostanie spożytkowana przy budowie mostu. W tym momencie po raz pierwszy poznajemy prawdziwy charakter Nicholsona. Ośmiela się sprzeciwić Saito, przypominając mu o istnieniu ratyfikowanej przez Japonię konwencji genewskiej. Przykładem prawie religijnego stosunku do prawa jest dialog pułkownika Nicholsona i „komandora” Shearsa w jednym z obozowych baraków, w pierwszą noc po przybyciu do obozu. Konkluzje brytyjskiego oficera w związku z poleceniem pułkownika Saito, dotyczącym zmuszenia oficerów do pracy wbrew przepisom, są proste. Prawo oznacza cywilizację, a cywilizacji należy bronić. Wyższość jeńców nad ich oprawcami opiera się nie tylko na racjach moralnych, ale przede wszystkim na szacunku wobec prawa.

Prawo okazuje się więc fundamentem – bazą cywilizacji zachodniej, której reprezentantami są Nicholson i jemu podobni. Postawa ta jest znamieną dla Europejczyka wychowanego w kulcie wobec instytucji ukształtowanych przez system polityczny i prawny istniejący w jego kraju. Przypomina wręcz na poły religijny stosunek do tychże instytucji Niemców, którzy z nabożeństwem podchodzą do reguł „pozytywizmu prawnego”.

Uznając swoją wyższość Nicholson zdaje się nie zauważać, że po stronie jego przeciwnika, Saito, również stoją swoiście pojęte racje prawne. System, w którym go wychowano, to unowocześniona i w dużej mierze zwulgaryzowana wersja dawnego japońskiego kodeksu honorowego. Saito używa zresztą słowa *bushido* dość często, zwłaszcza w pierwszych rozmowach z Nicholsonem. Jego powoływanie się na dawny kodeks wydaje się o tyle niewłaściwe, że jest on reprezentantem tradycji cesarza Mutsuhito (1852–1912) – reformatora<sup>2</sup>. Międzynarodowe ustale-

---

2 Zgodnie z tradycją po śmierci nosił miano cesarza Meiji.

nia prawne, w znacznym stopniu zaakceptowane przez Japonię, znaczą dla niego niewiele lub nic.

Pomyłką byłoby jednak postrzeganie konfliktu Nicholsona z Saito w kategoriach walki „cywilizowanego Zachodu” z „prymitywnym Wschodem”. Konflikt ukazany w filmie jest raczej bolesnym zderzeniem dwóch osobowości: oficera brytyjskiej armii kolonialnej, który po kapitulacji swojego garnizonu stał się jeńcem i jest zmuszony do ratowania własnej godności, oraz japońskiego oficera – prawie dżentelmena, znającego język angielski i zmuszonego przez rozkaz dowództwa do zajmowania się dość upokarzającą pracą, jaką jest pilnowanie jeńców budujących linię kolejową z Rangun do Bangkoku.

Wojna stoczona przez bohaterów *Mostu na rzece Kwai* była konfliktem wygranym i przegranym – zarówno dla Brytyjczyków, jak i Japończyków, a także dla każdego z jej uczestników z osobna. Typowy brytyjski oficer, człowiek z zasadami, z których było dumne przedwojenne Imperium – Nicholson, okazał się w rezultacie istotą przegrana. Jego wielka siła moralna, jaką epatował w pierwszym starciu z Saito, i umiejętność przetrwania wielu dni w bunkrze przeistoczyły się w uporczywe trzymanie się zasad. To, co na początku było potwierdzeniem człowieczeństwa, okazało się w pewnym momencie pomocą w zbrodni.

Imperium Brytyjskie teoretycznie wygrało wojnę z Japonią, jednak już nigdy nie powróciło do dawnej chwały. Było to więc zwycięstwo istniejące jedynie w sferze terminologii oficjalnej, zaś rzeczywistość była zupełnie inna. Metaforą tej sytuacji są losy bohaterów filmu Leana: nawet jeżeli teoretycznie zwyciężają, to naprawdę ich wygrana nie istnieje i faktycznie jest przegrana.

U schyłku lat siedemdziesiątych mogło się wydawać, że David Lean nie pokaże już widzom nic interesującego. Twórca *Spotkania* przekroczył siedemdziesiątkę, a w tamtych czasach reżysera w tym wieku często uważano już za emeryta.

W jego dorobku wyraźnie widoczny jest brak do tego czasu filmu o Indiach. „Klejnot w koronie Imperium” nie doczekał się zresztą zbyt wielu filmowych reprezentacji podejmujących tematykę skomplikowanego stosunku dawnej metropolii i jej najważniejszej kolonii. Indie pojawiały się jako tło opowieści przygodowych, a takie dzieła, jak *Człowiek, który chciał być królem* (1975) – adaptacja prozy Kiplinga zrealizowana przez

Johna Hustona – można wręcz uznać za wyjątek. Stosunek brytyjskiej sztuki i literatury do Indii w ciągu pierwszego postkolonialnego trzydziestolecia wymaga szerszych badań. Największą rolę odegrały tu prawdopodobnie elity ukształtowane w trakcie istnienia Imperium. Należy jednak zadać pytanie, czy postawa tych elit była bliższa poglądom „barda imperializmu” i wielbiciela „brzemienia białego człowieka” – Kiplinga czy demaskatorskiemu podejściu E.M. Forstera, który wywodził się z literackiej tradycji Oscara Wilde’a i uważał Kiplinga za barbarzyńcę?

Po trzydziestu latach od upadku Imperium wzmogło się zainteresowanie filmowców brytyjskich sprawami indyjskimi. Wzrosła również skłonność do wewnętrznych rozliczeń, która właśnie w latach osiemdziesiątych miała zaowocować wieloma ciekawymi dziełami filmowymi i telewizyjnymi. W pewnym sensie zainaugurowała ten cykl skromna realizacja telewizyjna *Staying On* (1980) w reżyserii Silvia Narizzano, wyprodukowana przez stację telewizyjną Granada. Była to dość sentymentalna opowieść o emerytowanym pułkowniku Tuskerze i jego żonie Lucy, którzy po 1948 roku zdecydowali się pozostać w Indiach. Film, choć ciekawy, jest obecnie odnotowywany głównie z uwagi na odtwórców głównych ról. Byli nimi: Celia Johnson i Trevor Howard. Dwoje bohaterów *Spotkania* wystąpiło ponownie razem. Najwybitniejsze filmy o Indiach powstają już kilka lat później. Znakiem czasów jest to, że ich reżyserami są Brytyjczycy, ale przekazują one nieupiększoną prawdę o subkontynencie i negatywnych aspektach brytyjskiego wkładu w jego dzieje.

W roku 1982, kiedy Lean realizuje *Podróż do Indii*, w plenerach indyjskich powstają inne, najwybitniejsze – moim zdaniem – filmy. Pierwszym z nich jest *Gandhi* (1982). Film wyreżyserował Richard Attenborough, który przed laty debiutował w *Naszym okręcie* (1942) Davida Leana i Noela Cowarda, a z czasem zyskał sławę i wysoką pozycję w brytyjskim przemyśle filmowym. Znali go również brytyjscy widzowie teatralni. To on występował w słynnej inscenizacji *Pułapki na myszy* Agathy Christie w St. Martin’s Theatre, wystawianej tam bezustannie od pięćdziesięciu kilku lat (sam Attenborough grał ją tylko podczas pierwszego sezonu). Role w takich filmach, jak *10 Rillington Place* (1970) ugruntowały uznanie dla jego aktorstwa. Jednocześnie pod koniec lat sześćdziesiątych ma miejsce jego debiut reżyserski: *Oh! What a Lovely War* (1969).

*Gandhi* to trzygodzinny film ukazujący w sposób chronologiczny biografię Mohandasa Karamchanda Gandhiego (1869–1948), zwanego Mahatmą – politycznego i religijnego przywódcy Hindusów i Indyjskiego Kongresu Narodowego. Klamrą spinającą film jest scena pogrzebu Gandhiego – z uwagi na udział kilku tysięcy statystów jest to wciąż jedna z najbardziej monumentalnych scen w dziejach kina.

*Podróż do Indii* jest filmem „epickim”, niemniej w innym znaczeniu niż poprzednie produkcje Leana. W odróżnieniu od *Córki Ryana* – gdzie temat był dość blahy, a jego realizacja doprowadziła go na wyżyny – tutaj zamierzenie reżyserskie jest od samego początku widoczne. Lean nie dokonuje prostego przełożenia powieści Forstera na język filmu. Sekwencja powitania wicekróla, częste ukazywanie konfliktów między Hindusami a Brytyjczykami, a nawet powtarzanie przy wielu okazjach *God Save the King* sugerują, że nie jest to film o pannie Quedsted, Fieldingu czy Azizie, ale o zwykłych ludziach wplątanych w pewien proces historyczny.

Film został zrealizowany po sześćdziesięciu latach od rzeczywistego czasu akcji. Nosi więc cechy charakterystyczne dla tak chronologicznie usytuowanej produkcji. Widz ma świadomość, iż ukazane w filmie procesy zakończyły się tak, że Indie odzyskały niepodległość. Deterministyczna wizja historii zdaje się przesłaniać rozsądną analizę przeszłości. Co ważne, Indie, stając się niepodległym państwem, podkreślały znaczenie własnej tradycji, ale nie odrzuciły do końca pozostałości brytyjskiego systemu kolonialnego, które przejawiały się choćby w kontynuacji prawnych i politycznych form współżycia społecznego.

Późniejsze dzieje Indii narzucają określony sposób oceniania wydarzeń pokazanych w filmie. Skoro wiemy, że Indie odzyskują niepodległość, a Brytyjczycy wycofają się z ich terytorium, z zasady uznajemy za niewłaściwe postępowanie angielskich urzędników. Dla współczesnego widza prawo Hindusów do samodzielnego rządzenia własnym krajem wydaje się czymś oczywistym. Tymczasem w latach dwudziestych nie było to oczywiste, a deklaracje osób w rodzaju Fieldinga należały raczej do rzadkości. Autorzy filmu w sposób wyraźny stoją po stronie Hindusów, przyznając prawo do wyłożenia swoich racji nielicznym Anglikom, takim jak Fielding czy pani Moore.



Z perspektywy lat może też dziwić brak trzeciej strony konfliktu – indyjskich muzułmanów. W *Podróży do Indii* występują jedynie Hindusi i Brytyjczycy. Ci pierwsi są tu pokazani (rzecz jasna – generalnie) jako monolit. Odróżnia ich od siebie pozycja społeczna czy zawodowa, ale nie religia<sup>3</sup>. Z perspektywy konfliktu indyjsko-pakistańskiego współczesnemu widzowi brakuje tych podziałów.

Ustalenie stron konfliktu pomaga w zdefiniowaniu ich ról. Stroną mocniejszą są teoretycznie Brytyjczycy, za którymi stoi największe i najsilniejsze w tych czasach Imperium (dopiero II wojna światowa zmieni ten stan rzeczy; wtedy arenę polityczną zdominują dwa wielkie supermocarstwa: Stany Zjednoczone i Związek Radziecki), wraz z jego siłami zbrojnymi, flotą, marynarką wojenną, aparatem administracyjnym (historyk marksistowski rzekłby „aparat ucisku”, co wydaje mi się jednak dużą przesadą), systemem prawnym i gospodarczym oraz ogromną władzą, jaką dają mentalne ograniczenia podbitych i upokarzanych Hindusów. Niezwykle pociągający jest również brytyjski „styl życia”. Kluby, wykształcenie i zwyczaje są czymś, co Hindusów przyciąga i wzmacnia w nich przekonanie o większej wartości tego, co „brytyjskie”. Do grupy takich ludzi zalicza się również Aziz, który – zwłaszcza na początku – za wszelką cenę dąży do wpasowania się w „brytyjski świat”, który go jednak ciągle odrzuca.

Widz może jednak zauważyć, że z pozoru stabilny i niepodważalny system kryje w sobie załączki kryzysu i rozkładu. Już na początku widzimy, że brytyjskie usiłowania skupiające się na zdominowaniu wielkiego kraju, jakim są Indie, skazane są na niepowodzenie. Sekwencja powitania wicekróla z jednej strony ukazuje potęgę Imperium, jednak z drugiej – jego małość i liczbę Brytyjczyków znikomą w porównaniu z tłumami Hindusów. Tak też wspomniany kontrast jest pokazywany w całym filmie. Brytyjczycy są nieliczni, natomiast Hindusi stanowią tłum, względnie dużą grupę ludzi, za każdym razem przewyższającą Brytyjczyków liczebnie.

---

3 Film *Leana* odbiega w tym fragmencie od książki Forstera, w której różnice między muzułmanami a hinduistami są zaznaczone w sposób wyraźny.

Ogrom Indii przytłacza i oszałamia. Pierwsza scena (w biurze kompanii okrętowej) pokazuje nam Anglię nieciekawą, nudną, przesadnie poukładaną, brzydką i deszczową. Indie są zupełnie inne. Tuż po przybyciu do Bombaju pani Moore i Adela Quested mogą zobaczyć kolorowy i niezwykle różnorodny kraj, w niczym niepodobny do dalekiej metropolii. Również ich podróż do Chandrapore uświadomić może wielkość Indii.

Przedstawiciele Imperium również nie wyglądają już na nieustraszonych zdobywców, którzy je stworzyli. Syn pani Moore, Ronny, jest tego dobrym przykładem. Do przyjazdu do Indii skłoniły go warunki finansowe i możliwości rozwijania kariery. Ale nie umie tym krajem zarządzać, gdyż go nie zna. Kulturę indyjską i samych Hindusów traktuje z nieukrywaną wyższością.

Elementem stale obecnym w życiu Brytyjczyków w Indiach wydaje się lęk. Lęk przed milczącą większością, czyli Hindusami. Poskramia się go na różne sposoby, przede wszystkim parokrotnie już wspomnianym poczuciem wyższości, między innymi ignorując dorobek starej kultury, która w powieści i filmie obecna jest przez meczet czy zrujnowaną świątynię hinduistyczną. Kontakty z tym zakazanym światem są niezbyt częste i kończą się źle, tak jak w wypadku panny Quested.



JAKUB KARPOLUK

## *Na widowni i na scenie teatru nō*

Jestem wdzięczny Wiesławowi Juszcakowi za to, że zawsze zachęcał nas, swoich uczniów, do przekraczania barier odgradzających dziedzinę współczesnej humanistyki. Dla mnie oznaczało to próbę przekroczenia granicy między teorią a praktyką widowiskową podczas studiów nad klasycznym japońskim teatrem *nō*.

W teatrze *nō*, jak przed wiekami tak, i dzisiaj, bardzo ściśle są związki między grającymi i widzami. *Nō*, podobnie jak *chanoyu* – droga herbaty oraz *ikebana* – sztuka układania kwiatów, był i jest uprawiany przez twórców amatorskich. Aktorzy i muzycy oprócz działań scenicznych poświęcają się nauczaniu, zarówno tych, którzy mają w przyszłości zająć się teatrem profesjonalnie, jak i amatorów. Tych ostatnich jest rzecz jasna znacznie więcej. Sztuki dramatycznej, określanej niegdyś nazwą *sarugaku no nō*, a potem po prostu *nō* (umiejętność, talent), w ciągu minionych stuleci uczyli się arystokraci, często wielkorządcy Japonii, ale i oświeceni członkowie stanów podległych. Oddani widzowie sami stawali na scenie. W XIV wieku, pośród wielu gatunków sztuk performatywnych, istniało w Japonii widowisko *te sarugaku* – „ręcznie robione *sarugaku*”, zapewne bardzo zbliżone do tradycji *sarugaku*. Wykonawcom *te sarugaku* odmawiano jednak statusu aktorów zawodowych. Nie byli oni bowiem związani z czterema gildiami *sarugaku* wywodzącymi się z regionu Yamato (Nara i okoliczne miejscowości) – obecnymi szkołami Kanze, Komparu, Hōshō i Kongō. Artyści *te sarugaku* mogli swobodnie wędrować pomiędzy wieloma miejscowościami obecnego regionu Kansai i szukać wszelkiego rodzaju okazji do grania. Występowali zapewne w Kioto i Narze. Świątynie buddyjskie i możni panowie, w tym rody arystokracji wojskowej (*buke*), chętnie wynajmowali ich do grania podczas różnych okazji. Prawdopodobnie aktorzy i muzycy *te sarugaku* byli tańsi od przedstawicieli słynnych trup tradycji Yamato. Także pośród tych twórców ukształtowały się zasady sukcesji. Zawód przekazywano z ojca



Scena *nō* należąca do tokijskiego Teatru Tessenkai reprezentującego szkołę Kanze. Fot. Jakub Karpoluk

na syna, z czasem zaczęto także rozróżniać poszczególne specjalizacje teatralne. W okresie Edo (1603–1868), kiedy siogunat rodu Tokugawa nadał *nō* status *shikigaku* – oficjalnej sztuki ceremonialnej, wiele rodów tradycji *te sarugaku*, w tym Shindō, Fukuō, Morita, zyskało oficjalny, profesjonalny status i zostało objętych mecenatem siogunatu. Współczesne słynne szkoły muzyków teatru *nō*: Fujita i Issō (flet *nōkan*) oraz Ishii i Kadono (bęben *ōtsuzumi*) mają swoje korzenie w *te sarugaku*<sup>1</sup>. O statusie aktorskim decydowała i nadal decyduje przede wszystkim afiliacja.

Z punktu widzenia aktorów *shite*, ale i innych artystów *nō*, aby widz zaczął rozumieć istotę widowiska w znacznym stopniu, powinien zacząć się uczyć sztuki praktycznie. Idealem jest, aby amator uczył się pieśni (*utai*), tańca (*shimai*), a nawet gry na instrumentach (bębny *ōtsuzumi*, *kotsu-*

---

<sup>1</sup> Kobayashi Yasuharu, Morita Jusshirō, *Nō, kyōgen zuten (Ilustrowany słownik nō i kyōgen)*, Shōgakukan, Tōkyō 1999, s. 88.

*zumi*, *taiko* i flet *nōkan*). Amatorzy wytrenowani w jednej bądź kilku umiejętnościach, ale nieposiadający pełnych kompetencji, są określani mianem *shihan* i sami mogą mieć własnych uczniów. Są jednak odróżniani od profesjonalnych artystów, nazywanych *nōgakushi* – mistrzami sztuki *nō*. Taki rodzaj zaangażowania tych, których zwykliśmy nazywać widzami, jest możliwy przez niezwykłą różnorodność scenicznych form teatru *nō*. Potrzeba zaangażowania praktycznego, jakiej doświadcza wielu widzów, wpływała stymulująco na rozwój tych właśnie form. Mamy więc pełny dramat wystawiany z udziałem artystów wszystkich specjalności i nazywany po prostu *nō*. Następnie grane są połowy dramatów, tzw. *han nō*. Jest to zwykle druga część sztuki (*nochiba*). Z kolei *maibayashi*, dosłownie „taniec i muzyka”, jest spektaklem, podczas którego artyści przedstawiają wybrany fragment sztuki, nie używając przy tym kostiumów ani masek. Szczególną popularnością wśród amatorów cieszy się krótka forma *shimai*, czyli tańce prezentowane przez *shite* oraz chór o zredukowanej liczbie członków i bez akompaniamentu muzycznego. Na scenie prezentuje się w tym wypadku wybrane z danych sztuk pojedyncze tańce *kuse* bądź *kiri*. Nie mniej popularne są *su utai* – recitale śpiewacze bez tańca i gry na instrumentach. Istnieją także inne formy dostępne dla amatorów, łączące na przykład śpiew i grę na instrumentach.

Wśród badaczy uniwersyteckich teatru *nō*, w Japonii, jak i poza jej granicami, jest wielu praktyków. W tym gronie poczesne miejsce zajmuje Jadwiga Rodowicz, w latach 2008–2012 ambasador Polski w Japonii, związana ze szkołą Kanze. Jest ona autorką pierwszego polskiego dramatu *shinsaku nō* (nowo napisanej sztuki *nō*), zatytułowanego *Chōritsushi* (*Stroiciel fortepianu*) i mającego za temat duchowy wymiar egzystencji Fryderyka Chopina. Sztuka została wystawiona w lutym i marcu 2011 roku w Warszawie, Tokio i Kanazawie. Między innymi w warszawskim Teatrze Studio i tokijskim Narodowym Teatrze Nō. Dokonał tego jeden z najwybitniejszych zespołów teatru *nō*, Tessenkai reprezentujący szkołę Kanze. W roli głównej, Fryderyka Chopina, wystąpił słynny aktor *shite* Kanze Tetsunmojō IX. Reżyserem spektaklu był Kasai Ken'ichi, inscenizator i producent związany od lat 60. z teatrami klasycznymi *kabuki* i *nō*. W Japonii są to artyści znani i wielce zasłużeni. Miałem szczęście, wraz z moją żoną Yōko, pracować przy tym przedstawieniu jako asystent reżysera i autorki dramatu. Jadwiga Rodowicz, przez swą działalność

aktorską, dramatopisarską i translatorską, pozostaje osobą kluczową dla polskiej recepcji teatru *nō*. Bez jej zaangażowania i dokonań wszelkie inne prace na tym polu nie byłyby możliwe.

### Waseda Kitakai

Kilka lat wcześniej, będąc doktorantem Instytutu Sztuki PAN, w 2007 roku znalazłem się w Tokio, w ramach stypendium ufundowanego przez Japan Foundation, na Uniwersytecie Waseda. Mój projekt badawczy dotyczył wpływu konwencji teatralnych na wczesne kino japońskie. Czując, że potrzebuję praktycznego zaangażowania w sztukę teatralną, co mogło w przyszłości doprowadzić mnie do jej pełniejszego zrozumienia, postanowiłem uczyć się gry aktorskiej *nō*. Od 8 listopada 2007 roku brałem udział w regularnych treningach (*shihan geiko*) stowarzyszenia aktorów amatorów teatru *nō* szkoły Kita, Waseda Kitakai. Klub Waseda Kitakai działa na Uniwersytecie Waseda nieprzerwanie od 1923 roku. Nauczycielami są w nim kolejne pokolenia aktorów *shite* rodziny Satō, artyści reprezentujący Kita ryū, jedną z pięciu – obok Kanze, Komparu, Hōshō i Kongō – szkół aktorów *shite*. W pierwszych dekadach powojennych na uniwersytecie nauczał nieżyjący już *nōgakushi* (mistrz sztuki *nō*) szkoły Kita, Satō Akira. Prace ze studentami Uniwersytetu Waseda kontynuuje jego syn Satō Akio oraz jego wnuk, także aktor *shite*, Satō Hiroyasu. *Nō* jest teatrem konwencji, która obdarza aktora prawdziwą wolnością. Wykonawca dysponujący siłą przekazanych mu *kata* (ustalonych gestów i figur) jest w stanie, przywdziewając odpowiednią maskę (*omote*) i kostium, odgrywać rozmaite role: bogów i wszelkich niebiańskich istot, duchów zmarłych wojowników, kobiet, demonów, osób szalonych, w końcu mężczyzn. Aktorzy amatorzy, uczący się tańca, śpiewu i gry na instrumentach, zajmują ważną pozycję w świecie *nō*. To oni stanowią trzon widowni w teatrach. Jest to publiczność rozumiejąca. To aktorzy, którzy sami występują na scenie w pokazach amatorskich lub – w przypadku osób najzdolniejszych i z długim stażem, noszących tytuł *shihan* – bywają włączani w skład trup profesjonalnych. W tym gronie znajdują się także, wciąż nieliczne, osoby z Zachodu. Pośród nich znaczące miejsce zajmuje Amerykanin Richard Emmert – profesor tokij-

skiego Uniwersytetu Musahino, kształcący się w szkole Kita i noszący tytuł *shihan*, który daje mu prawo nauczania. W Polsce najsłynniejszą taką osobą jest wspomniana już Jadwiga Rodowicz – uczennica Kanze Hideo, niegdyś aktorka Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, japonistka, tłumaczka traktatów Zeamięgo.

Zjawisko kształcenia amatorów w teatrze *nō* jest bardzo stare, w zasadzie prawie tak stare jak samo widowisko. Prawdopodobnie już Zeami, prawodawca gatunku, uczył sioguna Ashikagę Yoshimitsu (1358–1408), który z kolei był mecenasem sztuk widowiskowych, w tym *nō*, i przeznaczał znaczne środki na utrzymanie i wsparcie trupy Yūzaki, aktywnej w regionie Yamato, którą kierowali Kan’ami, a potem jego syn. Za przykładem sioguna panowie feudalni otaczali opieką pozostałe trupy i rody aktorskie<sup>2</sup>. W XVI wieku wielu możnowładców uczyło się elementów widowiska, w tym tańca, śpiewu i gry na instrumentach, prezentując następnie swoje umiejętności w czasie świąt<sup>3</sup>. Mecenasami *nō* byli kolejno: Oda Nobunaga (1534–1582), Toyotomi Hideyoshi (1536–1598) i Tokugawa Ieyasu (1543–1616). Przez cały okres Edo (1603–1868) siogunowie z rodu Tokugawa otaczali opieką wszystkie rody aktorskie. Wielu aktorów, w tym *iemoto* (mistrzowie) szkół, pobierało pensję w ryżu, wzorem tysięcy wasali rodu Tokugawa. Jak już wspominałem, *nō* uzyskiwało wtedy status sztuki ceremonialnej – *shikigaku*. Programy *gobandate*<sup>4</sup> uświetniały święta celebrowane w rezydencjach sioguna. Pewien kryzys mecenatu

---

2 Rodowicz Jadwiga M., *Aktor doskonały. Traktaty Zeamięgo o sztuce nō*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 10.

3 Rath Eric C., *The Ethos of Noh: Actors and Their Art*, Harvard University Press, Cambridge 2006, s. 62.

4 Tradycyjny program widowiska *nō*, w którym grano – jako trzon – po kolei pięć dramatów w następującej kolejności: *kaminō* (sztuki o bogach), *shura nō* (sztuki o duchach zmarłych wojowników), *katsura nō* (sztuki o kobietach), *monogurui nō* (sztuki o osobach dotkniętych szaleństwem), *kichiku nō* (sztuki o demonach). Pięć wymienionych typów poprzedzono odegraniem sztuki *Okina*, a na koniec prezentowano celebratywne przedstawienie typu *shukugen nō*. W istocie więc, wbrew swej nazwie, program *gobandate* (całość w pięciu częściach) mógł zawierać siedem następujących po sobie przedstawień.





*Tańce Teatru nō w wykonaniu mistrza Matsuiego Akiry, cz. II Kurozuka (Czarny kurhan); autor: Zeami, w roli demona hannya: mistrz Matsui Akira (shite), w roli egzorcyzmującego go mnicha buddyjskiego Yūkeia: Jakub Karpoluk (waki). Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Warszawa, 15 maja 2011. Fot. Ryokurankai*

i samego *nō* miał miejsce w początkach okresu Meiji<sup>5</sup>. Od końca XIX wieku *nō* cieszy się mecenatem państwowym, a oprócz tego swoisty mecenat sprawują także właśnie aktorzy amatorzy, płacąc za pobierane lekcje. Jest to bardzo ważny element dochodów aktorów *shite*, *waki* i *ai kyōgen*, gwarantujący im warunki do rozwoju własnej drogi twórczej.

Od początku moich działań teatralnych w Japonii do lipca 2008 roku uczestniczyłem w trzech sesjach treningowych tygodniowo. W poniedziałki i czwartki od 18.00 do 21.30 na Uniwersytecie Waseda i w piątki od 17.00 do 19.00 w Teatrze Nō Kita ryū im. Kity Roppeity XIV, w dzielnicy Meguro w Tokio. Nauczycielem, z którym spędzaliśmy najwięcej czasu i który uczył nas tańca w uniwersyteckiej sali prób, był Satō

---

5 Rodowicz Jadwiga M., *Nō w okresie Meiji*, [w:] *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, red. Beata Kubiak Ho-Chi, Nozomi, Warszawa 2006, s. 211–213.



*Tańce Teatru nō w wykonaniu mistrza Matsuiego Akiry, cz. I Makiginu (Zwoje jedwabiu); autor: Kan'ami, w roli boga Otonashi Tenjina w ciele miko – kapłanki sintoistycznej; mistrz Matsui Akira (shite), w roli uwięzionego posłańca cesarskiego: Yoko Fujii Karpoluk (shite zure). Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Warszawa, 15 maja 2011. Fot. Ryokurankai*

Hiroyasu. W sumie, tygodniowo trening zajmował dziewięć godzin. Uczyłem się zarówno tańców (*shimai*), jak i pieśni oraz recytacji (*utai*) składających się na warsztat aktorów *shite*. Ogółem, w ciągu roku, oparowałem tańce z trzech dramatów: *Yūya*, *Tsunemasa* i *Hagoromo* (ich autorstwo jest przypisywane Zeamiemu), pięć pieśni składających się na partie chóru w dramatach: *Yūya*, *Seiōbo*, *Tamura*, *Tōboku* i *Kurozuka* oraz partie *Kokata* z dramatu *Funa Benkei*. W Japonii, między 9 marca a 28 czerwca 2008 roku, miałem okazję sześć razy zaprezentować swoje umiejętności publicznie. 9 marca i 28 czerwca wystąpiliśmy w stołecznym teatrze Kita ryū im. Kity Roppeity XIV. Kolejno przedstawiłem tam tańce *Yūya kuse* i *Tsunemasa kiri* oraz wszystkie wymienione wyżej partie chóru. 29 marca wystąpiliśmy w jednej ze świątyń buddyjskich dzielnicy Komagome na corocznym zjeździe Waseda Kitakai (*Yūya kuse*). Pozostałe trzy pokazy odbyły się na scenie Uniwersytetu Waseda (*Yūya kuse*, partia *kokata* z dra-

matu *Funa Benkei* oraz partie chóru *Yuya, Seiōbo, Tamura i Tōboku*). Aktorzy amatorzy najczęściej prezentują pojedyncze tańce, *kuse* bądź *kiri*, z towarzyszeniem okrojonego do 4–6 osób chóru, który w takich okolicznościach nie zasiada z prawej strony sceny, ale w *atoza* – jej tylnej, centralnej części, w miejscu, gdzie zwykle siedzą muzycy. Tak wyglądały wszystkie nasze programy oprócz fragmentu sztuki *Funa Benkei*, który przedstawiliśmy na scenie Uniwersytetu Waseda 6 kwietnia 2008 roku. Tutaj wystąpiliśmy wspólnie z *shite*, naszym nauczycielem Hiroyasu *sensei*, który grał rolę Tairy no Tomomoriego z drugiej części sztuki<sup>6</sup>.

Doświadczenie to w radykalny sposób odmieniło moje spojrzenie na badania nad sztukami widowiskowymi. Jestem głęboko przekonany o tym, że bez doświadczenia treningu aktorskiego oraz występów scenicznych nie mogłbym z sukcesem prowadzić badań, na które się zdecydowałem. Przez niekończące się repetycje taniec i śpiew były wkładane w moje ciało. Postępowałem dokładnie tak, jak chciał tego mój nauczyciel. Satō Hiroyasu uczył mnie chodzić po scenie, bo na początku nawet tego nie umiałem. Wierzyłem mu i wierzę całkowicie, bez niego nie ma mnie na scenie. Bez obecności jego głosu i bez zapisu brzmienia jego głosu w mojej pamięci nie byłbym w stanie wyrecytować ani zaśpiewać nawet jednej sylaby. Byłem przygotowany na to doświadczenie i zawsze posłusznie wykonywałem jego polecenia, nisko kłaniając się, dotykając czołem desek sceny przed każdą indywidualną sesją treningową i po niej. Nie zadawałem pytań, choć czasem zdarzało się, że ktoś z grupy ośmielił się to uczynić. Wtedy Satō Hiroyasu bardzo chętnie odpowiadał i pokazywał to, czego pytanie dotyczyło. Nie należało jednak zbyt dużo pytać. Jeżeli coś wymagało eksplikacji, nauczyciel jej udzielał w słowach lapidarnych. Pochwał było niewiele, ale zdarzały się.

Kiedy ćwiczyli moi koledzy i koleżanki, siedzieliśmy w pozycji *seiza*, wzdłuż lewego brzegu sceny, wpatrzeni w postać działającą. Choć rozmowa w trakcie treningu uchodziła za zachowanie trochę niegrzeczne, zdarzało się, że czasem mówiliśmy do siebie szeptem. Ci z nas, którzy nie do końca pamiętali swoje kwestie, od czasu do czasu przeglądali

---

6 Sztuka *Funa Benkei* (*Benkei w łodzi*) Kanze Kojirō Nobumitsu (1450–1516) należy do gatunku *mugennō*.



teksty *yōkyoku* leżące przed nami, jednak podczas wizyt nauczyciela większość uwagi była zawsze skupiona na tym, co działo się na scenie. Uczyć należy się przez naśladowanie nauczyciela. Trzeba zapamiętać, jak on gra. Ten obraz dobrze jest mieć na stałe w pamięci, tak aby tańcząc i obserwując swoją sylwetkę w lustrach na ścianie z prawej strony sceny, układać swoje ciało podobnie do tego, jak robił to mistrz, podobnie do obrazu, jaki mamy w pamięci. Dlatego tak ważne jest, aby ten obraz sobie stworzyć i mieć go przy sobie. Aby to zrobić, należy bardzo uważnie patrzeć, jak gra nauczyciel. Wkładanie tańca w ciało ucznia ma sens dosłowny, bowiem gdy na początkowych sesjach pierwszy raz stykamy się z danymi *kata*, stajemy za nauczycielem i powtarzamy jego ruchy jak cień. Jesteśmy jego cieniem. Cały czas poruszamy się za nim, nigdy go nie wyprzedzając. W ten sposób taniec jest przenoszony na ciało ucznia. Czasem nauczyciel podchodził do nas i gdy staliśmy w danej pozycji, on dosłownie formował nasze ciała, układając je tak, by pasowały do wzoru *kata*. Po kilku takich ćwiczeniach *shite* oczekiwał, że będę już pamiętał część *kata*, i gdy przychodziła moja kolej, wchodziłem na scenę, kłaniałem się i po wymówieniu zwyczajowego *onegaishimasu* („bardzo proszę”) zaczynałem swój taniec. Hiroyasu *sensei* stał zwrócony twarzą do mnie na przodzie sceny. Gdy jeszcze nie do końca znałem cały układ, podchodził i znowu stawałem się jego cieniem. Kiedy skończyłem, on najczęściej mówił swoim niskim, głębokim głosem: *mō ichidō* („jeszcze raz”), które za każdym razem brzmiało jak wyrok skazujący na kolejny stres i wysiłek. Stres czułem jednak tylko w pierwszych miesiącach, nieprzyzwyczajony do faktu, że przez wiele godzin tygodniowo obserwuje mnie kilka par oczu, a jedna z tych par należy do aktora *shite*. Po pewnym czasie, a już na pewno po pierwszym występie w teatrze, podczas którego zacząłem lepiej rozumieć sens słowa „scena”, ten stres zaczął być przyjemny. Nie był też tak silny. Słowo „gra” zacząłem rozumieć dopiero wtedy, gdy już sam występowałem. Wcześniej była to nic nieznacząca abstrakcja, która teraz zaczęła nabierać realnego wymiaru. Czasem ćwiczenie z nauczycielem lub przed nauczycielem mogło trwać długo. Moja przyjaciółka Yoshikawa Ai pewnego razu tańczyła bez przerwy czterdzieści minut, a po każdym zakończeniu trudnego tańca *Tamura kiri*, z dramatu *Tamura Zeamiego*, z drugiego końca sceny padało *mō ichidō*, które tak dobrze znaliśmy – całość należało więc zagrać jeszcze raz, i tak kilka razy



Jakub Karpoluk w roli Tairy no Tsunemasy; taniec (*shimai*) *Tsunemasa kiri* z dramatu *Tsunemasa* Zeamiego; z tyłu sceny siedzą członkowie stowarzyszenia Waseda Kitakai, Kita Roppeita Kinen Nōgakudō (Teatr Szkoły Nō Kita im. Kity Roppeity). Tokio, 28 czerwca 2008. Fot. Yōko Fujii Karpoluk

pod rząd. Ja także spędziłem kiedyś na scenie około czterdziestu minut bez przerwy, powtarzając trudny taniec *Tsunemasa kiri* z dramatu *Tsunemasa* Zeamiego. Kłaniając się na scenie, na końcu ćwiczeń wyrażałem szacunek Hiroyasu *senseiowi*, ale też jego ojcu i dziadkowi oraz stojącym za nimi pokoleniom aktorów rodziny Satō. Składałem podziękowanie wszystkim nauczycielom ze szkoły Kita, kilku pokoleniom *iemoto*, całej Kita ryū, w końcu kłaniałem się przed tradycją *kata*, która połączyła nas wszystkich – żywych, jak i tych, którzy umarli, a którzy przez *kata* są ciągle z nami.

Najważniejsze, aby nauka i ćwiczenia nie ustawały. Umiejętność nigdy nie jest dana komuś na zawsze, trzeba ją mozolnie budować i utrzymywać. Między 23 lipca a 28 sierpnia 2009 roku, dzięki uprzejmości obu moich nauczycieli – panów Satō, mogłem ponownie odbywać treningi w teatrze Kity Roppeity XIV. W ciągu miesiąca opanowałem taniec *Kuzu kiri* z dramatu *Kuzu* Zeamiego. Co roku Waseda Kitakai organizuje trzy-

dniowy obóz służący integracji artystów i widzów oraz nauce śpiewu. W roku 2009 zgromadzenie odbyło się w odizolowanej od świata świątyni Furuminejinja, w górach prefektury Tochigi. W ciągu trzech dni, pod kierunkiem Satō Hiroyasu, uczestnicy opanowali w całości dwa dramaty: *Kumasaka Konparu Zenchiku* i *Kokaji* (autor nieznany). Praca była więc bardzo intensywna. Nikt nie oczekiwał oklasków. Tego rodzaju spotkania dochodzą do skutku dzięki wspólnej dla całej grupy chęci studiowania *nō* i przebywania razem. W takich sytuacjach zawiera się przyjaźnie oraz możliwe jest ustanowienie intymnej relacji między nauczycielem a uczniami. Podczas nauki używa się oczywiście tekstu dramatycznego, zapisanego w postaci *utaibonū* (książki do śpiewania), jednak kunszt wykonania zostaje przekazany bez pośrednictwa tekstu. Ten rodzaj nauki jest prawdziwym studiowaniem *nō*.

### Matsui Akira i Ryokurankai

Praktyczne poznanie teatru *nō* w Polsce, które w rezultacie może prowadzić do rozwoju studiów teoretycznych, nie byłoby możliwe bez aktora *shite*, który zechciał przez długi czas pracować poza granicami swojego kraju. Taką osobą jest mistrz Matsui Akira reprezentujący szkołę Kita. Jest to najmłodsza, bo powstała na początku XVII wieku, szkoła teatru *nō*. Matsui Akira, urodzony w 1946 roku w Wakayamie, rozpoczął naukę sztuki *nō* w wieku sześciu lat, pod kierunkiem Wajimy Tomitarō – aktora *shite* szkoły Kita. W wieku trzynastu lat został uczniem (jap. *uchi deshi*) piętnastego *iemoto* szkoły, Kity Minoru (1900–1986), i zamieszkał w jego domu w Tokio. Była to wielka zmiana dla młodego artysty. Przeprowadził się do stolicy! Żył odtąd według surowych zasad obowiązujących w domu najważniejszego z aktorów Kita. Oprócz nauki gry aktorskiej i nauki gry na wszystkich instrumentach wykorzystywanych w *nō* musiał rzecz jasna ukończyć szkoły oraz pomagać we wszelkich pracach związanych z funkcjonowaniem dużej rezydencji, którą prowadzono w tradycyjnym stylu. W roku 1967 ukończył naukę i został zawodowym aktorem *shite* oraz założył stowarzyszenie Kishōkai, w ramach którego zaczął amatorów uczyć sztuki dramatycznej. Od tego czasu z ogromnym powodzeniem występuje na wielu scenach w Japonii, m.in. w Teatrze Nō



Maska *Chūjō* – młodego arystokraty, często kojarzona z historyczną postacią wybitnego poety Ariwary no Narihiry (825–880); autor: Kubo Hakuzan. Fot. Jakub Karpoluk

im. Kity Roppeity XIV oraz w Narodowym Teatrze Nō w Tokio. Kreował główne role w dramatach należących do kanonu, m.in. w *Dōjōji* (*Świątynia Dōjōji*), *Hagoromo* (*Szata z piór*), *Kurozuka* (*Czarny kurhan*) i *Atsumori* oraz w dziesiątkach innych. Od lat 70. jest zaangażowany w popularyzację dziedzictwa klasycznego teatru *nō* poza granicami Japonii. Występował i nauczał w wielu krajach, na czterech kontynentach. W ostatnich latach szczególnie upodobał sobie Polskę – żartem wspominał, że tutaj osiadzie na emeryturze. Za swoją działalność artystyczną otrzymał wiele nagród. Od 1998 roku nosi także tytuł Ważnego Przedstawiciela Niematerialnego Dziedzictwa Kultury Japonii. W jednej z naszych rozmów wspominał: *Ucząc nō poza granicami Japonii, zaczynam lepiej rozumieć jego istotę.* Takie stwierdzenie czyni go jednym z bardziej oryginalnych twórców japońskiego teatru tradycyjnego.

Pierwszy raz przyjechał do Polski w 1999 roku. Występy japońskich artystów były częścią *tournée* szkoły Kita w Polsce i na Litwie. Wystawiono wtedy dwa klasyczne dramaty Zeamięgo: *Aoi no Ue* (*Dama Aoi*) i *Hagoromo*



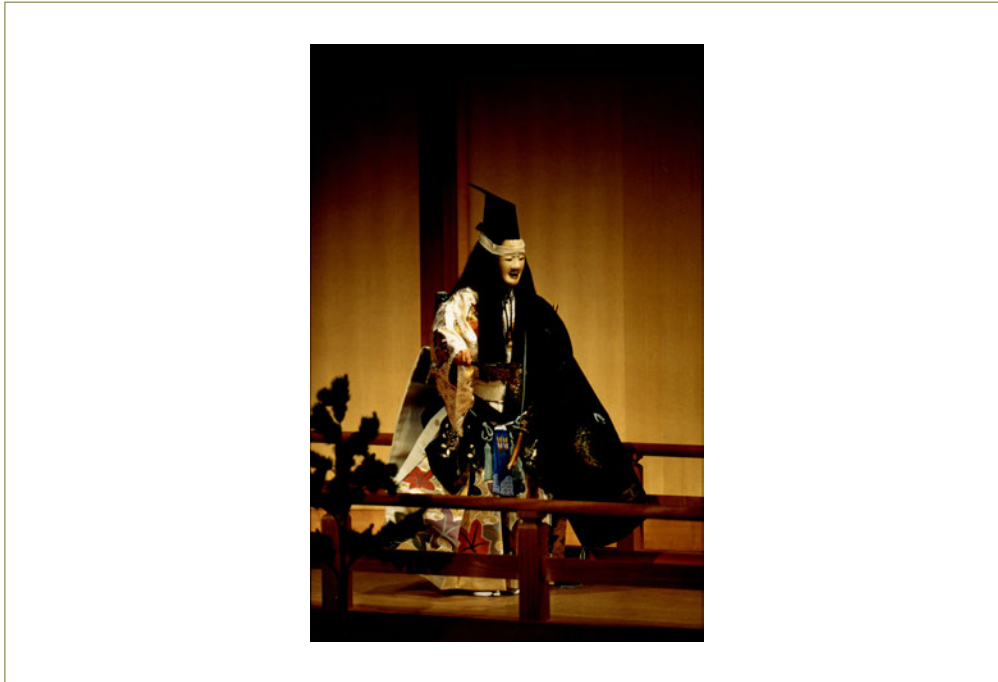
Zakładanie kostiumu przed spektaklem. W centrum *shite* – mistrz Matsui Akira, z mieczem *tachi* stoi Matsui Shunsuke, w głębi Yoko Fujii Karpoluk. Dramat *Kiyotsune* Zeamięgo, widowisko Wakayama Takigi Nō (Nō przy pochodniach w Wakayamie), chram sintoistyczny Nichizengū. Wakayama, 26 lipca 2011. Fot. Jakub Karpoluk

oraz farsę *kyōgen* zatytułowaną *Kaminari* (*Grom*) w wykonaniu aktorów ze szkoły Ōkura. Kolejny raz mistrz zawitał do Polski w 2002 i 2005 roku – wtedy pracował m.in. w Krakowie oraz podczas XIV sesji Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru (ISTA) we Wrocławiu. W maju 2006 roku Matsui Akira poprowadził warsztaty aktorskie w Warszawie oraz wystąpił na Uniwersytecie Warszawskim. W czasie wizyty w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” mistrz Matsui wystąpił, wspólnie z aktorką Teatru Studio Ireną Jun, w wyreżyserowanej przez siebie sztuce *Kotysanka* Samuela Becketta. W roku 2009 Matsui Akira kolejny raz przyjechał do Polski, aby ponownie wystąpić w krakowskim muzeum, gdzie odbywała się wystawa masek autorstwa Oguri Sōeia. Towarzyszył mu na scenie jego syn, Matsui Shunsuke, także aktor *shite*. W tym samym roku mistrz zagrał również w spektaklu plenerowym *Ur-Hamlet* Eugenia Barby wystawionym we Wrocławiu. W czasie tego pobytu, podczas warszawskich warsztatów teatralnych, Matsui Akira



założył polską grupę aktorską Ryokurankai (Stowarzyszenie Zielonej Orchidei). Stał jednocześnie na czele – w roli prezesa honorowego – Fundacji Ryokurankai, która zajmuje się rozwojem studiów nad sztuką dramatyczną teatru *nō* oraz związaną z tymi działaniami aktywnością artystyczną i edukacyjną i w ramach której działa grupa aktorska. Przez ostatnie dwa lata *keiko* (sesje treningowe) z udziałem całej grupy odbywały się każdego tygodnia w Warszawie. Zespół wielokrotnie występował publicznie, m.in. w ramach organizowanych cyklicznie konferencji „Dni Japonii na Uniwersytecie Warszawskim”.

Grupa jest zorganizowana w oparciu o zasady wypracowane w Japonii. Wzorem jest stowarzyszenie aktorskie Waseda Kitakai, które istnieje na tokijskim uniwersytecie Waseda od 1923 roku, a którego piszący te słowa pozostaje członkiem. Stosujemy prostą zasadę zależności: *sempai-kōhai*, opartą o starszeństwo, która bardzo dobrze działa w polskim środowisku. Grupa jest polsko-japońska, większość członków to studenci warszawskich uczelni, choć pracuje z nami także aktorka związana ze stołecznymi teatrami repertuarowymi. Oprócz pracy z tą grupą prowadzę także zajęcia akademickie poświęcone praktyce *nō* na Wydziale Kultury Japonii Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych. Uczestnicy uczą się tańców *kuse* i *kiri* oraz śpiewu, zarówno indywidualnie, jak i w chórze. Używamy oficjalnych książek do śpiewania – *utaibon* szkoły Kita. Ponadto wykorzystujemy materiały audio-wizualne z zapisem tańców i partii chóru. Są to oficjalne wydawnictwa szkoły Kita zatwierdzone przez *iemoto*. Tego typu materiały są niezwykle pomocne. Są również popularne w Japonii – co ciekawe, także wśród aktorów zawodowych – i wydawane są już od lat 80. Od 2009 roku zorganizowaliśmy pięć warsztatów, które trwały od pięciu do dwunastu dni. Praca za każdym razem trwa codziennie pięć godzin. Sesje treningowe zawsze kończą się publicznym pokazem. Oprócz prowadzenia warsztatów Matsui Akira za każdym razem występował razem z uczniami w Ambasadzie Japonii, gdzie także wygłaszał prelekcje.



Matsui Akira w roli Taira no Kiyotsunego z dramatu  
*Kiyotsune* Zeamię. Fot. Ikegami Yoshiharu

### Dzieląc scenę z mistrzem

Po dwóch latach pracy na kolejnych warsztatach w Polsce oraz w domu mistrza w Wakayamie zdecydowaliśmy – czy raczej mistrz zdecydował – że przygotowujemy wspólne przedstawienie. Organizacja spektakli, praca w garderobie i w końcu występy sceniczne są częścią programu nauczania zaplanowanego przez Matsuiego Akirę i jest to kopia edukacji każdego aktora *shite*. W maju i czerwcu 2011 roku zorganizowaliśmy pięć spektakli: w krakowskim muzeum „Manggha”, warszawskim Teatrze Na Woli i w Monachium, dzięki współpracy z Meta Theater oraz Bawarskim Teatrem Narodowym (Bayerisches Staatsspielhaus). Przedstawienie zostało w całości zaplanowane przez Matsuiego Akirę i składało się z trzech części. W każdej z nich główną rolę grał mistrz. Aktorami pomocnymi i dodatkowymi – *waki* i *shite zure* – byli uczniowie o najdłuższym stażu: autor tekstu i jego żona Yōko Fujii Karpoluk. Pozostali członkowie Ryokurankai pracowali przy organizacji spektakli oraz w garderobie

przy zakładaniu kostiumów, peruk i masek. Dodam, że zgodnie ze zwyczajem panującym wśród aktorów *shite*, członkowie grupy sami zajęli się także scenografią. Przedstawienie składało się z fragmentów sztuk *Makiginu* (*Żwoje jedwabiu*), *Yashima Zeami*go oraz *Kurozuka* (*Czarny kurhan*) nieznanego autora. Aby nie wprowadzać widzów w błąd, program ten zdecydowaliśmy się nazwać *Tańce teatru nō w wykonaniu mistrza Akiry Matsuiego*. Nie była to bowiem kompletna sztuka wystawiona z udziałem wymaganej liczby artystów. Muzykę odtworzono z płyty CD, co już było pierwszym poważnym odstępstwem od właściwej formy *nō* – bez tego jednak spektakl byłby niemożliwy. Pierwsze przedstawienie wyprodukowała krakowska „Manggha” i odbyło się ono 13 maja. Wędrując pomiędzy różnymi teatrami, za każdym razem mieliśmy do czynienia ze sceną innej wielkości i za każdym razem oryginalne *kata* przechodziły pewne korekty. Drugi spektakl odbył się 15 maja w Warszawie, w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Kiedy takie przedstawienie prezentuje się publiczności czasem zupełnie nieznaną teatru japońskiego, bardzo ważna rola przypada narratorowi, który prowadzi widownię przez fabułę i tłumaczy wszelkie zawiłości konwencji. Takim narratorem naszego spektaklu był znany japonista i były ambasador Polski w Japonii Henryk Lipszyc. Bez jego obecności przedstawienie nie mogło się udać. Ten sam program zaprezentowaliśmy w Niemczech: 4 czerwca w Meta Theater w Moosach oraz 7 i 8 czerwca w Bawarskim Teatrze Narodowym w Monachium. Za każdym razem pewna część pozasceniczných przygotowań została wykonana przez amatorów *nō* z Niemiec. Przedstawienia były poprzedzone warsztatami teatralnymi na Uniwersytecie Monachijskim. Mam nadzieję, że w przyszłości uda nam się zbudować środkowoeuropejskie stowarzyszenie praktyki teatru *nō*. W czasie ostatnich polskich warsztatów mistrza Matsuiego, na przełomie października i listopada 2011 roku, po raz pierwszy program, który dotychczas skupiał się na nauce tańców i pieśni, został uzupełniony o naukę gry na instrumentach *ōtsuzumi* i *kotsuzumi*.

Realizując spektakl z naszym mistrzem, staraliśmy się znaleźć odpowiedni sposób zaadaptowania klasycznej formy teatru *nō* do niejapońskiego środowiska. Próbowaliśmy za wszelką cenę pozostać wierni naturze *nō*, a jednocześnie chcieliśmy znaleźć drogę komunikacji z lokalną, polską i niemiecką publicznością. Szereg kompromisów był niezbędny,



także z przyczyn natury finansowej. Ważną rolę odegrał narrator. Rozwiązania, które przyjęliśmy, były poparte autorytetem znanego twórcy. Jak przed wiekami, charakter inscenizacji jest bezpośrednio związany z autorytetem i charyzmą głównego aktora.

We wszelkiego rodzaju projektach skupiających się na nauce i praktykowaniu japońskich widowisk tradycyjnych bardzo istotne jest zachowanie kontekstu kulturowego tych form. Nomura Shirō, znany aktor szkoły Kanze nauczający w Stanach Zjednoczonych, zwracał uwagę na różnice między kulturami w znacznym stopniu definiujące te działania. Należy zdawać sobie z tego sprawę<sup>7</sup>. Grupy teatralne chcące zgłębiać teatr *nō* powinny nie tylko koncentrować się na działaniach aktorskich, ale również zachęcać swoich członków do nauki języka japońskiego oraz poznawania innych aspektów kultury japońskiej, sztuki, stylu życia i etykiety. Podobnego zdania jest Matsui Akira, który w jednym z wywiadów stwierdził: *Ucząc się nō zrozumieliśmy, że podstawą nauki każdego aktora jest etykieta. Jest ona także bardzo ważna, kiedy przekazujemy sztukę naszym synom*<sup>8</sup>. Aby uczyć się i praktykować *nō*, należy robić to w zgodzie z zasadami wypracowanymi przez pięć szkół.

---

7 Nomura Shirō, *Teaching the Paradox of nō*, [w:] *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*, red. Hae-Kyung Um, Routledge Curzon, New York 2004, s. 205.

8 Felner Mira, Orenstein Claudia, *The World of Theatre. Tradition and Innovation*, Pearson Education, Boston 2006, s. 209.



ANDRZEJ KISIELEWSKI

## *Uwagi o „kulturze symbolicznej” – reklama a antropologia obrazu Hansa Beltinga*

Pierwsza część tytułu stanowi nawiązanie do eseju Profesora Wiesława Juszcza, w którym poddał on krytycznej analizie filozofię kultury Ernsta Cassirera<sup>1</sup>. Celem autora niniejszych uwag nie jest jednak „dekonstrukcja” filozoficznej antropologii Cassiera. Są one poświęcone wykorzystywaniu elementów „symbolicznej sieci doświadczenia człowieka” w reklamie, czyli zawłaszczaniu kultury przez technikę<sup>2</sup>. Stanowią one również próbę refleksji nad antropologią obrazu proponowaną przez Hansa Beltinga. Chodzi tu o zwrócenie uwagi na charakter samego medium obrazu, którego sensowność badania negował niemiecki historyk sztuki.

Reklama, jak powszechnie wiadomo, jest zespołem procedur i narzędzi o *stricte* technicznym charakterze, służących intensyfikacji sprzedaży masowo wytwarzanych rzeczy. Jest ona „czynną antropologią kultury”, jak proponował ją postrzegać brytyjski medioznawca Martin Peter Davidson<sup>3</sup>. Oznacza to, że dzięki oparciu się na wcześniejszych badaniach marketingowych, w których zwykle najważniejszą rolę odgrywają metody stosowane w antropologii kulturowej, reklama staje się narzędziem przeobrażania i organizowania kultury symbolicznej rozumianej w sposób zaproponowany przez Cassirera. Reklama sytuuje się w dziedzinie

---

1 Wiesław Juszcza, *Uwagi o „kulturze symbolicznej”*, w: tegoż, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995, s. 90 i nast.

2 Wątek „napięć” między sztuką a cywilizacją (techniką) Profesor Wiesław Juszcza poruszał między innymi w swoim znanym tekście zatytułowanym *„Występny ornament” czyli o napięciach między sztuką a kulturą*, w: tegoż: *Fragmenty*, dz. cyt., s. 151 i nast.

3 Martin Peter Davidson, *The consumerist manifesto. Advertising in Postmodern Times*, Routledge, London–New York 1992.

techniki, a zatem nie należy do kultury. Cassirer analizując elementy składowe „kultury symbolicznej”: mit, religię, język, sztukę, naukę i historię, nie ujmował wśród nich techniki, która zdecydowanie nie była przedmiotem jego zainteresowania. Mogłoby się w związku z tym wydawać, że łączenie reklamy ze sferą kultury symbolicznej pojmowanej w sposób zaproponowany przez Cassirera jest mieszaniem dyskursów, które nie mają ze sobą niczego wspólnego. Tym jednak, co łączy reklamę jako technikę z Cassirerowską kulturą, jest symbol.

Reklamę proponujemy potraktować jako przestrzeń niezwykle wyraziście ilustrującą zasygnalizowane wyżej „napięcia” między techniką a kulturą (jej wyrazem jest sztuka). Dystynkcje między tymi dziedzinami nie zawsze dadzą się jasno określić. Ich dzisiejszy zanik powoduje, że niejednokrotnie przedmiotem refleksji, między innymi antropologów kultury, kulturoznawców, socjologów kultury, historyków sztuki, jak również krytyków sztuki, a nawet samych artystów, bywa technika. Obiektami ich zainteresowania stają się na przykład różnego rodzaju „obrazy” – pojmowane w sposób „beltingowski” – między innymi wizerunki kobiecości, męskości, rodziny itd. w popularnych serialach telewizyjnych. Badane są różnego rodzaju mitologie w obszarze kultury popularnej. Przedmiotem badań staje się również reklama, której coraz liczniejsze przykłady są traktowane jako dzieła sztuki. Może to ilustrować wystawa fotografii Oliviero Toscaniego – wcześniej opatrzonych logo koncernu Benettona i wykorzystywanych w charakterze plakatów reklamowych – zorganizowana w ramach oficjalnej prezentacji sztuki włoskiej na Biennale Weneckim w 1993 roku. Innym przykładem może być fakt gromadzenia kolekcji najbardziej „kreatywnych” reklam w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

W twórczości wielu artystów coraz częściej zasadniczym punktem odniesienia stają się elementy środowiska człowieka, będące w istocie wytworem techniki. Widoczne jest to w wielu przykładach sztuki nowych mediów. Dystynkcje między techniką a kulturą (sztuką) wydają się być tu zatarte między innymi dlatego, że właśnie najnowsza technika jest w nich wykorzystywana nie tylko w charakterze medium, lecz również jako źródło obrazów (w rozumieniu Beltingowskim). Problemem artystycznym staje się tu na przykład sam proces doświadczania ukazanego w dziele *virtual reality*; artysta może być zainteresowany badaniem

istoty ekranu kinowego lub technik kreowania iluzji trójwymiarowej przestrzeni<sup>4</sup>. Innym zjawiskiem widocznym w sztuce nowych mediów, obok negowania tradycyjnej kategorii piękna, jest także zmniejszanie dystansu wobec codzienności coraz bardziej ujmowanej w ramy technicznego porządku. Taka codzienność jest nie tyle świadectwem kultury, lecz bardziej technokultury.

W epoce Renesansu związek między nauką, techniką i sztuką wydawał się być czymś nierozzerwalnym i nikt nie widział sensu dociekania dystynkcji między tym dziedzinami, skoro – jak wtedy uważano – stanowiły one jedność. Przypomnijmy, że wynalazek perspektywy zbieżnej w XV-wiecznej Florencji stanowił tylko narzędzie służące przedstawianiu pewnej koncepcji rzeczywistości. Dzisiaj mamy jednak do czynienia z inną nauką, inną techniką i, dodajmy, również inną skalą ich występowania. Pytania o dystynkcje między techniką a kulturą zasadne są właśnie dzisiaj, kiedy – jak niejednokrotnie zwykło się uważać – „prawdziwa” kultura została wyparta przez cywilizację techniczną, a istniejące jeszcze enklawy „prawdziwej” kultury, jedną z nich jest sztuka, nie mają już nic wspólnego z cywilizacją, co zdaje się potwierdzać słuszość znanej tezy Jürgena Habermasa o zmediatyzowaniu świata życia (czyli kultury), a więc o zawłaszczeniu go przez media władzy i pieniądza.

#### Uwagi o „kulturze symbolicznej” w reklamie

Reklamę proponujemy potraktować jako szczególnie wyrazistą metaforę nowoczesności rozumianej jako pewien stan kultury. Jest ona świadectwem zjawiska konsumpcji, w refleksji o kulturze niejednokrotnie postrzeganej jako główna praktyka kulturowa w epoce nowoczesnej, praktyka niszcząca matryce, w których niegdyś mógł kwitnąć sens. To, że reklama jest „symboliczna”, wydaje się nie podlegać dyskusji. W dalszych częściach niniejszych rozważań uwagę skupimy na analizie ob-

---

4 Por. np.: Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 150 i nast.

razów, których medium jest reklama. Podkreślmy, że chodzi o obrazy postrzegane w sposób proponowany przez Hansa Beltinga, ale ujęte w ramy techniki. Będzie to analiza oparta na kategoriach Ernsta Cassirera, stanowiących podstawę jego koncepcji kultury jako przestrzeni symbolicznej. Zaczniemy od przyjrzenia się językowi wykorzystywanemu w reklamie.

Słowo jest stałym elementem obrazów reklamowych, które bez niego nie mają racji bytu. Można wyobrazić egzystencję słowa bez obrazu, lecz nigdy odwrotnie. Według Cassirera język stanowi klucz do „właściwej interpretacji porządku kosmicznego”, służy porządkowaniu rzeczywistości, czyli nazywaniu, klasyfikowaniu i opisowi jej samej oraz jej elementów; jest też narzędziem retoryki<sup>5</sup>. W reklamie (i kulturze popularnej jako takiej) często pojawia się słowo o charakterze militarnym, które rozkazuje, organizuje i nakłania ludzi do działania. Chodzi tu o jednoznaczne wyrażenie bardzo oczywistych intencji, przede wszystkim takich, jak skłonienie do kupowania lub zaakceptowania czegoś: „Ojciec, prac? Prac! Ale w Pollenie 2000”, „Tylko w Polsce!”, „Oglądajcie jedynekę!”, „Zostańcie z nami!”<sup>6</sup>. Struktura zdania jest tu zwykle skrócona i skondensowana, między jego poszczególnymi elementami nie powstaje żadne napięcie i nie ma żadnej „przestrzeni”. Tego rodzaju język jest wysoce spersonalizowany, czego świadectwem mogą być znane hasła w rodzaju: „Twój proszek do prania”, „Twoje włosy”, „Twój styl” itd.<sup>7</sup> Taki język nie dopuszcza dyskusji, dowodzenia lub negacji; często łączy się w nim przeciwieństwa. To, co stanowi wytwór wysoko zaawansowanej technologii, tu może uchodzić za wytwór tradycyjnego rzemiosła; wytwarzana przemysłowo żywność w reklamie staje się pro-

---

5 Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa, s. 198.

6 Por. klasyczne już uwagi o słowie w kulturze „człowieka jednowymiarowego” Herberta Marcusego w książce *Człowiek jednowymiarowy. Badanie nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, oprac. i wstępem poprzedził W. Gromczyński, przeł. S. Konojacki i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 117 i nast.

7 Na temat słowa w reklamie powstało wiele opracowań. Spośród wydanych w Polsce wymieńmy znaną pracę Jerzego Bralczyka *Język na sprzedaż*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.

duktem domowej kuchni, produkty przemysłu chemicznego okazują się być darem natury itd.

Język funkcji odzwierciedla rozumowanie technologiczne. W swojej bezpośredniości i prostocie hamuje on myślenie pojęciowe, wymusza zachowania stadne, a więc posłuszeństwo wobec tyranii większości, a także absolutną rezygnację z rozumu. Niczego nie wnosi, niczego nie odsłania, a wręcz przeciwnie – raczej zasłania rzeczywistość. Stanowi wytwór techniki – między innymi efekt technicznie pojętych badań marketingowych. Jest świadectwem ujmowania wyobraźni w ramy techniki. W znanych reklamach telewizyjnych piwa marki żubr, opartych na przewrotnie i dwuznacznie brzmiących hasłach: „Żubr puszczy w puszczy”, „Żubr. Tuż za rogiem”, „Na szczęście za rogiem jest żubr”, „Żubry występują w puszczy”, „Nowa twarz żubra”, gra językiem służy kontrolowanemu pobudzeniu wyobraźni odbiorcy i skierowaniu jego uwagi w ściśle określonym kierunku. Żubry, jak powszechnie wiadomo, nie piją piwa, nie „puszczą w puszczy”, nie „występują w puszczy”, nie ma ich „za rogiem” i nie mają twarzy. Pysk żubra staje się tu jedynie metaforą nowego „oblicza” produktu – piwa marki żubr. Tego rodzaju hasła połączone z nastrojowymi obrazami z Puszczy Białowieskiej mają przywołać tęsknotę za naturą, a tak naprawdę za czasem wytchnienia spędzonym przed telewizorem, czego świadectwem może być użyty w reklamie głos narratora typowy dla głosu lektorów z filmów przyrodniczych.

Sposób funkcjonowania w reklamie kolejnego z elementów Cassirewskiej sieci, mitu, daje wiele możliwości analiz<sup>8</sup>. Mity, które w systemie filozoficznym, na przykład Schellinga, uchodziły za najpierwotniejsze objawienie bogów, a w funkcjonalistycznej antropologii kultury Bronisława Malinowskiego stanowiły narrację mającą wpływ na codzienne życie „dzikiego” człowieka, wykorzystywane w reklamie są traktowane jako kolejne narzędzie perswazji. Motywy zapożyczone z mitów pozwalają bowiem na „dotknięcie” ukrytych w pamięci odbiorcy wspomnień, stanów, nastrojów, sytuacji.

---

8 Na temat obecności świadectw dawnych mitologii w kulturze popularnej zob.: Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

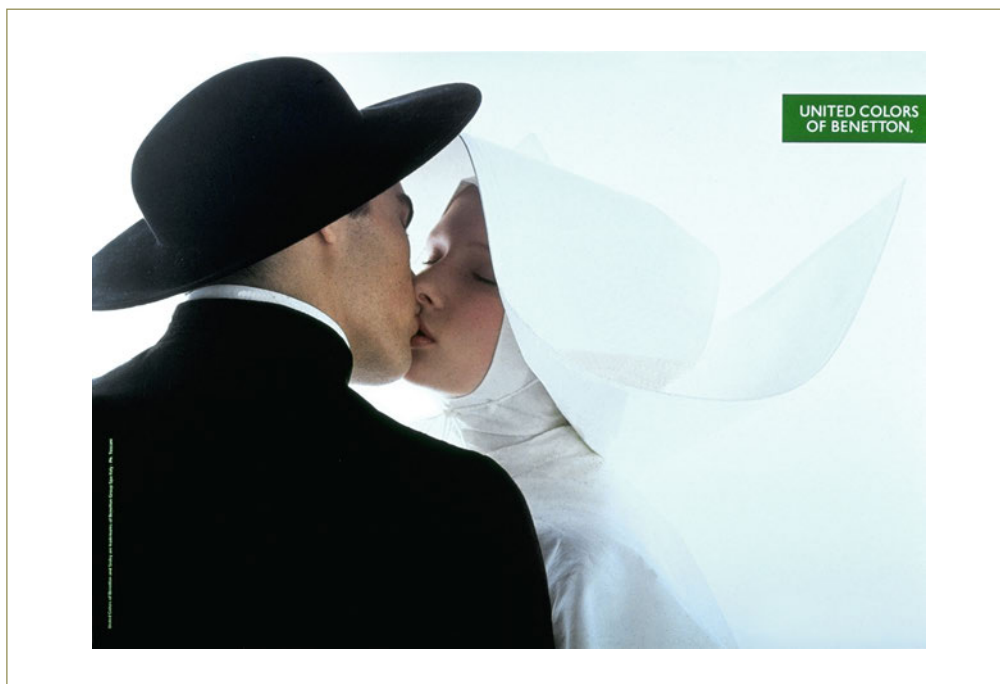


W reklamie odnajdziemy postaci, motywy i narracje, które można potraktować jako przedstawienia lub opowieści zmitologizowane. Są one jednak w równym stopniu dowodem oddziaływania mitów na realność mediów, jak również siły oddziaływania realności mediów na reklamę. Rzeczywistość przedstawiana w reklamie jest bowiem „gotowana” – posłużmy się tu znaną kategorią Claude’a Lévi-Straussa – co oznacza, że jest ona przetworzona przez poetyki różnych gatunków medialnych, na których reklama nieustannie „żeruje”. Na nie nakładają się jeszcze specyficzne poetyki i treści samej reklamy. Według Cassirera, przypomnijmy, mit zakłada pokrewieństwo wszystkich form życia, ponieważ przyroda stanowi jedną wielką społeczność. W reklamie zakłada się natomiast „pokrewieństwo” różnych form życia z technologią. Zmitologizowane obrazy wykorzystywane w reklamie przede wszystkim mają przyczynić się do skojarzenia przez odbiorcę masowo wytwarzanych produktów z „wartościami dodanymi”, na przykład piwa z potęgą natury, kawy rozpuszczalnej z energią czarnej pantery, majonezu wyprodukowanego na sterowanej komputerowo linii produkcyjnej z tradycyjną, czyli „naturalną” kuchnią domową itd.

Uobecnienie mitu w reklamie mogą ilustrować występujące w niej „mityczne” postaci. Przykładem może być reklamowy „heros” – wysportowany mężczyzna skrapiający swoją twarz wodą po goleniu. Może być nim właściciel nowego samochodu, pędzący swoją maszyną po surrealistycznie pustej autostradzie, przywołując w ten sposób pamięć o mitycznym „jeźdźcu” uosabiającym wolność i dominację nad przestrzenią. Młoda i piękna kobieta, wydająca „wojnę” swoim włosom przy użyciu nowego „spulchniającego” szamponu, staje się odtworzeniem obrazu mitycznej Afrodyty itd. Gospodynię domową przygotowującą swojej rodzinie zupę rozrobioną z proszku można porównać z boginią ogniska domowego. Mit może też objawiać się w wizerunku „pierwotnego” zwierzęcia, na przykład wspomnianego wcześniej żubra, traktowanego w reklamie jako symbol potęgi natury, a tym samym zdrowia i siły, co przekłada się na sposób postrzegania piwa.

Mit w filozofii kultury Cassirera jest ściśle powiązany z religią, ponieważ jest on od początku potencjalną religią i wraz z nią wyjaśnia świat, odpowiadając na fundamentalne pytania: o początek świata, o początek społeczeństwa ludzkiego, o śmierć. Religia, obejmując zarówno kosmo-





Oliviero Toscani (1991)

logię, jak i antropologię, jest jednocześnie negowaniem śmierci, a tym samym afirmacją życia. Jednak w reklamie „kultura symboliczna” stanowi ujęcie tylko jednej strony rzeczywistości – tej dającej się poznać zmysłowo, w związku z czym nie ma tu miejsca na treści religijne. Unika się więc w niej przedstawień odnoszących się bezpośrednio do „pierwotnej ontologii” rozumianej w sposób, w jaki ujmował ją Mircea Eliade. Jedną z funkcji religii jest wyzwolenie z doczesności i tym samym doświadczenie wolności, co jest niepożądane z perspektywy interesów twórców i nadawców reklam. Ich celem jest bowiem skupienie uwagi odbiorcy właśnie na banalnej doczesności. W reklamie natomiast niejednokrotnie wykorzystuje się symbole religijne, głównie po to, żeby przyciągnąć uwagę odbiorców. Użycie owych symboli często ma na celu wywołanie swoistego szoku u adresata reklamy, zaskoczenia go grą symbolami uchodzącymi w potocznej świadomości za nietykalne. Przykładem tego rodzaju gier, mających posmak skandalu, może być fotografia księdza całującego się z zakonnica w słynnym plakacie Oliviero Toscaniego, zaprojektowanym dla koncernu Benettona w 1991 roku. Może nim być

także przedstawienie nago polskiej modelki Joanny Krupy – jako anioła trzymającego krzyż – w reklamie amerykańskiej organizacji PETA, znanej z walki o prawa zwierząt i piętnowania obyczaju noszenia przez kobiety futer.

Mit, początkując myślenie religijne, w filozofii kultury Cassirera, przypomnijmy, uchodził również za pierwotny przejaw myślenia historycznego – stanowił pierwszą próbę ustalenia chronologii porządku rzeczy, kosmologii i genealogii bogów i ludzi<sup>9</sup>. Historia daje odpowiedź na konkretne pytania, „ale same pytania stawia i dyktuje terażniejszość”<sup>10</sup>. W reklamie historia prezentuje się nader osobliwie, ponieważ jej ramy określa w istocie historia mediów. W komunikatach reklamowych możemy więc spotkać na przykład pastisze filmowej burleski z epoki kina niemego, poetykę dawnych audycji telewizyjnych czy cytaty z filmów fabularnych lub dokumentalnych. Technikami cyfrowymi ożywia się znanych bohaterów kina, jak miało to miejsce w przypadku Steve’a McQueena, który w 1968 roku zagrał główną rolę w głośnym filmie *Bullit*. Aktor zmarł w 1980 roku, natomiast „ożywiony” techniką komputerową w reklamie z 2005 roku – jako filmowy porucznik Frank Bullit – zasiadł za kierownicą nowego modelu fordą mustanga. W reklamie zmitologizowana – głównie w sensie medialnym – przeszłość splata się nieustannie z terażniejszością. Historię wyznaczają tu bowiem aktualnie masowo wytwarzane i sprzedawane rzeczy, dotyczy więc ona „życia” martwej materii w świecie człowieka i w przeciwieństwie do historii w ujęciu Cassirerowskim ona nie służy poznaniu.

Kolejny element Cassirerowskiej symbolicznej sieci, nauka, pojawia się w reklamie na dwóch poziomach. Najpierw jej obecność wyraża się w świecie przedstawionym, najczęściej w swoście reklamowym wizerunku naukowca – czyli personifikacji nauki, której autorytet staje się kolejną „wartością dodaną”. Drugi poziom jest ukryty, ale to on wydaje się najważniejszy, ponieważ to właśnie nauka stanowi podłoże reklamy jako perswazyjnej komunikacji społecznej. Wszelkie dziedziny nauki wykorzystywane w badaniu rynku nie służą jednak poznaniu w ontolo-

---

9 Cassirer, dz. cyt., s. 281.

10 Tamże, s. 289.

gicznym sensie. Nauka nie jest tu traktowana jako płaszczyzna dociekania prawdy. Ma być skuteczna i nastawiona na cel – ma pomóc w retoryce reklamy. Zostaje sprowadzona do roli narzędzi służących tworzeniu kolejnego narzędzia, jakim jest sama reklama. Dzięki znakomitemu rozpoznaniu odbiorcy, a więc sklasyfikowaniu jego marzeń, pragnień i potrzeb, zbadaniu motywacji skutkujących zakupem, określeniu sposobu używania kupionego produktu itd., jest on w istocie bezbronny.

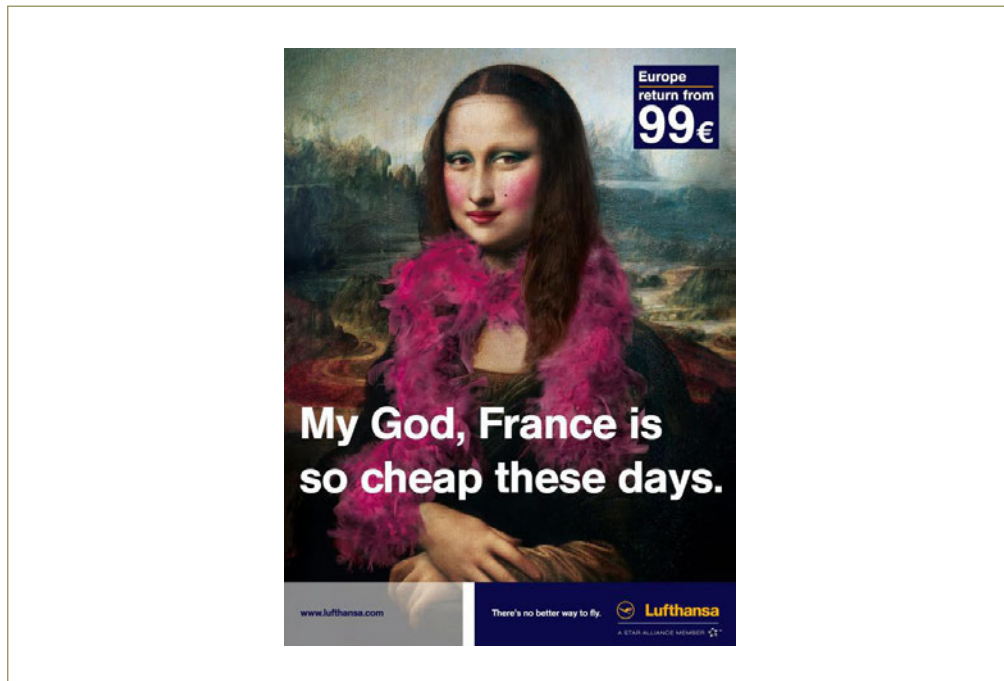
### Reklama a sztuka

Twórca dawnych reklam na ogół pozwalał się jednoznacznie określić. Był nim zwykle artysta, którego dzieło stanowiło świadectwo jego talentu i umiejętności, czego przykładem może być reklamowa twórczość Henri Toulouse-Lautreca, Pierre'a Bonnarda czy Alfonsa Muchy. Dziś nie zawsze udaje się w sposób jednoznaczny określić autora reklamy. W jakimś stopniu jest nim niczego niepodejrzewający odbiorca, który jako przedstawiciel określonej „grupy docelowej” jest wnikliwie badany, a efekty tych badań stanowią punkt wyjścia w procesie kreacji reklamy. Jej „autorem” jest także firma przeprowadzająca owe badania, podobnie jak zespół ludzi pracujących przy jej produkcji. „Autorstwo” można również przypisać procedurom badawczym i organizacyjnym, czyli narzędziom, które stanowią podstawę kreacji reklamy.

Zauważmy, że reklama ma zwykle charakter „artystyczny”. Czy jego brak przeszkodziłby w skutecznym ogłoszeniu o sprzedaży towarów, usług lub idei? Zwróćmy uwagę, że na początku XX wieku amerykańska reklama wcale nie była „artystyczna”. Jeden z ówczesnie najbardziej znanych jej przedstawicieli, Claude Hopkins, w swojej znanej książce-poradniku napisał, że należy unikać wszelkich odniesień do sztuki, ponieważ amerykański odbiorca nie jest z nią zaznajomiony i w związku z tym może nie zrozumieć reklamy<sup>11</sup>. „Obraz – podkreślał Hopkins –

---

11 Claude C. Hopkins, *My Life in Advertising & Scientific Advertising*, NTC Business Books, Lincolnwood 1993, rozdz. *Art in Advertising*, s. 259 i nast.



Lufthansa – *Mona Lisa* (2007)

musi pomóc w sprzedaży [...] towarów”<sup>12</sup>. Wynika z tego, że reklama może istnieć bez wartości artystycznych. Dlaczego w takim razie twórcy reklam usiłują nadać swoim wytworom pozór dzieł sztuki? Na to pytanie w jakimś stopniu odpowiedzieli dwaj przedstawiciele szkoły frankfurckiej, Theodor Adorno i Max Horkheimer, którzy stwierdzili, że w świecie stechnicyzowanym człowiek by nie przeżył, w związku z tym „przemysł kulturowy”, którego ekonomiczną podstawą jest przecież reklama, nasycy się namiastkami duchowości.

Sztuka jest zawłaszczana przez twórców reklam na kilka sposobów. Pierwszy i najprostszy stanowi wykorzystywanie wizerunków dzieł sztuki, zazwyczaj tych egzystujących w wyobraźni masowej. Polega to na prostym zabiegu potraktowania dzieła sztuki jako znaku i połączeniu ze stosownym tekstem. Niewątpliwie najczęściej eksploatowanymi w ten sposób dziełami był *Dawid Michała Anioła* i *Mona Lisa* Leonarda

---

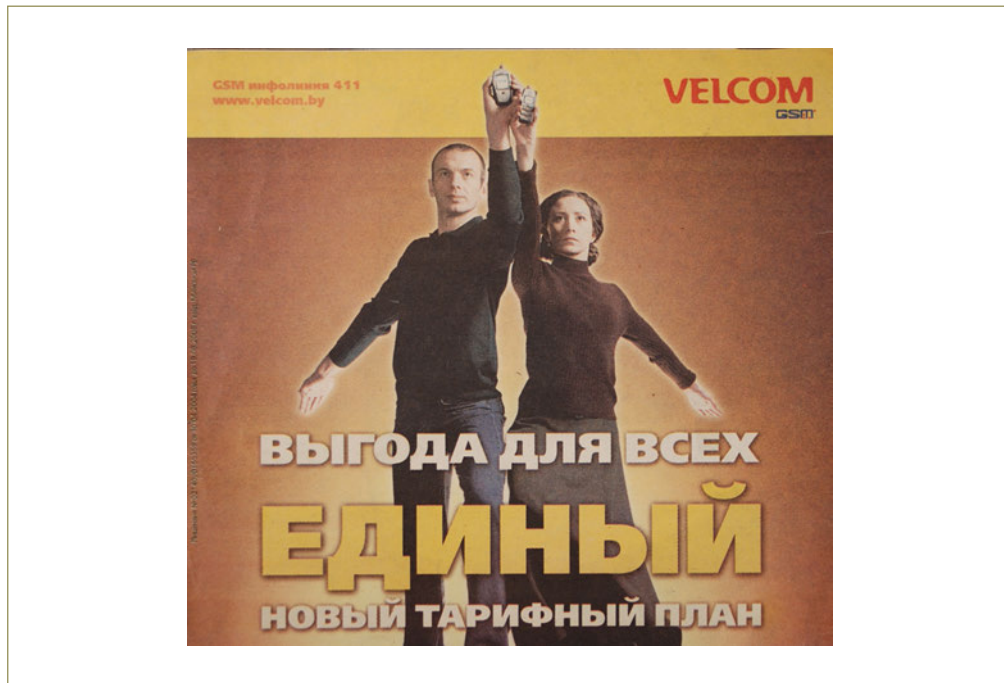
<sup>12</sup> Tamże, s. 262.



Plakat – Grodno, Białoruś: reklama hurtowni (2002)

da Vinci, które wykorzystywano do reklamowania okularów słonecznych, zegarków, coca-coli, alkoholi, tanich przelotów samolotowych itd. Przykładem potraktowania dzieła jako znaku może być reklama, w której wykorzystano znany *Autoportret* Vincenta van Gogha, przedstawiający artystę z obandażowaną głową. Do obrazu dodano jedynie nazwę reklamowanego leku i informację o jego zaletach, takich jak zmniejszenie blizn i przeciwdziałanie infekcjom. Innym przykładem może być reklama z obrazami Pabla Picassa, które – na wszelki wypadek opatrzone stosownym podpisem – „podróżowały” na fotelach samochodu (reklama Xara Picasso). Znane dzieła sztuki bywają również poddawane różnego rodzaju przekształceniom, na przykład *Mona Liza* bywała „upiększona” wyrazistym makijażem, a *Dawida* Michała Anioła ubierano między innymi w spodnie dżinsowe. Takie zabiegi służą odebraniu znanym dziełom „wyniosłości” wytworów „kultury wysokiej”, swoistemu ich „oswojeniu” i wprowadzeniu do sfery kultury popularnej, której reklama jest przecież jednym z zasadniczych elementów. Dzieło sztuki zostaje tu potraktowane jako znak pozbawiony wszelkich głębszych znaczeń.





Rosja: reklama prasowa sieci telefonicznej (2003)

Innym sposobem wykorzystywania sfery sztuki w reklamie jest tworzenie pastiszy znanych dzieł, którym przez dodanie słownych komunikatów nadaje się wymowę perswazyjną. Oto znany plakat propagandowy autorstwa Aleksandra Rodczenki z 1920 roku, nawołujący do czytania książek, z hasłem: Ленгиз. Книги по всем отраслям знания, zostaje przekształcony w komunikat nakłaniający do odwiedzenia hurtowni kurtek z powodu wyprzedaży posezonnej. Rzeźba Wiery Muchiny *Robotnik i kolchoźnica*, w 1937 roku zdobiąca pawilon Rosji Radzieckiej na wystawie powszechnej w Paryżu, później znana jako logo wytwórni filmowej Mosfilm, zostaje sparafrazowana jako motyw w reklamie telefonii komórkowej.

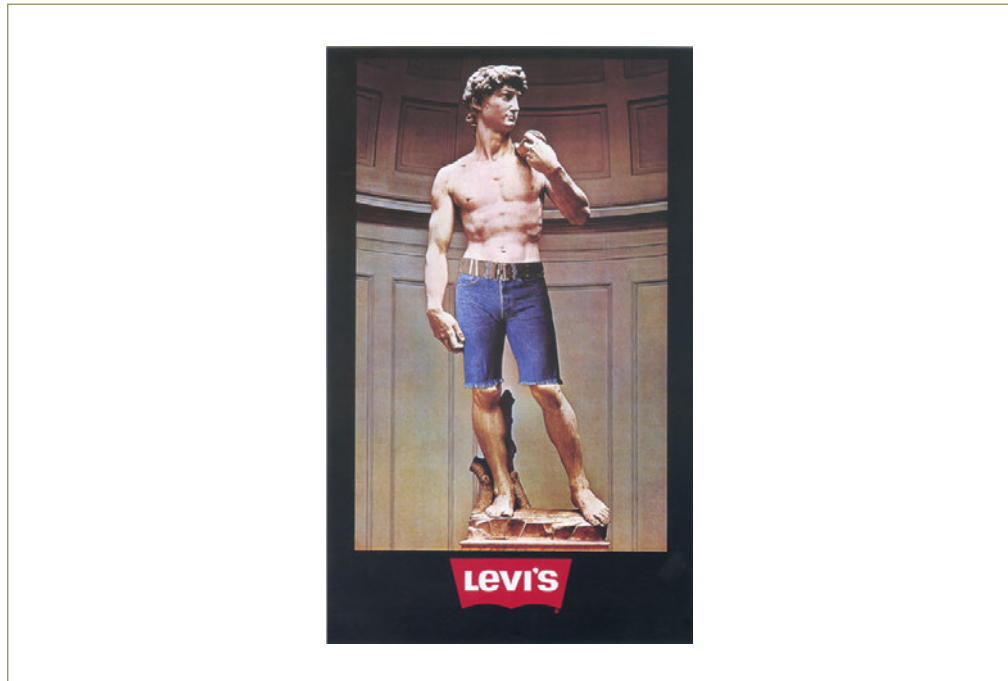
O ile przedstawianie, przekształcanie lub nawet przedrzeźnianie dzieł sztuki w reklamie jest w istocie zabiegiem niewinnym, o tyle znacznie poważniejszym problemem staje się kreowanie reklam w taki sposób, aby zatrzeć granicę między reklamą jako płatnym ogłoszeniem a dziełem sztuki. Najczęściej odbywa się to poprzez przejmowanie języka i poetyki sztuki. Tę strategię może ilustrować wspomniane już wystawie-



Eva Mendes w reklamie perfum *Secret Obsession* Calvina Kleina (2008)

nie na Biennale Weneckim w 1993 roku fotografii Oliviero Toscaniego. Twórcy reklam wykorzystują języki i poetyki sztuki dawnej, XIX-wiecznego symbolizmu, Art Nouveau, Art Déco, europejskiej awangardy – od ekspresjonizmu i kubizmu po konstruktywizm, dadaizm i surrealizm – pop-artu, op-artu, hiperrealizmu, minimalizmu aż do sztuki nowych mediów. Sfera sztuki staje się swoistym laboratorium doświadczalnym reklamy.

„Artystyczność” służy w istocie zatarciu technicznego charakteru reklamy, która dzięki temu nabiera znamion „życia” i przez to ma szansę stać się jednym z elementów Cassirerowskiej „symbolicznej sieci doświadczenia człowieka”. W założeniu komunikat reklamowy ma więc być świadectwem „duchowości”, w rzeczywistości nie mając jednak nic wspólnego z myśleniem filozoficznym, religijnym i również sztuką – podkreślmy, że traktowaną jako wyraz dwóch najpierw wymienionych tu rodzajów ludzkiej aktywności. Można więc po raz kolejny zauważyć, że obrazy, których medium są dzieła sztuki, fundują sens, natomiast te ujęte w artystyczność reklamy fundują jedynie jego pozór.



Levi's – *Dawid* Michała Anioła (2008)

„Kultura symboliczna” w reklamie jest niewątpliwym świadectwem technicyzacji ludzkiej wyobraźni. Symbol reklamowy nie odsłania bowiem rzeczywistości – jakkolwiek rozumianej. Jego zadaniem jest raczej jej zasłonięcie i skierowanie uwagi odbiorcy w stronę „wartości dodanych”, czyli tych wartości symbolicznych, których atrybutem ma być reklamowany produkt i które pozwalają na zbudowanie marki i jej „aury”. Konsument zwykle nie ma możliwości czynnego uczestniczenia w tak rozumianej „kulturze symbolicznej”, ponieważ mogłoby to oznaczać spełnienie jego tęsknot i pragnień. W związku z tym reklamowy „świat symboliczny” o czym innym opowiada, a do czego innego kieruje uwagę odbiorcy. Reklama ma za zadanie wykreowanie pragnienia doświadczenia obrazowanej rzeczywistości, jednak w istocie takie doświadczenie nie jest możliwe, gdyż reklama jest tylko jego obietnicą.

Zwarty w założeniu Cassirera świat symbolicznego doświadczenia człowieka, oparty na omówionych tu elementach, rozpadł się, jak wiadomo, na oddzielne „dyskursy”: język, mit, religię, sztukę, historię

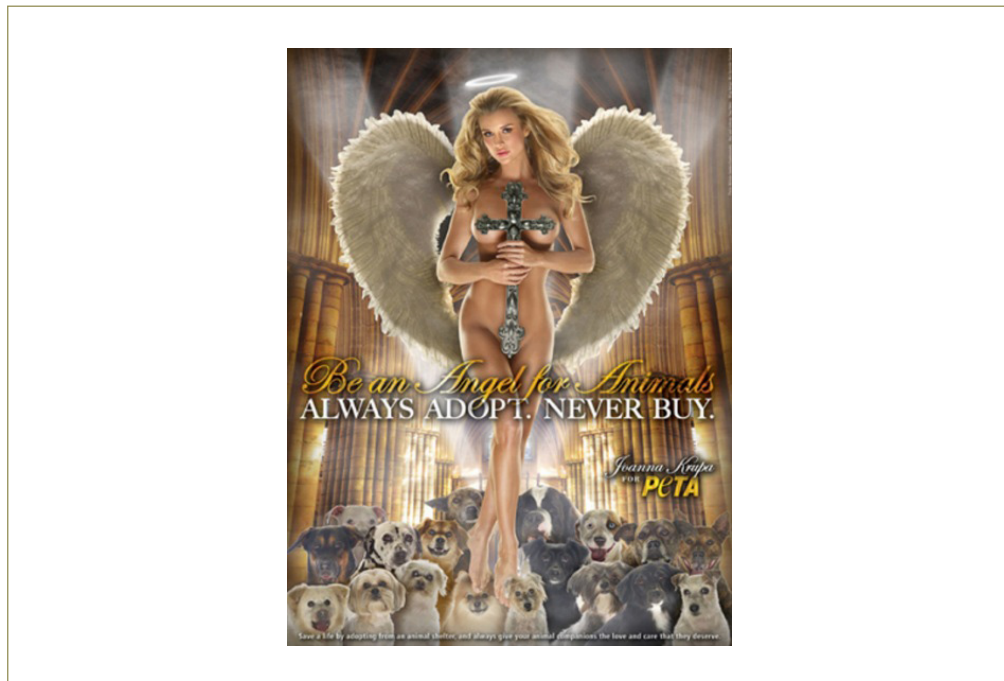




Paryż: dom towarowy BHV (2008)

i naukę. Swoisty rozpad dotyczy również świata reklamy. Reklamowa narracja może na przykład dotyczyć wolności, ale uwaga odbiorcy jest kierowana do jej atrybutu, czyli przemysłowo wytwarzanej rzeczy. Tego rodzaju symbolizowanie zdaje się być kolejnym świadectwem rozpadu rzeczywistości na świat fizycznego konkretnego, jakim są reklamowane produkty, i świat na ogół niemożliwych do doświadczenia symbolicznych wizji. Interesujące jest jednak, iż oba te światy, tylko w reklamie połączone, są tak samo namacalne, ponieważ stanowią element codziennego doświadczenia telewidza, czytelnika gazet lub kolorowych magazynów, jak również dają się tak samo ujmować w pozytywistycznym sensie dzięki wspomnianym wcześniej badaniom rynku.

Reklama, podobnie jak kreowany w niej świat (czyli obrazy w rozumieniu Beltingowskim), jest techniką i jako taka – powtórzmy to założenie – nie należy do kultury. Martin Heidegger w *Pytaniu o technikę* wskazywał, że dawniej istota techniki nie była wcale niczym technicznym. Przywoływał antyczny sens greckiego terminu  $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta$ , który nie oznaczał



Joanna Krupa w reklamie kampanii PETA (2010)

prostej procedury służącej jakiemuś celowi<sup>13</sup>. Obszar ludzkiej aktywności określany tą kategorią cechowało odkrywanie – w takim samym sensie, w jakim odkrywaniem rzeczywistości stawała się poezja. Natomiast nowoczesna technika, jak to określił filozof, jest „urabianiem” przyrody. Reklama w takim razie byłaby nader specyficzną techniką „urabiania” człowieka (jego wyobraźni), który przecież także należy do przyrody. Jest to ujmowanie człowieka w ramy techniki, której celem jest tylko technika. Ona, nawarstwiając się i umacniając, tworzy między innymi „kulturę symboliczną” (jako element technokultury), która coraz bardziej zasłania rzeczywistość<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. K. Wolicki, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, oprac. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 224 i nast.

<sup>14</sup> Por. uwagi Wiesława Juszczaaka na temat rzeczywistości w tekście *Uwagi o „kulturze symbolicznej”*, dz. cyt., s. 98 i nast.

## Reklamowa „kultura symboliczna” i antropologia obrazu Hansa Beltinga

Hans Belting w swojej *Bild-Anthropologie* akcentuje ideę „samo-podwojenia” ciała reprezentowanego w medium, czyli egzystującego już fizycznie obrazu, który stanowi rodzaj „digitalnej maski” lub „wirtualnego sobowtóra”<sup>15</sup>. Natura obrazów ujętych w różnego rodzaju media – charakter mediów podlegał nieustannym zmianom – zawsze polegać miała na rozciągnięciu granic w sensie przestrzennym i czasowym obecności ciała. Było to najbardziej widoczne – jak wskazywał Belting – w przypadku śmierci człowieka ujętego w medium obrazu, czyli obrazu stającego się „medium nieobecnego ciała”. Obraz staje się obrazem wtedy, argumentuje Belting, kiedy jest ożywiony przez widza. W akcie ożywienia nasza wyobraźnia oddziela go ponownie od medium. W tym procesie nieprzezroczyste medium staje się przezroczyste i ukazuje obraz, który jaśniej dzięki naszej obserwacji. Ta przejrzystość wyzwala go z więzi z medium, w którym widz go odkrył.

W reklamie obraz również wyzwala się z więzi medium i kiedy zostaje „ożywiony, wtedy oddziałuje na ciało odbiorcy, co objawia się nie tylko w aktywności, jaką jest konsumeryzm, lecz również na przykład w fenomenie chirurgii plastycznej czy mody na fitness itd. Dowodzi to dobitnie nie tyle wzajemnych napięć między obrazem a medium, ile zawłaszczania obrazu przez medium. Hans Belting, pomimo zainteresowania bardzo różnymi rodzajami praktyk wizualnych – analizował mumie egipskie, modele woskowe, portrety nowożytnych, fotografię – wydaje się jednak niechętny obrazowaniu, którego medium stanowią różnego rodzaju przejawy kultury popularnej. Skupia się zasadniczo na obrazach artystycznych, w czym zdaje się wyrażać krytyczna wymowa jego koncepcji. O ile on sam pozostaje świadomy zagrożeń płynących ze zrównywania obrazów o charakterze technicznym z obrazami artystycznymi, o tyle świadomości dystynkcji między sztuką (kulturą) a techniką wydają się niejednokrotnie pozbawieni wspomniani na wstępie badacze

---

15 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 26 i nast.

różnych przejawów kultury popularnej i również, jak się wydaje, czasami sami artyści, a także niektórzy krytycy i badacze sztuki najnowszej.

Niniejsze uwagi o „kulturze symbolicznej” i reklamie są propozycją swego rodzaju powrotu do punktu wyjścia, czyli propozycją przywrócenia wagi temu, co Hans Belting negocował jako sensowny obiekt badań. Chodzi tu bowiem o zwrócenie uwagi na charakter nie tylko obrazu, którego miejscem jesteśmy my sami – jak chciał Belting – ale także na charakter medium. Niemiecki historyk sztuki, przypomnijmy raz jeszcze, zarzucał „tradycyjnej” historii sztuki badanie dotychczas głównie charakteru medium, czyli stylistycznych cech dzieł sztuki. Charakter medium wyznaczają jednak nie tylko jego cechy czysto formalne, lecz również zaplanowany wcześniej sposób jego funkcjonowania w środowisku człowieka. Podkreślmy też, że medium określa charakter obrazu, którego jest ono nośnikiem. Kiedy obrazy zostają wprzęgnięte w technikę, wtedy nabierają charakteru technicznego. Wtedy też to nie my jesteśmy ich pierwotnym „miejscem”, lecz technika.

DARIUSZ KONSTANTYNÓW

*Moje pierwsze spotkanie z Profesorem  
Wiesławem Juszcakiem*



Było to 32 lata temu, w kwietniu 1980 roku, podczas eliminacji centralnych IV Olimpiady Artystycznej. Na zrobionej wówczas fotografii Profesora wszyscy rozpoznają bez trudu, a wysiliwszy nieco wzrok, być może wypatrzą także postać piszącego te słowa.



IRENA KOSSOWSKA

*Portret podwójny, zwierciadlane odbicia  
i mistrzowie dawni*

Profesor Wiesław Juszcak stał się dla mnie w czasach „zawodowego dorastania”, i do dziś pozostaje, niedościgłym wzorem Mentora, o dekady wyprzedzającego badawcze tendencje i metody współczesnej humanistyki, modelowym Profesorem, który postrzega sztukę w sposób dogłębny i kontekstowy zarazem (nie zważając na bieżące mody interpretacyjne), Mistrzem literackiej narracji i intelektualnym Przewodnikiem. Zadecydowała o tym nie tylko Jego erudycja wolna od czasowych i geo-kulturowych barier, Jego intelektualna przenikliwość otwierająca nowe perspektywy badawcze, polifoniczność Jego talentu, znawstwo Wielkiej Literatury i arcydzieł sztuki filmowej oraz nadprzeciętna miłość do muzyki; wszystko to razem, i jeszcze więcej (nie sposób czegoś nie pominąć), w harmonijnym współbrzmieniu imponowało kilku pokoleniom uczniów Profesora i nadal wyznacza standardy nauk humanistycznych. Mnie pociągał inny jeszcze aspekt Jego badawczych tropów – fascynacja tym, co niekanoniczne, zepchnięte na margines obowiązującej narracji historii sztuki, usytuowane na obrzeżach głównych szlaków humanistyki.

Chcąc złożyć Mistrzowi podziękowanie za lata naukowych inspiracji, przypominę więc mało znaczącą rycinę mało znanej graficzki, Wandy Komorowskiej, by, wzorem Profesora, ukazać ewokacyjny potencjał tej marginalnej pracy, jej podatność na interpretacyjne zabiegi i ciężenie ku rozmaitym kontekstom badawczym. Wybór padł na Komorowską również ze względu na idiosynkratyczną morfologię jej graficznego obrazowania, jej zmysł estetyczny ukształtowany pod wpływem estety najwyższej klasy, Jamesa Abbotta McNeill Whistlera. Estetyzacja tego, co potoczne, prozaiczne, pospolite, to przecież także domena Profesora.





Wanda Komorowska, *Autoportret przed lustrem*, ok. 1906

Komorowska zainicjowała w polskiej grafice artystycznej pierwszej dekady XX wieku nurt intymistyczny, oparty na motywach starannie zaaranżowanych martwych natur kwiatowych, portretach o kontemplacyjnej aurze, wyciszonych scenach salonowych i pracowniowych; nurt wolny od narodowej tematyki i patriotycznych treści, w które uwikłana była rodzima sztuka przełomu wieków. Wysmakowane gamy chromatyczne Whistlerowskich „symfonii” i „harmonii” przekładała Komorowska na język barwnej akwatinty.

W technice akwatinty wykonany został także domniemany autoportret artystki przed lustrem (ok. 1906–1910); domniemany, gdyż ta utrzymana w wąskim rejestrze umbry i szarości rycina ma enigmatyczną wymowę, wykracza poza granice skonwencjonalizowanej sztuki portretowania. Przedstawiony w kompozycji motyw można bowiem odczytywać dwójako: jako lustrzany wizerunek odwróconej w trzech czwartych tyłem do widza Komorowskiej lub jako jej podwójny autoportret. Rozróżnienie to ma w naszym wywodzie charakter instrumentalny, gdyż, w istocie rzeczy, przedstawienie odbijającej się w lustrze postaci stanowi szczególny typ po-

dwójnego portretu. Niemniej portret podwójny jest kategorią szerszą od wizerunku podwojonego za pośrednictwem refleksyjnych powierzchni, gdyż może powstać na kilka sposobów, także bez udziału lustra. Motyw lustrzanego odbicia musiał być Komorowskiej dobrze znany z twórczości Whistlera. Ten podpatrzony przez Whistlera w japońskich drzeworytach efekt służył pogłębianiu iluzji przestrzennej kompozycji, mnożeniu dekoracyjnych elementów, a także wzbogacaniu wewnątrzobrazowej narracji. Komorowska wprowadziła efekt przestrzennej komplikacji w akwafortach *Starzec i kobieta* (ok. 1906) oraz *Studium portretowe dziewczynki* (ok. 1906–1910), stosując, podobnie jak Whistler w *The Music Room: Harmony in Green and Rose* (1860–61), lustrzane odbicie kobiecej postaci znajdującej się tej części pokoju, która nie mieści się w kadrze obrazu. Także w słynnym obrazie Whistlera *The Little White Girl: Symphony in White N° II* (1864) twarz modelki odbija się we wmontowanym nad kominkiem lustrze, którego połyskliwa tafla służy wprowadzeniu w zawężony kadr kompozycji fragmentarycznie widocznych dzieł sztuki – obrazu i ryciny, a tym samym wzmocnieniu efektu estetyzacji wnętrza. Jednak w autoportrecie Komorowskiej, wbrew oczywistości empirycznego doświadczenia, a także w przeciwieństwie do Whistlerowskiego prototypu (nieostry fantom postaci w lustrze), odzwierciedlenie twarzy artystki jest bardziej wyraziste i pełnoplastyczne od sumarycznie ujętej, eterycznej sylwety modelki zajmującej pierwszy plan kompozycji. Ambiwalentną wymowę ryciny intensyfikuje niejasna relacja przestrzenna między ukazanymi postaciami, gdyż zwierciadlana tafla jest nieidentyfikowalnym, transparentnym ekranem, domyślnym raczej niż widzialnym. Spróbujmy więc odczytać akwatintę Komorowskiej jako autoportret podwójny, stworzony bez użycia refleksyjnej powierzchni. W takim wariacie interpretacyjnym możemy dostrzec w rycinie próbę oddania, prócz wyglądu artystki, dwóch aspektów jej osobowości, racjonalnego, poznawalnego, oraz ukrytego, intelektualnie nieuchwytnego.

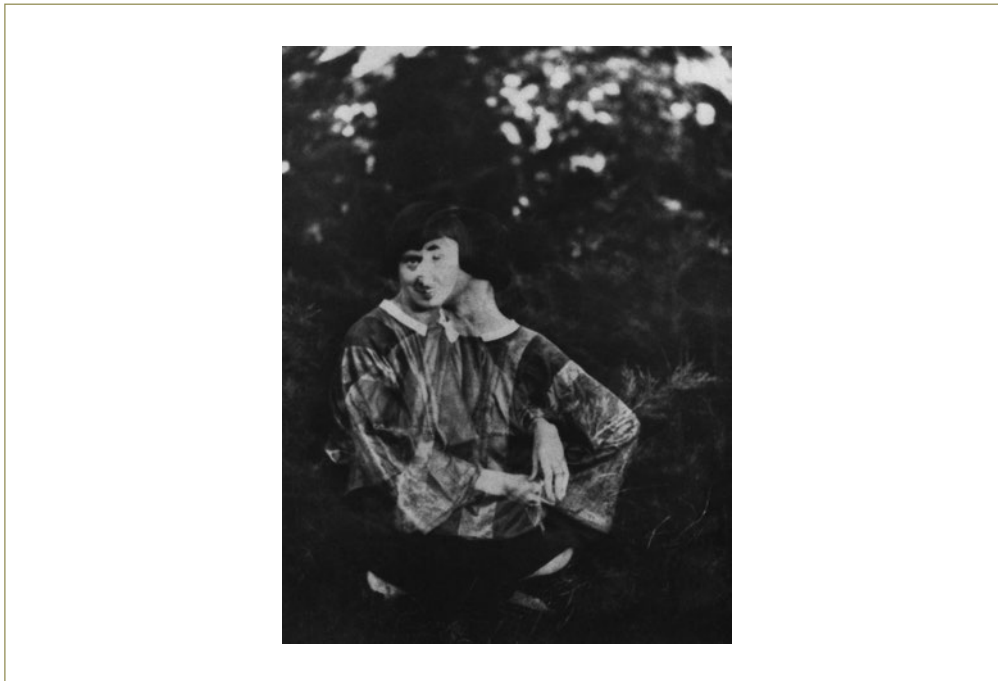
Dwa wymiary ludzkiego bytu, zmysłowy i duchowy, unaocznili już wcześniej Stanisław Wyspiański w *Portrecie Henryka Opieńskiego* (1898), kompozytora i muzykologa. Portret podwójny stanowił dogodną formułę obrazowania dla Wyspiańskiego dzięki zintensyfikowanym walorom dekoracyjnym i spotęgowanej możliwości ewokowania symbolicznych treści. W wizerunku Opieńskiego wydobyta walorowym modelunkiem i obwiedziona giętkim konturem postać modela wydaje się (dzięki swej

plastyczności i usytuowaniu na skraju kadru) pokonywać granice wyobrażonej przestrzeni, by zaistnieć w realnej przestrzeni widza i potwierdzić tym swą fizykalność. Wyłaniające się spoza ujętej *en trois quarts* postaci Opieńskiego profilowe ujęcie muzyka, zjawiskowe i eteryczne, staje się natomiast refleksem duszy pogrążonej w falach rodzącej się muzyki. Błękitny kontur obiegający obie sylwety łączy je, niczym emanująca z nich aura, w nierozzerwalną całość, oddając dwa aspekty życia i osobowości kompozytora, aspekt związany z doczesną egzystencją i aspekt kreatywny, odnoszący się do transcendencji.

A może autoportret Komorowskiej należałoby analizować wyłącznie jako symultaniczne przedstawienie postaci artystki ujętej z dwóch różnych punktów obserwacji? Stopień zsyntetyzowania pierwszoplanowej sylwety można by wówczas uznać za zabieg natury formalnej. Zasadę symultanimu obrazowania zastosował już wcześniej Wyspiański (znów Wyspiański!), szkicując postać czytającego książkę przyjaciela, Józefa Mehoffera, za każdym razem z innej perspektywy, w dwóch różnych momentach lektury. Dzięki dwuwariantowości ujęcia Wyspiański zintensyfikował chwilę intymną, moment prywatności dostępny jedynie komuś bliskiemu, dowcipnemu i zarazem nieustannie ćwiczącemu oko i rękę rysownika-obszernika.

Duplikowanie, a nawet mnożenie postaci tego samego modelu w przestrzeni jednej kompozycji, stało się trwałą koncepcją w rozwoju sztuki portretowej (niezależną od neomediewistycznej nostalgii). *Portret wielokrotny* Stanisława Ignacego Witkiewicza z ok. 1916 roku, to tylko jeden z przykładów symultanicznego zestawiania w kadrze fotografii kilku wizerunków postaci oglądanej pod różnym kątem, w zmieniającej się perspektywie, jakby przez „oko” obiektywu okrążającego stół, przy którym posadzono modela/modelkę. W tych pochodzących z drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia zdjęciach, wykonanych przez anonimowych rosyjskich fotografów, można się dopatrywać „osadu” bądź refleksu kubo-futurystycznych doświadczeń ówczesnej awangardy.

Podatny na modernistyczne pokusy, ale wyrosły z dziedzictwa symbolizmu Witkacy zmnożył swój własny wizerunek (w mundurze oficera rosyjskiej armii) dzięki odpowiedniej konfiguracji luster, poszukując w momentowym i wieloaspektowym zarazem oglądzie dostępnych zmysłowo zjawisk rządzącej nimi zasady, metafizycznej istoty



László Moholy-Nagy, *Symultaniczny fotoportret. Hannah Höch*, 1926

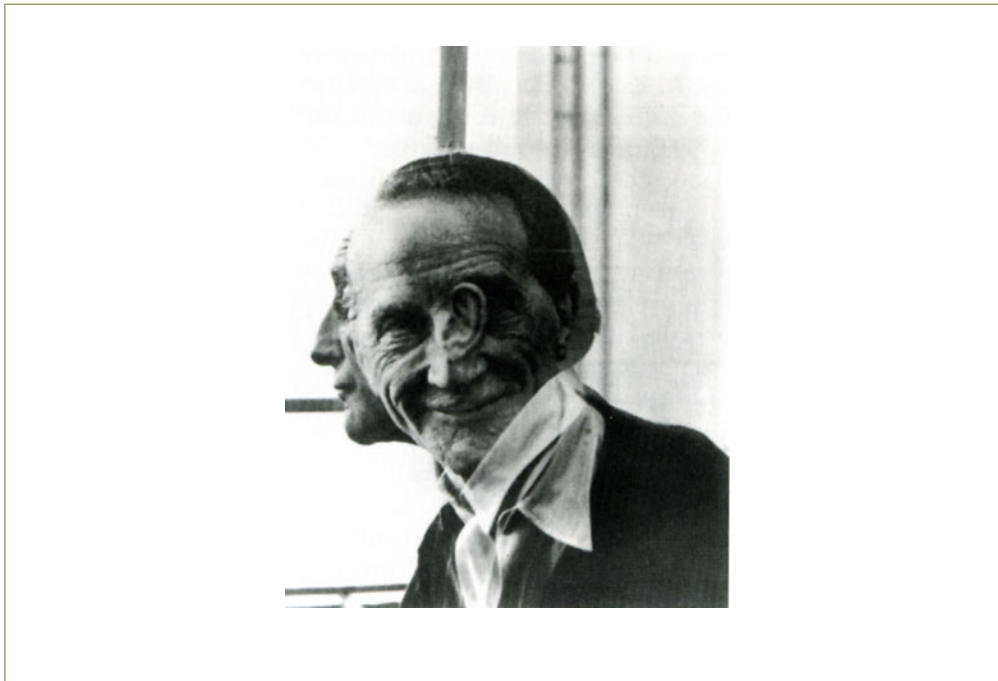
bytu. „Momentów tych nie możemy nijak pomyśleć i wyobrazić sobie jako samodzielnych [...]. Należałoby je wszystkie wypowiedzieć jednocześnie, jednym tchem [...]” (*Nieznany traktat filozoficzny Stanisława Ignacego Witkiewicza dedykowany Romanowi Ingardenowi*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 4). Postrzeganie fotograficznego kadru w kategoriach ekranu, na który projektowane są ulotne obrazy nieustannie przepływające przez percypujący podmiot, antycypowało sformułowanie przez Witkacego filozoficznej teorii „jedności w wielości” wszelkich fenomenów. Lokując swój zwielokrotniony portret w wyrwanym ze strumienia pamięci momencie, Witkacy konfrontował samego siebie ze sobą jako Istnieniem Poszczególnym.

Jak postrzegali formułę portretu zwielokrotnionego reprezentanci innych opcji dwudziestowiecznej awangardy? Pozostajemy w obszarze fotograficznych eksperymentów.

W 1925 roku László Moholy-Nagy utrwalił wizerunek Hannah Höch, nakładając na siebie dwa negatywy fotograficzne, co dało efekt „symultanicznego fotoportretu”. Höch, awangardzistka z kręgu November-

grupe, zaprzyjaźniona z Raoulem Hausmannem i Kurtem Schwitterssem realizatorka dadaistycznej koncepcji fotomontażu, poddana została (jako pozująca modelka) zabiegowi dublowania postaci, raz uchwyconej *en face*, a raz z profilu. Ujęcie frontalne – to Höch pogodna, uśmiechnięta, utrzymująca wzrokowy kontakt z widzem, z wyeksponowanymi, starannie ułożonymi dłońmi; profil – to twarz blada, zmartwiała, o zastygłych rysach, przymkniętych oczach i lekko rozwartych ustach, niczym maska, przesłaniająca (ze względu na swą nikłą przejrzystość) połowę twarzy uchwyconej *en face*. Wydaje się ona należeć do innego wymiaru rzeczywistości – wypreparowanej z naturalnego tętna życia, sztucznej, scenicznej. Czy doświadczenie Moholy-Nagy’ego należy więc interpretować jako eksplorację specyficznych własności fotograficznego medium (transparentności celuloidowej błony) i subwersywną wobec mimetycznych konwencji portretowania taktykę awangardzisty, czy też jako przejaw wieloaspektowej percepcji modelki? Czy to tylko zdynamizowane spojrzenie (oka obiektywu) dwustronnie rejestrujące jej aparycję, czy także aluzja do antagonistycznych (ale dopełniających się) pokładów jej osobowości? Semantyczną ambiwalencję *Symultanicznego fotoportretu* Hannah Höch potęguje nieostre tło, jakie tworzy zwarta masa roślinności, przeobrażająca się w amorficzne plamy kleksów o konturach postrzępionych przez prześwity światła.

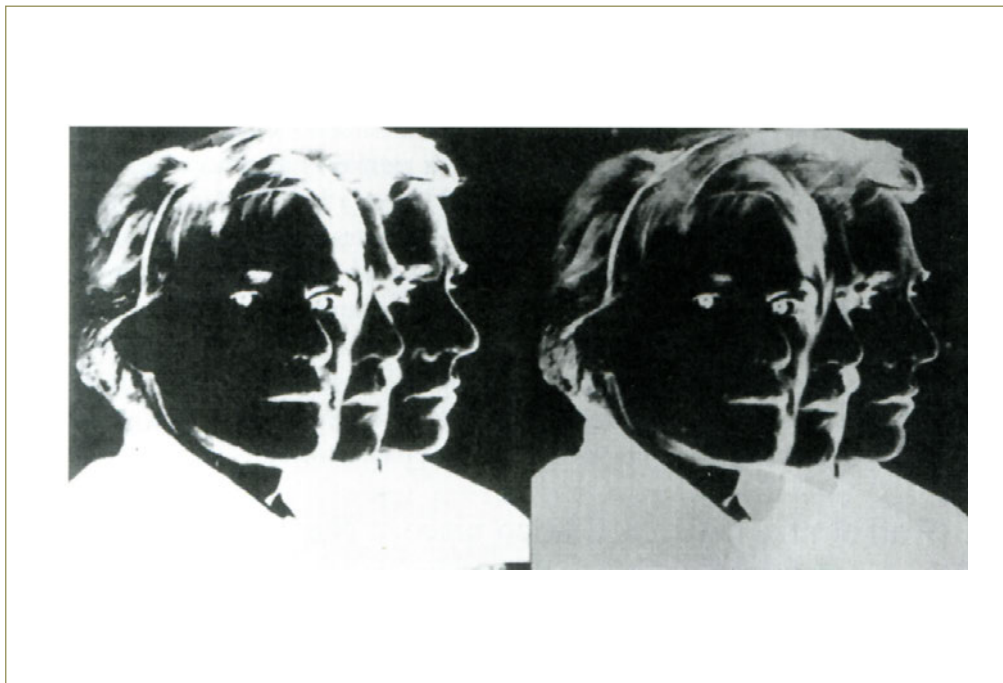
W 1953 roku formułę podwójnego portretu zastosuje Victor Obsatz w fotograficznym wizerunku Marcela Duchampa. Duchamp lubił zarówno dublujący, jak zwielokrotniający postać modela typ obrazowania. Dadaistyczna postawa (i jej późniejsze warianty) pozwalała na anulowanie zarówno mimetycznych, jak symbolicznych i ekspresyjnych treści, jakie niósł ze sobą „portret muzealny”. W fotografii Obsatza superpozycja twarzy modela widzianej *en face* i z profilu to, zgodnie z interpretacją Victora Stoichity (*Krótką historią cienia*, tłum. Piotr Nowakowski, Kraków 2001), nawiązanie do dwóch podstawowych formuł portretu respektowanych przez wieki w sztuce europejskiej, a zarazem ich demonstracyjne przekroczenie i przetworzenie. W ujęciu frontalnym Duchamp nawiązuje wzrokowy kontakt z widzem, a łagodny uśmiech uwypukla relief zmarszczek na jego twarzy. Twarz ulega jednak dematerializacji i odrealnieniu dzięki specyfice fotograficznego medium (przejrzystości celuloidowej błony) pozwalającej na jednoczesne oglądanie profilu



Victor Obasz, *Marcel Duchamp*, 1953

głowy modelu. Stoichita dostrzega w tym zabiegu aluzję do strategii Derridańskiej dekonstrukcji i wskazuje konsekwencje tego typu obrazowania w twórczości Andy'ego Warhola, potrającego swój wizerunek w *Autoportrecie* z 1978 roku. Symultanimizm trzech ujęć głowy twórcy, w trzech czwartych, półprofilu i profilu, to przejaw koncepcji „jedności w wielości” sprowadzonej do „naskórka” zjawisk (w przeciwieństwie do epistemologicznych aspiracji Witkacego). „Jeśli chcecie wiedzieć wszystko o Andym Warholu, po prostu spójrzcie na powierzchnię: moich obrazów, filmów i mnie samego, tam będę. Z tyłu nie kryje się nic” – skonstatował Warhol. Jak ukazać to „nic”? Nie bez znaczenia dla odbioru potrójnego wizerunku Warhola jest zastosowany przez artystę efekt negatywowy, który kieruje uwagę na specyfikę fotograficznego medium (artysta sięgnął po formułę negatywowego obrazu już w latach 60., m.in. w wariantowych ujęciach elektrycznego krzesła). Ontologiczny wyróżnik fotografii to mechaniczny ślad pozostawiony przez światło na światłoczułej warstwie celuloidowej błony (niezależnie od tego, czy negatyw traktowany jest jako element pośredniczący w tworzeniu pozyty-



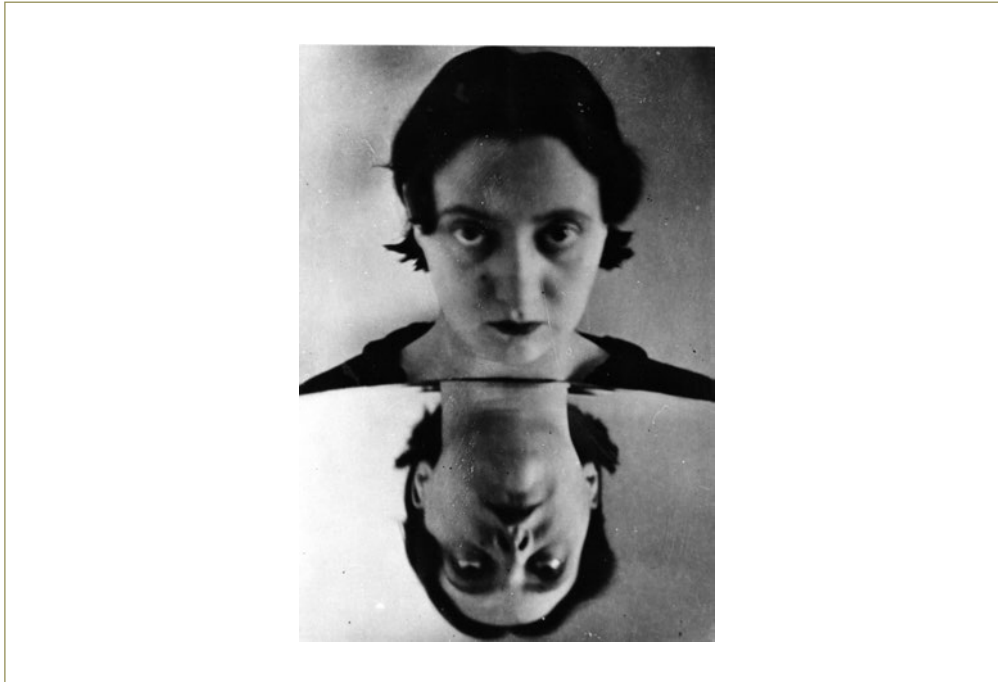


Andy Warhol, *Autoportret*, 1978

wowej odbitki, czy jako finalna praca artystyczna). Zachodząca w negatywie tonalna inwersja znanych z potocznego doświadczenia wyglądów tworzy efekt dematerializujący powierzchnię zjawisk, abstrahuje od realiów zmysłowej percepcji otaczającego świata. W odniesieniu do wizerunku własnego Warhola – odsłania wewnętrzną pustkę człowieka epoki wzmożonej idolatrii, której rozwój stymulują fotograficzne i reprodukcyjne techniki podporządkowane strategiom massmediów. Interpretację taką uprawomocnia zestawienie dwóch klatek filmowej taśmy różniących się warunkami ekspozycji, jak w robionej przez fotografa/reportera serii zdjęć upatrzonego obiektu.

Nie sposób definitywnie rozstrzygnąć, czy autoportret Komorowskiej sytuuje się na początku tej linii rozwojowej sztuki portretowej, która doprowadzi do przewartościowującej tradycję kulturową postawy Duchampa i Warhola, czy też wpisuje się w formułę podwójnego portretu o symbolicznej wymowie. Surrealiści, w swym dążeniu do ujawniania dwóch dopełniających się wymiarów ludzkiej *psyche*, świadomego i nieświadomego, zmodyfikowali formułę podwójnego portretu, wyko-





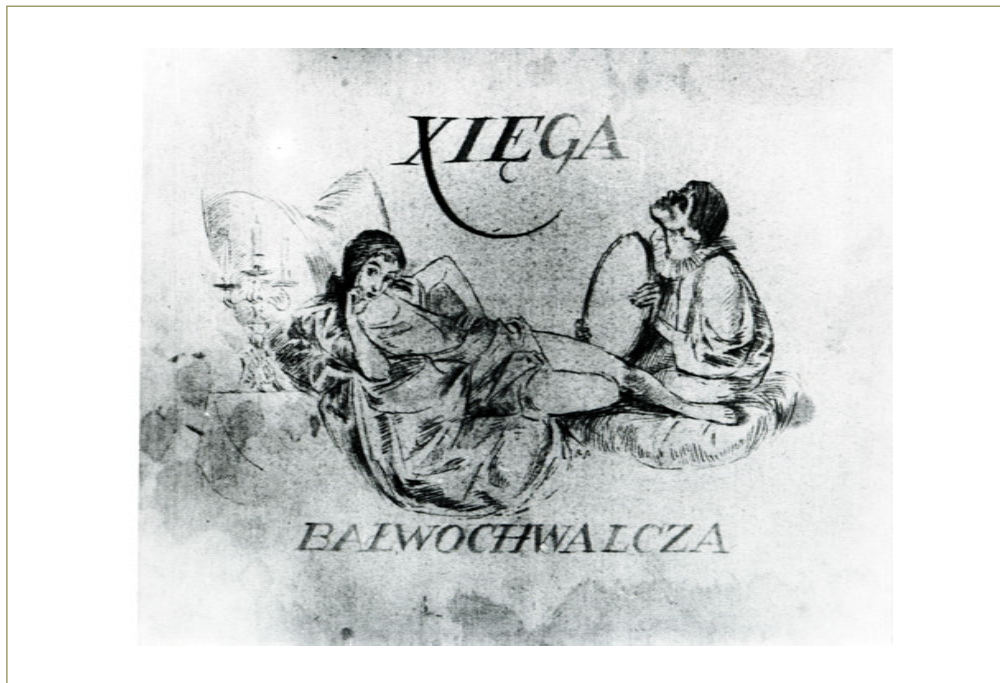
Aleksander Krzywobłocki, *Portret H.A.*, 1935

rzystując refleksyjne właściwości lustra. Zwierciadlane odbicie posłużyło im do ujawniania dualizmu ludzkiej jaźni, do uzmysłowienia antynomii między intelektem a stłumionym instynktem. Jednakże obraz Paula Delvaux *Kobieta siedząca przed lustrem* (1948), w którym fantom kobiety widoczny w unoszącym się w powietrzu zwierciadle przybiera postać aktu, bliski jest (choć na zasadzie semantycznej inwersji) renesansowej alegoryzacji znanej z kanonicznego obrazu Tycjana *Miłość niebiańska i miłość ziemską* (1515–1516). Rodzi się tu, być może w sposób niezamierzony przez twórcę, dialog z tradycją muzealną. Przypisanie lustrzanemu odbiciu funkcji epistemologicznej, mocy ukazywania istoty rzeczy zamiast ulotnego jej odzwierciedlenia, sięga bowiem swą genealogią daleko wstecz, do wywodzącej się ze średniowiecza formuły *mundus perversus* związanej z tradycją karnawału. Głupiec wyobrażony w ilustracji Hansa Holbeina do *Stultitiae Laus* (*Pochwała głupoty*, 1509) Erazma z Rotterdamu uważnie obserwuje swój prześmiewczy fantom (kaptur na jego głowie to emblemat głupoty) prezentowany przez lustro. Pojmowanie zwierciadła jako zewnętrznego sumienia człowieka znalazło przejaw także w serii ale-

gorycznych rysunków Francisco Goi, zwanych „magicznym ekranem”; przedstawione w nich postaci odwracają wzrok od swych kompromitujących (animalistycznych) lustrzanych odpowiedników.

Wśród polskich nadrealistów skupionych w lwowskiej grupie „artes” magiczną moc zwierciadła wykorzystał Aleksander Krzywobłocki. Krzywobłocki łączył elementy surrealistycznej postawy z konstruktywistycznym paradygmatem, by ostatecznie stworzyć wizyjne obrazy wyłaniające się jakby z nieświadomości lub pokrewne poetyce realizmu magicznego. Artysta okazał się najbardziej nowatorski w dziedzinie eksperymentalnej fotografii, foto-kolażu i negatywowego fotomontażu. Od 1928 roku wykonywał aranżowane portrety, którym nadał miano „foto-przekazów portretowych”. Interesowało go takie ujęcie obiektu, które odsłania jego dotychczas niedostrzegane aspekty i nie przeczuwane właściwości. Gra tocząca się między realnym modelem i jego refleksem-fantomem stanowi istotę podwójnego wizerunku młodej kobiety (*Portret H.A.*, 1935). Lustrzana tafla ustawiona została przez Krzywobłockiego w taki sposób, by psychiczny wyraz skupionej w sobie i wpatrzonej w widza modelki uległ w zwierciadle samoistnemu przeobrażeniu; odwrócony o 180 stopni obraz staje się bowiem nośnikiem psychicznego napięcia (wręcz przerażenia). Refleksyjna powierzchnia, choć wpisana w kadr zdjęcia, zdaje się pośredniczyć między sportretowaną kobietą i widzem, zyskując rolę medium przekazującego ukryte w potocznym oglądzie treści, a tym samym w sposób znamieny dla upodobań surrealistów symbolizuje dualizm ludzkiej osobowości i ewokuje tajemnicę autorefleksji.

Nierozłącznie związana z lustrem kwestia mimesis i pytanie, co ukazuje zwierciadlany obraz – zewnętrzny wygląd czy istotę rzeczy – pojawi się też w rysunkach Brunona Schulza, utrzymującego bliskie kontakty ze środowiskiem lwowskiego „artes”. W jednym z projektów okładki *Xięgi Bałwochwalczej* Schulz wprowadził motyw pierrota o autoportretowych rysach, który trzyma lustro przed leżącą na łożu kobietą-idolem. Antycypuje on wizerunek autora, składającego bóstwu w hołdzie koronę lub księgę w opracowanej w dwóch wersjach rycinie otwierającej *Xięgę* (*Dedykacja. Introdukcja; Xięga bałwochwalcza II*), a zarazem parafrazuje romantyczną koncepcję twórcy utożsamionego z błaznem. W poetyce Schulza (*Bachanalia, Święto wiosny*) pierrot pojawiał się jako reprezentant „wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tra-



Bruno Schulz, Karta tytułowa teki *Xięgi Balwochwalczej*, 1920–1922

gicznie nad śmiesznym swym grymasem” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, z tomu *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1934), pełnił funkcję nośnika świata sztuczności i artystycznej konwencji. Wymiar artystycznej umowności wydobywał Schulz również poprzez przywoływanie w schematach kompozycyjnych i tytułach swych rycin i rysunków kontekstu sztuki dawnych mistrzów. Parafrazy i pastisze obrazów Tycjana, Velázquez’a i Goi służyły zarówno odgadywaniu pierwotnych sensów zaklętych w mitach i biblijnych wątkach, jak i uwypuklaniu wielowiekowych nawarstwień kulturowych odziedziczonych przez współczesną cywilizację.

W rysunku karty tytułowej Schulz mnoży poziomy artystycznej fikcji, parafrazując topoty artystycznej tradycji, mówiąc o sztuce samej, o akcie twórczym i roli artysty. Wyobrażenie prowokacyjnie upozowanej na łożu kobiety, której nogi odsłania dekoracyjnie sfałdowana suknia, to pastisz Tycjanowskich przedstawień Wenus, kanonicznych obrazów epoki renesansu i ich kolejnych wariantów malowanych przez Velázquez’a, Maneta i Goyę. Amora podającego bogini miłości lustro przeobraził Schulz w pierrota-twórcę, który przywołuje za pośrednictwem zwiercia-



Bruno Schulz, *Wenus i Amor (II)*, przed 1933

dlanego odbicia koncepcję *mimesis* odnoszącą się do definicji sztuki jako takiej. Kobieta, jej cielesne piękno, sensualizm, witalność i biologizm utożsamiał Schulz w swej prozie z materią; co więc odzwierciedla kreowana przez niego sztuka? Doskonałość idola czy materię, „która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, z tomu *Sklepy cynamonowe*)? Dualizm pomiędzy tym, co zmysłowe i ulotne, a tym, co idealne i mityczne zauważył już Tycjan, wykorzystując ambiwalentną rolę lustra. Wanitatywne w swej wymowie portrety przeglądających się w lustrach weneckich kurtyzan (*Próżność*, 1514–1515) współistnieją w jego *oeuvre* z wyobrażeniami Wenus, której nieprzemijające piękno potęguje lustrzany refleks (*Wenus przed lustrem*, 1554–1555). Występujące w szesnastowiecznym malarstwie Wenecjan sceny toalety przed lustrem mają w istocie rzeczy enigmatyczną wymowę: nie sposób niekiedy rozstrzygnąć, czy przedstawione w nich zmysłowe kobiety to personifikacje próżności i narcystycznego zachwyty dla własnej cielesności, czy też wcielenia bezczasowego ideału piękna. Za pytaniem, jakie implikuje rysunek Schulza, kryje się





Bruno Schulz, *Akt leżącej kobiety (panna Kuziw)*, przed 1936

filozoficzna antynomia: Schopenhauerowska niezgoda na Platońską koncepcję sztuki rozumianej jako naśladownictwo złudnych fenomenów, będących jedynie „cieniami” rzeczywistych idei. Schopenhauer przypisał bowiem sztukom wizualnym moc epistemologiczną, zdolność chwywania w akcie estetycznej kontemplacji istoty świata ukonstytuowanej przez Platońskie idee. W jaki sposób dylemat ten rozstrzygnął w swej twórczości Schulz? Jako niestrudzony poszukiwacz śladów pierwotnego mitu, rozproszonego w kulturowych nawarstwieniach, połączył w jednorodną wizję artystyczną elementy, zdawałoby się, heterogeniczne, pochodzące z antagonistycznych wobec siebie źródeł. Budując swą własną, prywatną mitologię „z ułamków rzeźb i posągów bogów” Schulz sięgał po różnorodne elementy kulturowego dziedzictwa, wydobywał je zarówno z antycznych mitologii, jak i z bliższych mu w czasie mitów, które pojmował jako „przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną” (*Mityzacja rzeczywistości*, „Studio” 1936, nr 3-4) wersję pierwotnych wierzeń. Parafraza motywu Wenus stanowi kwintesencję rozważań zawartych w artystycznym manifestie Schulza, w *Traktacie o manekinach. Albo wó-*



Bruno Schulz, *Naga kobieta i skulona postać męska na podłodze*, przed 1933

rej *Księdze Rodzaju*. Tu rozwinął artysta swą koncepcję twórczości, ułomnej wprawdzie i wtórnej wobec dzieła Boga, lecz wypływającej z wewnętrznego imperatywu i autentycznej potrzeby kreacji. Dzieło człowieka, parodiując poprzez swą niedoskonałość i fragmentaryczność Boskie Stworzenie, wyznacza obszar sztuki tożsamej z „regionami wielkiej herezji”, autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami. Dualizm formotwórczej inteligencji i przybierającej coraz to inną postać materii, która nęci do nadania jej ostatecznego kształtu, zostaje przewyciężony w chwili tworzenia; fascynacja samą materią jest wprawdzie herezją, lecz jest też warunkiem koniecznym i niezbędnym procesu twórczego. Hołd dla kobiety staje się metaforą aktu kreacji dzieła sztuki, które nie może istnieć bez swego zmysłowego wymiaru. „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość



Bruno Schulz, *Naga kobieta z całującym stopy mężczyzną*, ok. 1933

do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność. Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”. Kobieta-idol jest w istocie „damą z kłaków i płótna” (*Manekiny*, z tomu *Sklepy cynamonowe*), bytem prowizorycznym, lecz świadczącym o aspiracjach swego twórcy do zrekonstruowania sensu świata.

Budując swą synkretyczną wizję artystyczną, Schulz opierał się na wnikliwej obserwacji drohobyckiego otoczenia, prowincjonalnej scenarii i bliskich mu ludzi, krewnych, przyjaciół i znajomych, których rysy uwiecznił w swych rysunkach i prozie. Znamienna dla Schulzowskiej prozy symbioza realiów codzienności i trywialnych zdarzeń z archetypami odradzającymi się w obrazach dawnych mistrzów występowała też w serii rysunków wykonanych przez artystę w latach 30., w których powrócił kluczowy motyw *Xięgi Bałwochwalczej* – adoracja kobiety-ideału.





Aleksander Krzywobłocki, *Portret kobiety*, 1932

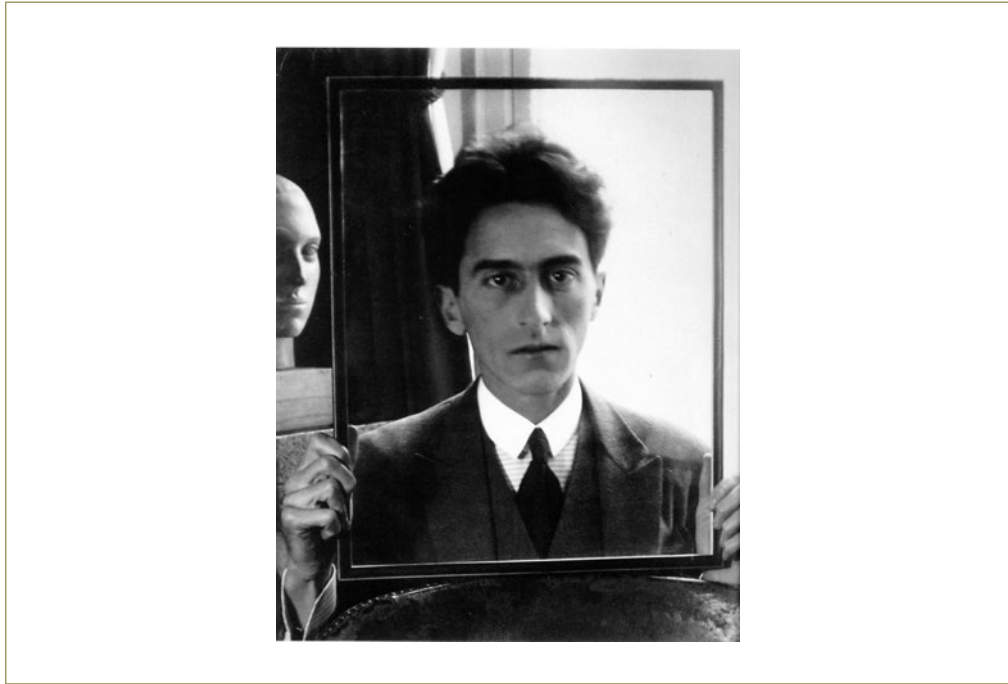
Ożył tu kompozycyjny schemat zaczerpnięty z Tycjanowskich wyobrażeń Wenus i Danae. Pokornie czczona przez mężczyzn bogini demonstruje swą lalkowatą sztywność, zyskując niekiedy, jak w wizerunkach panny Kuziw, groteskowy wyraz. W niektórych rysunkach znika nieformalna postać samego bałwochwalcy; pozostaje natomiast główny atrybut kobiety-idola – rozłożyste łóżce wyścielone poduszkami. Łóżce to – z rzadka przyozdobione barokowym ornamentem – usytuowane jest we wnętrzu sypialni wydzielonej od fragmentarycznie zarysowanego w tle widoku Drohobycza parapetem wyolbrzymionego okna i – niekiedy – umownie potraktowanymi kotarami niewidocznego baldachimu. Stopniowo jednak ten podział przestrzenny zanika, i łóżce – w irracjonalny sposób – sytuuje się bezpośrednio w pejzażu wypełnionym szkicowo zaznaczonymi, uproszczonymi na podobieństwo teatralnej scenografii, zabudowaniami. „Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos” (*Ulica krokodyli*, z tomu *Sklepy cynamonowe*) to słowa dające się odnieść do bohaterek rysunków Schulza, zachowujących rysy autentycznych mieszkanki Drohobycza. Akcentując umowność artystycznej konwen-



Aleksander Krzywobłocki, *Leżąca kobieta*, ok. 1932

cji o renesansowo-antycznym rodowodzie, Schulz obniża wysoki diapa-  
zon, łagodzi patetyczny wydźwięk bałwochwalczego kultu. Służy temu  
symbioza pierwiastków realnych i imaginacyjnej przestrzeni obrazowej,  
w której współistnieją istoty i rzeczy należące do odmiennych porząd-  
ków rzeczywistości.

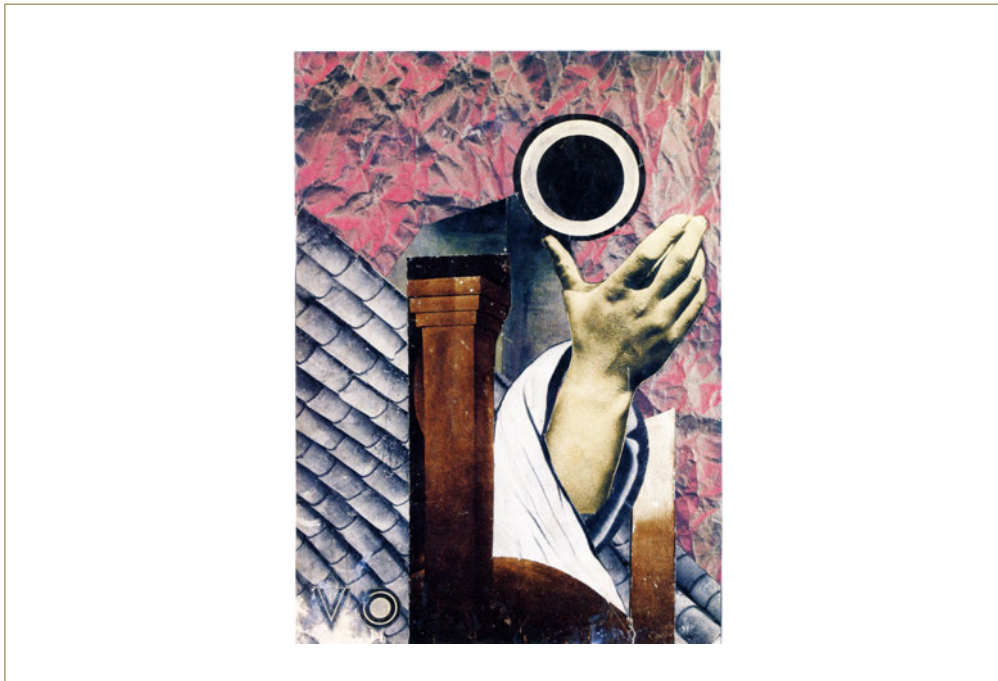
Także Aleksander Krzywobłocki wykreował ezoteryczną wizję arty-  
styczną, oddającą aurę prowincjonalnej Galicji. Punktem odniesienia  
była dla Krzywobłockiego nie tylko rzeczywistość potoczna utrwalona  
w dokumentalnej fotografii, ale także rzeczywistość artystycznie prze-  
tworzona, konwencje obrazowania znamienne dla sztuki muzealnej.  
W aranżowanych portretach artysta parafrazował ikonograficzne i kom-  
pozycyjne wzory dawnych mistrzów (podobnie jak Bruno Schulz). Po  
renesansowe konwencje portretowe, Tycjanowskie wizerunki Wenus  
i Danae sięgało w latach 20. i 30. pokolenie twórców *pittura metafisica*  
i *Neue Sachlichkeit*, by prowadzić dialog z artystyczną tradycją zamkniętą  
w muzealnych galeriach. Giorgio de Chirico ironicznie oddawał dy-  
stans dzielący współczesną cywilizację od dziedzictwa antyku i rene-



Man Ray, *Jean Cocteau*, 1922

sansu, ukazywał wielkość minionych epok, sprowadzoną do rangi rekwizytu współczesnego człowieka, opanowanego pragnieniem nowości i pogonią za technologicznym postępem. Ironiczny ton pojawia się też w stylizowanych na renesansowe kompozycje portretach kobiet fotografowanych przez Krzywobłockiego. Modelki same przytrzymują ramy obrazów, w które wpisane są ich sylwetki; zamiast kotar ze szlachetnych tkanin kompozycję tych „żywych obrazów” dopełniają proste serwety i gliniane dzbanki, zapożyczone z wnętrz niezamożnych lwowskich domów. Na podobieństwo muzealnych arcydzieł zaaranżował Krzywobłocki również scenę z udziałem galicyjskiej Wenus. Leżącej w modnym stroju na współczesnej sofie bogini towarzyszy, zamiast Amora, zwój papieru, połyskliwego, pomiętego, specjalnie spreparowanego, takiego, jaki Krzywobłocki niejednokrotnie stosował w swych fotomontażach (co przypomina Schulzowską fascynację formatwórczym potencjałem *papier-mâché*).

Formułę „żywego obrazu” wpisano w fotograficzny kadr zainicjował Man Ray (*Jean Cocteau*, 1922), utożsamiając za pośrednictwem mo-



Margit Sielska, *Voilà (kompozycja z ręką)*, ok. 1934

delu dwie przestrzenie – iluzyjną przestrzeń malarskiego/fotograficznego portretu (wyodrębnionego ramą) z realną przestrzenią, w której pozuje model. Przestrzeń fotografii staje się ten sposób rzeczywistością w dwójnasób wirtualną. Grę pomiędzy tym, co realne, i tym, co fikcyjne, intensyfikuje wprowadzenie rzeźby, w tle portretowanej postaci na wzór manierystycznych portretów. Równie wieloznaczną wymowę ma *Autoportret* Giorgio de Chirico, w którym artysta skonfrontował swój wizerunek (pogrążonego w medytacji twórcy) z autoportretowym popiersiem rzeźbiarskim; to także mnożenie poziomów artystycznej fikcji, zabieg oparty na czytelnym aluzjach do tradycji artystycznej, do kompozycyjnego schematu renesansowego portretu i antycznej genealogii rzeźby portretowej. To symbol skomplikowanego splotu elementów współczesności i zasymilowanego dziedzictwa kulturowego.

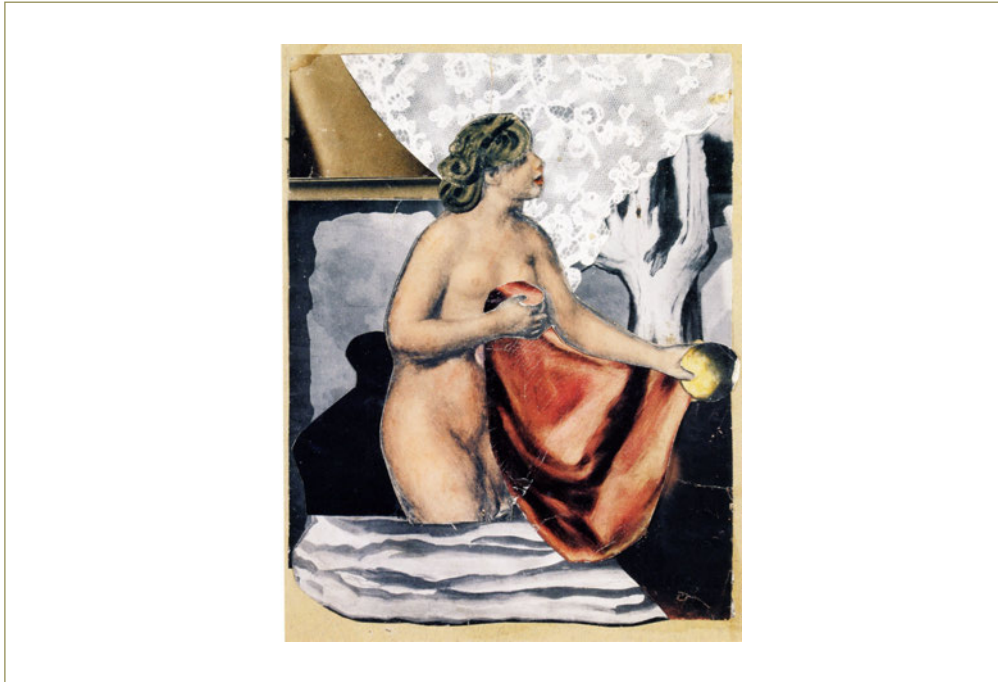
W artesowskim kręgu koncepcja dialogu ze sztuką dawną oddziaływała silnie na postawę twórczą Margit Reich-Sielskiej. W swych fotomontażach i kolażach Sielska przywołała z pamięci estetyczne doświadczenia i chwile kontemplacji przeżyte w galeriach muzealnych. Artystka nawią-



Margit Sielska, *Kompozycja z aktem*, ok. 1934

zywała do toposów sztuki europejskiej, aktualizowała fragmenty mitów zaklętych w dziełach dawnych mistrzów, wtapiając je w tkankę codzienności. Podobnie jak Krzywobłocki ujawniła ewokacyjny potencjał ludzkiej dłoni jako motywu drogiego surrealismu. W *Kompozycji z aktem* (ok. 1934) dwie dłonie, dorosłej osoby i dziecka, wyznaczają pierwszy plan kompozycji. Ich zestawienie z aktem leżącej modelki mogłoby zaskakiwać, gdyby nie zasugerowany tu kontekst malarskich wyobrażeń Wenus i Danae, znanych z tradycji muzealnej. Dziecięcia dłoń, wyciągnięta ku wstążce niczym ku ozdobie stroju, staje się aluzją do postaci mitologicznego Amora towarzyszącego zazwyczaj odpoczywającej bogini. Bardziej dosłownie przedstawił psotnego Kupidyna Joshua Reynolds w obrazie *Amor rozwiązujący szarfę Wenus* (1788), transponując Tycjanowskie wzory. Także druga dłoń wkomponowana w fotomontaż Sielskiej, jakby muskająca struny imaginacyjnej harfy, którą zastąpiła rybacka sieć, odsyła do ewokujących muzykę dzieł Tycjana, takich jak *Wenus z organistą i Kupidynem*. Przywołuje ona ponadto namalowane przez renesansowego mistrza sceny z Danae i służącą zbierającą w fartuch złoty deszcz. W fo-





Margit Sielska, *Ewa*, ok. 1934

tomontażu Sielskiej strumień złota przeobraził się we włókna zwiewnej sieci, po której ślizgają się złociste refleksy.

Także foto-kolaż *Ewa* przywołuje muzealne wspomnienia, nawiązując do postaci Rubensowskiej Wenus nagrodzonej jabłkiem przez Parysa (*Sąd Parysa*, ok. 1636). Złociste jabłko zyskuje tym samym ambiwalentną wymowę, staje się znakiem pokusy i grzechu, a zarazem zwycięskim trofeum, które zdobywa współczesna Ewa-Wenus. Wymiar współczesności sygnalizują akcesoria domowego wnętrza, elementy pospolitego otoczenia, w które wpisana została postać biblijno-mitologicznej bohaterki; koronkowa firanka, ulubiony rekwizyt lwowskich nadrealistów, dodaje jej uroku prowincjuszki.

W montażu *Przy oknie* (ok. 1934) ożywiła Sielska tradycję malarstwa romantycznego. Ulubiony motyw romantyków, ukazujących kruchą istotę ludzką spoglądającą przez okno na bezkresny krajobraz, parafrazuje tu spoglądająca ku zamarkowanemu oknu dziewczyna, której włosy zostały upięte na wzór biedermeierowskich portretów. Zaokienny widok przesłania jednak druciana, miejscami dziurawa siatka. Także



Margit Sielska, *Montaż (przy oknie)*, ok. 1934

rozłożone na pierwszym planie kompozycji obfite kiście winogron budzą skojarzenia odbiegające od poetyki *Gemütlichkeit*. Odsyłają one do dionizyjskiego mitu, który w uwspółcześnionej formie pastiszował w swych rysunkach Bruno Schulz. Odczuwalne staje się tu napięcie między dwoma aspektami ludzkiej natury, między żywiołem instynktów i mistycyzmem.

Elementy przynależne do różnych porządków rzeczywistości, zestawione ze sobą w pracach Sielskiej, to ułamki wydobyte z kulturowej pamięci, złożone w całości odmienne od mitycznych prototypów, skrojone na miarę współczesnej artystce epoki, synkretycznej i eklektycznej, poszukującej wciąż swych pierwocin i sensu istnienia. Te przybliżone w pamięci kolejnych pokoleń twórców i znawców sztuki foto-obrazy stają się także ogniwem (choć odległym) w ciągu skojarzeń, jakie wywołał *Autoportret przed lustrem* Wandy Komorowskiej, i stymulują dalsze wzbogacanie obszaru asocjacji przez interpretatora próbującego stosować badawcze modele, jakie stworzył w swoich dziełach Jubilat.



ŁUKASZ KOSSOWSKI

*Trafiać w sedno. Kilka uwag o świadomości historycznej, mówiącej pustce i Tinie Turner na tle tekstów prof. Wiesława Juszcza*

Prof. Wiesław Juszcza jest mistrzem słowa, odczuwa materię języka, jego smak, barwę, ciszę między słowami, jego kulturowe i religijne konteksty. Dlatego też tworzy teksty o sztuce, które same w sobie stanowią dzieła sztuki. Profesor ignoruje granice między poszczególnymi gatunkami sztuki, granice między stopniami refleksji na jej temat: bezpośrednim opisem, ekwiwalentem słownym i poetyckim, krytyką artystyczną, analizą postawy twórczej. Omijając pułapki ortodoksyjnie traktowanych reguł metodologicznych, interioryzuje je i sprowadza do wymiaru skrajnie osobistego dyskursu o sztuce. Wówczas zogniskowaną potęgą wiedzy i empatii trafia w samo sedno, by podobnie jak mistrz haiku zwięździć godziny i lata wewnętrznego dialogu błyskawicznym zapisem.

Teksty prof. Juszcza uczą nas, że o sztuce trzeba myśleć i pisać porzucając wszelkie schematy, że można jednocześnie stosować różne strategie badawcze i metodologie, że trzeba znajdować wspólnotę postaw artystycznych i nieoczekiwaną bliskość wyrazową poszczególnych dzieł pozornie od siebie odległych. I tak dzieje się w tekstach Mistrza począwszy od studium o Arturze Grottgerze aż po dzień dzisiejszy. W swych rozważaniach Profesor omija szerokie, wydeptane gościńce, preferując niebezpieczne wyprawy wąskimi graniami, gdzie spotykają się natura i kultura, fakty i wyobrażenia, przeszłość i terażniejszość. „Teraźniejszość? Nie ma terażniejszości. Jest tylko pamięć i oczekiwanie”. To motto do „Modernizmu”. Więc krawędź wieków jak kontur *Wielkiej fali w Kanagawa* Hokusai, fali tak ciężkiej i sennej, że nie może się przełamać. Na mar-

ginesie rękopisu mojego tekstu o polskim japonizmie profesor swoim drobnym, ścieśnionym wertykalnie (i lekko pochylonym w lewo) piśmem dopisał jeden tylko wyraz: *Przeszłość*. To właśnie było jedno z tych uderzeń w samo sedno. W monumentalnej, tak właśnie zatytułowanej kompozycji Ferdynand Ruszczyk przedstawił wileński zaułek, fragment murów i bramę, na które jednostajnie sypie śnieg. Kto w tym czasie ujmował w ten sposób pejzaż miejski? Może tylko nabiści z Vuillardem na czele. Ale do takich rozwiązań, gdzie przestrzeń budowana jest płaskimi, spiętrzonymi segmentami planów, bliżej raczej *Pensjonarkom na Plantach* Wojciecha Weissa. No, ale Profesor dopisał wyraz „przeszłość” na marginesie tekstu traktującego o polskim japonizmie. Dlaczego? Nie od razu zrozumiałem, że *Przeszłość* nie powstałaby bez przejętej ze sztuki japońskiej zasady spłylenia i zamknięcia sfery głębi, a także bez inspiracji zanurzonymi w głuchej bieli pejzażami Utagawy Hiroshige. Nie powstałaby również bez wspólnej dla sztuki japońskiej i europejskiego symbolizmu zasady sugestii. *Przeszłość*, ta ostatnia deska ratunku dla ludzi wieku w Polsce ostatniego. I dlatego profesor napisał, co napisał.

Pustka. Mówiąca pustka. Wiele lat później zastanawiając się nad twórczością Jana Lebensteina, spotkałem się z nią ponownie. W latach 50. Lebenstein maluje „pejzaże peryferyjne” przedstawiające okolice Rembertowa, puste, szare, pozbawione ludzkiej obecności. Powstają po katastrofie drugiej wojny światowej i jeszcze większej katastrofie komunizmu. W tym czasie miasta polskie, będące skarbnicami wielowiekowej tradycji, kulturowego dorobku pokoleń, gromadzonej przez stulecia wiedzy i sztuki zmienione zostały w ruiny. Warszawa – miasto rozstrzelane. Egzekucję wykonują demony. Spoza Wisły przyglądają się jej demony bliźniacze. Zostaje morze gruzów i pustka. Warszawa odbudowana to twór nowy, zhomogenizowany i zsowietyzowany. A w tym wszystkim garstka zakneblowanej i spauperyzowanej inteligencji celebrująca pamięć. Autentyczne pozostają jedynie pejzaże podmiejskie, np. te z Rembertowa. Dlatego warto je malować.

Lebenstein pytany o to, skąd bierze się jego malarstwo odpowiada: „z wypełnienia pustki. Szary pejzaż, niebo, ziemia, chmury przesuwają się... trzeba czymś ten pejzaż, tę pustkę wypełnić”, a w innym miejscu dodaje, że chodzi mu o „polską pustkę”.

Co to oznacza? Malarz przywołuje z pamięci *Patrol powstańczy* Maksymiliana Gierymskiego. Pustkowie. Piaszczysty, szaro zielonkawy pejzaż rozciągnięty horyzontalnie pod zgrzebna płachtą nieba. Grupka powstańców i chłop wpatrzeni w coś w oddali. Smużka dymu po wystrzale. Napięcie. Najważniejsze znajduje się poza polem obrazu. Pustka wypełniona historią.

Kolejnym miastem rozstrzelanym jest Lwów. Jego wizerunki tworzy pochodzący z niego artysta współczesny, Władysław Szczepański. Materia architektury zmienia się w jego rysunkach materię malarską, w emanujące blaskiem szare, czarne i wapienne płaszczyzny. Jasna partie nieba stają się częścią architektury, wypełnioną matowym światłem niemą, zgeometryzowana formą. Miasto ujrzone zostaje przez artystę jak pogrążone we śnie ludzkie ciało emanujące ciepło, poruszane ledwie dostrzegalnym oddechem.

Wspominając utracony Lwów pisał Zbigniew Herbert:

*w moim mieście którego nie ma na żadnej mapie świata jest taki  
chleb co żywić może  
całe życie czarny jak dola tułacza jak  
kamień, woda, trwanie wież o świecie*

Czy weduta może być przykładem malarstwa religijnego? Szczepański wybiera porę dnia, w której miasto może przemówić własnym głosem. To wczesny świt, kiedy wszystko pogrążone jest w płytkim śnie. Istotą tego malarstwa jest właśnie „trwanie wież o świecie”, pustka wypełniona pamięcią i modlitwą. Jest taki moment, kiedy szare ściany poczynają lekko różowieć. To chwila Zmartwychwstania, kiedy wyczuwalny jest zapach wilgotnego kamienia i cierpki zapach ziemi, a nad pustym grobem brzmią komentarze zdziwionych ptaków.

Na koniec chciałoby się znaleźć jakąś zgrabną metaforę, w której zamknąć by można dokonania Jubilata i jego wielki talent. Podobnie jak on trafić słowem w samo sedno. Najlepiej, by była to metafora z dziedziny pokrewnej malarstwu, choćby z pola ulubionej przez prof. Wiesława Juszczaka muzyki. Coś niezwykle wyrafinowanego, niedopowiedzianego, ulotnego, a zarazem znaczącego i przejmującego, jak głęboki

pomruk i szmer wiolonczeli z *Nokturnu na wiolonczelę* Gustawa Mahlera albo chwiejna, zataczająca się fraza z *Passacaglii* Bacha lub samotny, zawieszony w próżni flażolet z *Asturias* Isaaca Albéniza. Ale to też nie to. Chodzi o metaforę asemantyczną i w pełni transparentną, której istnienia można byłoby się jedynie domyślać, gdyż realnie stanowiłaby ona jakby jedwabistą zasłonę haftowaną w rajskie ptaki.

Cóż z tego, kiedy piszącemu te słowa, wychowanemu, a raczej wychowującemu się samowolnie i bezpiecznie na muzyce rockowej i bluesie lat 70., przychodzi do głowy jedynie porównanie trywialne, sytuujące się na granicy wulgarności. Zachowałem w pamięci zwierzenia mego promotora o koszmarnych wieczorach i nocach, kiedy próbował pisać z uszami zablokowanymi stoperami. Nic jednak nie pomagało, bo nawet poprzez stopery przenikało z pobliskiego akademika przy placu Narutowicza dudnienie gitary basowej i głos rockowej wokalistki. Nie znajduję zatem lepszego porównania i gdy przymknę oczy, widzę dynamiczną, zgrabną, choć nieco korpulentną postać innej, tym razem czarnoskórej damy, której chropawy głos z pewnością również nie przypadłby do gustu profesorowi. Ale Tina Turner, bo o niej mowa, która z pewnością historii sztuki nigdy nie studiowała, zda się wykrzykiwać właśnie pod adresem drogiego Jubilata: „You’re Simply the Best”!

JAROSŁAW KRAWCZYK

## Zbrodniarz w świątyni

**N**a początku XV wieku na północne Włochy zaczyna padać złoty deszcz arcydzieł. Przez z górą półtora stulecia ten region wygląda jak Danae kultury, którą chętnie malowali italscy mistrzowie. Pejzaż włoskiej kultury zakwita wtedy tak obficie, że poresansowym stuleciom starczyło się tylko schylać po jego owoce. Gdzie okiem sięgniesz, w dzień i w nocy pali się nad Toskanią, Umbrią czy Lombardią magiczna lampa Odrodzenia. Wciąż mrużymy oczy pod blask jego piękna: w jakimś Foligno, Forli czy Rimini.

W tym ostatnim, prowincjonalnym zgoła mieście, stoi kościół, w którego formach zewnętrznych natychmiast dają się rozpoznać idee wczesnego Odrodzenia. Około 1450 roku wielki architekt i teoretyk sztuki Leone Battista Alberti, człowiek, w którym może najlepiej ucieleśniły się talenty i cnoty wczesnego renesansu, przerobił gotycką świątynię franciszkańską w wirtualnym duchu Starej Grecji. Alberti projektował ją korespondencyjnie, posyłając fundatorowi swe rysunki i modele pocztą... Jak widać, tzw. mail art ma bardzo szacowne korzenie.

Adresatem był nie mniej sławny we Włoszech Sigismondo Pandolfo Malatesta, pan Rimini, wielki kondotier, mecenas sztuki i jeszcze większy zbrodniarz. Jego konterfekt możemy znaleźć w apsydzie kościoła, na przedziwnym fresku Piera della Francesca. Obyczajem wielu pobożnych fundatorów klęczy tu rozmodlony przed swym patronem, św. Zygmuntem. Zrzędzeniem losu imię Piera della Francesca, może największe imię malarstwa Quattrocenta, zespoliło się z imieniem św. Franciszka. Drugi bowiem ze swych fresków pozostawił Piero na ścianach innego kościoła Franciszkanów w północnej Italii – w Arezzo. Św. Franciszek, biedaczyna, *poverello*, kaznodzieja ptaków, to w ogóle wielki patron malarstwa północnej Italii. Jego liryczna legenda ogarnia te ziemie już w wieku XIV – najwymowniejszym dowodem kaplica Scro-



Piero della Francesca, *Sigismondo Malatesta przed św. Zygmuntem*.  
Fresk w kościele św. Franciszka (Tempio Malatestiano) w Rimini

vegnich w Padwie, zamalowana przez Giotto di Bondone. W następnym stuleciu kwiatki św. Franciszka wciąż kwitną na murach świątyń i deskach obrazów: w cyklu sienieńczyka Sassetty Franciszek z niewinną gracją podaje rękę straszemu wilkowi z Gubbio.

### Boskiej Izoldzie

Ale malowidło Piera z apsydy kościoła z Rimini ma się nijak do słodkiej poezji tej legendy. Jego fresk robi bowiem wrażenie cokolwiek demoniczne. Uwagę widza od razu przykuwają dziwne sylwetki dwóch psów – czarnego i białego, które patrzą, jakby przybyły z prawnieku faraonów. To naturalnie nieprawda, za to istnieje uprawniona naukowo teoria, która wiąże osobliwy program ikonograficzny wystroju tego kościoła z obecnością w Italii Gemistosa Plethona, tajemniczego mędrca



i maga z konającego cesarstwa Wschodu. Podobno ów mroczny neoplatonik był nawet ateistą.

Kościół św. Franciszka często nazywa się Tempio Malatestiano, świątynią Malatesty, gdzie umyślił sobie spocząć na wieczność. Ale nie tylko on, bo w pobliżu tyrana mieli spocząć uczeni i poeci, którzy służyli mu za życia. To prawdziwy pomnik jego renesansowej chwały, ale też namiętnej miłości.

„Kapłanów nienawdził – pisze o Sigismondzie papież Pius II – religią gardził, nie wierzył w życie przyszłe i sądził, że dusze giną wraz z ciałami. Wybudował jednak wspianą świątynię na cześć Świętego Franciszka, ale tak napełnił pogańskimi dziełami, że wydawała się świątynią nie tyle chrześcijan, co niewiernych pogan wielbiących demony. I tam zbudował grobowiec swojej nałożnicy, przepięknego rzemiosła i kamienia, dorzuciwszy pogańskim zwyczajem następujący napis: B O S K I E J I S T O C I E P O Ś W I Ę C O N Y ”.

Ową „boską istotą” była Isotta degli Atti, wieloletnia kochanka, a później trzecia żona Sigismonda. Inicjały zakochanych demonstracyjnie splatają się we wnętrzu świątyni, a anioł z grobowca nosi jej rysy...

Isotta, czyli Izolda – wielkie imię z arturiańskich podań, w czym nic osobliwego, bo Odrodzenie, które w obiegowych wyobrażeniach toczy nieustanną wojnę z duchem wieków średnich, lubowało się jednak w rycersko-poetyckich klimatach. Daleko nie sięgając – sam Malatesta był zawołanym mistrzem turniejów. Isotta umrze w 1474 roku, a pewnie jakieś dziesięć lat później ferraryjczyk Matteo Maria Boiardo zacznie mozolnie składać wersy „Orlanda zakochanego”. To pseudośrenio-wieczny epos rycerski, na poły wzniosły, na poły komiczny, na którego modelu niedługo potem krajem Boiarda, wielki Ludovico Ariosto oprze najznakomitsze dzieło tego gatunku „Orlanda szalonego”.

I tak w poetyckiej aurze wspomnień o Tristanie i Izoldzie Tempio Malatestiano zastyga w naszych oczach w pomnik miłości doskonałej. Wszelako w arturiańskich opowieściach dwie są Izoldy: ta o złotych włosach i ta o włosach czarnych, choć białych dłoniach. A obie napiętnowane są tragicznym przeznaczeniem. Izolda degli Atti – Izolda trzecia, też jest tragiczna, choć z zupełnie innych powodów. To Izolda o krwawych rękach. Sigismondo zakochany dokona bowiem dla niej



czynów – jak na naszą miarę – całkiem szalonych. Łatwo w to uwierzyć, bo Malatesta był jednym z największych gwałtowników swego czasu.

Termin „kondotier”, szef *condotta*, czyli uzbrojonej po zęby bandy najemników, nie kojarzy się najlepiej. I słusznie, albowiem taki John Howkwood czy Fortebraccio byli bandytami w sensie prostym, choć bandytami dużego rozmachu. Niektórzy jednak potrafili wywalczyć sobie w Italii suwerenne władztwa, którymi zarządzili z wielką roztropnością. Przykładem kondotier-intelektualista Federigo de Montefeltro, pan Urbino, czy najpotężniejszy ze wszystkich Francesco Sforza, pan Mediolanu, miasta liczącego pod 300 tysięcy mieszkańców. Malatestom też się nieźle udało.

### Neron w Rimini

Pośród licznych figur tyranów-mecenasów, w jakich obfituje wiek XV, Sigismondo należał do najinteligentniejszych i najgorszych. „Zygmunt – to znów opinia Piusa II – ze szlacheckiego rodu Malatestów, lecz zrodzony poza małżeństwem, miał wielką siłę ducha, obdarzony wymową i rzemiosłem wojskowym. Znał dzieje, miał niemałą znajomość filozofii. Czegokolwiek się imał, zdawało się, że do tego został urodzony. Ale przeważały u niego złe obyczaje. Tak dalece ulegał zachłanności, że nie wstydził się nie tylko łupić, ale nawet kraść. Jako młodzieniec często zbliżał się jak kobieta i po kobiecemu spółkował, często męzczyzn miał za kobiety. Żadne małżeństwo nie było dlań święte. Hańbił dziewice Bogu poświęcone. Gwałcił Żydówki. Chłopców i dziewczęta, którzy mu się nie oddali, albo wydawał na śmierć, albo okrutnymi sposobami katował [...] Dwie żony, które pojął przed współżyciem z Izottą, zgładził jedną po drugiej żelazem i trucizną [...] Szlachetną panią zdążającą w Roku Jubileuszowym z Germanii do Rzymu zgwałcił. Ponieważ była bardzo piękna, natarł na nią siłą, a opierającą się porzucił poranioną i skrwawioną...”

Ten portret z pewnością zbudowany jest na starorzymskim wzorze władcy-potwora: Swetoniuszowego Kaliguli, Nerona czy Domicjana. Nie na darmo Pius II, czyli Enasz Sylwiusz Piccolomini, był jednym z najznakomitszych humanistów swojego czasu. Jednakże Sigismondo

Malatesta nawet na tle ponurej galerii renesansowych tyranów wygląda ponadnormatywnie. Wspomniana „szlachetna pani” była... księżną Bawarii. Wraciała akurat z pobożnej pielgrzymki do Rzymu, gdy po drodze do Mediolanu dopadł ją Malatesta ze swą łupieżczą *condotta*. W liście do papieża Francesco Sforza tak opisywał to makabryczne wydarzenie. „Pan Sigismondo będąc w drodze do nas, spotkał małżonkę księcia Bawarii, jadącą w towarzystwie swych dwórek, rycerzy i giermków, i wraz z całą swą kompanią pojmał ją, zagarnął jej dobytek i poznał cielesnie. Jako że ona wielce mu się opierała, nie tylko sam na niej gwałtu dokonał, ale też oddał ją na pastwę swoich XL żołnierzy. Niektórzy ludzie owej pani zostali ranni, ona zaś sama, przybywszy do Weroni, z bólu zmarła.”

### Imię złej wróżby

Gwałcenie kobiet przez wielkich panów i najemnych żołdaków było wówczas na porządku dziennym, ale żeby napaść i pohańbić księżną Bawarii? Wyobrażamy sobie, że niemieckie drużyny natychmiast ruszyły po krwawą pomstę na przestępczym książątku Rimini. Tymczasem nie stało się nic, nic po prostu. Co więcej, krótko potem, w roku 1422, ten sam Francesco Sforza, który tak oburzał się na okropny czyn Malatesty, wydał zań swą czternastoletnią córkę Polissenę.

Polissena to drugie emblematyczne imię tej opowieści – grecka Poliksena. W dobie Odrodzenia nadawanie dzieciom literackich imion antycznych było w jeszcze większej modzie niż w średniowieczu. Wielki Jacob Burckhardt w swej monumentalnej książce o Odrodzeniu we Włoszech słusznie pisze o „powszechnej latynizacji wykształcenia”. To był ten styl, nowoczesny, awangardowo-elitarny. Słynny malarz Sodoma nazwał swego syna Apellesem, a architekt Seregni – Witruwiuszem. Były też inne Polikseny, i to całkiem niedaleko: z pewnością nasza Poliksena odziedziczyła imię po matce, pierwszej żonie Francesca Sforzy. Jej imienniczki pojawiały się nawet w naszej części Europy, np. córka polskiego wojewody i teoretyka prawa Jana Ostroroga oraz Czeszka, słynna Poliksena z Lobkovic, córka Vratislava z Perstejnu,

(w bardzo renesansowym stylu zwanego Wspaniałym) i pięknej Hiszpanki, Marii Manriquez de Lara y Mendoza.

Gdyby jednak dać wiarę staremu wyobrażeniu, że imię niesie ze sobą jakąś wieszczbę na całe ludzkie życie, wybór księcia Franceska wydaje się bardzo ryzykowny. Nie tylko dlatego, że – znów w renesansowym stylu – jego pierwsza Polissena została otruta. Również dlatego, że ta naprawdę pierwsza, mityczna Poliksena, najmłodsza córka Priama i Hekuby, jest postacią dojmująco tragiczną. W licznych wariantach opowieści o wojnie trojańskiej jej rola rysowana jest rozmaicie, jednak zawsze z tego obrazu wyłania się wstrząsający dramat. W najbardziej rozpowszechnionej wersji mitu Poliksena to branka Achillesa, złożona w ofierze u jego pogrzebowego stosu. Najlepszym przykładem zalana macierzyńskimi łzami „Hekabe” wielkiego Eurypidesa.

W ostatnim słowie Poliksena tak przemawia do prowadzącego ją na śmierć Odyseusza:

„Odysie, prowadź, głowę skryj mi szatą,  
nim mnie zabiją. Serce się rozplywa  
od płaczu matki, jej – od moich jęków,  
O światło, ciebie jeszcze mogę wezwać;  
tyle zostało czasu, ile przejdę  
pomiędzy mieczem a grobem Achillesa”  
(przeł. J. Łanowski).

A jednak stało się: książę Francesko wydał swą córkę na niewinną ofiarę.

### Łzy Polikseny

Z początku małżeństwo układało się pono całkiem nieźle, zwłaszcza że książę kondotier wciąż bawił na wyprawach wojennych. Niestety, podczas jednej z jego nieczęstych wizyt na własnym dworze w Rimini zachwyił się urodą pięknej mieszczki, wspomnianej panny Isotty degli Atti.

Znów uderzyła krew głowy: Sigismondo zwyczajem własnym i epoki zgwałcił Isottę przy pierwszej nadarzającej się okazji. Tu jednak trafiła kosa na kamień – szalony pan Rimini zakochał się bez pamięci, a w tej sytuacji trudno o gwałty codzienne i pospolite. Piękna Isotta poczuła swą moc nad zdesperowanym księciem i postawiła twarde warunki – albo ja i ślub, albo nic. Polissena musiała zniknąć. Walka na śmierć i życia między dwoma kobietami to dobry temat dla elżbietańskiego dramaturga, najlepiej Johna Webstera, autora nad wyraz zamiłowanego w renesansowych zbrodniach. No i Izolda przeciw Poliksennie: imię arturiańskie przeciw imieniu z greckiej tragedii, tradycja średniowieczna przeciw starożytnej. W dramacie dwóch młodych kobiet jak w onomastycznym zwierciadle odbijają się wielkie dylematy Odrodzenia.

Postawiony wobec twardego wyboru Malatesta z początku chciał się uwolnić się od żony drogą unieważnienia małżeństwa. Nic z tego wszakże nie wyszło, toteż próbował dowieść zdrady Polisseny. W tym celu usiłował wymusić na jej spowiedniku oświadczenie, że żona zapomniała się z młodym paziem. Ten dzielnie odmówił, twierdząc, że Polissena czysta jest jak łza, a on nie wystawi się na męki piekielne przez grzech ordynarnego krzywoprzysięstwa. Zginął zagłodzony w więzy, a Polissenę jeden z zauszników księcia udusił poduszką w jej sypialni.

I znów spodziewalibyśmy się, że błysnie miecz kary, bo Francesco Sforza był w o wiele potężniejszy od Malatesty, nadto wódz był z niego wstawiony i szczęśliwy. Reakcja pana Mediolanu była wszakże całkiem błada: chyba porozsyłał tylko jakieś płaczliwe listy po italskich suwerenach. A płaczu Poliksenny wciąż nie słyhać wśród kamieni Tempio Malatestiano, gdzie podniesiona na ołtarze króluje jej zwycięska rywalka – Isotta o twarzy anioła, i księżę morderca. Paweł Muratow, znakomity rosyjski eseista napisał w pięknej książce *Obrazy Włoch*, że w bluźnierczej świątyni „boskiej Isotty”, na fresku Piera della Francesca Sigismondo Malatesta wygląda „młody i piękny, jak wcielenie cnoty”.

Prawda, najwięksi nawet zbrodniarze zwykle tak właśnie pokazują się potomności w lustrach zamawianych przez siebie arcydzieł. Ale też nim nadszedł czas gwałtownej sztuki Michała Anioła, artyści młodego Odrodzenia wciąż poszukiwali form zagubionej przez wieki harmonii. Bywa, choćby na obrazach Fra Angelica, że Chrystus kona na krzyżu z niewinnym, eleganckim wdziękiem. Pierwszy rozdział *Ob-*

*razów Włoch Muratowa, w którym autor próbuje metaforycznie opisać naturę wczesnorenesansowego arcyzmu, nazywa się „Wody letejskie”, mityczne wody zapomnienia. Spod ich doskonale gładkiej, kolorowej powierzchni nie przezierają dramaty ani zbrodnie. W tym sielskim pejzażu łatwo zapomnieć o łzach Polisseny.*

*Mam wrażenie, że bez Wiesława nigdy bym nie napisał tego tekstu. JK*

AGNIESZKA KUCZYŃSKA

## *Gaucherie?*

*Ubu – czy to z greckiego, czy murzyńskiego?*<sup>1</sup>

Rozpoczynanie urodzinowego wystąpienia od niezręczności jest na pewno niezręcznością, ale jak tu rozpocząć inaczej, kiedy to właśnie *gaucherie* (fr. niezręczność, nietakt, niezdarność, leworęczność) wybrałam sobie za temat. Brnąc dalej wyjaśnię, że tytułowy termin jest także dosyć niezręczny – jednak chociaż ma wady, to ogólny rachunek zysków i strat płynących z jego odkurzenia wydaje się mimo wszystko dodatni.

Niezręczność (*gaucherie*) jest pojęciem wprowadzonym do krytyki artystycznej przez Maurice'a Denis. W recenzji z wystawy Armanda Séguin czytamy, że występujący przeciwko naturalizmowi malarze „usiłowali sprowadzić sztukę do jej pierwotnej prostoty, kiedy nie kwestionowano jeszcze jej dekoracyjnego przeznaczenia. Pierwsze ich próby przeniknięte były niezwykłą niezręcznością”<sup>2</sup>. Tutaj jeszcze prostocie i niezręczności towarzyszy dekoracyjność. Inaczej rzecz się ma w artykule *De la Gaucherie des Primitifs*<sup>3</sup>. Tym razem obok *gaucherie* pojawia się spontaniczność, różnorodność, uczciwość, odczucie życia. „Niezręczność Prymitywów polega więc na malowaniu przedmiotów według zwyczajnej ich znajomości”, inaczej niż u tych, którzy malują „według z góry założonych koncepcji malowniczości lub estetyki”. Jako tytułowych Prymity-

---

1 A. Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu*, Pléiade I, s. 60, za: G. Deleuze, *Alfred Jarry, nie doceniany prekursor Heideggera*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8–9, s. 197.

2 M. Denis, *W związku z wystawą Armanda Séguin*, „La Plume” I III 1895, za: *Moderniści o sztuce*, opr. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 377.

3 „Les Arts de la Vie” 1904, przedruk w: M. Denis, *Théories du symbolisme. De Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1920, s. 172.



wów Denis jednym tchem wymienia człowieka jaskiniowego i Giotta, całą sztukę średniowieczną, nie ma natomiast z pewnością mowy o jakichkolwiek ludach pozaeuropejskich. Ważna wydaje się tutaj indywidualna, egzystencjalna perspektywa. Stanięcie nagą stopą na ziemi.

Wydaje się, że adekwatnym w tym kontekście, a znacznie mniej pretensjonalnym terminem jest „prymitywizm”. Po co więc silić się na makaronizm? Kłopot polega na tym, że przynajmniej od 1984 roku, od czasu wystawy *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* w nowojorskim Museum of Modern Art pierwszym skojarzeniem ze słowem „prymitywizm” stało się słowo „kolonializm”<sup>4</sup>. Pojęcie to obecnie kieruje dyskusje w rejony szczególnie wrażliwe na obowiązki poprawności politycznej. Zwłaszcza anglosaska literatura przedmiotu z różnych powodów uczyniła kolonializm najważniejszym punktem odniesienia dla prymitywizmu<sup>5</sup>. Prymitywizm związany został z polityką. Z pewnością pozwoliło to na zobaczenie tego zjawiska w nowy sposób, wskazało wiele pomijanych dotąd problemów, ale wydaje się, że przy okazji wylano dziecko z kąpielą. W takich ujęciach z reguły wszelkie odniesienia do formy dyskwalifikowane są jako „debased formalism”<sup>6</sup>. *Gaucherie* jest terminem odnoszącym się do formalnej niezręczności, ale takiej niezręczności, która jest konsekwencją doświadczenia duchowego. Koniecznym „uproszczeniem zapisu znaków”<sup>7</sup>. Z pewnością na niezręczności nie ciążyą żadne polityczne obowiązki. Chociaż sprawa wy-

---

4 Polskiemu czytelnikowi problem znany był m.in. z książek: J. Clifforda *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, J. Iracka i in., Warszawa 2000, H. Fostera *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010. Ostatnio doczekał się obszernego omówienia w monografii A. Kisielewskiego *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011. Tam także bibliografia przedmiotu.

5 Kilka przykładów: „Colonialism, in fact, lies at the heart of theories about Primitivism” (C. Rhodes, *Primitivism and modern art*, London 1994, s. 7); „a political genealogy of primitivism is also necessary, one which would trace the affiliations between primitivist art and colonial practice” (H. Foster, *The „Primitive” Unconscious of Modern Art Author(s)*, „October” Vol. 34 (Autumn, 1985), s. 45.

6 Foster, op. cit., s. 57.

7 A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin*, „Mercure de France” 9 II 1891, za: *Moderniści o sztuce*, opr. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 270.

daje się oczywista, jednak w kontekście dyskusji o prymitywizmie często zapomina się o tym, że koniec XIX wieku to czas, kiedy normą staje się „traktowanie sztuki jako pewnego sposobu poznania i stawianie prawdy przed pięknem w upatrywaniu jej celu podstawowego”<sup>8</sup>. Jeśli zaczyna się dyskusję o prymitywizmie od symbolizmu, przenosząc akcent z dwudziestowiecznych awangardowych kierunków na okres je poprzedzający, a szczególnie kiedy zastąpi się ten termin słowem *gaucherie* – widać, że forma może być drogą do prawdy, a drogą do tej właśnie formy może być powrót do źródeł. Kolejność nie jest obowiązkowa, wzajemna zależność – tak. Punktem, z którego się te wędrówki podejmuje, jest z jednej strony estetyka École des Beaux Arts, a z drugiej – niezwykle pragmatyczne, materialistyczne nastawienie rzeczywistości<sup>9</sup>. Dzięki *gaucherie* widać także wyraźniej, że podróże *ad fontes* mogą równie dobrze prowadzić w stronę wysp Pacyfiku, co w stronę archaicznej Grecji.

Szczególnie ważny w tym kontekście wydaje się, znajdujący się gdzieś na granicy estetycznego jasnowidzenia, projekt nowego języka – także plastycznego – który znaleźć można u Alfreda Jarry – w programach do Théâtre des Pantins, ilustracjach od *Minutes de Sable mémorial*, grawiu-

---

8 W. Juszcak, *Ściganie horyzontu czy kontemplacja? O dwóch pojęciach realizmu*, w: *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 97.

9 Może warto przypomnieć w tym miejscu bazującą na dziewiętnastowiecznym doświadczeniu wizję przyszłości, jaką kreśli przed nami jeden z ulubionych pisarzy Alfreda Jarry – Juliusz Verne: „Przynajmy, że dziedziną studiów niemal całkowicie zaniechaną stała się literatura oraz dawne języki (w tym francuski); łacina i greka były językami nie tylko martwymi, lecz i pogrzebanymi; dla zachowania pozorów istniało jeszcze parę klas humanistycznych, słabo obsadzonych, mało znanych i jeszcze mniej uznanych. Słowniki ogólne, gramatyki, wypisy, słowniki prozodii i wyrażen poetyckich, klasycy, całe stosy ksiąg typu *De viris*, dzieła Quintusa Curtiusa, Sallustiusa, Titusa Liviusa spokojnie porastały kurzem na półkach szacownego Hachette’a, podczas gdy wszelkie zarysy matematyki, podstawy geometrii wykreślnej, mechaniki, fizyki, chemii, astronomii, rozmaite podręczniki aktywnego przedsiębiorcy, kursy handlu, finansowości, sztuki użytkowej, wszystko to, co miało związek z pragmatycznymi tendencjami epoki, rozchodziło się w tysiącach egzemplarzy” (J. Verne, *Paryż w XXI wieku*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 1997, s. 28–29).

rach pism – „Ymagier” i „Perhynderion”<sup>10</sup>. Spróbujmy zastanowić się, za Deleuzem<sup>11</sup> (oj, znowu niezręczność), czy podróż do źródeł, którą funduje nam Jarry nie wykazuje pewnych podobieństw z podróżami, które odbywamy czytając Heideggera przypominającego nam przecież, że u początków kultury „rozumienie twórczości było związane z jej odniesieniem do prawdy”<sup>12</sup>. Jak przystało na *gaucherie* – ze szkicu Deleuze’a zostawmy tylko najgrubsze linie i ograniczmy się do zestawienia sposobu traktowania języka i użytku, jaki z greki i starogermańskiego czyni Heidegger, ze sposobem traktowania języka i użytkiem, jaki z francuskiego i martwych języków czyni Jarry. „Wydaje się, że Jarry postępuje całkiem podobnie, choć zamiast greki (którą przywołuje dość często, by wspomnieć tylko Patafizykę), wygrywa w obrębie francuszczyzny łacinę lub starofrancuski, niegdysiejszą gwarę lub – być może – bretoński, starając się stworzyć język przyszłości”<sup>13</sup>. „Od jednego elementu do drugiego, pomiędzy starym a dzisiejszym językiem, który jest pod jego wpływem, pomiędzy dzisiejszym i tym, który się tworzy, pomiędzy nowym i starym istnieją odstępki i puste przestrzenie, które wypełniają nieogarnione wizje, szalone sceny i niedorzeczne pejzaże. Stąd wyłania się świat Heideggera, wyspy Dra Faustrolla i seria grawiur „Ymagiera”<sup>14</sup>. Popatrzmy w ten sposób na grę cennych przez swą niezręczność dawnych anonimowych drzeworytów, epinali, rycin Dürera, prac Bonnarda, Filigera, Celnika Rousseau, drzeworytów i bliskich dziecięcym bazgrołom rysunków samego Jarry’ego sklejanych jedną okładką.

Można chyba założyć, że próby te podejmował, szukając doświadczenia estetycznego, które będzie miało coś wspólnego z takimi uczuciami, jak poczucie nieuchronności i prawdy, stanowiącymi przeciwień-

---

10 Na ten temat zob.: E. Grabska, *Ymagier A. Jarry’ego i R. de Gourmonta*, w: *Granice sztuki*, Warszawa 1972; M. Gonzalez Menendez, 1907: «*La place d’Arlequin est à prendre*». *L’héritage d’Alfred Jarry dans l’art du XXe siècle*, w: *Alfred Jarry et les arts*, actes du colloque international, Laval, 30–31 mars 2007, red. H. Behar, J. Schuh, 2007.

11 Deleuze, op. cit.

12 Juszczak, op. cit., s. 99.

13 Deleuze, op. cit., s. 195.

14 Ibidem, s. 197.

stwo usłużnego spełniania życzeń. Chociaż ojciec Ubu z pewnością nie był z tego zadowolony.

Zauważmy na koniec, że chociaż dla zainteresowań estetycznych Alfreda Jarry (biorąc pod uwagę chociażby inwentarz grawiur z „Ymagier” i „Perhynderion”) kwestia kolonializmu nie miała poważniejszego znaczenia, to sam problem z pewnością nie był mu obojętny – chociażby przez bliskie kontakty z pochodzącym z Reunion Vollardem. *Almanach illustré du Père Ubu* z 1901 roku zawiera część zatytułowaną *Ubu colonial*. Można tam znaleźć *Tatane. Chanson pour fair rougir les nègres et glorifier le Père Ubu*. Dalej mamy obrazkową historyjkę, w której Dr Gasberg spotyka ojca Ubu podczas powrotu z zakończonej spektakularnym niepowodzeniem wyprawy kolonizacyjnej, podjętej na koszt rządu francuskiego. „Nasza pierwsza trudność w tych odległych rejonach” – narzeka uosobienie zadufanego w sobie kołtuństwa, Père Ubu – „polegała na tym, że nie mogliśmy sobie sprokurować niewolników, niewolnictwo niestety zostało zniesione”. Jest też opowiadka o Murzynie, który uciekł z baru w Paryżu, nie zapłaciwszy rachunku. Nie był jednak przestępcą – wyjaśnia Jarry – musiał być uczonym z Afryki prowadzącym badania nad życiem Europejczyków, który akurat nie miał miejscowej waluty. Taka zmiana perspektyw mało komu przychodziła wtedy do głowy<sup>15</sup>.

Idąc po spirali, patafizycznie i niezręcznie – zwłaszcza z punktu widzenia poprawności politycznej – poruszamy się po trudnym terenie, oglądamy na nowo znane okolice. I tak nam dopomóż Święty Bouguereau<sup>16</sup>.

---

15 P. Leighton, *The White Peril and L'Art Nègre. Picasso, Primitivism and Anticolonialism*, w: *Racing Art History: Critical Readings in Race and Art History*, ed. K.N. Pinder, London 2002, s. 244.

16 Obok m.in. Saint Lazare, Gare; Saint Anatole F.; Saint Denis, Maurice, także i W.A. Bouguereau po drobnej korekcie nazwiska doczekał się kanonizacji na łamach *Almanach illustré du Père Ubu*. Na temat almanachów Jarry'ego zob. M. Dubbelboer, *Ubusing Culture. Alfred Jarry's Subversive Poetics in the Almanach du Père Ubu*, praca doktorska, Rijksuniversiteit, Groningen 2009.



KRZYSZTOF CICHON

*Alethes historia,  
czyli sztuczka wielce wymowna*

Poważne zajmowanie się sztuką bez wątpienia należy do tradycji sowizdrzalskiej<sup>1</sup>. Sowizdrzalstwo jest postawą życiową, ale i sztuką<sup>2</sup>. Bycie sowizdrzałem nie sprowadza się do samego zadeklarowania chęci, ale do wykazania się pewnym kunsztem, opanowaniem „kilku sztuczek”<sup>3</sup>. Jedna z nich polega na kuglarskim wykorzystaniu tego, co Wittgenstein nazywa „głównym problemem filozofii”<sup>4</sup>, a co sprowadza się do rozróżniania tego, co można powiedzieć i pokazać. „Co *można* pokazać, tego *nie można* powiedzieć. [Zob. TLP 4.1212.]”<sup>5</sup>. Sztuka, najbardziej ogólnie i prosto mówiąc, *pokazuje*. Popatrzmy więc – dla uszanowania ducha Wittgensteina – na klasyczną alternatywę:

S v ~S

Dopóki jest to alternatywa bezpiecznie pozostająca w granicach logiki i nie mówiąca niczego o świecie, dopóty wszystko jest *logiczne*. Kiedy jednak przeczytamy tę alternatywę jako:

sztuka *lub* nie-sztuka

zaczynają się kłopoty. Nie tylko sowizdrzalsko usposobiony, ale każdy naprawdę poważny badacz zajmujący się sztuką (szczególnie sztuką powstałą nie później niż w XX wieku) wie, że jedną z jej stałych cech jest transgresja. Niepowstrzymane, odśrodkowo skierowane, godne awangardy dążenie, by przekraczać każde zastane i do tej pory wyznaczone jej granice. Potocznie (ale i dosłownie) nazywa się to skłonnością sztuki do ekscentryzmu. Sztuka jest niepowstrzymanie ekscentryczna (być może dlatego, że *może* pokazywać i nie musi jak logika trwać przy sta-



bilnych i statecznych tautologiach). Skoro tak, to każde  $\sim S$ , czy raczej każda „nie sztuka”, już w następnym po takim rozpoznaniu momencie może być  $S$ , czyli „sztuką”. A więc  $\sim S \equiv S$  i *vice versa*. Często ktoś, kto nie jest przesadnym entuzjastą sztuki współczesnej, odmawia uznania czegoś za sztukę i sądu tego nie potrafią unieważnić żadne „rynkowe” argumenty oparte na cenie, jaką ktoś inny skłonny jest za to coś zapłacić<sup>6</sup>. Wygląda na to, że jest to zachowanie bardzo logiczne.

W logice nie ma momentów. Sztuka, przeciwnie składa się z samych momentów. Doświadczamy jej w taki właśnie olśniewający sposób, którego porządek czasowy najlepiej opisuje słowo *kairos* („trwaj chwilo”), a nie *chronos*<sup>7</sup>. Co do nauki, można się pewnie nieźle zbłąźnić, rozstrzygając bezdyskusyjnie, czy momenty się w niej zdarzają. Dlatego lepiej, żeby to pytanie pozostało poza jej horyzontem.

- 
- 1 Jest tak bezsprzecznie z wielu powodów, wśród których nie blahym jest i ten, że od dłuższego czasu nie udaje się rzecz z pozoru prosta, a mianowicie wypatrzenie horyzontu. Czy to z powodu wzrostu poziomu zabudowy, czy życia jako takiego, czy skwapliwej parcelacji nauki – nie wiadomo, dość, że od dawna nie słychać, by ktoś na własne oczy, sam z siebie horyzont zobaczył. W tej sytuacji na nic rady klasyków, by rozważyć, czy lepiej w stronę widnokregu zdążać prostą drogą, czy po spirali (zob. Wiesław Juszcak, Ściganie horyzontu czy kontemplacja? O dwóch pojęciach realizmu, [w:] *Historia a system*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 1997, s. 31–42). Skoro nawigowanie według rozumu, autorytetów i tradycji na nic, pozostaje locja „Ad Naragoniam”. Tym bardziej, że brak horyzontalnej perspektywy sprzyja nastrojowi niejasności. Zanurzony w nim ten i ów jawnie głosi, że wszystko płynne (liquid) jest do tego stopnia, iż tej minimalnej dozy pewności i wsparcia, jakie dawała oku linia oddzielająca to, co na ziemi, od tego, co na niebie, nigdy już mieć nie będziemy. Zalewająca nas płynność sytuacji, brak horyzontu i pomniejsze symptomy (które z braku miejsca nie zostaną zaprezentowane, a z których najważniejszym jest dowód ikonograficzny z kapusty i Lukiana, który autor zobowiązuje się zaprezentować zainteresowanym po pokryciu kosztów demonstracji) skłaniają ku okropnemu przypuszczeniu, że żyjemy od jakiegoś czasu w miejscu, które opisane zostało najpełniej przez Rabelais’go w rozdziale trzydziestym drugim II księgi *Garagantui i Pantagruela*\*. I co gorsza, nie wszyscy w jednym, czy raczej jednej, bo o gębę (w przekładzie Boya) tu przecież chodzi. A to grzebie nadzieję na jakiś wspólny, nas wszystkich tak samo opasujący horyzont, w dowolnym tego słowa sensie\*\*. Cóż pozostaje innego, jeśli istotnie nawet nie w wieloświecie, ale wielogę-

biu mieszkamy\*\*\*, jak nie opuszczać bezpiecznego pokładu jakiegoś *Narrenschiffu*, *Stultiferae naviculae*, *Nef de santé* czy *Blauwe Schute*. I nie przejmować się zbytnio, że wszystkie one nie rozumem, ale Nierozumem (*déraison*) się kierują\*\*\*\*. Ważne, że wciąż możemy bawić się logicznym myśleniem. I to najtwardszej, wittgensteinowskiej próby, które długo jeszcze nie rozmięknie i nie rozmyje się. A bawić się warto nie tylko dlatego, że pamiętamy radę Platona: „W pokoju więc przepędzać powinniśmy możliwie największą część życia i przepędzać najlepiej. A jak przepędzać będziemy najlepiej? Oto bawiąc się i weseląc [...]” [*Leges* VII 796 B], cyt. za: Johan Huizinga, *Homo ludens*, Warszawa 1985, s. 36. Jak wszyscy wiedzą, zabawa na pokładzie dość skutecznie opóźnia wybuch paniki.

\* W miejscu, do którego dotrzeć można tylko poprzez język (Pantagruela). I tak też postąpił narrator: „Za czym, jak tam umiałem, wdrapałem się nań na wierzch i wędrowałem dobre dwie mile po jego języku, aż wreszcie wszedłem do gęby (*entray dedans sa bouche*). Ależ o bogowie i boginie! Cóż tam ujrziałem? Niechże mnie Jowisz porazi swoim trójzębnym piorunem, jeżeli kłamię! Wędrowałem tak po tym wnętrzu, jak się chodzi po kościele św. Zofii w Konstantynopolu, i ujrziałem skały tak wielkie jak góry Duńczyków (mniemam, iż to były jego zęby) i wielkie łąki, i srogie lasy, wielkie i potężne miasta, nie mniejsze od Lyonu albo Połturu. [...] Ruszywszy stamtąd, przeszedłem między skały (były to jego zęby) i dokazałem tyle, iż wdrapałem się na jeden i tam zobaczyłem najpiękniejszą okolicę pod słońcem, piękne place do gry w piłkę, galerie (*belles galleries*), błonia i mnogo winnic i niezliczoną ilość domów wiejskich (*cassines à la mode italicque*). I bawiłem tam cztery miesiące i nigdy mi się tak dobrze nie działo jak wówczas. [...] I oto przyszło mi na myśl, że jest to jednak szczerza prawda, co powiadają, że połowa świata nie wie jak żyje druga połowa”. Najlepiej ten świat (*un nouveau monde*) krytycznie zlustrował Erich Auerbach, który i w takich zakamarkach nie wahał się wypatrywać *mimesis*. „Co prawda w końcowych zdaniach prologu Rabelais ponownie sprowadza wszelką głębszą interpretację w sferę komizmu; mimo to nie ulega wątpliwości, że poprzez wzorzec sokratejski, poprzez porównanie czytelnika do psa, który kruszy kość, i poprzez określenie swojego dzieła jako *livres de haute gresie* pragnął wypowiedzieć na temat swoich zamiarów to, co istotnie leżało mu na sercu”. Cyt. za: Erich Auerbach, *Świat w ustach Pantagruela*, [w:] idem, *Mimesis*, Prószyński i S-ka, Warszawa [2004], s. 275.

\*\* A sensy utworzonego od czasownika *ορίζω* – rozdzielać horyzont, szybko zaczęły się oddalać od pierwotnego geograficznego znaczenia, w jakim (zamienione ze słowem *μεθόριον* – *confinium*) – używał go Magister (*De caelo* II, 14, 297 b 34; *Hist. anim.* VIII, 1, 588 b 5). Już u Filona człowiek staje się granicą – horyzontem między naturą śmiertelną i nieśmiertelną („*τον ανθρωπον θνητης και αθανάτου φύσεως ειναί μεθόριον*”, *De opificio mundi* c. 46), a potem, po przełożeniu przez Gerarda z Cremony *Kitāb ul-īdāh li-Aristūṭālis fi'l-khayri'l-mahd* na łacinę (*Liber*

*de causis*), dla wielu, w tym m. in. dla Alberta Wielkiego i Tomasza z Akwinu stało się jasne, że horyzont wyraźniej rysuje się na tle naszej duszy niż geografii „orizontem naturae, scilicet animam”. Co nieco łagodzi wspomniany dylemat: czy kontemplować, czy mknąć *per actio* do kresu. Na temat bezliku horyzontów (od „l’horizon de la doctrine Humane” Leibniza, poprzez „horizon aestheticus” i „horizon logicus” Baumgartena, aż po „existenzial-ontologischen Horizont” Heideggera), zob.: *Horizont*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. J. Ritter, t. 3, szp. 1187–1206.

\*\*\* Co gorsza, nie ma sposobu, by dowiedzieć się, czy nie jest to jakieś wielogębie wielopoziomowe. Ciągące się *ad infinitum* na podobieństwo absurdalnych przypisów, do przypisów<sup>†</sup>. Lepiej nie myśleć, gdzie skończyć by się musiała śmiała, podjęta w takich okolicznościach (za radą piszących o świecie opartym na horyzoncie) wyprawa *ad fontes*<sup>††</sup>. Żeby wyswobodzić się od nazbyt (gargantuicznie) fizjologicznych wyobrażeń, opiszmy to miejsce niewymowne tak, jak zrobił to jeden z badaczy pojęcia chaos (wyprowadzonego od χάσμα – szczelina, rozziw) u Parmenidesa „die Tiefe, die unendliche Tiefe”; cyt. za: U. Hölscher, *Anaximander und Anfänge der Philosophie*, „Hermes” 1953, Bd. 81, s. 399. Dzięki czemu damy też najlepszy wyraz pogładowi, że lepiej pisać teksty głębokie niż płytkie.

† Nikt takiego niepodobieństwa wypowiedzieć nie chce, choć wszyscy doskonale pamiętają głosy jawnie to wieszczące: „medium is a message”.

†† Myśleć można, ale publicznie powiedzieć tego nie można, dlatego trzeba o tym milczeć (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [TLP 7]: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”). Chociaż – i tu przydaje się sztuka – wspomniana poniżej teza 4.1212 zarysowuje delikatnie możliwość przedstawienia tej sytuacji.

\*\*\*\* Niemożliwe przecież jest, żeby Rozum cały mieścił się w gębie, nawet najwymowniejszej.

- 2 Może też być wieloma innymi rzeczami: „Błazeństwo jest znakomitym środkiem dyskredytowania ideałów, ale ideały błazeńskie nie istnieją, byłyby zresztą społecznie bezużyteczne.[...] Błazenada jest szczególną formą krytyki świata. Koncepcji świata uporządkowanego, racjonalnego i gwarantowanego przez autorytet Boga czy rozumu przeciwstawia widzenie świata absurdalnego, przypadkowego i nieracjonalnego”. Cyt. za: Stanisław Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowiżdrzałskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1994, s. 14.

- 3 Znacznie mniejszych do sztuki. Prawdziwa sztuka mogłaby je połknąć jak muchę, a mimo to i one prócz ludzkiej zręczności wymagają przychylności znanej Owidiuszowi *musa iocosa*.
- 4 Heinrich Watzka, *Rozróżnienie powiedzień i pokazać w filozofii późnego Ludwiga Wittgensteina*, [w:] *Ludwig Wittgenstein „przydzielony do Krakowa”/„Krakau zugeteilt”*, wyd./hg. Józef Bremer Josef Rothhaupt, Kraków 2009, s. 513.
- 5 TLP 4.1212, por. notatka z 29.II.1914: Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914-1916*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 59.
- 6 Najboleśniej przekonują się o tym pracownicy sprzątający muzea sztuki współczesnej, którzy co jakiś czas zupełnie nieświadomie (bezbronni wobec faktu, że niszczą znajdujące się w kolekcji dzieła. „To sztuka czy brudne rusztowanie? Sprzątaczką zniszczyła dzieło za 3,5 miliona. Nadgorliwa sprzątaczką Museum am Ostwall w Dortmundzie potraktowała najdroższe dzieło kolekcji miotłą i ścierką, bo «nie zdawała sobie sprawy z tego, że to sztuka». Dzieło rzeźbiarza Martina Kippenbergera, z którego na skutek «sprzątania» odpadła farba, warte jest około 3,5 miliona złotych. Rzeźba «Kiedy zaczyna kapać z sufitu» («Wenn's anfängt durch die Decke zu tropfen») Martina Kippenbergera jest częścią kolekcji Museum am Ostwall w Dortmundzie. To drewniana, pokryta farbą konstrukcja, sprawiająca wrażenie skleconego pośpiesznie rusztowania. Pod nią artysta umieścił miskę, w której farbą namalował strugi imitujące ślady po deszczu. Tak dobrze imitujące, że sprzątająca salę muzealną kobieta wzięła je za niepożądaną warstwę kurzu i brudu i starła swoją ściereczką. Dodatkowo skrupulatnie zamiotła ślady dookoła rzeźby. – Przywrócenie oryginalnego stanu dzieła jest już niemożliwe – powiedziała rzeczniczka muzeum”. („Gazeta Wyborcza” z 4 listopada 2011).
- 7 Gdyby trzeba było szukać jakiegoś bardziej namacalnego odpowiednika *kairosu*, takiego, który można palcem wskazać, to najlepszym byłoby chyba *punctum*. *Punctum*, o które zaczepia się nasz wzrok i uwaga. W którym niejednokrotnie krzyżują się horyzonty interpretacji i dzieła.



RAFAŁ LEWANDOWSKI

## *Profesor i syreny*

### *O pewnej zapomnianej metodzie badań*

*Rzecz ma dla mnie mało uroku, dopóki nie ma na sobie patyny wieków. Wielkie rzeczy w literaturze, greckie sztuki na przykład, urzekają mnie dopiero wtedy, kiedy za ich świetlistym splendorem widzę poruszające się ciemniejsze i starsze kształty.*

Jane Ellen Harrison

Dziesięć lat temu na polskim rynku wydawniczym ukazała się niezwykle fascynująca książka, która autorowi miała przynieść więcej rozterek niż satysfakcji. Chodzi o pracę prof. Wiesława Juszcza *Pani na Żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*, która jest owocem wieloletnich przemyśleń i poszukiwań, „swoistą rozprawą o metodzie” na temat „pewnego sposobu traktowania i pojmowania archaicznej religii greckiej, który – dziś niemal zapomniany nawet w wąskim gronie specjalistów – był kiedyś żywym tematem dyskusji i sporów”<sup>1</sup>. Brak odpowiedniego oddźwięku ze strony specjalistów, a także szerszego odbioru umożliwia postawienie pytania, czy książka ta przypadkiem nie żyje w „czasy”, który nie może zostać uwspólniony poza kręgiem osób „inicjowanych” w poruszanych tam zagadnieniach?

W książce zostało podjęte wyzwanie rzucone w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. przez Waltera Friedricha Otto, niemieckiego filologa klasycznego znanego wówczas z wizjonerskiej interpretacji religii Homera, „by bogów greckich traktować poważnie jako bogów”<sup>2</sup>. Wizja niemieckiego uczonego promieniowała dalej, na badaczy mitu.

---

<sup>1</sup> Wiesław Juszcza, *Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*, Aureus, Kraków 2002, s. II.

<sup>2</sup> Tamże.



Profesor, doświadczając jej siły, która stała się jednym z najważniejszych wektorów jego poszukiwań, stworzył dzieło, które mogłoby mu przynieść miano *Walter Friedrich Otto Redivivus*. Na marginesie komentarza do Burkerta wyznaje: „traktuję Otta jako najważniejszego przewodnika po świecie, w który ośmieliłem się wkroczyć”<sup>3</sup>.

Podjęcie drogi już wytyczonej niesie tutaj ważne konsekwencje. Chodzi o zajęcie pozycji badawczej (nie zapominajmy, że mowa jest o metodzie) ponad szczegółowymi ustaleniami „tych dyscyplin humanistyki, które biorą za cel wyłącznie «obiektywny» ogląd i prezentację faktów”<sup>4</sup>. Postawa ta, na gruncie filozofii egzystencji, unosi nas powyżej uwarunkowań relacji między „subiektywnym” a „obiektywnym”, uchylając wzajemne przeciwstawienia „podmiotu” i „przedmiotu” ufundowanych przez epistemologię kartezjańską. Cytując komentarz Paula Ricoeura do rozprawy M. Heideggera *Die Zeit des Weltbildes*, Profesor konstruuje powrót filozofii do tego, co w niej fundamentalne – do ontologii: „W metafizyce Kartezjusza byt po raz pierwszy został określony jako obiektywność przedstawienia, a prawda jako pewność przedstawienia. Razem z obiektywnością pojawia się też subiektywność, w tym sensie, że ów niewątpliwy byt przedmiotu jest przeciwwagą konstytucji podmiotu. Ustanowienie [*position*] podmiotu idzie w parze z ustawianiem naprzeciw siebie [*proposition*] przedstawienia. Jest to epoka świata jako «obrazu»”<sup>5</sup>.

W analizie Ricoeura postawienie przed sobą bytu świata jako obrazu odpowiada wyłonieniu się człowieka jako podmiotu. Dzięki temu można stwierdzić, że „*Cogito* nie jest prawdą ponadczasową: należy do pewnej epoki, pierwszej, dla której świat stał się obrazem; dlatego *Cogito* nie istniało dla Greków: człowiek nie spoglądał na świat, dla Greków człowiek jest raczej «tym, na którego spogląda byt, którego owo otwierające się skupia na obecności przy sobie»”<sup>6</sup>.

Pomimo meandrów tajemniczości języka Heideggera wychwytyjemy tu próbę uzyskania nowej perspektywy badawczej wobec zjawisk bę-

---

3 Tamże.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 13.

6 Tamże, s. 14.

dących „przedmiotem” badania historyka religii. „Historyk religii musi postępować tak, jakby sam był «przedmiotem» swego dociekania”<sup>7</sup>. A więc musi odrzucić pozory narzucone mu przez dziedzictwo myśli, a wobec zjawisk go przekraczających „powinien być pokorny i otwarty na fenomeny, z którymi chce mieć do czynienia”<sup>8</sup>. W efekcie winien zatem „poddać się ich władzy”, odrzucając epistemologiczną możliwość „przedstawiania” ich samemu sobie.

Sytuację taką prezentuje nam Wiesław Juszczak w odniesieniu do fundamentalnego „problemu” historii religii w dyskursie Otta: obecności mitu.

Na tej drodze winniśmy już na początku przyjąć coś, co wcale nie musi być dla nas oczywiste, ale jest tropem już wytyczonym: dla Otta bowiem „mit bierze początek z objawienia”<sup>9</sup>. Jako dziedzina „twórczości” ludzkiej mit rozwija to, co zostało mu udzielone. „Z obszaru więc nadempirycznego – wyniesionego ponad to, co ogarnia nasza czysto zmysłowa percepcja – działa coś, co ta ostatnia próbuje przystosować do swych ograniczonych możliwości, w jakiś sposób przyswoić «Tamto» sobie. Kiedy owo niepojęte napiera na nasz świat [...], atakuje nas samych i zajmowane przez nas miejsce w ogólnym składzie egzystencji, doświadczamy niewytłumaczalnego «porwania».”<sup>10</sup> Stan ten z kolei wymusza na nas działanie, które Profesor nazywa „wezwaniami do twórczości: do nadania jakiejś zmysłowej postaci czemuś, co nie mieści się w tylko zmysłowym oglądzie wszystkiego, co człowieka otacza, a co zarazem jest – przy pierwotnym, a więc panreligijnym przeżywaniu rzeczywistości – odczuwane jako to samo”<sup>11</sup>.

Co oznacza tutaj mitologia? O jakiego rodzaju tworzywie tu mowa? Karl Kerényi, węgierski uczony, którego wczesne badania nad mitem zostały ukształtowane przez spotkanie z W.F. Otto<sup>12</sup>, szuka przekro-

---

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 16.

11 Tamże, s. 17.

12 Krzysztof Bielawski, *Postowie. Karl Kerényi – wielki mitolog*, [w:] Karl Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2004, s. 240.

czenia doświadczenia egzystencjalnego w spotkaniu z mitem w czymś jeszcze głębszym. „Greckie słowo «mythologia» oznacza nie tylko same «dzieje», same *mytho*; znaczy ono również tyle, co «opowiadać», *legen*: to również było wzbudzeniem rezonansu, rezonansu wewnętrznego, zachodzącego wówczas, gdy doszło do obudzenia świadomości za sprawą tego, iż opowiadane historie osobiście dotyczyły i narratora, i słuchaczy.”<sup>13</sup> Należy więc ową „martwą materię” opowieści przywrócić do „jej stanu bycia sobą”, coś ponadindywidualnego uczynić żywym ludzkim tworzywem. „Czyni się to w ten sposób, że wprawia się w brzmienie – zewnętrzne czy wewnętrzne – jego pierwotne medium.”<sup>14</sup> Oto lekcja z W.F. Otta!

Trop wywiedziony z refleksji Otta w przyszłości naprowadzi Wiesława Juszczaka na spotkanie z metodą, której podczas pisania *Pani na żurawiach* nie znał, gdyż jej wyłożenie w formie książki ukazało się w języku polskim dziesięć lat później, ale która uzyskuje tutaj charakter palimpsestu. Chodzi o pracę polskiej uczonej Maryli Falk *Mit psychologiczny w starożytnych Indiach*<sup>15</sup>.

W sprawozdaniu dwóch członków włoskiej Akademii Nauk, P.G. Goidanicha oraz C. Formichiego, z 1937 r., zostały wyłożone cechy oryginalnej metody, którą posłużyła się Falk w interpretacji myśli upanisadowej. Metoda ta, choć prezentowana jako filologiczna, jawiła się tym uczonym jako całkowicie nowa, „jako że prezentowane sekwencje idei rozważa się nie w perspektywie dialektycznej, zastępując mentalność indyjską mentalnością zachodnią, lecz mając zawsze w polu widzenia tę pierwszą, uwydatnia – przez długi ciąg tekstów naładowanych symboliką i z pozoru nie do przeniknięcia – pewien element psychologiczny, który przyjął kształt mitu i obrósł specjalną terminologią”<sup>16</sup>.

Opisywany tutaj rys postawy wobec wspólnego dla Maryli Falk oraz w.F. Otto „problemu” mitu odnosi nas do powstałej mniej więcej w tym samym czasie książki Otta *Dionysos: Mythos und Kultus* (1933), w któ-

---

13 Karl Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2002, s. 14.

14 Tamże, s. 13.

15 Maryla Falk, *Mit psychologiczny w starożytnych Indiach*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2011.

16 Tamże, s. XIII.

rej wyjaśnia on swoją metodę pracy zaczerpniętą od Schellinga: „nie należy przykrawać badanego zjawiska do raz przyjętych zasad i sposobów wyjaśniania, lecz tak rozszerzyć horyzont własnego myślenia, żeby ono pozostawało w odpowiednim stosunku do owego fenomenu”<sup>17</sup>.

Dla Maryli Falk w upaniszadowych dialogach myśl jest pochodną mitu i zamiast pojęciami operuje bytami mitycznymi. Pytając o to, jak myśleli starożytni Hindusi, uświadamia ona, że owa pierwotna wizja mityczna zanika bezpowrotnie, kiedy pojawia się refleksyjna samoświadomość. Dojrzała epistemologia filozoficzna „przeciwstawia własną podmiotowość przedmiotowości świata dookolnego”<sup>18</sup>. By uchwycić specyfikę myśli starożytnych (Hindusów), Falk zadaje fundamentalne pytanie: jak myśleli? I odpowiada: „W pierwszym rzędzie uderza nas to, że aktowi poznania przypisywali większą konkretność: wczucie się w jakąś formę rzeczywistości nie oznacza dla nich stanięcia przed nią, aby odbić ją w sobie, pozostając w oddzieleniu od niej, lecz wchłonięcie w siebie przedmiotu, zawładnięcie jego istotą; oznacza «uzyskanie» go lub – najczęściej – «stanie się» samą ową rzeczą. Akt poznania jest aktem utożsamienia się. Często mówi się o intuicjach, mocą których ta lub inna rzecz zostaje zdobyta. W spekulacjach upaniszadowych niby refren powraca stwierdzenie, że człowiek «staje się» tym lub owym, żyje w tej bądź innej sferze w zależności od tego, co «poznaje». W sytuacjach zaś przez owe teksty odzwierciedlanych dominuje szukanie wiedzy, dzięki której człowiek staje się Wszystkim”<sup>19</sup>. Źródło czy też pole tego rodzaju doświadczeń nie należy do sfery intelektu ani racjonalnego umysłu, ale do sfery emocjonalnej, „gdzie wszystko miesza się i spływa w jedność. [...] Tutaj podmiot nie staje naprzeciwko własnego świata; tutaj jego doświadczenie rzeczywiście jest tożsame z jego własnym bytem”<sup>20</sup>.

Słowa Maryli Falk okazują się swego rodzaju komentarzem *ex post* czy odnalezionym kluczem do zagadnień, którymi Wiesław Juszczak zajmuje się w *Pani na żurawiach*. W książce tej autor wraca do epistemologii Greków epoki archaicznej, a na tym obszarze interesuje go przede

---

17 Cyt. za: Wiesław Juszczak, dz. cyt., s. 48.

18 Maryla Falk, dz. cyt., s. 7.

19 Tamże.

20 Tamże.

wszystkim to, jak Grecy w dobie prehomeryckiej doświadczali świata. Jak wierzyli? W metodzie Maryli Falk, jak w jakimś palimpseście, Juszcak odkrywa metodę poznania rzeczy greckiej, którą wyraża w jednym zdaniu w rozmowie z piszącym te słowa: „To nie znaczy, że my tę rzecz zawłaszczamy, ale poznajemy tak, jak siebie samych”.

Odpowiedzią w.F. Otta na porwanie przez fenomeny greckiego mitu jest twórczość ludzka jako dziedzina kultu, gdzie mit „żyje” istotniej. „Kult jest nieustannie ponawianym, powoływanym do życia procesem, aktem twórczym w przebiegu, nie pozostawiającym za sobą utrwalonych «śladów» [...]”<sup>21</sup>

Wiesław Juszcak na drodze wytyczonej przez przewodnika pozostawia nam pewną wskazówkę w sytuacjach, kiedy nie widzimy nawet zarysów celu. „Nie trzeba się zarzekać, jeśli cel ten podsuwa jakaś nieuchwytna nawet emocja. Jeśli ścigana rzecz, niejasne przeczucie kształtu rzeczy naprowadziło nas na szlak, którym chcemy podążać.”<sup>22</sup> Pozostawia również ostrzeżenie dla tych, którzy pragną przybliżyć się do granicy niepoznawalnego; jedyną pewnością, jaką możemy tu napotkać, to „pewność samego poszukiwania”.

Może już czas odkryć, że pisząc te słowa, Profesor znajdował się w drodze do Eleusis. Jesienią 1995 r. podróżuje do greckiej Eleusis, gdzie w starożytności ateńska *polis* organizowała misteria poświęcone „Dwóm Boginiom”: Demeter – bogini zbóż i jej córce Persefonie, nazywanej również „dziewicą”, Kore<sup>23</sup>. W centrum misteriiów usytuowany był mit opowiadający o Demeter, które poszukiwała swej córki Kore porwanej przez Hadesa, władcę świata podziemnego. Demeter odnalazła córkę i zmusiła Zeusa, by oddał ją jej na część roku – w Eleusis. „To właśnie tam Ateńczycy obchodzili wielkie jesienne święto – Misteria; uroczystość inicjowana procesją wyruszającą z Aten do Eleusis osiągała kulminację w Telesterionie – w Sali Wtajemniczeń zdolnej pomieścić tysiące wtajemniczanych, gdzie hierofant-kapłan objawiał «święte sprawy». Istniały dwa dary, którymi Demeter obdarowywała w Eleusis: zboże, jako

---

21 Wiesław Juszcak, dz. cyt., s. 20.

22 Tamże, s. 21.

23 Walter Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, przeł. Krzysztof Bielawski, Kraków 2007, s. 40.

podstawa cywilizowanego życia, oraz misteria, które zawierały obietnicę «lepszego nadziei» na szczęśliwe życie po śmierci. Misteria te miały miejsce wyłącznie w Eleusis i nigdzie indziej.”<sup>24</sup>

Grecy wierzyli, że ich egzystencja jest nierozzerwalnie związana z misteriami, jak zaświadczył już Pretekstat, rzymski prokonsul w Grecji, odradzając w 364 r. katolickiemu cesarzowi Walentynianowi likwidację tych obrzędów. „Uważano, że «trzymają one razem cały ród człowieczy», nie tylko dlatego, że ludzie bez wątpienia nadal napływali ze wszystkich zakątków ziemi, aby otrzymać inicjację [...], lecz również dlatego, iż misteria dotyczyły czegoś wspólnego ludziom. Były związane nie tylko z życiem Ateńczyków czy Greków, lecz z ludzką egzystencją w ogóle.”<sup>25</sup> Właśnie ten aspekt greckiej egzystencji podkreślił Kerényi, twierdząc za Pretekstatem, że gdyby obrzędy zlikwidowano, życie – *bios* – stałoby się dla Greków czymś nie do zniesienia (*abiotos*).

O jaki aspekt egzystencji greckiej, specyficznie dany w misteriach, mogło tutaj chodzić? Zagadka ta fascynowała pokolenia uczonych. Jesienią 1995 r. w Eleusis Wiesławowi Juszcakowi „pojawił się zarys opowieści o samym tym miejscu, o odprawianych tam misteriach i o nigdy nie spełnionych próbach odsłonięcia ich tajemnicy”<sup>26</sup>.

Początkowo w centrum tego opowiadania miała być umieszczona postać bogini Demeter, jednak odnaleziony urywek z *De abstinentia* Porfiriusza, gdzie wymienione są ptaki łączone z bogami, a w odniesieniu do Demeter umieszczony jest żuraw, spowodował u Profesora zmianę dotychczasowych pomysłów. Pojawiła się „niepewność”, kogo epitet *geranos* dotyczy. Punkt ciężkości przeniósł autor z Demeter na mit Persefony, której ta pierwsza „zdaje się być późniejszym «kształtem»”<sup>27</sup>. Intuicja ta, a właściwie wczucie się w to „przypadkowe odkrycie” doprowadziło go do wniosku, że na pewnym etapie rozwoju archaicznej teologii greckiej, w momencie jej ludzkiego interpretowania, Demeter wyłania się z wcześniejszego jej kształtu, jako *Matka swojej własnej Matki* (tłumacząc daną przez Profesora trawestację z Dantego). Okrycie to oka-

---

24 Tamże, s. 42.

25 Karl Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, dz. cyt., s. 45.

26 Wiesław Juszcak, dz. cyt., s. 9.

27 Tamże.



zało się punktem wyjścia, a właściwie – używając języka Kerényiego – „strojeniem” do materiału, który jeszcze nie został wcześniej wykorzystany. Ustalenie nowego szlaku pytań stało się motywem przewodnim książki *Pani na żurawiach*.

Przedstawiony tu wstępny zarys problematyki tej fascynującej lektury prowadzi mnie do pytania o okoliczności i rodowód tego, co doprowadziło Wiesława Juszczaaka do takiego sformułowania „problemu”? Odpowiedzi na to pytanie szukam w tekście poprzedzającym właściwy wywód naukowy książki – w notatkach, które Profesor prowadził w Eleusis przed jej napisaniem, a które zamieścił na jej początku jako *Dziennik apokryficzny*.

Dziennik ten jednak, jak pisze Wiesław Juszczaak, jest w istocie fikcyjny, notatki prowadzone na żywo w Eleusis są później przez niego przywoływane, rozwija je po roku. „Czas sprawia, że nieco więcej postrzegam i wiem, zarazem «widząc z daleka».”<sup>28</sup> Nazywa go „apokryficznym”, wykuwając własną definicję tego słowa, w oddaleniu od zwykle stosowanego w takim przypadku kontekstu judeochrześcijańskiego.

Metodą w tym postępowaniu jest „dochodzenie sensu lub kształtu postaci albo zdarzeń przez etymologię”. [...] „Czasownik αποκρυπτω i wszystkie podstawowe jego pochodne łączą się z zatajeniem, schowaniem lub (najczęściej przejściowym) zagubieniem czy zniknięciem czegoś. Gdy dla potrzeb analitycznych odejmiemy na moment prefiks απο – wyraz κρυπτω zjawi się jako synonim καλυπτω. Podstawowe leksykalne odpowiedniki pierwszego to: ukryć, nakryć, przykryć, zasłonić, chować; pochować, pogrzebać; zataić, nie ujawniać; kryć się (przed kimś), być ukrytym itd. W przypadku drugiego: okrywać, pogrzebać, okryć się; ukryć, zataić, schować (w czymś), zaćmić, położyć (coś dla osłony).” [...] „Prefiks zdecydowanie oddala czy uchyla tę zbieżność, αποκρυπτω znaczy: ukryć, skryć przed wzrokiem, schować, schować się przed kimś, trzymać w ukryciu, zataić, zakryć lub stracić z oczu; αποκαλυπτω – odsłonić, wyjawić, coś okazać otwarcie, zdemaskować.”<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 23.

<sup>29</sup> Wiesław Juszczaak, *Źródła i postacie apokryfu* (rozdział maszynopisu nieopublikowanej dotąd drugiej części *Pani na żurawiach*, który został mi udostępniony przez Profesora).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tej grze słów zawarta jest pewna różnica znaczeń: κρυπτω jawi mi się bardziej jako akt skrywania przed kimś, coś odśrodkowego, np. kiedy dziecko ukrywa się w szafie, by je odnaleźć, natomiast κλυπτω to raczej jakiś akt zewnętrzny, zarzucenia zasłony na miejsce, które ma być zakryte. Dla Profesora „wspomniane oddalenie nie jest bynajmniej zerwaniem łączności między tymi słowami. Bo żeby coś odsłonić, należy to przedtem ukryć, lub przeciwnie: tylko ukryte może być odnalezione”<sup>30</sup>. Stąd też, dzięki dokonaniem zabiegowi, pojawia się źródłowy, pierwotny sens tego terminu, który ma charakter religijny, gdyż dla Greków epoki przedchrześcijańskiej apokryf „mógł się odnosić do rzeczy niedostępnych profanom, niepojętych dla wtajemniczonych, skrywanych tak, jak choćby tajemnice misteriiów”<sup>31</sup>. Prefiks w tym odkryciu łączy *krypto* i *kalipto* w jedno, stan skrywania jest jednością w *apokrypto* przedmiotu i aktu, a w *apokalipto* otwiera się na jego ujawnienie albo – używając języka teologicznego – objawienie.

Odkrycie słowa, jego fascynującej gry znaczeń, tak jak w przypadku *geranos* (żuraw), decyduje o wyborze szlaku pytań do *Pani na żurawiach* po odnalezieniu nowego epitetu bogini. Pociąga też za sobą nowe konsekwencje. „Gra” prefiksu w greckim źródłosłowie *apokrypto* jawi mi się już nie jako akt czysto lingwistyczny, ale jako akt genetyczny w metodzie opisaną przez Falk. I w samym dzianiu się staje się też wydarzeniem o charakterze fotograficznym, o ile w sensie retrospektywnym „przenosi w terażniejszość moment, który nieuchronnie przeminął”<sup>32</sup>. Odkryty prefiks nagle rozświeśla proces poszukiwań, jest rodzajem *punctum*, którego Profesor niespodziewanie doświadcza w Eleusis, a które jest „niczym rana lub ukłucie zadane ostrym narzędziem”<sup>33</sup>, jeśli odnieść to do pojęcia ukutego przez Rolanda Barthes’a w *Świetle obrazu*. „To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej – pisze Barthes – że odsyła także do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. [...] *punctum* to także uządle-

---

30 Tamże.

31 Tamże.

32 Martin Jay, *Fotografia i wydarzenie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 176.

33 Tamże.

nie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [*me point*] (ale też uderza mnie, miażdży).<sup>34</sup>

Homerycki *Hymn do Demeter* (90–97) powiada o bogini, która dowiaduje się o porwaniu swej córki Persefony:

„Sercem bogini zaś targnął naonczas ból większy i sroższy.  
Gniewem zawrzała na ciemnochmurego Dzeusa, więc odtąd  
Bywać przestała na wielkim Olimpie wśród bogów gromady.  
Zeszła pomiędzy ludzkie siedziby i pola uprawne,  
Długi czas tam postać swą kryła, a żaden jej wówczas  
Mąż nie rozpoznał, ani o smukłej talii niewiasta,  
Wcześniej, nim w Keleosa mądrego domostwo nie weszła,  
Który naonczas w wonnej Eleusis władzę sprawował.”<sup>35</sup>

Traktuję ten fragment hymnu jako komentarz do apokryfizacji fotografii Profesora. Paradoksalnie, *punctum* jako coś, co nas dotyka w obrazie, dla Profesora stało się wówczas widoczne „w czasie”, kiedy serce bogini zadrżało na wieść o porwaniu jej córki Kore.

W Eleusis *Dziennik apokryficzny* staje się rodzajem dziennika fotograficznego. Wieczorem w hotelu, 19 października 1995 r., Wiesław Juszcak notuje: „Za mało dni i wszystkie za krótkie. Tak jak wobec wielkiego dzieła (co przenikliwie ujął w swoich dziennikach Janusz Pasierb), «stawia mnie to wobec problemu n i e m o ż n o ś c i . Znowu chwyta mnie rozpacz, że tego nie ogarnę, nie zrozumieć, nie zapamiętam». Wciąż ginę w tym, co widzę, gubię się w tym, co chciałbym ujrzeć pod tym, co oglądam. I rozpaczliwie próbując pomóc pamięci, fotografuję bez przerwy, co mnie nierzadko rozprasza. Wiem, że sfotografowano i obrysowano tu wszystko, i że mogę potem do tego sięgnąć. Ale fotografuję swoje, a nie cudze widzenie. Chcę zanotować, jak patrzyłem, a tego nikt i nic mi nie przypomni. Fotografuję niemal bez wyboru kamienie, rośliny, niebo,

---

34 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 2008, s. 51, cyt. za: Martin Jay, dz. cyt.

35 *Hymny homeryckie*, przeł. Włodzimierz Appel, Toruń 2001, s. 45.



Eleusis – fragment Świętej Drogi. Fot. Wiesław Juszczak

dalekie obrazy morza i gór. Na żadnym zdjęciu nie może być człowieka. I dlatego, że ludzi spotyka się tu rzadko – i przede wszystkim dlatego, że ma tu być «udokumentowana» moja samotność. Że chcę być tutaj sam i że dla mnie jest to pejzaż bezludny»<sup>36</sup>.

Profesorowi wędrującemu po ruinach w Eleusis towarzyszą dwie książki – nowele, dzięki którym czuje i rozumie więcej. Jedną z nich to *Lighea Lampedusy*, w której został nakreślony wizerunek „opętanego antykiem” uczonego Rosaria La Ciury. Popęłił on samobójstwo w dojrzałym wieku, z tęsknoty nie „za milczącym i zamkniętym raz na zawsze światem, lecz znanym i żywym, wciąż czekającym nań po «tamtej stronie»”<sup>37</sup>. W młodości Rosario spotkał na sycylijskim wybrzeżu syrenę, u której niepospolite cieleśne piękno stanowiło jedno z mądrością. Obiecała mu powrócić, jeśli usłyszy wołanie.

---

<sup>36</sup> Wiesław Juszczak, dz. cyt., s. 26.

<sup>37</sup> Tamże, s. 31.



ANNA LEWICKA-MORAWSKA





Kochany Wiesku!

Oto obiegła rocznica Twich wodzin wyra-  
żenie się cyfrą tondus, zapewne mi tylko dło  
mie do wierzenie, staje się skazy do na-  
pisanie listu, listu o regularnego. To także mój  
pierwszy list do Ciebie, a mamy się pewnie tak  
długo. Moje taticiej leży Ci darować Ci stosowny  
artykuł, ale jeśli postanowiliśmy, że będziemy  
z nas, Twich przyjaciół i przyjaciół, ofiarujemy Ci  
coś od Ciebie, to ja nie mam wyboru - decyduje  
się na Stowo. Z wszelkiego rodzaju obrachunkiem byłoby  
kłopot. Porozumiem więc pomyśleć do Wieska, ale  
bardziej moim słowem wobec Wieska.

Ponad dwadzieścia lat temu napisał jeden  
z moich najbliższych, jakiegoś rodzaju, słowem telitów  
słowo o PAWŁANIU. Nie jest chyba przypadek  
i telit ten otrzyca WĘDRÓWKĘ DO ŹRÓDEŁ.  
Ofiarowałeś mi tę książkę w Nieborowie dwa lata



temu opatrujcie bardzo serdecznie dedykację.  
Książka ta wiele rzeczy mi uświadomiła...  
Przyjmij więc proszę, od swojej pierwszej  
doktorantki, to słowo, które pisał Konrad  
z przywilejną pierzeńską. Spróbuj sięgnąć  
do źródeł, nie tylko, nie ile byś potrzebował,  
po to, aby zastanawić się nad istotą Trójcy  
Wiślna niezwykłości jako naszego przyjaciela,  
nauczyciela i mentora w jednej osobie.

W tu zaczęła się problem wchodzić mi sprób  
abstrahować od tego, co osobiste, a mój projekt  
„Życie zawodowe” bezpośrednio łączę się z Tobą  
bożem i Twojego polecenie wybitnie  
i Nawojka, ilustracji do książki Prasa, a potem  
z Twoją rekomendacją zastępcy asystenta w ASP.  
Twoja doktorantka, tak naprawdę użyczył mi  
Profesor Jan Białostocki użyczył do docenta  
Juraska, kiedy postanowiłam zejść się z nim pod  
XIX wieku. Nie podjęłam jednak śladem tych, którzy  
zwracają się do jubilate, opowiadają o sobie.  
Ważne jest to, że wraz ze mną doktorat u Ciebie  
zaczęła pisać spora grupa. Instytutowe seminarium  
stało się moim bardzo dłużej nas wciąganie.  
Przyjeżdżali ludzie z Krasowa, Pomarań, wrocławskie  
Łochy i Lublina, tak zostało nie wiele lat.





- 2 -

Twoje relacje z uczestnikami seminarium były i są nadal wyjątkowe. Wielu z nas doświadczyło z Twoją stroną smędną atmosferę, a jednocześnie nigdy pucier nie uczył, a raczej wskazywał drogę... Nicco inancij ni to myśli Carracci... ale tak naprawdę, zawsze chodziło o sprawy świadomości sztuki, wprost lub opelito jej tworzenie i wybór zararem, bo to pucier sprawy dla siebie trisane.

Wybrał mi to odmierzenie, ale psychodni mi na myśl Courbet i jego stora kierowane do potencjalnych uczniów (nie które i dziś było reagując studentami akademii, kiedy poznajis stawy list). Courbet sztuki nie chciał uczyć, uważając, że to sprawa talentu i tradycji. Talent, w przypadku Twoich uczniów moim sposobem do umiejscowienia patnienia i pojmowanie. Tradycja to ciągłe powroty do źródeł. Nauczyciel wolący



i daje przykład, a jego postawa, często mi do  
konca świątyni, staje się punktem odniesienia  
dla uczniów. Twój stosunek do sztuki, do materii  
porostajęcej w sferze zainteresowań historycznej  
sztuki, idei, religii jest absolutnie behawioralny,  
wykluczający wszelkie nieprawdy i cieni faktów.  
Pisacieś pnieć, że sztuka może być jedynie  
stanem, który przez powstanie jest określony.  
Sztuka bezdługu obracaniem powstaniem i stąd obracaniem  
wolności jest także dlatego, że stoi się poznaniem  
i odkrywa to, co nieporównywalne stawiając nam  
przed oczyma tajemnicę życia.

Uprawianie tej tryjmy logiki sztuki, jak powiedział  
jeden z moich przyjaciół, czynicieś to zawsze  
w sposób tak naturalny i oczywisty iż wyklu-  
szat on wszelką możliwość podważenia sfer wartości.

Wchodząc w nie tak głęboko, nie wymagacieś  
pnieć od nas byśmy stawiali sobie zadanie  
równie wielkie i trudne. A pnieć cel chwalebny  
wolność - jak napisacieś, nakazując pnieć raz  
jeżeliby to, że autentyczny kontakt ze sztuką jest  
zawsze i tylko tworzeniem.

Do takiego pojmowania tworzenia moim się  
zblizyć, kiedy dane nam zostało pracować  
ze studentami, a zwłaszcza ze studentami  
w Akademii. Było i jest to, moim udziałem





- 3 -

toteż tam staram zadawać pytania o ideaty  
wartości czyli prawdy, piękna i dobro.

Muszę jednak dnieś ci się przyznać, iż wdrożenie  
do źródeł, które, od Kilkunastu lat bardzo  
wyraźnie okrzestaw, wydawate mi się w pewnym  
momencie drogę tracącą, beznadziejną w jakimś  
sensie. Po Grotzgeru, Wojtkiewiczem i Stanisławskim,  
ale i Blake'u i Stowickim wróciłem znów do powieści  
Księżka, od której zamysłem pozwoliła mi to w pewnym  
rozumie, rozumie Troje i uprzążywy: „Zeby  
suknie zrozumieć, jakiegoś ustąpić już przez hasła  
pannyżcy w tej dziedzinie, która usurpuje sobie  
miano twórczości (czyli suknie powstania) trzeba  
się po jej śladach nieustannie cofać do jej  
powieści - pisateś, dodając iż to w zbliżeniu,  
suknie do sfery najwzorniejszego powstania jest jej  
nieporównany wzrost i religię.



Porwił, iż na konie zbliżę się do jesone jednej  
sfery Twojej niewygodności, a to odwożę się do ro-  
znowy, że zamierzam w tym roku naszym puzja-  
ciem Piotrem Schubertem, Twoim doktorantem.

Piotr rozmawiał z Tobą niedługo przed swoją  
śmiercią po dwuletnim okresie niewygodności. Było  
to zwykła rozmowa, taka jakbyś się widział  
wzajemnie. Piotr mówił o tym naturalnie bowiem  
to ważny dar, który masz dla puzjantów  
i umiśd - dar stałej obecności, ciągłości,  
bez konieczności komunikacji, która prowadzi  
wzrost sprawdnie się do spraw codziennych,  
prozy bytowania do której masz stosunek  
szerepólny. A jednocześnie tak wspaniale  
potrzebie zaniechać nieygodności - to społeczeń-  
a własne politycznie, odciąć się całkowicie  
od rzeczy i spraw na które nie masz żadnego  
wzrostu. To wmyślenie, co wyraża się w  
"chorobliwej maniere życia przy otwartym  
głosniku", od której jesteś tak daleko.

W tym zakresie jesteś w pełni wiarygodny, jak  
we wszystkim, co napiszesz od maltańskiego  
sanatorium z epoki świątecznej aż po WKADZ  
PIERŚCIENI. To chyba właśnie ten szerepólny





- 4 -

dar wiarygodności pozwala na ten rodzaj  
relacji z przyjaciółmi i uczniami, który  
dany jest wybranym ludzom Sztuki, a  
to jego wyjątkowość.

Napisalam na początku, że nie mam wyboru  
decydując się na stow, a jednocześnie  
miałam świadomość że podjąć się czegoś  
niemożliwej do wykonania bowiem  
sprawy, o których chciałam Ci powiedzieć  
wymagają "komunikacji porawebalnej".

Anie

Wenawa, III. 2012.



URSZULA MAKOWSKA

## *Sen i cud*

### I.

Pracę magisterską pisałam na Uniwersytecie Warszawskim u profesora Andrzeja Jakimowicza. Już po końcowym egzaminie powiedział: „Teraz, Meduzo, idź do Juszcza. To taki krawiec doskonały polskiej historii sztuki – i z nowego uszyje wszystko, i stare przykroi po nowemu. Idź, idź, tylko u niego się czegoś nauczysz”. Nie wiem, czy wtedy w ogóle chciałam się czegoś nauczyć. Tym bardziej od kogoś, kto pisze swoje teksty całkiem inaczej niż autorzy standardowych akademickich podręczników, którzy wymagali od czytelnika tylko sprawnej pamięci oraz umiejętnego roztasowania wiedzy w ustalone raz na zawsze przegródki. Do tego wszystkiego profesora Wiesława Juszcza nie znałam osobiście. Bardziej się bałam, niż cieszyłam z umówionej rozmowy.

Tuż przed tym pierwszym spotkaniem z profesorem przytrafił mi się sen (a było to jeszcze przed lekturą jego *Mrocznego źródła poznania*, które rozpoczyna wielce przydatna wskazówka z raptularza Kanta: „wystrzeżać się złych snów”). Półmrok na klatce schodowej – niewyraźna postać – szelest jakby skrzydeł olbrzymiej ćmy – wreszcie tupot na schodach i w smudze światła miga poła czarnej peleryny. Zapada cisza. Powoli wyczuwam stopą kamienne stopnie, rozkołysane teraz jak drewniana kładka. Na pierwszym piętrze w uchylonych drzwiach stoi sąsiadka, patrzy porozumiewawczo w górę i szepce: „Pani uważa! Hrabia Juszcza znów grasuje!”.

Zlekceważyłam przestrożę ze snu. Poszłam na Juszczakowe seminarium.

## II.

I miałam za swoje. Cudem tylko zrobiłam doktorat.

Bo też i mój promotor nic właściwie nie robił. Nie pouczał, nie napominał, nie ustawiał, nie przymuszał. Nie krytykował, nie wywyższał się, nie nudził, nie utyskiwał. Nie miał za złe. Nie zapominał o zestrojeniu odcieni marynarki i spodni. Nie wchodził w ubłoconych butach na seminarium i w czyjeś życie. Nie kładł kawy na ławę. Nie mówił tego, co już zostało kiedyś powiedziane. Nie chodził utartymi ścieżkami. Nie pozwalał zleniwieć myślom i duchowi. Nie był obojętny.

Wszystko, co dawał, było bezustanną inspiracją. Wszystko, co okazywał – to zrozumienie i czułość.

Za to i za cud niejeden jestem mu nieopisanie wdzięczna.

URSZULA MAKOWSKA

## *Czarodziejska góra Słowackiego*

*Najmilszy Jubilacie, Kochany Wiesławie!  
Przyjmij ten drobiazg na pamiątkę innej czarodziejskiej góry  
i naszej elektronicznej korespondencji w sierpniu 2011 roku  
UM*

Juliusz Słowacki wierzył, że jego dziecinne modlitwy „jakaś nadprzyrodzona moc pochwyliła”<sup>1</sup> i spełnia je, że wszystko to, co ogląda i czego doświadcza jako dorosły człowiek, było „widziane kiedyś przez przecuciem, zapragnione sercem”. Czy również kartki zarysowane przez kilku- i kilkunastoletniego poetę można traktować jako przecucia?

Srebrno śniąca Salusia i jej sobowtór, panna Gruszczyńska, idąca ze świeteczką do związanego Beniowskiego, Sofos z lampą i kapłanka „z Arkone”<sup>2</sup>, którą widzi odślepy Mieczysław – wszystkie one poczęły się z motyloskrzydłej kochanki Erosa ukazanej na rysunczku podpisanym: „Psycha i kupidyn idą do szlubu”, a niżej: „Julius Słowacki”. Kiedy ów Julius, już nieco starszy, w roku 1820, przerysowywał z jakiejś ryciny głowę brodatego starca w laurowym wieńcu, zapewne nie wiedział, że kopiuje podobiznę Pindara z fresku *Parnas* Rafaela. Tego Rafaela, którego obrazy oglądał później w Paryżu i Rzymie, o którym myślał w Nazarecie i którego przywołał, aby wyjaśnić pracę Ducha: „Z siebie dostawał Madonny Rafael, a myślał, że mu z niebios jako słowa przylatywały”.

---

1 Wszystkie cytaty z listów wg: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, 2, Wrocław 1962.

2 Cytaty z tekstów Słowackiego, kolejno: *Król-Duch*, *Dzieła filozoficznego ciąg dalszy*, *Godzina myśli*, *List do J.N. Rembowski*, *Beniowski*, *Balladyna* (list dedykacyjny), *Piramidy*, *Na szczycie piramid*, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, *Genezis z Ducha* (I redakcja), *Książę Niezłomny*, *Kordian*, *Fragmety o Helijaszu*, wg: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleina, t. 1–17, Wrocław 1951–1975.



Przecucia zawarte w obrazku przedstawiającym Górę Zamkową w Krzemieńcu mają nieskończenie bogatszy zakres. Niewielki rysunek, znany dziś tylko z reprodukcji<sup>3</sup>, powstał chyba między rokiem 1814 a 1818, po śmierci ojca poety, a przed powtórny małżeństwem matki. Z domu dziadków Januszewskich w Krzemieńcu, gdzie Słowacki mieszkał przez owe cztery lata, codziennie, chcąc nie chcąc, musiał patrzeć w perspektywę ulicy Ogrodowej, którą zamyka „góra, Bony ochrzczona imieniem, / Większa nad inne – miastu panująca cieniem”. Rysował górę najpewniej z rynku, oddaliwszy się kilkadziesiąt kroków od kościoła licealnego, sprzed którego fasady szkicował ten sam widok Piotr (?) Gregor i około połowy XIX stulecia powielił go w litografii. Jednak w odróżnieniu od Gregora, który głównym tematem swojej pracy uczynił życie krzemienieckiego rynku, Słowacki pokazał tylko górę. Cztery domki u jej podnóża – widoczne także na wspomnianej rycinie, a więc należące do realnego pejzażu – wydają się dodane wyłącznie po to, by uzmysłowić rozmiary góry. Jej kontur, nieznacznie uproszczony w stosunku do realiów, został nakreślony zdecydowanym ruchem, a cień płózący się po północnym zboczu – zaznaczony ciemną plamą blednącą ku dołowi. Wyraźne rozgraniczenie strefy oświetlonej od ocienionej – decyzją godną świadomego artysty – nadaje górze ciężar i monumentalizuje ją. Skromny i pozornie bardzo nieporadny rysunek mówi więc wiele o tym, jak widział krzemieniecką górę Słowacki, zanim zaczął o niej pisać. To przedstawienie nie jest ekwiwalentem opisu, ale – przez uproszczenie i pominięcie szczegółów – staje się znakiem, symbolem.

Góra Bony oznaczała dla Słowackiego Krzemieniec, a więc ojczyznę, rodzinę, dzieciństwo, jedyne miejsce niezmiennie w przestrzeni i czasie, stały punkt odniesienia. Wspomnieniom związanym z „mądrym miasteczkiem” sens terażniejszy nadawała comiesięczna wymiana listów z matką. Krzemieniec, stale obecny w korespondencji i w twórczości poety, bywał przywoływany bezpośrednio, z imienia, lub przez nazwę Ikwy, przez nazwisko panińskiego babki (Józafat Dumanowski z przed-

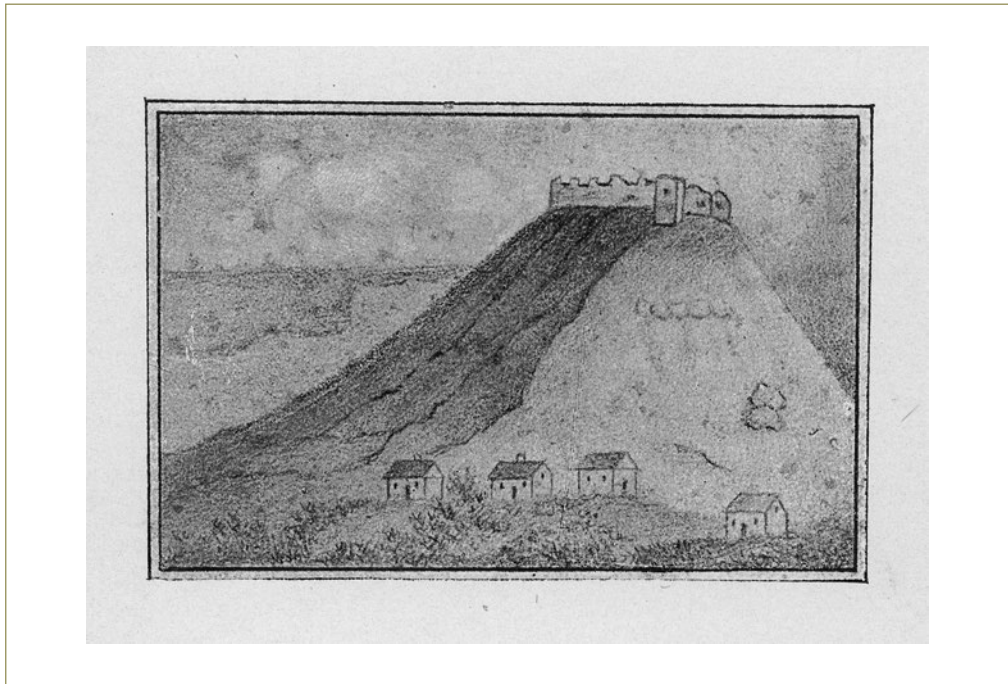
---

3 M. Treter, *Pamiętki po Słowackim w Muzeum im. XX. Lubomirskich we Lwowie*, „Pamiętnik Literacki” 1909, s. 254 i tabl. VIII.

mowy do *Króla-Ducha*), przez kołędę dziadunia czy przez konwalie i leszczyny porastające inny tamtejszy szczyt, Czerczę. Najczęściej jednak figurą miasta jest właśnie Góra Zamkowa, powszechnie nazywana Górą Bony, a potocznie Boną.

Była to dla Słowackiego również pierwsza góra w ogóle. Mniej może ważne jest, że pewnie dzięki krzemieniecki eskapadom poeta lubił i umiał chodzić po górach. Zrozumiałe wydaje się też przykładanie miary krzemienieckiej góry do pejzaży opisywanych w listach do matki („góry otaczające jedną stronę Genewy... góry, z których mniejsza równa naszej Zamkowej Górze...”). Ale brzemiennie w skutki – dla biografii i dzieła poety – było zwłaszcza doświadczenie spojrzenia z Góry Bony w dół, które wywołało całą serię powtórzeń. Jakby nie można było uciec od sytuacji, kiedy wzrok ogarnia większą przestrzeń, a postrzeganie powszednie zostaje zawieszona; życie oglądane na co dzień oddala i ukazuje się w pomniejszonej skali, tracąc szczegóły i ostrość konturu; dystans przestrzenny każe korygować wiedzę o świecie i o sobie, burzy dotychczasowy porządek i rodzi pytania.

Słowacki z zastanawiającą konsekwencją oglądał każde niemal miejsce z możliwie wysokiego punktu, ponawiając kolejne eksperymenty jakby dla zyskania pewności ich wyniku. Oczywiście poszukiwanie punktów widokowych oferujących „szerokie panorama” nowej okolicy należało i należy do normalnych zachowań podróżniczych, toteż poeta postępował jak inni, ale jednocześnie – co przecież nie dotyczyło wszystkich – kontynuował doświadczenia z dzieciństwa i najwcześniejszej młodości. Pod Dreznem ogląda „śliczne równiny” nad Elbą, siedząc „na płaskim szczycie świątyni”, w Londynie, „wszedłszy na samą kulę wieży St. Pawła”, znajduje „widok zachwycający”, którego „z żadnej strony koń[ca] nie było widać”, wreszcie oczyma Kordiana i Szekspira patrzy w dół ze skał w Dover. Zaraz po przyjeździe do Paryża obserwuje miasto „w dymie błękitnym” ze wzgórza cmentarza Père-Lachaise, a później z kopuły Panteonu, „która jest najwyższą z wszystkich gmachów w Paryżu”. Podczas wycieczki w Alpy, latem 1834 roku, przechodzi przez przełęcz św. Bernarda, wspina się na Gemmi, Faulhorn i Rigi. Znów, jak w Paryżu, porównuje widzianego z wysoka człowieka do mrówki, a na jednym ze szczytów, o wschodzie słońca – zupełnie jak René Chateaubrianda na wierzchołku Etny – płacze, bo mu „żał było ludzi”. Kolejny,



Juliusz Słowacki, *Góra Zamkowa (Bony) w Krzemieńcu*

sprawdzany przez siebie i na sobie, punkt obserwacyjny Słowacki znalazł w Rzymie, skąd pisał: „Wczoraj byłem na kopule St. Piotra i wlałem aż do kuli pod krzyżem [...]. Widok na Rzym stamtąd bardzo piękny – cały dach kościoła podobny jest do jakiejś kolonii [...]. Chodząc po nim człowiek czuje, że nie jest na ziemi, i doznaje takiego wrażenia, jak chodzący po pokładzie okrętu. Stamtąd idzie się na kopułę po bardzo dobrych wschodach [...], do samej zaś kuli wchodzi się po drabinie, [...] myślałem sobie, że kiedyś jeszcze będę tak się drapał na piramidy – bo tak ciągle błakając się po ziemi, może kiedyś aż tam zabłądę”.

Rzymska relacja Słowackiego uzmysławia, że w jego odczuciu każdy kolejny szczyt zawierał w sobie wszystkie poprzednie. O widoku z kopuły watykańskiej wystarczyło zatem powiedzieć, że jest „bardzo piękny”, bo reszta spostrzeżeń nie różniła się od tych, które poeta przesyłał z wcześniej zwiedzanych miejsc. Jeszcze tylko nie zdewaluowało się wrażenie (i słowa, w które je ujął) zapamiętane ze szczytu Faulhornu, gdzie z towarzyszami wędrówki Słowacki stał we mgle „jak na pokładzie płynącego do nieba okrętu”. Ale, oprócz nowej techniki wchodzenia na



P. Gregor, *Rynek w Krzemieńcu*, litografia, ok. 1850  
(odbita w zakładzie J.V. Flecka w Warszawie)

szczyt budowli, naprawdę ważne okazuje się tylko to, co ma nastąpić potem: zdobycie piramid.

Zanim do tego doszło poetę czekała jeszcze jedna góra – Wezuwiusz. Na jego wierzchołku pozornie powtarza się scenariusz z Alp: „Raz tylko na Wezuwiuszu, patrząc na słońce wschodzące, odwróciłem się – i modliłem się – i łzy miałem w oczach”. Ale teraz Słowacki przyznaje, że nie płacze, jak zdawało mu się w Alpach, z żalu nad ludźmi, tylko dlatego, że – jak pisze – „coś czułem wiejącego na mnie z tamtego świata”. Z tamtego, czyli z góry, z przybliżającego się kolejną wspinaczką Nieba? Czy może z głębinowego świata w dole, z królestwa Plutona i „córki Cerery”, który otwierał się przed nim „ogromną przepaścią krateru”? Wezuwiusz był dla Słowackiego pierwszą górą z wnętrzem nie poddającym się empirii – w porównaniu z możliwymi do zbadania od środka górami kościołów. Co więcej, przez krater Wezuwiusza prowadziła droga do środka Ziemi, otwierająca komunikację ze światem podziemnym, której Słowacki pewnie próbował, skoro zapisał, że „przepaść krateru” połykała

„rzucane w nią kamienie z ogromnym hukiem”. A zaraz potem wpadł na ekscentryczny pomysł, aby trumny złych ludzi złożone w ziemi „przeżyły się przez nią jak strumienie i wpadały podziemnymi drogami do żaru wulkanicznego”. Znacznie później będzie wiedział, „że wybuchnienie wulkanu, na północy Europy stojącego [Hekli], nie mogło stać się bez przeciągnięcia do siebie żyłami podziemnymi tych ogni, które dotąd wrzodem Wezuwiuszowym moce swoje z globu wyrzucały”.

Do doświadczeń na Wezuwiuszu i myśli o jego genezyjskich tajemnicach poeta przygotował się już w Krzemieńcu. Naukowe podstawy dał mu profesor Liceum Wołyńskiego, Stefan Zienowicz, natchniony geolog, którego Słowacki pod koniec życia stawia na równi z Kopernikiem. A kształt „góry z płomienia” przyszył autor *Króla-Ducha* oswoił przez codzienne patrzenie na Bonę, podobną do wulkanicznego stożka. To podobieństwo było uderzające zwłaszcza „w dni pewne tylko, wielkie, uroczyste”, kiedy ustawiano na jej wierzchołku płonące beczki ze smołą dla iluminacji miasta<sup>4</sup>. Krater góry tworzyły ruiny zamkowych murów, obejmujące szczyt i sugerujące jakieś wnętrze, a w każdym razie dające możliwość wypełnienia. Słowacki w liście dedykacyjnym do *Balladyny* przyznaje, że myślał z tego skorzystać: „ileż to razy patrząc na stary zamek koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów na sypię widm, duchów, rycerzy [podkr. UM]”. Ale i sama góra, podstawa ruin, nie była monolitem. Według jednej z miejscowych legend w korytarzach wydrążonych w górze Bony (do których wejście mieszkańcy miasteczka jeszcze nie tak dawno wskazywali) mieszkała królowa pilnująca zgromadzonych tam skarbów. Według innej legendy góra powstała z ciał wojowników, którzy zginęli w walce z Tatarami; była zatem grobowcem – jak piramida. Zapowiadała więc również Egipt.

O piramidach być może nie przypadkiem Słowacki wspomniał właśnie na szczycie rzymskiej bazyliki. Wiedział przecież, że będąc w jej kopule, stoi nad konfesją św. Piotra, w przestrzeni nasyconej i promie-

---

4 [K. Witte], *Przygody i wspomnienia studenta pierwszej klasy przez Walentego Spektatora*, Kraków 1879, s. 222; por. także: A. Andrzejowski, *Ramoty starego Detiuka o Wołyniu*, wyd. i przedmową opatrzył F. Rawita Gawroński, Wilno 1914, t. 2, s. 231–232.



niującej świętością (której nie niweczyła przecież jego niechęć do owoczesnego papieżstwa). Ta świętość objęła również pomyślane piramidy egipskie, które jednocześnie tu mogły objawić się jako grobowce. O „górach z cegieł” poeta wielokrotnie wcześniej pisał, a ich wizerunek znalazł się (czy przypadkiem?) w winięcie typograficznej na jednej ze stron pierwszego tomu wydanych w Paryżu *Poezji*. Teraz jednak kontekst sytuacyjny nadał im inny wymiar – piramidy okazały się nie tak bardzo różnym od modlitwy na grobie Chrystusa celem wyprawy przedsięwziętej w dwa miesiące później. Można nawet odnieść wrażenie, że oba zamiary były ze sobą sprzężone, że noc spędzona w Bazylice Grobu Świętego przypieczętowała zdobycie piramidy i uwolniła poetę od szukania następnych szczytów. Związek obu tych faktów potwierdzą zresztą późne pisma Słowackiego.

Piramida, poprzedzona jeszcze w czasie wschodniego wojażu wzniesieniami Grecji, okaże się górą idealną, modelową – samotnym spiczastym szczytem jak Faulhorn i zmytizowany Mont Blanc, jak Jungfrau z *Manfreda* i z poematu *W Szwajcarii*, a także górą z wnętrzem (które poeta oglądał!) – jak wulkan i świątynie Europy, wreszcie jak krzemieniecka Bona. Była to pierwsza góra osiągnięta z pełną świadomością celu i, co za tym idzie, ostatnia z gór, do której zdobycia Słowacki dążył. Już w drodze do piramid pyta o relacje dzieł ludzkich do dzieł Boga i o swoją pozycję wobec wielkości – fizycznej i metaforycznej – egipskiej budowli. Zastanawia się: „Co czuć będę?”, a oczy „ogromem piramid odparte” zwraca w dół, na srebrzyste mrówki i skamieniałe ziarnko soczewicy. Na szczycie słyszy tykanie zegarka i bicie własnego serca – w jednym momencie czuje „czas i życie”. Zrozumie także, czego szukał na wszystkich wierzchołkach, gdy dostrzeże, że w jego spojrzeniu: „Świat przybrał kształty Bogiem widziane – był krągły”.

Doświadczenie piramid sumuje wszystkie poprzednie, staje się ich intelektualną i emocjonalną kulminacją. Poeta dwukrotnie umieści „góry z cegieł” na końcu listy zdobytych szczytów – skrótowo w *Dzienniku podróży na Wschód*: „Faulhorn – St. Piotr piramidy – szczyt – napis polski”<sup>5</sup>, oraz dokładniej, w liście do Krzemieńca: „Byłem na szczycie najwyższej

---

5 Cyt. wg: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI, Wrocław 1959.

piramidy – cudowny widok! Szczyt Faulhornu, kopuła świętego Piotra, Wezuwiusz, piramidy, były to dla mnie jak najwyższe gałązki na drzewie, na których ja, biedny ptaszek wędrujący, siadałem na chwilę, aby odetchnąć”. To pozornie niewinne porównanie z ptakiem jest świadectwem uzyskanego we wschodniej podróży stanu nadświadomości, w którym najwyższe punkty dostępne dla człowieka były osiągnięte przez opuszczenie się w dół, a nie wspinanie ku górze. Już kryształowa kula Kordiana zapowiadała taką sytuację, a jednocześnie tam, na Mont Blanc, można szukać wyjaśnienia nieróżnicowania gór Słowackiego na naturalne i sztuczne. Wystarczy monolog bohatera odczytać jako dialog wewnętrzny sterowany przez moce niebieskie i moce piekielne oraz przypomnieć sobie, że w Ewangelii wg św. Mateusza diabeł wiedzie Jezusa najpierw na szczyt świątyni, zachęcając do skoku w dół, a zaraz potem „na bardzo wysoką górę”, z której kusi „wszystkimi królestwami świata” (Mt 4, 5-9). Kordian poddany jest podobnym próbom (szczególnie wyraźnie próbie świątynnej, choć stoi na Mont Blanc!) i dzięki nim osiąga pierwszy stopień dojrzałości – zdolność podjęcia decyzji. Może Słowacki wspinał się na kolejne szczyty dla podobnych sprawdzianów, niekoniecznie tak prosto spolaryzowanych aksjologicznie, a jednoznacznie wiązanych z pokusami tylko w autoironicznych komentarzach („Chrystusa diabeł kusił, i mnie kusi”)?

Chociaż później poeta jeszcze wchodzi na góry i wzgórze (rzadziej na wieże), chociaż ceni sobie wysoko położone „locandy”, to jednak robi to raczej z przyzwyczajenia. By znaleźć podobny bezczas i osiągnąć ten stan (lub otrzymać jego łaskę), który na alpejskim szczycie został zaledwie nieśmiało wypróbowany przez Kordiana, fizyczne wyniesienie w przestrzeni okaże się zbędne. Wystarczą „złote i srebrne skały nabijane mikowcem” za plecami i szum morza. Dopiero wtedy, latem 1843 roku, Natura w pełni objawiła się poecie, a jej kwintesencją staje się Ocean, z którym Słowacki odkrywa „tajemniczy jakiś związek, sympatię”.

Góry, wbrew pozorom, nigdy w tym stopniu, co później morze i nadmorskie skały, nie reprezentowały przyrody. Zresztą tylko góry w liczbie mnogiej, pojęte jako kategoria geologiczna, należą do krajobrazów Słowackiego. Najczęściej wypełniają tło kadru, ciągnąc się wzdłuż horyzontu. W *Rozłączeniu* są wręcz parawanem oddzielającym niebo od jeziora. Podobny obraz jak w alpejskim liryku, ale konturowy, bez koloru,

powstanie chyba także wówczas, gdy „Malarz, udawca natury, / Jedną kręską czyni góry”. Nawet widok Ziemi oglądanej z wysoka w misteryjnym poemacie *Góry się ozłociły – szafiry mórz ciemnieją* można zobaczyć jako rozpostarty horyzontalnie krajobraz.

Poziomy pas górskiego masywu dzieli przestrzeń – separuje niebo od ziemi oraz tworzy granice, zamykając świat i tamując przepływy energii. Natomiast pojedyncza góra, najczęściej pozbawiona kontekstu krajobrazowego, jako *axis mundi* otwiera się na przestworza i umożliwia kontakt z Nieskończonością. Słowacki prosił przecież matkę: „wejdź na górę najwyższą, i błogosław mu [synowi], ażeby Bóg ciebie widział bliżej i błogosławieństwo twoje”. Nie bez powodu Kordian musi stanąć „na najwyższej igle” Mont Blanc, bo tylko tam, w świętym miejscu, możliwa jest jego przemiana. Wierzchołek góry jako miejsce transcendencji był dla poety oczywistością, wszak wielokrotnie przywoływał Mojżesza i Eliasza na Synaju, Jezusa na górze Oliwnej i transfigurującego na Taborze.

Odczucie góry jako osi świata Słowacki mógł poznać już w Krzemieńcu. Tam nie chodziło się „w góry” – wszystkie szczyty były osobne i zindywidualizowane. Jeden z uczniów krzemienieckiej szkoły z lat 1824–1831 wspomina: „Góry wokoło miasto otaczające, to miejsce przechadzek w lecie. Góra Łysa z szerokim i równym wierzchołkiem wyborna do palanta, Wołowica najbliższa miasta, więc jeszcze dogodniejsza; Czercza, do przechadzek i posiłku skromnego z mlekiem, śmietaną i pierogami z serem [...]; na koniec Zamkowa, poważna i nad wszystkie wznioślejsza, do dziecinnych rozrywek niezdatna, ale do marzeń usposabiająca”<sup>6</sup>. Wołowicy licealiści nadali zresztą imię Cerbera, „gdyż jej odwieczne nazwisko trochę jest prozaiczne”<sup>7</sup>. Nic więc dziwnego, że Góra Bony antropomorfizuje się w *Beniowskim* jako rycerz-obrońca przed atakami Litwinów, przyzywany z ojczystego „gniazda na wschodzie”:

Wołałem ręką Krzemienieckiej góry,  
Ażeby weszła rozpędzić tę ciemną  
Zgraję — i stanąć za mną — lub pode mną.

---

6 [K. Witte], dz. cyt., s. 221–222.

7 F. Kowalski, *Wspomnienia (1819–1823). Pamiętnik przez...*, Kijów 1912, s. 104.

W Krzemieńcu Słowacki nauczył się więc nie tylko gadać – od gwiazd i kwiateczków. Na górze Bony czy na Czerczy poczuł, że dotyka głową przestworzy, ale też doświadczył rozszerzenia widnokregu, przywyknął do rozległego widoku. Wyćwiczył się więc w życiu na wyżynach i ogarnianiu wzrokiem z wysoka – najpierw murów licealnych i domu Januszewskich, potem całego świata, całej kuli ziemskiej. Tam zaczął się wcielać w „biednego ptaszka wędrującego” i tam – na skrzydłach, „które są cieniem i kirem podbite” – wrócił po latach, kiedy już stał się „świętym wieku” (*Fragmenty o Helijaszu*). Przybył, aby wydobyć z ludzi „prawdę piękności świętej”. Wysokości jego lotu nad Krzemieńcem dorównywał „jeden tylko szczyt góry Łysej... i drugi szczyt Zamkowej, jako Koloseum...”. Te same dwa punkty krajobrazu wybierze sobie kometa zwiastująca ową przemianę krzemienieckich mieszkańców. Obserwowana z cmentarza franciszkańskiego, ciągnęła się „od Łysej góry aż po górę Zamkową... Palcem pokazywała na zamek... jak fehmistrz szpada... w samą dziurę ruin trafiła... i w dziurze tej dna próbowała srebrną miotłą – niby czarownica wlatująca w rudera”.

Przez Górę Bony znów prześwieca sylwetka Wezuwiusza z dziurą na wierzchołku i po raz kolejny, podobnie jak piramida, staje się ona miarą świata, gdy razem z drugim szczytem, leżącym już za miastem we wsi Żołoby, wyznacza długość warkocza komety. Pośredniczy między Kosmosem a życiem miasteczka, jak wtedy, gdy wysoką do samego nieba rysował ją kilkuletni chłopiec z Ogrodowej ulicy.

ANNA MARKOWSKA

*Bio-transgresje i nowa konstytucja  
wspólnego świata*

*Macie u mnie imiona:  
klon, topian, przylaszczka,  
wrzos, jałowiec, jemiola, niezapominajka,  
a ja u was żadnego.*

Wisława Szymborska, *Milczenie roślin*<sup>1</sup>

Jerzy Prokopiuk zwraca uwagę, że w Biblii Hebrajskiej stworzenie roślin (dzień trzeci) poprzedza stworzenie Słońca, księżyca i gwiazd (dzień czwarty): „Jakże to możliwe? Jedyne, choć wątpliwe, wyjaśnienie, jakie się nam nasuwa, to przypuszczenie, że proces ewolucji opisany w Biblii przedstawiał wizjoner przebywający na Ziemi, który – gdyż Ziemię otulały mgły (wspomniane w *Księdze Rodzaju*, 2, 5–6) – nie mógł zrazu widzieć Słońca, Księżyca i gwiazd, a ujrzał je dopiero po zaniku tych mgieł”<sup>2</sup>. Ta zaskakująca opowieść o bliskości roślin i dalekości gwiazd, jest więc – jeśli wierzyć Prokopiukowi – opowieścią waloryzującą pozycję narratora i uzależniającą opowieść od jego punktu widzenia. Gdy chodzi o rośliny, narrator Biblii posługuje się zatem skrajnym subiektywizmem oraz zmysłem wzroku właściwie sprzecznym z wiedzą naukową (jak podkreśla Prokopiuk, kolejność stworzenia w *Genesis* zgadza się w zasadzie z koncepcjami ewolucji, z tym właśnie wyjątkiem). Czy można zatem rozważać dalej i założyć, iż bliskość roślin i ich realna obecność powodują poczucie afiliacji i wspólnego bycia tak intensywnie

---

<sup>1</sup> Z tomu *Milczenie roślin*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 23.

<sup>2</sup> J. Prokopiuk, *Luciferiana: między Lucyferem a Chrystusem*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2009, s. 238.



tworzenia, poznania, rozrywająca świat na dwie przepaściste części, które za włosy się trzymając, zakreślają swymi skurczonymi postaciami krąg świata, otą *Pokusa* Weissa. I rozdział ten nastąpił, i odtąd rozpocznie się odwieczna gonitwa wstecz do ojczyzny, lecz bram raję pilnuje Anioł, dzierżący w ręku miecz płomienny. W świecie zjawisk realnych pokusa materializuje się, staje się projekcją duszy i wtedy następuje nieustanna gonitwa za cieniem własnym, wszystko wokół, te pary miłosnym rytmem unoszone, wzbudzają tęsknotę, wielkie pożądanie i świadomość, że ta gonitwa próżna — (miłość silniejsza jest od śmierci — i w niej się rozpoczyna). I to wszystko Weiss wyraża środkami wyłącznie malarskimi, skurczami mięśni, plastyką linii 86 i kolorów; odtwarzając tego człowieka, ukazuje równocześnie istotę ludzką, Człowieka, ciągle

Dyskretny element wywrotowy: subwersywnie zapisane „pożądanie” w książce Wiesława Juszcza *Młody Weiss*

nego, że znikają nawet gwiazdy? Jakby bycie „tu”, z roślinami, unieważniało metafory lepszego – bo niebiańskiego – bycia „tam”, z gwiazdami? Dalej, Prokopiuk powołując się na komentarz do Tory wyjaśnia, iż być może Bóg ukształtował człowieka, umieścił go zrazu na zewnątrz Ogrodu, wśród „cierni i ostów”, a dopiero potem – by człowiek poznał swój wybór i zrozumiał, że ma wolną wolę – umieścił go w Ogrodzie Eden. I znowu – sądząc po bujności ziemskiej flory – wydaje się, iż powyższa interpretacja Biblii implikuje nieustanną możliwość raję na Ziemi, oczywiście z roślinami.

Dwie prace młodopolskich artystów – jedna namalowana przez młodego Wojciecha Weissa, a druga przez sędziwego Xawerego Dunikowskiego, pokazują kwitnące rośliny jako świadków kluczowych wydarzeń życiowych. Weiss w *Makach* (ok. 1902–1903) ukazał ekstazę dojrzewania – narodzin dorosłości – jako taneczny, pełen bólu paroksyzm pędu ku górze, Dunikowski w *Umierającym amarylisie* (1951) – zwiotczenie i opadanie ludzkiego ciała rozpiętego na monstualnych łodygach i języko-



Bicéphale przed *Makami* Weissa: peregrynacja do arcydzieł wskazanych przez Wiesława, by zobaczyć je w dwójnasób – Jego i swoimi oczami

watych, przerażających – niczym języki ognia – liściach. Nazwa amarylisu pochodzi zresztą od imienia pięknej pasterki (występującej m.in. u Teokryta, Wergiliusza i Owidiusza), a jej imię oznaczało z greckiego (αμαρύλλω) skrzyć, błyszczeć, a także olśniewać. Dla wielu chrześcijan z kolei kwitnący amarylis zwiastuje Boże Narodzenie. W języku francuskim „amaryllis” w rodzaju żeńskim oznacza roślinę, a w rodzaju męskim to nazwa popularnego motyla: *Pyronia tithonus* L. U Dunikowskiego zwiotczała postać ludzka bliższa jest wszakże raczej pająkowi niż motylowi. Greckie, pogańskie korzenie amarylisa powrócą jeszcze tutaj jako ważny trop interpretacyjny.

„*Maki* są jednym z najwspanialszych, bo najbardziej namiętnych, szalonych twórców polskiego modernistycznego malarstwa. Mają w sobie bujną zmysłowość poezji Tetmajera; erotyczną brutalność Malczewskiego – tyle że doprowadzoną do spazmu, odartą z mitologicznych przenośni; noszą w sobie zapowiedź zagadkowego i wywróconego na opak naturalizmu ballad Leśmiana. W tym obrazie ekspresjonizm pró-

buje podporządkować sobie symbolistyczne środki wyrazu – i wchłania je, przetwarza na swoją modłę, niszczy w końcu, zaciera prawie wszelki ich ślad, wzbogacony i nasycony nimi. Bez *Maków* panorama «nowej sztuki» polskiej wydaje się niepełna. W naszej wiedzy o naszym modernizmie brakowało tego jakby jednego elementu: gorącej, żarliwej, niepoahamowanej, chaotycznej jak sen i zarazem niemal namacalnie prawdziwej, niemal przyziemnej, malarskiej wizji przyrody.

To płótno, rozdierane światłem, pękające pod gwałtownymi uderzeniami pędzla, stanowiące serię wybuchów bieli, ostrej czerwieni, ciemnego błękitu – niespodzianie scala się w ciężkim, nieruchomym akordzie upalnego południa.”<sup>3</sup>

Kiedy Wiesław Juszcak opisuje formowanie się młodego Weissa, jego wychodzenie poza akademickie czy historyczne malarstwo, przekraczanie tradycyjnych malarskich gatunków, wyraża to najpierw poprzez różnice – wyjaśniając, dlaczego *Totenmesse* nie jest zatytułowane po prostu *Portretem Antoniego Procajłowicza*. I wyjaśnienie grzęźnie zrazu w lakonicznej konstatacji „Bardzo trudno to wyjaśnić”<sup>4</sup>, by z kolei skupić się na wprowadzeniu w „czysty malarski rodzaj”, jakim jest portret, elementu narracyjnego, który sprowadza się do przemiany portretu w scenę (kompozycję), a scena ta wyraża osamotnienie; osiąga to Weiss subtelnyymi środkami malarskimi, kondensującymi ton wypowiedzi, które powodują że model zostaje obnażony duchowo, a atmosfera wokół niego zostaje zagęszczona tak, że czujemy, iż model jest uwikłany w dynamiczną, rozwijającą się sytuację; ba, on nawet nie reprezentuje siebie, gdyż jest użyty instrumentalnie do kreowanego przez artystę świata, a jego istnienie zaczyna się i kończy w wykreowanym przez artystę uniwersum, bez którego nie mógłby w żaden sposób istnieć. Co więcej, znamionuje go „rodzaj ekshibicjonizmu psychologicznego, histrionizm, który w portrecie byłby czymś niemal żenującym – tak jak to, co w potocznych sytuacjach nazywamy zgrywaniem się”<sup>5</sup>.

---

3 W. Juszcak, *Młody Weiss*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 188.

4 Ibidem, s. 52.

5 Ibidem, s. 60.

Histrionizm (pochodzący od łacińskiego *histrion* – aktor) to teatralna afektacja, świadomość gry i aktorstwa, dająca efekt dramatyczny; strategia ściągania na siebie uwagi; określano tym mianem praktykę błaznów lub tych, co uprawiali pantomimę. Jednak histrionizm Weissa nie jest romantyczną sztuczną, zakłamaną duszą, odgrywaniem życia przez egzaltowanych miłośników poetyckich uniesień. To niepokojące natężenie, wynikające z nagłego zahamowania monotonnego toku życia, brzemienne chwila zatrzymania, gdy wszystko spiętrza się, nie znajdując ujścia. Tak formuje się ekspresjonistyczna przestrzeń, oscylująca między melancholią a histerią, owocująca dosadnie ostrą nową sztuką, intensywną i mocną; „ekspresjonistom najłatwiej było zarzucić brak powściągliwości [...] karykaturalnie jednostronne ujmowanie rzeczy przedstawionych”<sup>6</sup>.

Jeszcze przed dojściem do akme *Maków* Juszcak opisuje kluczowy wzór narracyjny wielu obrazów Weissa, nazwany wywoławczo tematem „świętej wiosny”, a składający się na zespół motywów związanych z inicjacyjnymi rytuałami pogańskimi. Autor wyjaśnia, iż chodzi o mityczną rekonstrukcję początków, gdy człowiek istniał w stanie „naturalnym”, czyli poza historią i cywilizacją, w momencie granicznym – dramatycznego i groźnego budzenia się pierwotnych popędów. To w ramach opracowywania motywu świętej wiosny Weiss porzuca klasyczny akt o proveniencji akademickiej, w którym tłumiono duchowość na rzecz atrakcyjnego zewnętrznego wyglądu, by skupić się na wykreowaniu młodzieńców „nerwowych, uduchowionych, astenicznych”<sup>7</sup>, pełnych charakteru, trawionych wewnętrznym ogniem. Robi tak, gdyż ekspresjonizm „ujmując wszystko z perspektywy człowieka przeciwstawianego przyrodzie, z tego wyjątkowego miejsca, jakie egzystencja ludzka zajmuje w porządku natury – stwarza wyjątkowo skondensowane w swoim pesymizmie narracyjne schematy tam zwłaszcza, gdzie ukazuje zjawiska, którym potoczna świadomość przypisywać zwykła nastrój beztroski i pogody”<sup>8</sup>.

---

6 Ibidem, s. 95.

7 Ibidem, s. 101.

8 Ibidem, s. 103.

Jeśli więc chłopcy uwiecznieni w *Makach* (podobno dzieci burmistrza ze Strzyżowa, jak nie bez ironicznej dosadności i z historyczną dokładnością dodaje Juszcak), histrionicznie odgrywający dojrzewanie jako trans podobny opiatowemu upojeniu, kulminujący w sobie duchowe porywy i panerotyczne pożądania, to owad-człowiek zsuwający się bezładnie po łodydze amarylisu przedstawia świat nie tyle pogański, ile świat bez boga, który dojmująco nie przyszedł na swoje urodziny. Gdy u Weissa mamy rozbłyski światła, kulminujące się w plamach maków, amarylis, wbrew swojej nazwie – nie skrzy się wcale, nie jest czym jest, czym wiemy i spodziewamy się, że powinien być. Został jedynie kolor popiołu po tych pęczniejących, trawionych gorączką młodzieńczych postaciach sprzed lat kilkudziesięciu. Dunikowski w stylu swej młodości opowiada nam o utracie języka i o pozostawaniu boleśnie niemym. „Bardzo trudno to wyjaśnić” – cisną się cytowane już słowa Juszcaka. Jak przy pomocy obrazu pokazać niemoc obrazu i jednocześnie chcieć wyrazić tę niemoc, to niepowodzenie, jako wewnętrzny imperatyw? Jak skupić na sobie egotycznie uwagę, histrionicznie, tak jak niegdyś, a jednocześnie wycofać się z tej ekspresji, której sensem było „wyjątkowe miejsce, jakie egzystencja ludzka zajmuje w porządku natury”, gdyż ta właśnie wiara należy już nieodwołalnie do przeszłości? Tak jak Weiss odsunął w przeszłość gatunek portretu, by przez zabieg teatralizacji i zasugerowania narracji, nieodłącznie związanej z wykreowaną przestrzenią, stworzyć manifest swej nowej sztuki, tak Dunikowski ukazuje wyczerpanie tego języka poprzez – „śmierć w starych dekoracjach”. Opadający ludzki owad, zsuwający się po zdrewniałej łodydze, jest także nieodłącznym elementem stworzonej przestrzeni, ale bynajmniej nie dominującym. Zostanie raczej przez swe otoczenie unieszkodliwiony.

U Weissa i Dunikowskiego jest wszakże wspólna bliska pokrewność ludzi i roślin, u Weissa zdałoby się nawet, że młodzieńcy wyrosli wprost z łodyg maków, gdyby nie błękitna draperia (spodnie?) na biodrach stojącej na drugim planie postaci. U Dunikowskiego organiczność świata – ukazania w momencie zasypiania – jest także bez wyraźnych naukowych granic gatunkowych. Ta cecha zdaje się w zaskakujący sposób kontynuowana w niektórych koncepcjach współczesnych artystów, a nawet filozofów.



Alfons Mazurkiewicz, zmarły w 1975 roku wrocławski malarz, obok nieco już anachronicznych w latach 70. modernistycznych obrazów, stworzył zaskakujące *Tabliczki bio-medytacji* z zapachami leśnych grzybów, miodu i owoców, które znamy dzisiaj tylko dzięki zachowanym zdjęciom<sup>9</sup>. Tabliczki przesuwało się blisko twarzy, na tyle blisko, że – aby poczuć lepiej ich zapach – zamykało się oczy. O ile w malarstwie wrocławskiego artysty dwoiste podziały abstrakcyjnych form tworzą formę „perfekcyjną w sensie plastycznym”<sup>10</sup>, a w sensie wyrazowym – wyraźnie akademicką, o tyle tabliczki w swoim naturalizmie zawierają rozchwiane, chaotyczne proporcje między ludzką egzystencją i trwaniem natury, a ich labilność intryguje i pozwala pracować wyobraźni. W długim i pełnym skupienia akcie, nie nazywanym bynajmniej performansem, artysta wciągał nozdrzami świat przyrody, który nie był po Monetowsku environmentem, rozpościerającym się wszędzie wokół, ale ograniczał się do prostokątnej niewielkiej tabliczki, która stawała się obrazem dopiero, gdy się zamknęło oczy. To niedosyt i tęsknota żądały, by trzymając tabliczkę zasuwac powieki. To niepewność i surowość auto-oceny malarza, który ugrzązł w farbie i formie obrazu sztalugowego (w czasach gdy Wrocław wydawał się centrum konceptualizmu), stanęła zapewne u podstaw wynalazku aikonicznej tabliczki. Auto-ironia zdaje się histrioniczna, nieznośnie teatralna, a przecież oscyluje między melancholią malarza i histerią artysty, pragnącego duchowej ekstazy. Patrząc na zdjęcie Mazurkiewicza z zaciśniętymi powiekami kontemplującego świat przyrody poprzez wdychanie pneumy, rozumiemy, co oznaczać może ta zadziwiająca sekwencja *Genesis* pojawienia się roślin przed Słońcem, która tak dziwi różnych badaczy Biblii, łącznie z cytowanym na wstępie Jerzym Prokopiukiem. Mazurkiewicz jawi się jako ktoś bezpowrotnie na zewnątrz, który – jakby powiedział Prokopiuk – zrozumiał, że jest obdarzony wolną wolą i że to właśnie otwiera mu drzwi raju. Czy utopijny optymizm starego Mazurkiewicza jest wręcz odwrotnie proporcjonalny do tragizmu młodego Weissa? Trudno wyrokować, gdyż doza szaleństwa unieważnia w obu przypadkach racjonalne miary.

---

9 Por. A. Jarosz, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922-1975)*, Wrocław 2011, s. 41.

10 Ibidem, s. 327.

Monika Bakke przypominając niedawno, że iż florofilia jest legalna, zwróciła też uwagę na nieomal rodzinne powiązania człowieka z roślinami, gdyż naszym wspólnym przodkiem był najprawdopodobniej jakiś gatunek glonu. Dlatego, zdaniem Bakke, lepiej byłoby, gdybyśmy poszukali roślinnej strony człowieka<sup>11</sup>. Filozofka przypomina również o uprzedmiotowieniu i całkowitym zdegradowaniu roślin, za co odpowiedzialna jest zarówno Arystotelesowska hierarchia bytów, jak i koncepcje judeo-chrześcijańskie oraz materialistyczne oświeceniowe idee, wyrażone m.in. w książce Juliena Offray de La Mettrie *Człowiek-roślina*. Jak zwrócił wszakże uwagę Jan Rylke – autor książki o tajemnicach ogrodów, która powstała, jak wyjaśnił sam autor „właściwie dlatego, że jestem malarzem”<sup>12</sup> – kwestia tradycyjnie przedmiotowego traktowania przyrody zmienia nieco „Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym” (*Gaudium et spes*, 1965) Soboru Watykańskiego II. Artysta tak rozumie jej przesłanie: „ujawnia transcendentną treść każdego bytu przyrody i, jako daru, nie pozwala na traktowanie go w sposób arbitralny, tylko rozwijanie zgodne z jego istotą. [...] Kategoria «daru» skłania do czułości w traktowaniu przyrody w całej jej unikalności, jedynostkowości i niepowtarzalności. Osłabia znaczenie słów o «przeklętej ziemi» i w transcendentnym dziele stworzenia, w twórczym udziale w nim, pozwala dostrzec raj”<sup>13</sup>. Oczywiście tendencje biocentryczne (jaki postuluje Bakke) z takiej perspektywy są całkowicie nie do przyjęcia, gdyż przekraczają chrześcijański antropocentryzm, niemniej Rylke widzi nadzieję i szanse w soborowej wykładni, podkreślającej „słuszną autonomię rzeczy ziemskich”. Zgodzić się musimy, że wążchanie aromatycznej tabliczki przez Alfonsa Mazurkiewicza wyraża taki właśnie zrozumiany stosunek do przyrody – z jednej strony pełen czułości, z drugiej wszak – zachowujący antropocentryczną hierarchię bytów przez reduk-

---

11 M. Bakke, *Florofilia jest legalna! O międzygatunkowych sympatiach*, „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 64.

12 J. Rylke, *Tajemnice ogrodów*, Wydawnictwo Kanon, Warszawa 1995, s. 4.

13 Ibidem, s. 53. Autorowi chodzi o punkt 36 *Słuszną autonomię rzeczy ziemskich*, rozdziału III *Aktywność ludzka w świecie* części I *Kościół i powołanie człowieka* dokumentu *Gaudium et Spes*, w języku polskim dostępnego na stronie [http://www.nonpossumus.pl/encykliki/sobor\\_II/gaudium\\_et\\_spes/I.php](http://www.nonpossumus.pl/encykliki/sobor_II/gaudium_et_spes/I.php) (dostęp: 15.03.2012).

cję przyrody do tabliczki, uniemożliwiający przekroczenie nieprzekraczalnej ideowo granicy. Takie przekroczenie widoczne jest jednak w obrazach Weissa i Dunikowskiego.

Florofilski charakter dzieła *Teaching a Plant the Alphabet* (Uczenie rośliny abecadła, 1972) Johna Baldessariego jest także mocno wątpliwy, choć z innych przyczyn niż u dziewięć lat starszego od Amerykanina Alfonsa Mazurkiewicza. Film o uczeniu roślin doniczkowych poszczególnych liter nakręcony został – jak wspomina sam artysta – w czasach hippisowskich, gdy inspirował się poradnikami o tym, jak skomunikować się z roślinami. Kadr filmowy wypełniają kolejno plansze z literami alfabetu, ustawiane naprzeciw doniczki z rośliną, tak by mogła „przyjrzeć” się poszczególnym literom, a zza kadru słyszymy głos artysty monotonnie powtarzający poszczególne głoski, aby roślina mogła je „usłyszeć” i skojarzyć dźwięk z obrazem. Efektem końcowym lekcji miała być rozmowa. Baldessari swym czarno-białym skromnym filmem rozprawia się też przy okazji ze słynną „szamańską” akcją Josepha Beuysa *Jak wyjaśnić obraz martwemu zającowi* (1965)<sup>14</sup>. Ślady hippisowskiej empatii znajdziemy też na płótnie Baldessariego *Semi-Close up of Girl by Geranium* (1966–8), opisujący przy pomocy namalowanych słów – liternictwa na płótnie – piękną martwą naturę z geranium i stojącą przy niej dziewczynę, która „wznosi rękę nad rośliną, by zachęcić ją do wzrostu”<sup>15</sup>. Problem z tym, że ani

---

14 Jessica Morgan nazywa to parodiowaniem innych artystów, por. wywiad *Somebody to Talk To*, „Tate online”, Autumn 2009, Issue 17 (dostęp: 12.03.2012); z kolei w wywiadzie *Oral History Interview with John Baldessari*, 1992 Apr. 4–5, w: *Archives of American Art*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-baldessari-11806> (dostęp: 12.03.2012), przeprowadzonym przez Christophera Knighta, artysta opisuje sytuację, w której się znalazł jako nauczyciel sztuki; z jednej strony postawić musi sobie fundamentalne pytania związane z możliwością przekazywania wiedzy o sztuce, z drugiej zaś chce wyciągnąć z nauczania jak najwięcej zabawy, i wyjaśnia, że próbował nauczać też warzywa.

15 Obraz namalowany na zlecenie artysty przez zawodowego malarza szyldów; napis na obrazie brzmi „Semi-close-up of girl by geranium (soft view). Finishes watering it — examines plant to see if it has any signs of growth, finds slight evidence — smiles. One part is sagging. She runs fingers along it — raises hand over plant to encourage it to grow”. Tekst został zapożyczony ze scenariusza filmu D.W. Griffitha *Nietolerancja* (1916). Obraz Baldessariego znajduje się Kunstmuseum w Bazylei.

kwiatu geranium ani dziewczyny nie zobaczymy na płótnie, musimy sobie ten kolektyw (do którego jeszcze powrócę) wyobrazić na podstawie opisu. W ten sposób wątek wzajemności człowieka i rośliny został przesunięty do sfery absencji i wyobraźni. Z kolei wątek rozmowy z roślinami – odroczonej u Baldessariego z powodów trudności lingwistycznych – powraca też w wierszu poetki dokładnie z jego pokolenia, Wisławy Szymborskiej (ledwie o rok młodszej) pt. *Milczenie roślin*. Tutaj jest to jednak zdecydowanie „jednostronna znajomość”, mimo że „rozwija się nie najgorzej”. Ponadto, choć rośliny – z jej strony – mają swoje nazwy, to z ich strony – sytuacja pozostaje uporczywie asymetryczna.

Absencja roślin, tak dojmująca u Baldessariego, powraca jako problem, któremu zaradzić może jedynie nieufność do systemów reprezentacji. Dlatego dziś często rośliny powracają do galerii już nie jako wyobrażenie, a jako konkret. Małgorzata Kurzac konstatując, iż stosunek człowieka do roślin kształtował się jako wypadkowa teologicznej koncepcji hierarchicznego porządku przyrody oraz klasycznego pojęcia natury, dochodzi w rezultacie do wniosku, iż relacja z roślinami pojmowana była jako znajdująca się nie tylko poza przestrzenią ludzką, ale wręcz w opozycji do niej. Kurzac zauważa jednak, iż zmieniło się to wszystko w momencie, gdy w przestrzeni galeryjnej zaczęły się pojawiać konkretne, a nie namalowane, rośliny (m.in. w projekcie *Grass Grows* z 1969 roku autorstwa Hansa Haacke, *Portable Orchard* Helen i Newtona Harrisonów z 1972 czy *Télegarden* z 1996 Kena Goldberga, zainstalowane w Ars Electronica Center w Linzu) lub gdy artyści sadzili je poza galeriami, od których się dystansowali (*Time Landscape* Alana Sonfista<sup>16</sup> z lat 1965–1978 czy *Wheatfields – A Confrontation* zrealizowany w 1982 roku przez Agnes Denes, czy wreszcie aktualnie realizowany projekt *One Tree* Natalie Jeremijenko)<sup>17</sup>. Pionierami podobnego myślenia byli z pewnością artyści przełomu XIX i XX wieku, w tym także Wojciech Weiss i Xawery Dunikowski, a ponadto Maurice Maeterlinck, autor eseju *Inteligencja kwia-*

---

16 Jego idee przypomniane zostały niedawno przy okazji Parku Rzeźby na Bródnie, w Warszawie, stworzonego przez Pawła Althamera, por. <http://puszka.waw.pl/-projekt-pl-1419.html> (dostęp: 15.03.2012).

17 M. Kurzac, *Empatyczni ogrodnicy. O roślinach w sztuce współczesnej*, „Czas Kultury” 2008, nr 5, s. 43.

tów. To zapewne dzięki florofilii swoich poprzedników – artystów z przełomu wieków XIX i XX – Edward Steichen w 1936 roku wystawił w nowojorskim MoMA wyhodowane przez siebie prawdziwe, żywe ostróżki. Można powiedzieć, że rozczarowanie ludzkością – będącą wówczas na skraju kolejnej wojny światowej – zbiegło się u Steichena z fascynacją kwiatem ostróżki.

U Beuysa – z którego tak bezlitośnie wyśmiewał się Baldessari – mieliśmy jeszcze chęć powrotu do mitycznej jedności ze światem natury, którą już przecież wcześniejsze pokolenie – generacja Weissa i Dunińskiego – uznała za niemożliwy. Beuys rozmawiał co prawda nie z roślinami, ale z martwymi zajacami (choć akcja sadzenia dębów 7000 *Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung* zaprzecza tak radykalnej tezie), wskazywał jednak – inaczej niż Baldessari – że to my powinniśmy nauczyć się języka tych, z którymi chcemy porozmawiać, a właściwie – przypomnieć sobie to, co zapomnieliśmy w stechnokratyzowanej cywilizacji. Beuys jednak, podobnie jak starsi od niego artyści, kreował świat wedle własnych zasad, wierząc, iż mają moc nadania mu osobistej formy, bo posiada siłę sprawczą. W tym samym czasie w Ameryce żegnano się ze zmieniającym świat mocarzem-geniuszem, czego najlepszego dowodu dostarcza sztuka Baldessariego. Wszystkie te radykalne przemiany w podejściu do roślin w pewien sposób puentuje twórczość Félixa Gonzáleza-Torresa (1957–1996). Zacznijmy jednak od autora, który wiele o Gonzálezie-Torresie pisał, czyli od Nicolasa Bourriaud.

W pismach Bourriaud powraca wątek wzajemnej rozmowy różnych podmiotów zaangażowanych w sztukę. Francuski krytyk podkreśla, że dzieło sztuki to obiekt relacyjny, powstały dzięki tworzeniu relacji zewnętrznych w polu sztuki, gdyż bez nich dzieło staje się „martwym obiektem zamordowanym przez akt kontemplacji”<sup>18</sup>. Dla Bourriaud historia sztuki to historia wytwarzania relacji ze światem, a te przeszły ewolucję od odnoszenia się człowieka do sacrum, poprzez stosunek człowieka i przedmiotu, do aktualnej sytuacji kreowania wspólnotowości i relacji międzyludzkich. Bowiem „wbrew obrońcom wczorajszego

---

18 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Wydawnictwo MoCaK-u – Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2012, s. 56.



dobrego smaku dzisiejsza sztuka potrafi podjąć i wykorzystać piękną i wartościową spuściznę dwudziestowiecznych awangard, całkowicie odrzucając ich dogmatyzm i teleologię<sup>19</sup>. W najciekawszych artystycznych działaniach współczesnych liczy się – zdaniem francuskiego krytyka – czas spędzony we wspólnocie. A choć trudno poważnie traktować dość bezceremonialne wyjaśnienia krytyka, czym jest sztuka i jej historia, to wskazanie na praktyki artystyczne jednego z ulubionych przez niego twórców, niezwykłego już amerykańskiego artysty kubańskiego pochodzenia, Félix Gonzáleza-Torresa, może okazać się dla niniejszych rozważań o roślinach i sztuce dość istotne, mimo że González-Torres nie był bynajmniej artystą często wykorzystującym w swych pracach rośliny. W jednej z nich użył bukietów żywych fiołków. Chodzi o modyfikację kawiarni w Magasin de Grenoble, którą pomalował całą w kolorze błękitu, a na gości – jako propozycja i pretekst do nawiązywania wzajemnych stosunków – czekały informacje o wielorybach i wspomniane już fiołki. To jednak nie tylko zaproponowanie widzowi określonego sposobu istnienia przez sztukę czy – ujmując to słowami krytyka – zarezerwowanie dzięki tym dziełom „centralnego miejsca dla negocjacji i konstrukcji współzamieszkiwania”<sup>20</sup> sprawia, że González-Torres wart jest tu przypomnienia. W rozdziale *Homoseksualność jako paradygmat współprzeżywania* Bourriaud podkreśla, iż González-Torres jest niewątpliwie pierwszym artystą, który zbudował podstawy estetyki homoseksualnej, która nie jest jednocześnie afirmacją jakiegoś środowiska, ale uniwersalnym modelem życia, dającym się przejąć przez wszystkich, gdyż każdy może się z nim utożsamiać i w nim uczestniczyć. Estetyka ta generuje, według Bourriaud, pewne szczególne formy, które „cechują się dwiistością bez opozycyjności. Liczba «dwa» jest wszechobecna, jednak nigdy nie dotyczy binarnej opozycji. [...] Uczucie samotności nie wyraża się nigdy liczbą «jeden», lecz nieobecnością «dwóch»”<sup>21</sup>. Nie chodzi w owej podwójności o dopełnianie się opozycji, o przeciwstawienia i kontrasty, ale o harmonijne podobieństwo w parze. Niemal wszystkie

---

19 Ibidem, s. 93.

20 Ibidem, s. 90.

21 Ibidem, s. 84.

dzieła artysty sugerują taką podwójność, są historią pary. Całość działań Gonzáleza-Torresa można rozumieć jak projekt autobiograficzny i – jak mówi Bourriaud – jest to współdzielona biografia dwugłowa, tworząca przestrzeń zbudowaną na intersubiektywności, gdzie wspólne doświadczenie jest doświadczeniem relacji, przez które przebija koncepcja zawarcia w sobie drugiej osoby, sprzęgająca siebie i współobecnego przyjaciela. W podobnym duchu wykonana jest też praca w hołdzie znanej lesbijskiej parze. Na fotografii *Alice B. Toklas and Gertrude Stein's Grave, Paris* (1992) widzimy kwiaty na grobie dwóch nierozłącznych przyjaciółek. To, zdaniem Bourriaud, radykalnie dyskretny pomnik, który ma moc wywoływania emocji w kontrze do mieszczańskiej moralności, gdyż upamiętnia wzajemną przynależność i współbywanie dwóch trwale połączonych uczuciem kobiet. Do istotnych zalet twórczości Gonzáleza-Torresa należy ponadto, wedle krytyka, rehabilitacja aury i piękna, przy czym jest to piękno dyskretne, „przeciwnie kosmetycznej i kulturystycznej idei «wstrząsu wizualnego»”<sup>22</sup>.

Jeśli zobaczyć można Gonzáleza-Torresa jako kontynuatora sztuki modernistycznej, szczególnie tych namiętnych i szalonych jej przejawów, jakim były m.in. *Maki Weissa*, to co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze w *Makach* też mamy dwoisty podmiot – są nimi dwaj młodzieńcy, stojący do siebie tyłem, ale zespoleni tym samym rytmem tajemniczej rytualnej ekstazy; są jak u Gonzáleza-Torresa – subtelnie tacy sami, w parze oddychający i reagujący na świat, są w istocie dwugłowym pacholęciem. Ich biografia, dająca się wyabstrahować z obrazu, jest biografią identyczną – tego samego rytmu, tego samego tonu i krzyku czy nawoływania, tej samej synergii ruchów. Ich współdziałanie powoduje zintensyfikowane i mocniejsze odczuwanie świata, a w każdym razie takie odczucie u widza. W *Makach* po prostu nie mogłoby być jednego stojącego młodzieńca, brodzącego w zieleni, o twarzy jakby spowitej kokonem. Ponieważ zachowują się histrionicznie, jeden byłby jedynie przypadkiem medycznym, we dwóch tworzą cały wszechświat, potrafią go wyczarować i bezapelacyjnie zatrzymać w intensywnym, przenikającym trwaniu. To ich relacja – mówiąc językiem Bourriaud – produkuje

---

22 Ibidem, s. 98.

przestrzeń. Tak jak relacja człowieka-owada i amarylisu, kolejnej pary, tworzy swoje pozbawione ducha uniwersum. *Umierający amarylis* to jednocześnie umierający człowiek, bo ich życie zostało nieodwołalnie ze sobą sprzęgnięte. Po drugie wszakże, powodem karkołomnego zestawienia *Maków* Weissa z twórczością Gonzáleza-Torresa jest estetyka, w której istotną rolę odgrywają płynne wiotkie linie; te linie są u Weissa zarysami astenicznych aktów młodzieńców, strzelistych łodyg kwiatów maków, ich wzajemnego współbrzmienia; podobne linie u Gonzáleza-Torresa są jednak rzadko związane – jak już wspomniałam – z roślinami. To, co u polskiego artysty było wiotką łodygą czy wiotkim ciałem, u Amerykanina jest elektrycznym sznurem zwisającym z sufitu i płożącym się na podłodze. Rozbłyśki płam – płatków maku – zmieniają się w rozbłyśki światła żarówek. Jedną z najbardziej znanych prac artysty to właśnie żarówki zwisające w kłódkach na cienkich drutach – często zresztą na dwóch równoległych kablach, zdublowane dwie takie same łodygo-lampy, tworzące swój pełen blasku świat, tak zwykły dla mieszkańca miasta, jak zwykle było dla mieszkańca wsi pole maków. Można powiedzieć, że pole maków z rozbłyśkami kolorowych płatków zastąpił fragment technologicznego pola sztucznych kwiatów, zasugerowanych przez łodygowate, pnące – ale u Gonzáleza-Torresa bynajmniej nie pnące, ale usychające – kwiaty, które umierają – jak amarylis Dunikowskiego.

W akcentowaniu kolektywu i równoprawnej podwójności u Gonzáleza-Torresa Bourriaud sugeruje powołanie nowej konstytucji, podobnie zresztą jak w znacznie bardziej radykalnej formie robi to Monika Bakke. Nowy projekt konstytucji wyartykułowany został natomiast *expressis verbis* przez Brunona Latoura. Termin ten jest o tyle ważny, że w konstytucji *Gaudium et Spes* istnieją co prawda szanse i nadzieje, ale przede wszystkim – jak to już wyżej opisywałam – nieprzekraczalne granice, jeśli chodzi o traktowanie natury. Co ciekawe, Latour chciałby, aby prawniczy i polityczny termin „konstytucja” zawierał w sobie aspekt metafizyczny, odsyłając „do podziału bytów na ludzi i nie-ludzi bądź przedmioty i podmioty, a także do rodzaju władzy, zdolności do mówienia, pełnomocnictw czy woli, jakie się im przypisuje”. A zatem, o ile cytowana konstytucja z 1965 roku mówiła o ludzkiej odpowiedzialności i autonomii przedmiotów, to konstytucja *in statu nascendi* wyłaniająca się

z pism Latoura „odnosi się w takim samym stopniu do rzeczy, jak i do osób”<sup>23</sup>, przekracza więc nieprzekraczalną ideologicznie granicę.

Mazurkiewicz – pojedynczy i samotny w kreowaniu świata, okazuje się rażąco niewspółmierny w swej relacji z przyrodą, która ciągle jest zadaniem do zbadania z dystansu (nie bez powodu na jednym zdjęciu z tabliczką przedstawiony jest w postawie klęczącej), a przez to nie ma tu mowy o współbrzmieniu, o ekosystemie – przyjaznym współbytowaniu, raczej o heroiczno-samotniczym przeniknięciu praw natury. Bourriaud powiedziałby, że ta sztuka nie jest „społeczną szczeliną” opierającą się na współistnieniu, lecz stwarzając przeciwieństwa, domaga się pojedynczego, sakralnego niemal, poświęcenia. To narracja ofiarnicza. Dwuosobowy kolektyw Weissa z *Maków* sugeruje zaś czas spędzony we wspólnocie i wytwarzanie wewnątrz niej relacji. Podobnie jak dwuosobowy kolektyw Weissa i Gonzáleza-Torresa działa dwuroślinny kolektyw Dunikowskiego. Tu wspólne umieranie jest również zdefiniowane przez wymianę i współbycie; nawet jeśli zdegradowane, to jednak nie pozbawione oparcia we współtowarzyszu. Także więc roślinna wspólnota Dunikowskiego proponuje świat z konstytucją-umową między podmiotami, a nie relacją narzuconą skądinąd. To konstytucja ludzi-roślin i roślino-ludzi. Paradoksalnie, choć obraz powstał na kanwie wyartykułowania wspomnień z Auschwitz, Dunikowski proponuje narrację współbycia, na ile to możliwe, więc to współbycie zmienia się we współumieranie; nie ma tu jednak myślenia pojedynczą ofiarą.

W nowej konstytucji – do której powołania nawołuje Latour, a która była przestrzenią wizualną, nie szukającą werbalnego mocowania u Weissa – powrócić musiała tradycja grecka. Grecki termin „logos” to dla Latoura synonim tłumaczenia (gdyby Latour znał *Maki*, pewnie chciałby je właśnie „przetłumaczyć”), przypominający o „trudności w dotrzymaniu kroku postępowi kolektywu zaangażowanego w stopniową kompozycję wspólnego świata”<sup>24</sup>. Pod nową konstytucją żyć będziemy dzięki kształtowaniu określonych obyczajów, a wówczas możliwe będzie wypraco-

---

23 B. Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 318.

24 Ibidem, s. 319.

wanie wspólnoty *pluriversum*, bez ustanowienia esencjonalnych pewników i bez odwoływania się do niepodważalnych interesów. Dla Latoura konstytucją nie może być chyba jednak obraz. A przecież był nią przez chwilę, za czasów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, dla nieoficjalnego kolektywu, jaki powołał u schyłku doby Edwarda Gierka Wiesław Juszcak, publikując *Młodego Weissa* i wskazując na fundamentalną rolę *Maków*. Wielu z nas, czytelników tej książki, uczestniczyło w tym kolektywie: wszak podążając za zachwytem Wiesława Juszcaka stawaliśmy się *Bicéphales*, hybrydami z anarchiczną konstytucją widzącymi oczami autora i czytelnika. O stwarzaniu światów, a nie odzwierciedlaniu ich mówi dzisiaj wielu artystów tzw. relacyjnych z kręgu Bourriaud. Nie od dzisiaj wszak wiadomo, że nie chodzi o to, by świat objaśniać, lecz o to, by go zmieniać.



ANNA MELON-REGULSKA

## *Podziękowanie*

Los, przypadek, a może raczej przeznaczenie postawiło Profesora na mej drodze. Po ukończeniu studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego dr Seweryn Kuśmierczyk – także doktorant Wiesława Juszcza – polecił mi uczestnictwo w seminarium wyższym Profesora w Instytucie Historii Sztuki UW. Pamiętam wrażenie, jakie wywarło na mnie pierwsze spotkanie z Wiesławem Juszcza: wysoki, jasny człowiek z niezmaconym spokojem wypowiadający swoje myśli – był dla mnie w tamtej chwili uosobieniem idei profesora i takim postrzegam Go do dziś. Ten styl prowadzenia zajęć, poczucie uczestnictwa w wyjątkowym spotkaniu, w którym możliwość formułowania myśli nie jest ograniczona żadną cenzurą, któremu nie towarzyszy żadne negatywne napięcie, a jedynie intelektualna wolność i wzajemny szacunek, po części opisuje fenomen Wiesława Juszcza – pedagoga. Dlatego za wszystkie godziny seminarium doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN i wykładów o micie w Ośrodku Badań nad Tradycją Antyczną oraz za wykłady w Zachęcie poświęcone kinu japońskiemu chcę Panu Profesorowi z całego serca podziękować.

Z racji moich zainteresowań sztuką filmową oraz możliwościami opowiadania w dziele filmowym o religijnym, wewnętrznym doświadczeniu, książki Profesora Juszcza stanowią dla mnie cenne źródło wiedzy i inspiracji. Dziękuję zatem za *Panią na żurawiach*, szczególnie za *Dziennik apokryficzny* – najbardziej poruszającą, bo tak osobistą część tego dzieła. Dziękuję za *Fragmenty* i moją ulubioną *Przypowieść o liliach i krukach*. Składałam także podziękowanie za bardzo potrzebny mi w pewnej chwili twórczego zagubienia artykuł *Sztuka nie jest religią* i za wspaniałe tłumaczenie *Anegdot o przeznaczeniu Karen Blixen*, a najbardziej za *Uczę Babette*. Teksty i zajęcia Wiesława Juszcza wyznaczały kolejne etapy mojego dojrzewania i wtajemniczania w zagadnienia, które niezmiennie mnie interesują. Wiele myśli przekazywanych w nich przez Profesora wpisało

się we mnie samą i ukształtowało mój sposób doświadczania sztuki. Myślę, że jest to potwierdzeniem tej pierwszej impresji, owego wrażenia, jakie wywarł na mnie Wiesław Juszcak przy pierwszym spotkaniu – przez kilka ostatnich lat dane mi było obcować z wielkim, szlachetnym człowiekiem i wspaniałym humanistą. To marzenie każdego studenta!

Panie Profesorze,

składając wyrazy uznania i najwyższego szacunku, życzę Panu podjęcia jeszcze wielu wędrówek do źródeł, intelektualnych przygód i zachwyków oraz jak najwięcej doświadczeń ciszy i pełni w obcowaniu ze sztuką

*- Anna Melon-Regulska, doktorantka*

WOJCIECH MICHERA

# *Olea europaea*

Cladus: Eukaryota

Regnum: Plantae

Divisio: Magnoliophyta

Classis: Magnoliopsida

Ordo: Lamiales

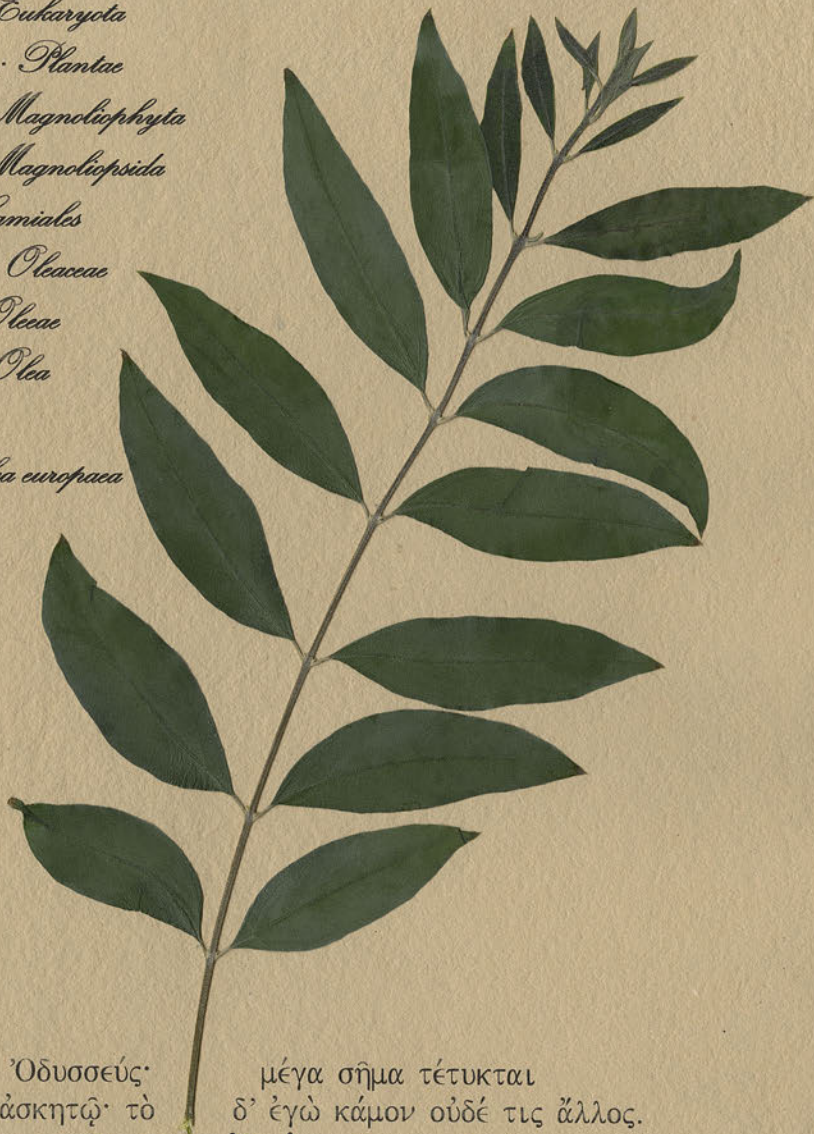
Familia: Oleaceae

Tribus: Oleae

Genus: *Olea*

Species:

*Olea europaea*



*Stallentus Michenerius fecit*

Ὀδυσσεύς· μέγα σημα τέτυκται  
ἐν λέχει ἀσκητῶ· τὸ δ' ἐγὼ κάμον οὐδέ τις ἄλλος.  
θάμνος ἔφθ ταnúφυλλος ἔλαίης ἔρκεος ἐντός,  
ἀκμηνὸς θαλέθων· πάχεται δ' ἦν ἡῦτε κίων.

ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ Ψ





GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

## *Dziesięć tysięcy ćwierknień*

*A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death.*

Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

Przesłany mi kiedyś przez Profesora Wiesława Juszcza fragment z pamiętników Jane Ellen Harrison – słynnej brytyjskiej badaczki specjalizującej się w studiach nad religią i mitologią grecką – szybko i na długo zapadł mi w pamięć. Słowa takie nietrudno sobie oswoić i znaleźć w nich ciche echo własnych poszukiwań i upodobań, nawet jeśli nie sięgamy w tak odległą przeszłość i nawet gdy nasze przeczucia czy pasje dotyczą maleńkiego skrawka tak zwanej współczesności. *A thing has little charm for me – notuje zatem Harrison – unless it has on it the patina of age. Great things in literature, Greek plays for example, I most enjoy when behind their bright splendours I see moving darker and older shapes.*<sup>1</sup>

Cytat ten przypomniał mi się – przewrotnie i przekornie, łamiąc proporcje porównań i zapewne uchybiając przenikliwości myśli Harrison – w chwili, gdy trafiłem w Internecie na ciekawy „angiogram”. Cudzysłów daję tu rozmyślnie, bo przy powiększeniu ów obraz niemal pulsujących arterii okazał się uproszczoną mapą Nowego Jorku, na którą naniesiono ślady podróżujących przez metropolię internautów. Eric Fischer, autor

---

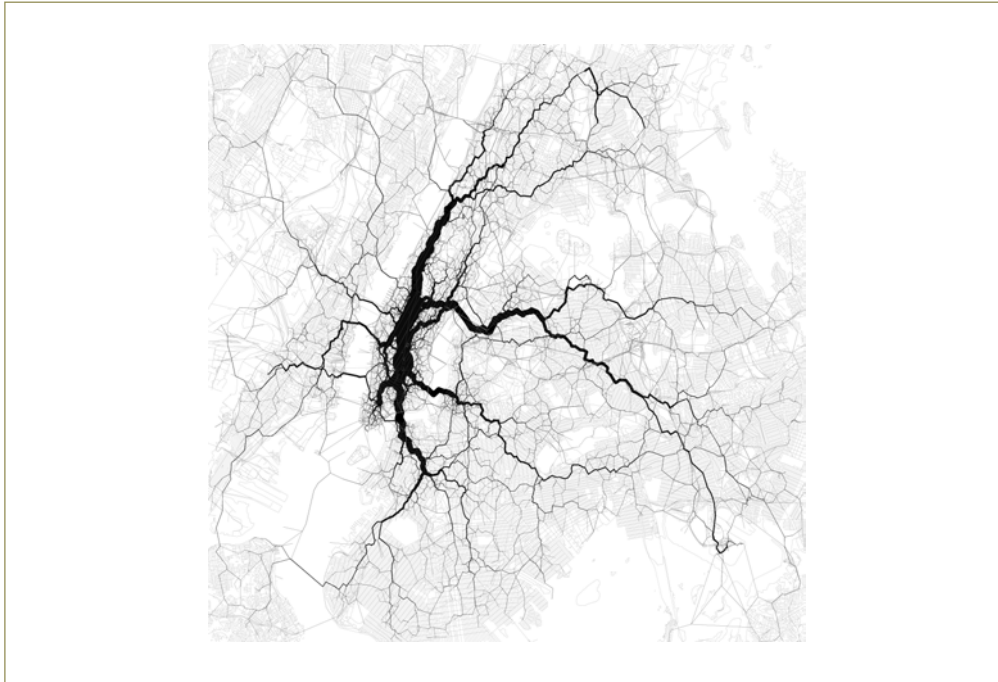
1 Jane Ellen Harrison, *Reminiscences of a Student's Life*, „Arion” 1965, t. 4, nr 2, s. 344 (pierwodruk: Hogarth Press, London 1925).



Angiografia tętnic mózgowych i koronarografia serca

tego kartograficznego projektu (opublikowanego z tytułowym pytaniem *Is this the structure of New York City?*), odwzorował na mapie ponad dziesięć tysięcy sygnałów od użytkowników Twittera, którzy korzystając z funkcji geotagowania, wirtualnymi „ćwierknięciami” oznaczali początek, niektóre punkty pośrednie i koniec swojej ulubionej trasy przez miasto. Efekt sam w sobie nie jest może aż tak zaskakujący, jak można by się spodziewać. Popularne porównania wielkich miast z siatką tętniących arterii i nasze intuicje w tej mierze osłabiają aurę niespodzianki. Ciekawe jednak, że na mapie pozostał ślad tego, któredy te kilka tysięcy „tweetujących” osób lubi podróżować.

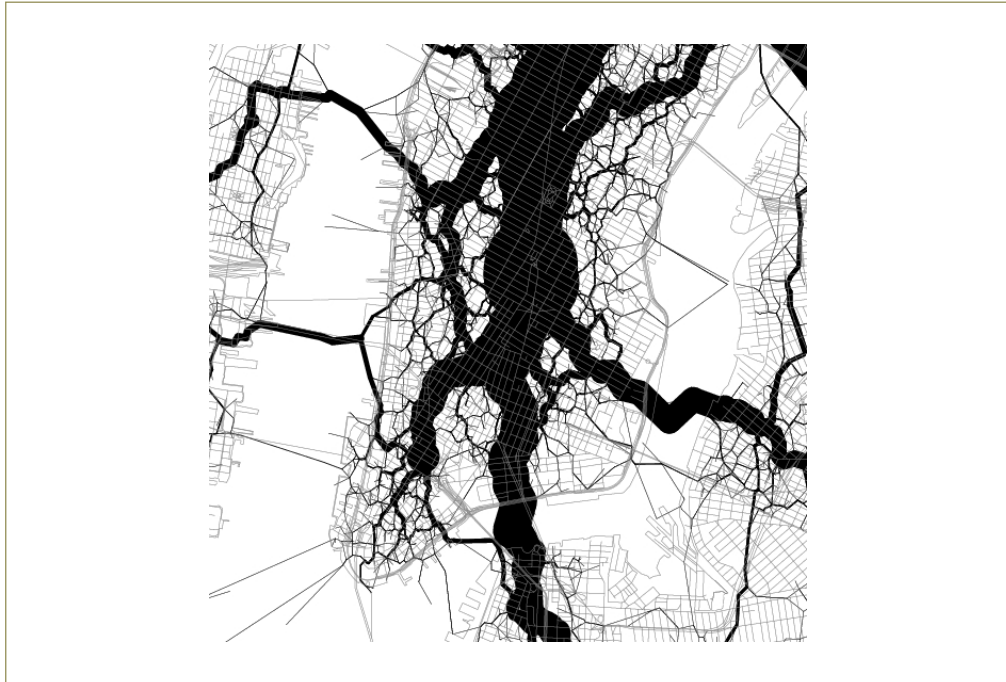
Przy powiększeniu widać na przykład, że od czarnego, podłużnego kleksa Broadwayu w kierunku północno-wschodnim odchodzą cieńsze ramiona, splatając się wzajemnie na połaciach Central Parku, zaś od nich sączą się jeszcze cieńsze wstążki i wiją się kwartałami w okolicach Piątej Alei i Madison. Bardziej na południe, ku zachodnim krańcom Manhattanu, zgrubiła odnoga czarnego kleksa pokrywa przestrzeń między Washington Square Park a Soho. Gdyby tę plamę wywabić



Eric Fischer, *Is this the structure of New York City?* (2012)

albo spróbować przeniknąć ją w tajemniczy sposób, być może dałoby się dostrzec, że jakieś małe włosowate naczynko, w pewien czerwcowy poranek pod koniec dwudziestego wieku, zmierza od Zachodniej Dziesiątej w kierunku Houston, zatrzymuje się i przez chwilę nerwowo tętni w chłodnym półmroku kwiaciarni na Spring Street, potem wraca wspomnieniem na róg ulic Bleecker i MacDougal, gdzie lata temu pulsowało naprawdę mocno, a wreszcie urywa się w okolicach Thompson Street. To właśnie tutaj, nim dokonało się zdławienie ciemnością, z mieszkania Richarda Worthingtona Browna czasami dochodziły odgłosy śpiewających po grecku jaskółek czy raczej ćwierkanie biegłych językowo wróbli. A może były to znające grekę i uzdolnione muzycznie czarne, naelektryzowane meduzy? Tylko w złych filmach mogłyby to być po prostu gołębie.

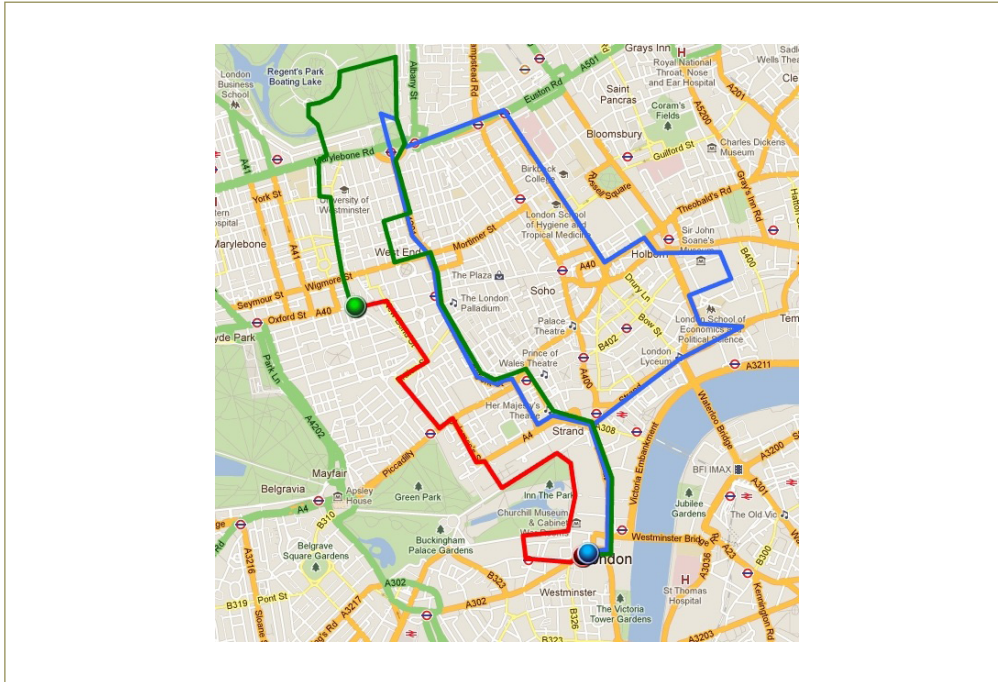
Trudno tutaj uciec przed pewnymi skojarzeniami, kiedy taki z pozoru błahy projekt w sposób doprawdy zastanawiający łączy echa godzin spędzanych na podróży przez to właśnie miasto, a jako ich wyraz zostawia nam ukształtowaną ćwierknięciami, szaleńczą, zagadkową



Eric Fischer, *Is this the structure of New York City?* (2012) – południowy Manhattan

plamę. Ale również inni chętnie oddają się pokusie takiego skojarzenia, odważnie przenosząc je do Londynu lat dwudziestych. Profesor Lauren Klein, prowadząca w Georgia Institute of Technology badania z zakresu literatury amerykańskiej i eksplorująca obszar tak zwanej cyfrowej humanistyki, mapę Fischera opatrzyła na swoim blogu wymownym komentarzem: *Ciekawe, jak wyglądałaby wizualizacja Londynu Virginii Woolf, gdyby bohaterowie „Pani Dalloway” tweetowali...* Zaiste, mogłaby to być mapa zupełnie inna od tych, które wyrysowują sobie czytelnicy owładnięci urokiem powieści Woolf, skrupulatnie rekonstruując trasy pokonywane przez Clarisę, Septimusa czy Petera. Zamiast połamanych linii sunących ulicami miasta czy wirtualnych pinezek poprzypinanych na interaktywnych mapach Google można by wtedy zobaczyć podobną do nowojorskiej płataninę arterii, które nabrzmiewają zachwytem nad rześkością poranka, hałasem akurat mijanych katarynek i orkiestr ulicznych, wspomnieniem decyzji podjętych dawno temu w Bourton, a nawet zdziwieniem, że wszyscy dookoła – omamieni warkotem samolotu – nagle zadzierają głowy i próbują odgadnąć napis na niebie.





Adam Erwood, Jasmine Perrett i in., „Mrs. Dalloway” Mapping Project (2011)

Czy pilot tego samolotu, z gracją łyżwiarza kołującego nad miastem i piszący gigantyczne litery, mógłby – swym przenikliwym okiem kartografa – dostrzec z góry zarysy tej właśnie emocjonalno-mentalnej mapy? Jeśli tak, to prawdopodobnie przypominałaby ona inny projekt Fischera, *Paths through London*, a w zasadzie tylko tę jego część, która pokrywa się z obszarem opisanych przez Woolf peregrynacji. I tym razem, jak w przypadku zrealizowanego podobną metodą projektu nowojorskiego, trudno oprzeć się skojarzeniom z koronarografią. Tak jak kontrast wprowadzany do organizmu uwidacznia w angiografii sieć tętnic, tak i tutaj ze splotu usytuowanego w sercu Londynu wystrzelują czarne macki ulubionych czy najbardziej uczęszczanych tras, które chętnie nawarstwiają się na przykład na osi Oxford Street, a już mniej śmiało zapuszczają się chociażby w okolice Hyde Parku. Oczywiścieścią jest, że arterie te nadpisują się nad głównymi ciągami komunikacyjnymi miasta i – co naturalne – momentami dublują się ze ścieżkami bohaterów *Pani Dalloway*. Ale jeśli spróbujemy wyjść poza tę oczywistość, jeśli zdecydujemy się odrzucić przymus „patrzenia okiem” i gdy zechcemy



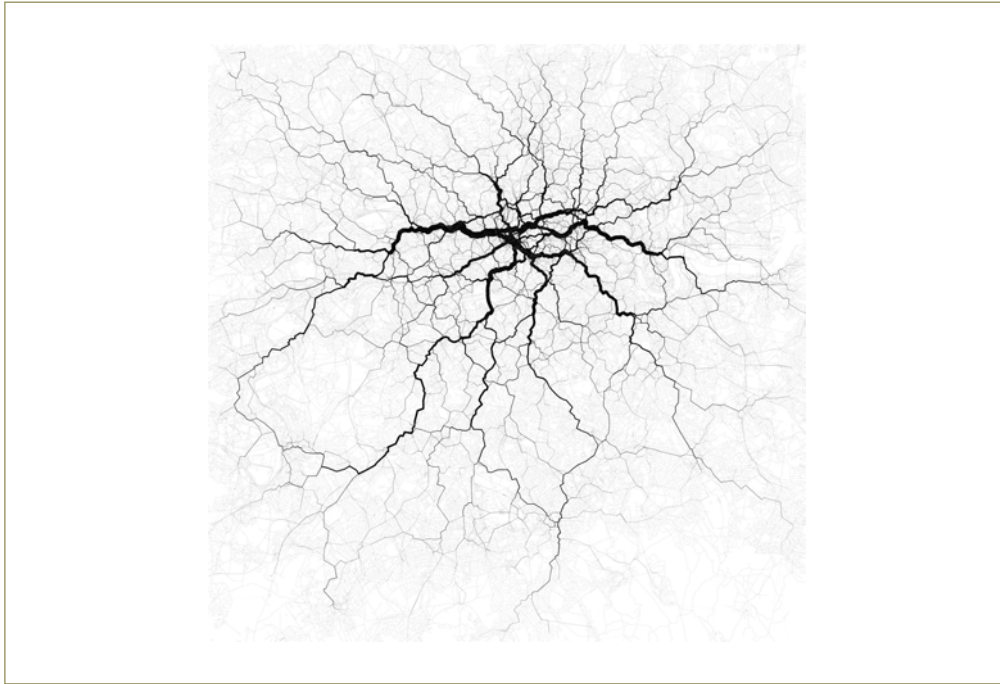


Stewart Bowers, Reese Cherry i in., *Mapping Literary London: „Mrs. Dalloway”* (2011)

rozkruszyć tę inspirującą atrakcyjność współczesnego kartograficznego odwzorowania, to kto wie, czy w oddali, a raczej w głębi, pod patyną czasu nie zobaczymy konturów jeszcze bardziej intrygujących, ożywiających<sup>2</sup>. Idąc tym tropem, być może odkryjemy, że na mapie Londynu A.D. 1923, w jej przejrzystości (więcej nawet: w jej adekwatności), rzeczy odsłaniają się przed nami jakby prawdziwsze, bez pozorów.

Tak oto, przyjmując perspektywę kartografa (wszechwiedzącego obserwatora?), schodząc w dół od spojrzenia okalającego całe miasto do wejrzenia w otulinę obłędu, nasłuchując ćwierkania po grecku, które

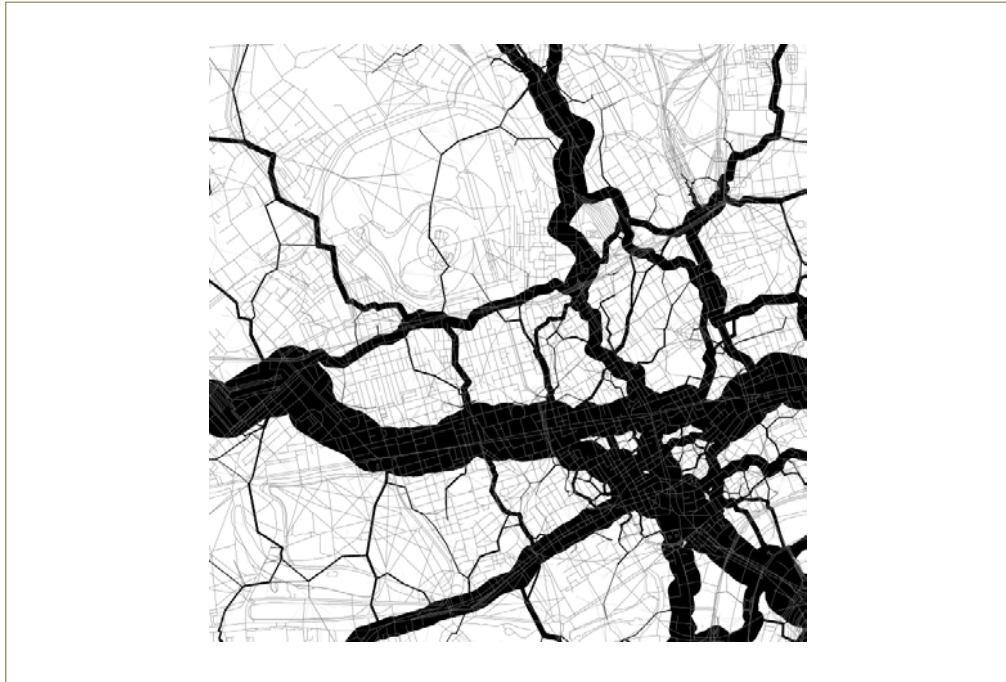
2 Zaniechać patrzenia, by zobaczyć – nie wyda się to paradoksem, jeśli przypomnieć inną, choć w zasadzie mówiącą o tych samych sprawach, myśl Harrison: *The unseen is always haunting me, surging up behind the visible*. Jane Ellen Harrison, *Alpha and Omega*, Sidgwick & Jackson, London 1915, s. 206 (cyt. za: Margaret M. Armstrong, *Sacraments, Sacrifice, and Ritual: High Church Mysticism in the Letters of Jane Ellen Harrison and „Prolegomena to the Study of Greek Religion”*, rozprawa doktorska, The Florida State University – College of Arts and Science 2007, s. 119).



Eric Fischer, *Paths through London* (2012)

rozumie tylko poeta-wizjoner, a potem idąc na północ Londynu (twarzą w twarz z niemal już wyraźnymi fasadami budynków), wreszcie kłuczając alejkami Regent's Park w stronę wyjścia przy Marylebone Road, docieramy do miejsca, w którym głos bez wieku i bez płci przypomina o zaprzyszłych czasach. Tu, w zbliżeniu, płaskie kłębiaste kształty są już prawie drzewami, tu zaczynamy się przekonywać, że falujące kreski między ścieżkami naprawdę mogą być trawą. I tu, naprzeciwko wejścia do metra, stoi stara kobieta, a jej pradawna pieśń o miłości sprzed miliona lat bulgocze i płynie ku Euston Road.

Czy te odległe kształty, do których można się przybliżyć, starogreckie nuty i pieśni sprzed czasu rysują się w moich kartograficznych rozbiórach choć po części tak, jak pisała o tym Jane Harrison? Zachowując miarę i usprawiedliwiając upiorność porównania, odważyłbym się powiedzieć: tak. Mapa Fischera, w swój naiwny sposób (a kuszący możliwością ciekawego odniesienia do powieści Woolf), sygnalizuje dla mnie to, co Profesor Juszczak – słowami Harrison – miał życzenie mi przekazać. Odległe w czasie wielkie rzeczy – to one prawdziwie uwodzą. Ale



Eric Fischer, *Paths through London* (2012) – okolice City of Westminster

dopiero za ich wspaniałością kryje się to, co przyzywa swym mrocznym konturem i urzeka ostatecznie. Głos pradawnego źródła w *Pani Dalloway* to niewątpliwie ślad wpływu, jaki na twórczość Virginii Woolf miał intelektualny dorobek Jane Harrison, jej mentorki i bliskiej przyjaciółki. Ten głos brzmi dla mnie na tyle wyraźnie, że daje się usłyszeć nawet w zgiełku współczesnych map. Jest donośny, zachęca do odrzucania uroków teraźniejszości (zresztą najczęściej wątpliwych), zaprasza do schodzenia w głąb, do podróży wstecz. Wierzę Profesorowi, gdy mówi: *Tylko tak można odnaleźć spokój*.

W zakończeniu przywołanej myśli, poddając się czarowi ciemnostarych kształtów majaczących gdzieś w zaprzeszczości, Harrison zdradzała: *That must be my „apologia pro vita mea”*<sup>3</sup>. Zgaduję, że w przesłanym mi cytacie Profesor rozmyślnie pominął to wyznanie. Wszystkimi swymi wędrówkami do początków powtarza je bowiem po wielokroć, a słowa Jane

---

3 Jane Ellen Harrison, *Reminiscences of a Student's Life*, dz. cyt.



*The Pictorial Plan of London, Geographia Ltd. (1923)*

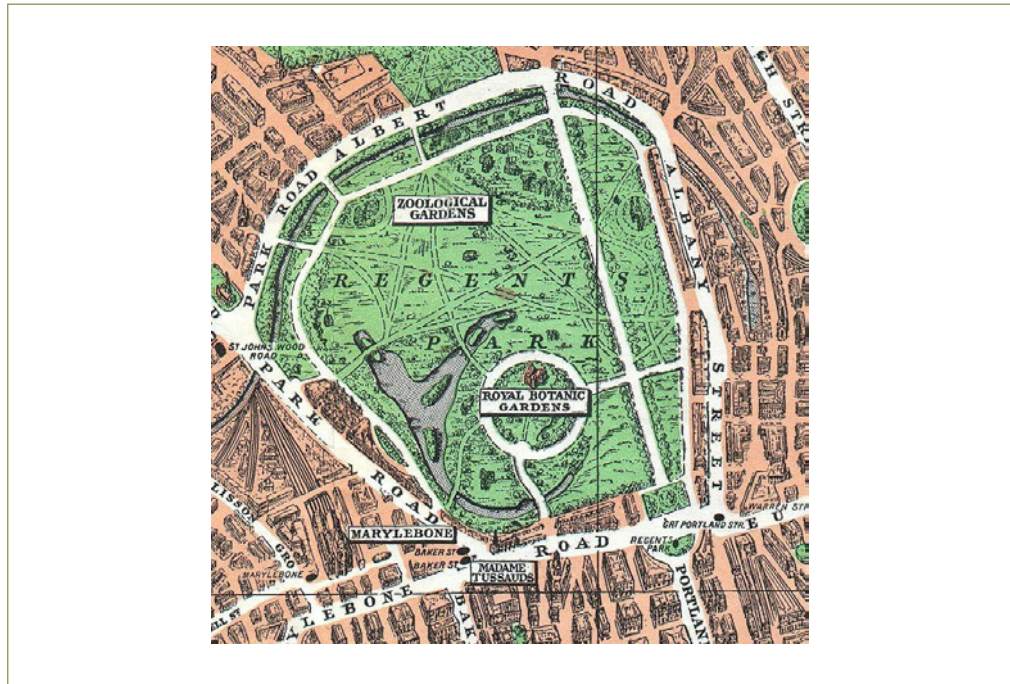
Ellen Harrison brzmią już – to proste – jak jego własne. Taką obronę stylu życia, zapewne jeszcze nie w pełni ją pojmując, jego uczeń chciałby choć po części uznać za swoją.

\* \* \* \* \*

Drogi Profesorze,  
tę pokrętną „kardiologiczną” refleksję ofiarowuję Ci z okazji urodzin, łącząc ją z podziękowaniami za objawione *credo* i z życzeniami – nie może być inaczej – najserdeczniejszymi

*Grzegorz Nadgrodkiewicz*





*The Pictorial Plan of London*, Geographia Ltd. (1923) – Regent's Park



KATARZYNA NOWAKOWSKA-SITO

# *Od Demonstracji obrazów do Barykady – czyli o realizmach Marka Włodarskiego*

*Malarstwo Włodarskiego jest (...) na tyle poważne, że można, mówiąc o nim, stawiać pytania poważne. A więc jak malarz ten ulokowany jest wśród sprzeczności dylematu: sztuka – życie.*

(Jacek Sempoliński w katalogu *Marek Włodarski*, MNW 1981)

Poniższy tekst wynika z rozważań nad problemem realizmu w sztuce międzywojnia, który – mimo odejścia od awangardowych paradygmatów oraz otwarcia nowych sposobów postrzegania sztuki lat 1918–1939 – nie zyskał większej uwagi w polskiej historii sztuki<sup>1</sup>. Skoncentruję się tu wyłącznie na twórczości Marka Włodarskiego, w której dylematy artystyczne lat trzydziestych zostały zwieńczone epilogiem socrealizmu. Tak się bowiem składa, że oba wymienione w tytule obrazy mają dwie – przed- i powojenne wersje.

Najważniejszym przeglądem twórczości Włodarskiego była monograficzna wystawa zorganizowana w Muzeum Narodowym w Warszawie na przełomie 1981 i 1982 roku, czyli ponad 20 lat po śmierci artysty. Planowana od dawna, zbiegła się ostatecznie z czasem stanu wojennego. Mimo specyficznego momentu wystawy nie pokuszono się o wydobycie linii napięcia biegnącego w dziełach Włodarskiego między sztuką a polityką, kreślącej jego drogę twórczą od paryskiej lekcji Légera i surrealizmu po zaangażowaną tematykę lat 30., której niejako kontynuacją był epizod socrealistyczny, szybko przewyciężony powrotem do abstrakcyjnego języka form. W ten sposób koło ewolucji domykało się logicznie, wracając do swego punktu wyjścia, awangardowy twórca powracał do nowatorstwa form, od których na krótki czas odwiodło go polityczne

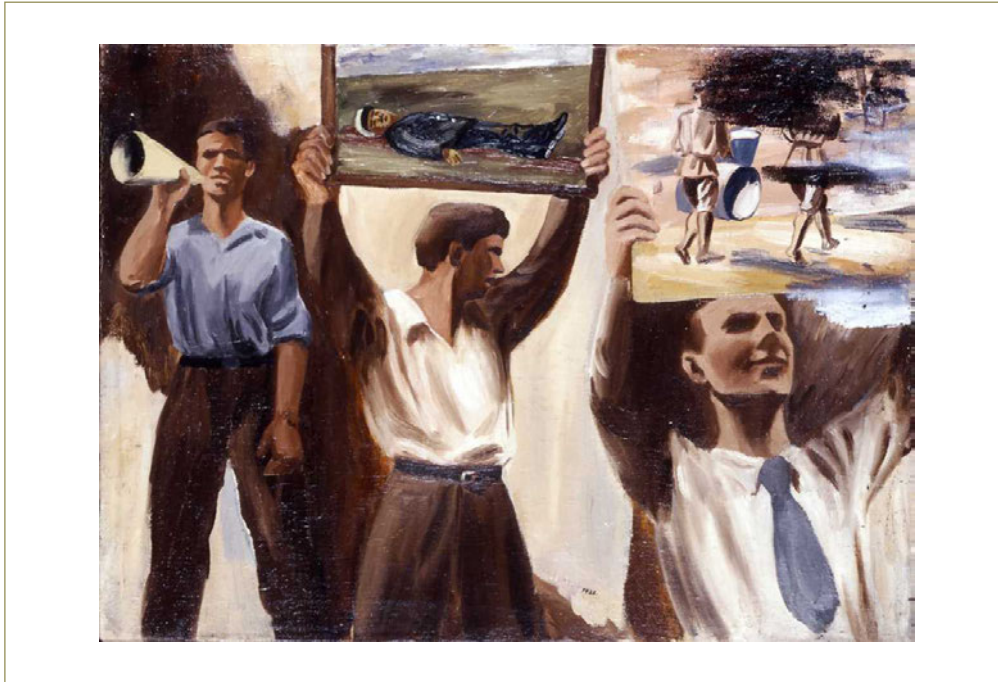
zaangażowanie. Żaden z tych etapów i składników jego artystycznej postawy nie został jednak poddany interpretacji, a ich wzajemne relacje pozostały niewyjaśnioną zagadką, pozostawiając bez odpowiedzi nurtujące pytania.

W przedmowie do katalogu komisarz wystawy, Halina Piprek, przywoływała słowa Włodarskiego z wywiadu w 1958 roku, w którym składał – typową dla tego czasu – deklarację: „zawsze miałem predyspozycje do sztuki wyobrazeniowej i bezprzedmiotowej”<sup>2</sup>. Dlaczego zatem w jego malarstwie pojawiły się kolejno: surrealizm, faktorealizm, socrealizm?

### *Demonstracja obrazów – w kręgu faktorealizmu*

W roku 1933 Włodarski – wówczas jeszcze znany jako Henryk Streng – namalował zastanawiający obraz *Demonstracja obrazów* (il. 1)<sup>3</sup>. Jest on uznany za dzieło realizujące założenia tak zwanego „faktorealizmu”, związanego z dążeniami członków surrealizującej grupy artes (od 1933 neoartes) do stworzenia sztuki tematycznej, obrazującej aktualne wydarzenia. Związani coraz silniej z ruchem komunistycznym, pod naporem wzrastającego faszyzmu i płynących ze Związku Sowieckiego apeli o formowanie frontów ludowych i zaangażowanie inteligencji, od początku lat 30. czuli presję włączenia się w ideologiczną walkę<sup>4</sup>. Dotychczasowa twórczość artesowców zdawała się niezbyt przydatna do takich zadań, toteż – zgodnie z ówczesnym kwestionowaniem rewolucyjności języka awangardy przez ideologów lewicy – w wypowiedziach członków grupy rozlegały się coraz częściej wezwania do podjęcia języka sztuki realistycznej. Na fali tych nastrojów Otto Hahn pisał: „od nadrealizmu do realizmu jest tylko jeden krok i będzie on na pewno zrobiony”<sup>5</sup>.

Uczestnik tych wydarzeń, Ignacy Witz, wspominał po latach: „Spór o sztukę polityczną, zrozumiałą i potrzebną dla mas ludowych był wówczas w środowisku lewicowych artystów lwowskich jak najbardziej istotny. Był to spór w samej rzeczy o komunikatywność formy. Taką komunikatywność, która mogłaby dać dość jasne zrozumienie zasadniczej tendencji dzieła”<sup>6</sup>. Sam Witz, a także monografista artesu, Piotr Łukaszewicz, podkreślali, że grupy nie pociągał socrealizm<sup>7</sup>, a sięgnęli wówczas do „faktografii” lat 20. z jej „montażowymi” formami przekazu,



1. Marek Włodarski, *Demonstracja obrazów*, 1933, Muzeum Sztuki w Łodzi

a także z fotografią i filmem. Ów zwrot ku rzeczywistości i bezpośredniej relacji miał stać się remedium na „literackość” surrealizmu, o którą coraz częściej oskarżano ten kierunek. Chodziło o tworzenie dzieł zrozumiałych, zwrot ku „szarej sztuce dla szarego człowieka” (O. Hahn).

To właśnie Witz, w przywołanych wyżej wspomnieniach, określił ówczesne poszukiwania artystów lwowskich mianem „faktorealizmu”, wiążąc go głównie z powstałymi w latach 1936–1939 pracami Marka Włodarskiego, Otto Hahna i Stanisława Kramarczyka. Większość dzieł z tego okresu uległa zagładzie w czasie wojny. Spośród dzieł Włodarskiego Witz przywoływał w pamięci przede wszystkim *Barykadę*. „Z innych obrazów, które wywarły na mnie nie mniejsze wrażenie – pisał – pamiętam duże płótno *Bunt na pancerniku Potiomkin* oraz obraz przedstawiający grupę robotników czytających gazetę”<sup>8</sup>. Choć Witz nie wymienił *Demonstracji obrazów*, której data, jeśli ufać naniesionym na kompozycję cyfrom<sup>9</sup>, jest zresztą wcześniejsza, obraz – z braku zachowania pozostałych – uznano powszechnie za realizację faktorealistycznych założeń. Analizując wpływ fotografii i fotomontażu na twórczość artesa, Stanisław



2. Marek Włodarski, *Robotnicy w porcie*, 1934, Muzeum Niepodległości w Warszawie

Czekalski dostrzegł faktorealizm głównie w rysunkach Włodarskiego, a zwłaszcza w olejnej kompozycji *Demonstracja obrazów*. „Włodarski przedstawił tu grupę młodzieńców – pisał – którzy w patetycznych pozach, dziarsko unoszą ponad głowami – niczym transparenty – płótna faktorealistyczne. Wydobycie postaci ostrym światłocieniem przypomina efekt fotografii, a zestawienie «obrazów w obrazie» realizuje na swój sposób zasadę «faktomontażu»”<sup>10</sup>.

A zatem nie tylko kompozycja, w której mężczyźni niosą ponad głowami obrazy, lecz także same płótna zostały uznane za faktorealistyczne. Czy jednak treść obrazu jest na tyle jasna, że można się domyślić o jakie fakty chodzi? Tu zarówno całość przedstawienia, jak „obrazy w obrazie” nie dają jednoznacznej odpowiedzi. Nie wiemy, ani gdzie, ani jakim celu odbywa się demonstracja, ani o co chodzi w niesionych wizerunkach. Obraz po prawej, ukazujący od tyłu dwie idące postaci, pokryty jest rozmazanymi plamami czarnej farby, obraz po lewej jest bardziej czytelny – przedstawia leżącego na ziemi mężczyznę, którego sztywna poza może sugerować zmarłego. Biała czapka i zbliżony do munduru



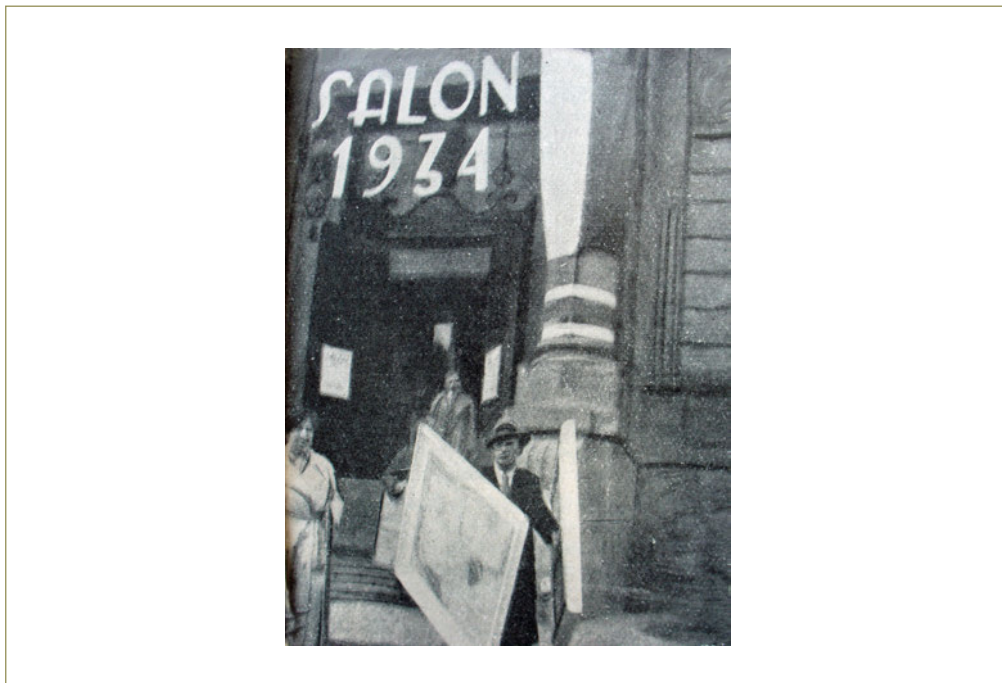


3. Marek Włodarski, *Posilek robotników*, 1934, Muzeum Niepodległości w Warszawie

ciemny uniform przywodzą na myśl marynarza, co w świetle wspomnień Witz'a może wywołać skojarzenie z fascynującym wówczas arteso-wców arcydziełem filmowym – *Pancernik Potiomkin*. Kadry ukazujące poległego w bratobójczej walce marynarza Matwiejczuka należą do zapadających w pamięć scen filmu. Co ciekawe, temat śmierci marynarza był też podejmowany przez innych członków grupy. Według Łukaszewicza „Z 1934 pochodzi kilka dużych, nie istniejących dziś kompozycji Sielskiego o tematyce rewolucyjnej. Dwie z nich (*Marynarz*, *Schody*) zainspirowały kadry z filmu *Pancernik Potiomkin* Eisensteina”<sup>11</sup>. Pewne asocjacje z filmem wywołują także niektóre z zachowanych rysunków Marka Włodarskiego z lat 30., takie jak *Robotnicy w porcie* (il. 2) czy *Posilek robotników* (il. 3)<sup>12</sup>.

Według innej relacji Witz'a, przedmiotem inspiracji Włodarskiego był nie tylko film (mowa wręcz o cyklu obrazów *Pancernik Potiomkin*), ale także teatr<sup>13</sup>. Witz wymienił tu m.in. głośną sztukę *Krzyczące Chiny* Siergieja Tretiakowa, ukazującą konflikt chińskich kulisów z angielskimi kolonizatorami, która – wystawiona w lwowskim teatrze w sezonie 1931/32 przez Leona Schillera w scenografii Andrzeja Pronaszki – została zdjęta





4. Bojkot krakowskiego Salonu TPSP 1934, repr. wg „Głos Plastyków” 1934

z afisza pod wpływem protestów ambasady brytyjskiej<sup>14</sup>. Nowatorska scenografia Pronaszki, przerzucająca akcję z nadbrzeża portowego na pokład kanonierki na zasadzie zbliżonej do filmowej zmiany planów i najazdów kamery, z pewnością nie pozostawiła Włodarskiego obojętnym. Nota bene sztuka Trietiakowa, wystawiana jako *Łańcuch faktów w dziewięciu ogniwach*, nasuwa na myśl niewykorzystany trop poszukiwań inspiracji lwowskich artystów w kręgu ówczesnego faktomontażowego, agitacyjnego teatru.

Mówiąc o czytelności i relacjonowanych w reportażowym stylu faktach, powróćmy jednak do pytania, o jakie fakty chodzi w *Demonstracji obrazów*? Obraz ten widziano dotąd jedynie w świetle radykalizacji ideowej, pomijając szerszy kontekst ówczesnych wydarzeń angażujących artesowców. Tymczasem był to nie tylko okres wrzenia politycznego, ale też wyjątkowego fermentu i przemian w polu sztuki<sup>15</sup>. Grupa włączała się zatem w różne akcje środowiskowe i protestacyjne. Jak podaje Łukaszewicz, w roku 1933 artes przyłączył się do protestów w sprawie pawilonu polskiego na Biennale Weneckim 1932 roku. Z kolei 16 czerwca



5. Bojkot krakowskiego Salonu TPSP 1934, repr. wg „Głos Plastyków” 1934

1934 r. zarząd zrzeszenia wyraził solidarność z akcją protestacyjną wobec Salonu krakowskiego, połączoną z bojkotem tamtejszego TPSP. Był to zresztą – zdaniem Łukaszewicza – ostatni uchwytny przejaw wspólnej aktywności artesu.

W roku 1933 Włodarski wstąpił do powstałej w 1922 Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom<sup>16</sup>. Nawiązał też, wraz z Hahnem, kontakty z nielegalną Komunistyczną Partią Zachodniej Ukrainy. Jednocześnie aktywizował się coraz silniej na płaszczyźnie związkowej, w roku 1934 wszedł do zarządu Lwowskiego Związku Zawodowego Artystów Plastyków, który – wraz z innymi ugrupowaniami – wziął udział we wspomnianym wyżej bojkocie krakowskiego Salonu.

Wydarzenia roku 1934 odbiły się szerokim echem ze względu na towarzyszące im, relacjonowane w prasie, spektakularne wydarzenia (il. 4, 5). Grupa artystów oburzona niesprawiedliwym podziałem nagród, urządziła przed krakowskim Pałacem Sztuki niecodzienny happening. Według relacji zamieszczonej w solidaryzującym się z demonstrantami „Głosie Plastyków” wydarzenia miały następujący przebieg: 8 czerwca



6. Marek Włodarski, *Bójka uliczna*, 1934, Muzeum Niepodległości w Warszawie

pojawiła się w TPSP grupa 35 artystów i sympatyków; przystąpili oni do zdejmowania obrazów i rzeźb z ekspozycji, które w ilości ponad 40 wynieśli z gmachu, a następnie – po załadowaniu do dorożki – przewieźli do „gościnnie użyczonych” sal Domu Artystów Plastyków przy placu św. Ducha 5<sup>17</sup>. Była to zatem dosłowna demonstracja obrazów.

Zatarg wokół Salonu TPSP i „akcja demonstracyjna” zakończyła się eskalacją konfliktu i bojkotem Towarzystwa przez główne związki zawodowe plastyków z innych miast. Choć artyści lwowscy nie uczestniczyli w salonie, przystąpili do bojkotu, a cała akcja została nagłośniona w środowisku za pomocą odezw, apeli i artykułów oraz zdjęć ukazujących demonstracyjne wynoszenie obrazów z salonu.

Walki toczone wówczas wokół organizacji wystawienniczych i związków zrzeszających artystów związane były z wielorakimi sporami o wpływy, poglądy i koncepcje. Przebiegały nie tylko między generacjami, ale też środowiskami i grupami artystycznymi, a ich reperkusje prasowe angażowały opinię publiczną oraz pobudzały akcje środowiskowe przybierające niekiedy demonstracyjne formy. Atmosferę burzli-

wego czasu oddają liczne z tego okresu rysunki Włodarskiego, ukazujące jakieś uliczne bójki, sceny szamotania się i walk. Ich sens nie jest dziś dla nas jasny, nie daje się on chyba także sprowadzić jedynie do kategorii „wzmoczonej walki politycznej”, w której próbowano te prace sytuować. Na zagadkowym rysunku *Bójka uliczna*, 1934 (il. 6), Włodarski jakby testuje „przezroczyście” i komunikatywność przedstawiającego pospolite wydarzenie realistycznego języka, który – mimo wszystko – ponosi na nadrealistyczne manowce. Ignacy Witz zwrócił trafnie uwagę na zaskakujące podobieństwo niektórych rysunków Włodarskiego do sposobu rysowania i kształtowania form, jaki pojawił się w – zmierzających również do lapidarnego przekazu (i równie metaforycznych) – pracach Andrzeja Wróblewskiego z drugiej połowy lat 50.

### *Wyraźny cel przed oczyma*

W podobnym stylu utrzymany jest rysunek *Wyraźny cel przed oczyma* (il. 7), który zdaje się jakby odwróceniem sytuacji słynnej *Barykady*<sup>18</sup>. O ile tam widz staje naprzeciw zgromadzonego między domami tłumu robotników wznoszących pięści i czerwone sztandary, tu wyrasta przed nim grupa mężczyzn z wycelowaną przed siebie bronią i mierzących do tytułowego „wyraźnego celu”. W komentarzu towarzyszącym tej pracy w katalogu wystawy monograficznej Włodarskiego (nr kat. IV/636) związane ją jednoznacznie z nastrojami antywojennymi, ze względu na zreprodukowanie w 1938 roku na łamach lwowskiego pisma „Omnibus” (nr 2, s. 8). Konfrontacja obu rysunków wykazuje jednak na daleko idące różnice (il. 8). Na łamach „Omnibusa” widzimy mężczyzn w wojskowych mundurach, ukazanych na tle zarysów sylwetek ludzkich i strzelniczej tarczy. Strzelający (tu z rewolwerów) mężczyźni są ukazani na tle miejskiej architektury, po prostu na ulicy, budzą także zupełnie odmienne wrażenie. Ich garnitury i fizjonomie nie sugerują wcale żołnierzy ani rozprawiających się ze zrewoltowanym tłumem „sił porządkowych”. Właściwie przywodzą na myśl inteligentów, a może... artystów?

W pierwszym momencie skojarzenie to można odrzucić jako absurdalne. Cóż mogłaby mieć wspólnego owa scena z sytuacją artysty, zwłaszcza w ujęciu Marka Włodarskiego, zawieszzonego w latach 30. między



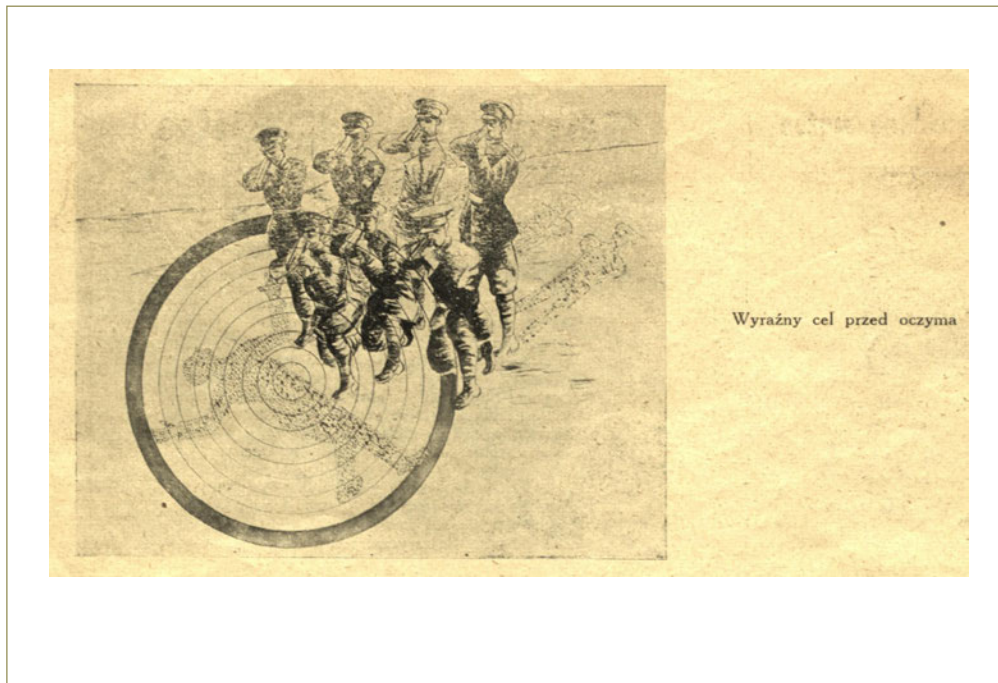


7. Marek Włodarski, *Wyraźny cel przed oczyma (Strzelający)*, 1934,  
Muzeum Narodowe w Poznaniu

pociągającym go nadrealizmem a – poszukiwanym z ideologicznego obowiązku – nowym realizmem, którego jednoznaczności i oczywistości nigdy nie udało mu się osiągnąć. Witz pisał o niedefiniowalności faktorealizmu Włodarskiego, który nawet w obrazach o zaangażowanych tytułach zdaje się operować metaforą. Tak samo dzieje się w przypadku *Wyraźnego celu*, który pozostaje niejasny i niepokojący, niczym scena z pogranicza jawy i snu, a zatem może – z nadrzeczywistości. Mimo wszystko tytułowy cel nie jest wcale „wyraźny”, chyba że jest nim... sam widz.

Jak sądzę, wielkie zamieszanie z postrzeganiem surrealizmu spowodowało w naszej krytyce jego statyczne rozumienie, tak jakby nurt ten zatrzymał się czasie i w latach 30. oferował Włodarskiemu te same wartości, które zainteresowały go podczas pierwszego paryskiego pobytu (1925), gdy jako student Légera – w bliżej nieokreślonych okolicznościach – zetknął się osobiście z André Bretonem<sup>19</sup>. Prawdopodobnie przyczyną takiego stanu rzeczy jest opieranie się wyłącznie na tekstach z epoki. Były one skoncentrowane na problemie literackości nadrealizmu i jego





8. Marek Włodarski, *Wyraźny cel przed oczyma*, repr. wg „Omnibus” 1938, nr 2, s. 8

założeń, a zatem w zasadzie na jego metodzie twórczej<sup>20</sup>, natomiast pomijały kwestię gwałtownej polityzacji, jakiej uległ Breton i jego wyznawcy w drugiej połowie lat 20. Rozumienie surrealizmu w międzywojennej krytyce polskiej dotyczy wyłącznie płaszczyzny estetycznej, bez uwzględnienia uwikłania nurtu w sferę moralności, a zwłaszcza polityki.

Tymczasem – jak pisała Krystyna Janicka – „bunt surrealistyczny jest buntem o charakterze radykalnym społecznie o tendencjach lewicowych, bądź – w okresie współpracy z Francuską Partią Komunistyczną – wprost wyrażającym stanowisko marksistowskie w pewnych sytuacjach i zagadnieniach”<sup>21</sup>. Wiążąc po 1925 roku coraz bardziej swoją działalność z FPK, Breton wraz z kilkoma innymi nadrealistami (Aragon, Eluard, Unik, Péret) wstąpił w szeregi partii w roku 1927, pragnąc sprząć siłę marzeń z realnym działaniem. Mimo wielu sporów między artystami i działaczami, pojęcie wolności, w znacznym stopniu kluczowe dla surrealistów, było w tym czasie wiązane z konkretnymi przemianami historycznymi i z rewolucją polityczną<sup>22</sup>. Choć Breton i jego współtowarzysze wstąpili do współtworzonej w marcu 1932 przez Aragona Association

des écrivains et artistes révolutionnaires (l'AEAR), zostali – jako zbyt niezależni wobec dyrektyw partii – wykluczeni już w roku następnym. Kontynuowali jednak swoją polityczną aktywność, łącząc ją z fascynacją trockizmem.

W roku 1929 główny organ ruchu surrealistycznego – *La Révolution Surréaliste* – zmienił nazwę na *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, co zdawało się „być koncesją na rzecz komunizmu, to jest uznaniem, że istnieje tylko jedna rewolucja – rewolucja, której patronuje partia komunistyczna”<sup>23</sup>.

Tymczasem w dość przydługim tekście *Drugiego manifestu surrealizmu* z roku 1930 można natknąć się na fragment, który zaskakująco przypomina przedstawioną przez Włodarskiego scenę. „Najprostszy akt surrealistyczny – pisze Breton – to wyjść na ulicę z rewolwerami w pięściach i strzelać w tłum na chybił trafił. Kto nie miał chociaż jeden raz w życiu ochoty skończyć w ten sposób z drobnym systemem zbydłęcia i prawomocnego skretynienia, ten ma wyznaczone miejsce w tym tłumie z brzuchem na poziomie lufy”. Dalej wyjaśniał: „Motywacja takiego aktu nie jest w moim rozumieniu niezgodna z wiarą w owo światło, które surrealizm stara się w głębi nas odnaleźć. Chciałem tu tylko dopuścić do głosu ludzką rozpacz, poza którą nic nie zdoła wyjaśnić tej wiary. [...] Ktokolwiek będzie udawał, że przyjmuje tę wiarę, nie dzieląc naprawdę tej rozpacz, w oczach tych, którzy wiedzą, stanie się natychmiast wrogiem”<sup>24</sup>. A zatem rozdarcie – walka z tłumem czy sztuka dla tłumu? Czy korespondencja tekstu Bretona z rysunkiem Włodarskiego jest przypadkowa?

Proponuję te pytania pozostawić otwarte. Celem powyższego zestawienia było wyłącznie ukazanie ewolucji surrealizmu, którego dążenie do przekształcenia świadomości i artystycznego porządku sprzęgło się nierozdzielnie pod koniec lat 20. z wizją politycznego przewrotu. W tym kontekście polityczne zaangażowanie Włodarskiego i artesowców może być widziane jako konsekwencja przemian nurtu, z którym wcześniej czuli się związani, a nie wyłącznie jako skutek deklaracji politycznych ideologów. Nie ma też ono – moim zdaniem – nic wspólnego z późniejszą ideologią socrealizmu, do której, mimo impulsów płynących ze Związku Radzieckiego, artesowcy się nie przyznawali. Dużo zamieszania uczyniła jednak w tej materii słynna *Barykada*.

## *Barykada* – jedna i druga

O tym, że Włodarski ostatecznie włączył się w nurt socrealizmu, świadczyło dobitnie jego sztandarowe dzieło – *Barykada*<sup>25</sup>, wystawione na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, gdzie zostało nagrodzone wyróżnieniem (il. 10). Szczególny charakter obrazu budowała od początku legenda, która czyniła zeń replikę niezachowanej przedwojennej kompozycji o tym samym tytule, o której wspomniano przy okazji prac fakto realistycznych. Obraz ten był oparty na autentycznym wydarzeniu, jakim były rozruchy we Lwowie 26 kwietnia 1936 roku, na pogrzebie zabitego w starciach z policją bezrobotnego Władysława Kozaka. Pogrzeb ten przerodził się w tłumną manifestację polityczną. Jak wspominał Ignacy Witz, temat pogrzebu Kozaka odbił się szerokim echem w środowisku lewicowych artystów; z grona artesu kompozycje o tym temacie stworzyli Otto Hann oraz malarz i architekt Stanisław Kramarczyk. O reperkusjach tego wydarzenia świadczy choćby osobny rozdział w lwowskich wspomnieniach Kazimierza Żygulskiego, nie sympatyzującego z wizją „czerwonego Lwowa”.

Nie wiemy, jak wyglądała przedwojenna *Barykada*, nie zachowały się bowiem żadne jej świadectwa, choć istnieją dwa – inaczej datowane i znacznie się różniące zarówno między sobą, jak od powojennych wersji – szkice<sup>26</sup> (il. 9). Halina Piprek sugerowała, że obraz był pokazany w roku 1939 na zorganizowanej po zajęciu Lwowa przez Rosjan wystawie, w której Włodarski – jako wiceprezes powstałego wówczas Związku Radzieckich Artystów Ukrainy – brał udział. Po wkroczeniu Niemców do Lwowa – jak relacjonował Witz – obrazy polityczne Hahna i Włodarskiego zostały publicznie spalone. „Auto da fé obrazów – pisał – jak opowiadano mi, trwało ponad dwa dni i odbywało się na obszernym dziedzińcu domu przy placu Mariackim 9, w którym znajdowała się siedziba lwowskiego oddziału Związku Plastyków”<sup>27</sup>.

Po wojnie Włodarski powrócił do tematu, czego świadectwem jest wykonana temperą na papierze dużych rozmiarów kompozycja (*Barykada*, 1948–49)<sup>28</sup>, zachowana w warszawskim Muzeum Niepodległości, oraz olejny obraz z Muzeum Narodowego.

Odtworzony obraz zyskiwał niewątpliwie specjalny status łącznika między sztuką powojenną a zaangażowaną twórczością przedwojennej



9. Marek Włodarski, *Barykada* (szkic), 1937, Muzeum Niepodległości w Warszawie

lewicy, co było swoistym ewenementem i nadawało mu niemal status relikwii. Inne dzieła tego typu przeważnie nie przetrwały wojny, albo – wyrażając postępowe treści – zbyt odbiegały od socrealistycznego kanonu. Wszak były to lata walki z formalizmem, w imię której bezwzględnie rozprawiano się z radykalną awangardą, czego najbardziej jaskrawym przykładem było usunięcie Władysława Strzemińskiego z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi w styczniu 1950. Jak się jednak wydaje, bezwzględność wykluczenia nie groziła artystom skłonny do kompromisu. Wszak zarówno Włodarski, jak Henryk Stażewski, weszli w skład komisji kwalifikacyjnej I OWP.

Udział Włodarskiego w I OWP był zapewne dla wielu zaskakujący, gdyż – mimo komunistycznych poglądów – ani przed, ani po wojnie nie deklarował się jako zwolennik socrealizmu. Obok satysfakcji z odtworzenia przedwojennej kompozycji dokonywał zatem za jej pomocą swoistej „samokrytyki”. W przypadku artysty było to odrzucenie nie tylko przedwojennego, ale i już powojennego formalizmu. Przenosząc się po wojnie do Warszawy i funkcjonując już wyłącznie pod nową, przybraną





10. Marek Włodarski, *Barykada*, 1950, repr. wg „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1, s. 25

w czasie okupacji tożsamością Marka Włodarskiego, włączył się bowiem w nurt sztuki nowoczesnej. Współpracował z Klubem Młodych Artystów i Naukowców oraz Grupą Młodych Plastyków, integrując młodą awangardę z tradycją przedwojenną. W 1947 roku pisał o konieczności sprawnego opanowania przez artystów form rzeczywistego świata, gdyż „W inny sposób nigdy nie może dojść do tego, co nazywamy grą artystyczną, w której podstawą jest abstrakcja”<sup>29</sup>. W grudniu 1948 roku był współorganizatorem Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Na jednym z najbardziej znanych zdjęć z wystawy widoczny jest wśród innych uczestników na tle ściany ze swoimi obrazami. Zdaniem oficjalnej krytyki krakowska wystawa, zamknięta już po miesiącu, udowodniła nieprzystawalność awangardowego języka do rzeczywistości nowego państwa, które – pragnąc trafić do masowego widza – opowiedziało się zdecydowanie za sztuką czytelną w formie i treści. Jak wkrótce pisał niedawny organizator ekspozycji, Mieczysław Porębski – „Pogodzenie formalizmu z realizmem okazało się niemożliwością [...] właściwo-





11. Marek Włodarski, *Barykada*, 1950, Muzeum Narodowe w Warszawie

ścią sztuk plastycznych jest ich bezpośrednia zrozumiałość, dla której wszystkie komentarze są zbyteczne”<sup>30</sup>.

Akces Włodarskiego do oficjalnego obozu i udział w I OWP był zatem dla wielu zaskoczeniem. Wspominający jego *Barykadę*, Jacek Sempoliński, wówczas student malarstwa, pisał: „o tym, że to replika, mało kto wówczas wiedział, przeciwnie, potraktowaliśmy, my, malarze, tę kompozycję jako owoc kompromisu, jako cenę za obecność, bo przecież, myśleliśmy, «prawdziwy» Włodarski ukrywa się gdzieś poza tym obrazem. Gdzieś w skrytości maluje swoje obrazy «nowoczesne», wyklęte”<sup>31</sup>. Jak zobaczymy dalej, przecucie to nie było pozbawione racji.

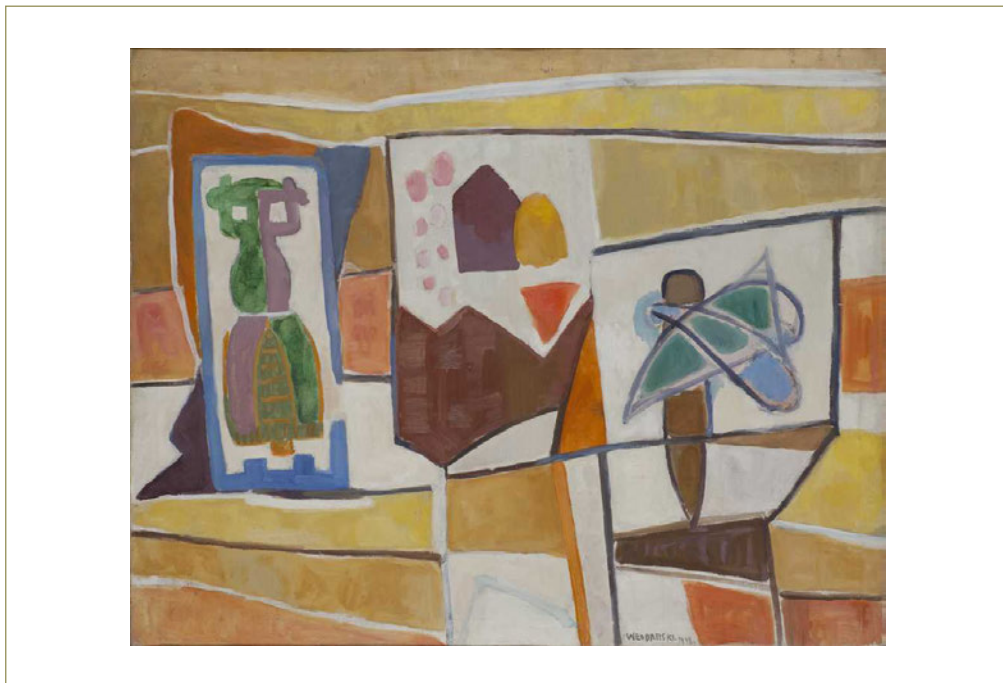
W duchu swoistego paradoksu historii postrzegał z perspektywy czasu dzieje obrazu Andrzej Turowski. „*Barykada* Włodarskiego z 1936 roku – pisał – była jego dziełem i on sam ją zniszczył, ratując życie przed wkraczającymi do Lwowa wojskami niemieckimi, *Barykada* Włodarskiego z 1950 roku była dziełem wykonanym na zamówienie partii, nagrodzona na socrealistycznej wystawie, została zakupiona do zbiorów

państwowych. Obie *Barykady* podobno niewiele się od siebie różniły<sup>32</sup>. Z ostatnim zdaniem nie do końca można się zgodzić.

Jeśli wierzyć zachowanym szkicom, przedwojenna *Barykada* była prawdopodobnie odmienna od powojennej, swobodnie malowana i bardzo kolorowa (por. il. 9). Jednak – co uszło uwadze wszystkich piszących dotąd o obrazie – także obecna, zachowana w zbiorach MNW *Barykada* (il. 11), różni się od tej nagrodzonej w roku 1950. Nie zauważono dotąd, że obraz nie jest tożsamy z reprodukcją w recenzjach z I OWP ani w publikacjach o sztuce tego okresu<sup>33</sup>. Najbardziej zaskakuje fakt, że różni się także od fotografii zamieszczonej w katalogu wystawy monograficznej w MNW w 1981 roku, będącej najbardziej wiarygodnym źródłem wiedzy o twórczości artysty. Figurujący w zbiorach Muzeum Narodowego pod numerem MPW 324 obraz jest znacznie bardziej uproszczony niż ten z ilustracji z roku 1950, różni się detalami, jest pozbawiony widocznego tam plastycznego modelunku ciał, chciałoby się powiedzieć – wygląda na bardziej nowoczesny. Nosi jednak sygnaturę „Włodarski./ 1950” oraz zawiera na karcie całą historię *Barykady* od momentu jej powstania.

Pojawia się zatem pytanie o to, co stało się ze słynną *Barykadą* z I OWP? Przecież cała muzealna dokumentacja dotyczy właśnie tego obrazu, choć jego wygląd nie zgadza się ze znanymi z 1950 roku reprodukcjami. Nie wiemy, czy *Barykada* opuściła Muzeum Narodowe w Warszawie po I OWP, która właśnie tam była zorganizowana, czy pozostała tam z innymi pracami przeznaczonymi do zakupu. W każdym razie została odnotowana jako depozyt MKiS z datą 1956, a w roku 1960 została Muzeum Narodowemu ostatecznie przekazana na własność. Po OWP drugą ważną wystawą, na której eksponowano ją, było Biennale w Wenecji w 1956. Niestety, nie została zreprodukowana w katalogu ani w pojawiających się wówczas recenzjach.

Jedynym wyjaśnieniem tajemniczego „zniknięcia” *Barykady* wydaje się zatem teza o jej istnieniu pod obecnym obrazem, a zatem o jego przemalowaniu przed prezentacją w Wenecji. Różnice form świadczą bowiem o „modernizacji”, zniwelowaniu trójwymiarowego modelunku, uproszczeniu i eliminacji detali. Tę postawioną w trakcie pisania niniejszego tekstu hipotezę potwierdziły analizy i zdjęcia konserwatorskie, ukazujące ukryte pod powierzchnią zarysy zamalowanych partii. Zatem na OWP-owskiej *Barykadzie* została namalowana nowa, bardziej nowo-



12. Marek Włodarski, *Demonstracja obrazów*, 1948, Muzeum Sztuki w Łodzi

czesna, która jednak – być może pod wpływem interakcji farb – mocno pociemniała, zwłaszcza w partii postaci. Ten niezauważony przez współczesnych gest przemalowania socrealistycznego obrazu zdaje się wyrażonym świadectwem odrzucenia stylistyki, z którą Włodarski – mimo podjętych starań – nie potrafił i nie chciał sobie poradzić. Zatem jego akces do socrealizmu nie był szczery, a koncepcja obrazującej bieżące życie, powszechnie zrozumiałej sztuki nie była mu już chyba bliska. Po wielorakich uwikłaniach ideologicznych, podejmowanych zarówno na płótnie, jak w realnym życiu – których nie przybliży jego słabo rozpoznana biografia, jedynym bezpiecznym obszarem, po którym zresztą zawsze poruszał się dość pewnie, była – atakowana u progu lat 50. – abstrakcja.

W roku 1948 Włodarski namalował nową *Demonstrację obrazów*<sup>34</sup>. Nie ma tu żadnego pochodni ani niesionych ostentacyjnie dzieł, są tylko kolorowe geometryczne formy. Nie wiemy jakich i za jaką cenę kompromisów dokonywał Włodarski w swoim, nieznanym nam dzisiaj bliżej, życiu. Wiadomo tylko, że jako rasowy modernista starał się zachować prawdę i autonomię sztuki. Najciekawsze pytania nasuwają jednak

w jego przypadku dzieła ujawniające dylematy i napięcia rodzące się na styku sztuki ze współczesnym życiem, które – w niewielkim stopniu – starał się odsłonić powyższy tekst.

- 
- 1 Kluczową rolę w otwarciu nowych perspektyw odegrała zapewne wystawa Jean Claire'a w paryskim Centre Georges Pompidou *Les Réalismes 1919-1939: entre révolution et réaction*. Pomimo zalet książki Joanny Pollakówny (*Malarstwo polskie. Między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982) wprowadzona przez nią kategoria „malarstwa przesuniętej rzeczywistości”, mieszcząca różne odmiany realizmu i figuracji, wydaje mi się niepokojąco pojemna.
  - 2 *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960*. Katalog wystawy monograficznej MNW, Warszawa 1981/82. Cytat pochodzi z rozmowy Włodarskiego z zespołem redakcyjnym „Przeglądu Artystycznego” z 21 stycznia 1958, s. 8.
  - 3 *Demonstracja obrazów*, 1933, olej, płótno, 59 × 81 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/1064.
  - 4 Od początku lat 30. rozpoczął się w środowisku ideologów lewicy atak na formalizm (wystąpienie György Lukácsa na Zjeździe Literatów w Berlinie) oraz od roku 1932 akcja Kominternu zmierzająca do międzynarodowej mobilizacji intelektualistów.
  - 5 O. Hahn, *Konstrukttywizm, nadrealizm i co dalej*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22. Artykuł ukazał się pierwotnie w języku ukraińskim na łamach pisma „Mystectvo” 1932, z. 2-3.
  - 6 I. Witz, *Wspomnienia łwowskie*, [w:] *Księga wspomnień 1919-1939*, Warszawa 1960, s. 368.
  - 7 Ze sztuką socrealizmu polska publiczność mogła zapoznać się na otwartej 4 III 1933 w warszawskim IPS-ie Wystawie Sztuki Rosji Sowieckiej.
  - 8 I. Witz, op. cit., s. 371.
  - 9 Nie jest do końca jasne, kto datował prace; być może jest to częściowo dzieło żony artysty, uczestniczącej w organizacji jego pośmiertnej wystawy monograficznej. Zastrzeżenia budzi zwłaszcza identyczny i dość staranny sposób datowania szkicowych rysunków. Sam malarz po wojnie niekiedy błędnie datował swoje wcześniej-

sze prace, stąd na obrazach z lat 20. i 30. pojawia się nazwisko „Włodarski”, które przyjął dopiero w czasie niemieckiej okupacji.

- 10 S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 153.
- 11 P. Łukaszewicz, *Żrzeszenie Artystów Plastyków artes 1929-1935*, Wrocław 1975, s. 107. Choć film nie był w Polsce wyświetlany przed 1945, z pewnością mogli go zobaczyć za granicą.
- 12 *Robotnicy w porcie*, 1934, ołówek, papier, nr inw. Gr. 695; *Posilek robotników* – dwie wersje tematu w zbiorach Muzeum Niepodległości: ołówek, akwarela, papier, nr inw. Gr. 696; ołówek, papier, nr inw. Gr. 693.
- 13 I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 62.
- 14 Zob. w. Ronisz, *Andrzej Pronaszko – lwowski okres twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1964, z. 1-2, s. 73.
- 15 Na zachodzące wówczas przemiany w obrębie instytucji artystycznych i towarzyszące im zmiany generacyjne pierwsza zwróciła uwagę Joanna Sosnowska w tekście *Rok 1934 – przemiany w polu sztuki*, [w:] *Wyprawa w dwudziestolecie*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie pod red. K. Nowakowskiej-Sito, Warszawa 2008, s. 119-125.
- 16 Sekcja polska organizacji nosiła nazwę Czerwonej Pomocy.
- 17 „Głos Plastyków” 1934, nr 9-12, s. 172.
- 18 *Strzelający – Wyraźny cel przed oczyma*, 1934, ołówek, papier, 29 × 39,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNPGr 2384.
- 19 Spotkanie z Bretonem wspominał Włodarski w rozmowie z zespołem redakcyjnym „Przeglądu Artystycznego” z 21 stycznia 1958.
- 20 Zob. zwłaszcza S. Baczyński, *Surrealizm*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 42-43, oraz H. Blum, *Nadrealizm. Refleksje po wystawie paryskiej*, „Nike” 1939, nr 1.
- 21 K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 25.
- 22 Najbardziej wierni dyrektywom partii pozostali Louis Aragon i Paul Eluard (poemat o Stalinie z 1949), natomiast Breton stopniowo nabierając dystansu do dyktatury Stalina, zbliżył się do Trockiego, któremu złożył wizytę w Meksyku w 1938.



- 23 K. Janicka, op. cit., s. 37
- 24 André Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia. Teksty wybrał i przełożył Adma Ważyk, Warszawa 1973, s. 127.
- 25 *Barykada*, 1950, olej, płótno, 120 × 100 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 324.
- 26 Obie prace w Muzeum Niepodległości w Warszawie. Są to: *Szkic do „Barykady”*, 1935 (kat. III.79) gwasz, akwarela na szkicu ołówkiem, papier, 32,2 × 45 cm, oraz *Barykada* (szkic), 1937, kredka, papier, 15,8 × 23,4 cm, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. GR.291. W przypadku pierwszej z prac data powstania oraz samo przedstawienie zostały, moim zdaniem, mylnie związane z obrazem.
- 27 I. Witz, op. cit. s. 372.
- 28 *Barykada*, ok. 1948–1949, tempera, papier, 127 × 158,5 cm, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. M-239. Na odwrocie znajduje się nalepka autorska (częściowo zerwana: „Marek Włodarski/ Walecznych 28. m 7/ ...monstrancji śpiewają Międzynarodówkę/ na barykadzie/ ...czas pogrzebu rob. Kozaka/ we Lwowie dnia 26.IV.1936.” Praca ta oraz wspomniane wyżej szkice z 1935 i 1937 zostały zakupione od żony artysty, Janiny Brosz-Włodarskiej, w roku 1973 do Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego, którego zbiory stanowią obecnie kolekcję Muzeum Niepodległości w Warszawie.
- 29 *Salon warszawski*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1947, s. 14.
- 30 M. Porębski, *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1954, s. 69.
- 31 Tekst Jacka Sempolińskiego [w:] *Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960*, op. cit., s. 31.
- 32 A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 338.
- 33 M. Porębski, op. cit., il. 42; „Przegląd Artystyczny” 1950, il. s. 25.
- 34 *Demonstracja*, 1948, olej, płótno, 74 × 92 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/632.





Wrocław, 12.03.2012 r.

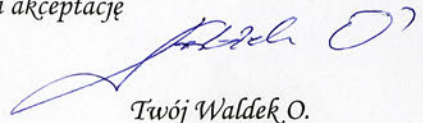
### *Drogi Wiesku*

Korzystając z jakże niezwyklej i niespotykanej formuły Twojej Księgi, postanowiłem odejść od zwyczaju ofiarowania Jubilatowi pisanego ku Jego Czci uczzonego tekstu, ponieważ uczoność już mnie od pewnego czasu nie pociąga, a kilka wspomnień, być może, będzie miało dla Ciebie większą wartość niż jeszcze jedna naukowa rozprawa. Pamiętam nasze pierwsze spotkanie w Rogalinie na początku lat osiemdziesiątych XX wieku – uwielbiam pisać o tamtych wydarzeniach zaznaczając ów „wiek XX”, kiedy to posłany na sesję przez Panią Zofię i pełen wewnętrznych oporów i zewnętrznego przerażenia czytałem tam referat o narracji wizualnej, oczywiście zbyt długi i niezwykle skomplikowany myślowo. Pomimo ewidentnych, jak to dzisiaj postrzegam, wad mojego wystąpienia, podszedłeś wtedy do mnie i zaproponowałeś udział w Twoim seminarium doktorskim prowadzonym w Instytucie Sztuki PAN. Nawet nie wiesz jak się wtedy ucieszyłem i jak tego seminarium zazdrościli mi wszyscy instytutowi koledzy – śląskoznawcy. Jeździłem dzięki Tobie do Warszawy przez wiele lat, wielce sobie te wyprawy chwalać, ponieważ często udawało mi się – mnie magistrowi, przez nieuwagę władz Uniwersytetu, nocować w najlepszych wówczas hotelach, z moim ulubionym wówczas Europejskim na czele. Czasami podróżowałem też nocnym pociągiem, który wyjeżdżał z Wrocławia – pamiętam do dziś, o godzinie 23.14, i dzięki temu, że pociąg ten zawsze się spóźniał byłem w Warszawie około 7.00 rano. Mogłem wtedy, idąc niespiesznym krokiem na ul. Długa, przyjrzeć się skłębionym w kolejce ludziom stojącym po meble pod „Emilią”. Ludzie ci często o tej porze odczytywali meblową listę obecności i było to, zaręczam, spore przeżycie, podobnie jak regularne rewizje osobiste na dworcu w Warszawie – Wrocław wtedy był ośrodkiem opozycji i prawie zawsze Zomowcy grzebali mi w torbie. Pamiętam też dworzec wrocławski, na którym, po ogłoszeniu stanu wojennego, w wielkim hallu byłem po 23 tylko ja, kasjerka i cokolwiek znudzony patrol Zomo. Jeździłem do Warszawy na tak zwane delegacje służbowe, które sam sobie wypisywałem,

ponieważ kierownik naszej Katedry, profesor Zlat najpierw ukrywał się przed Wroną, a później siedział w więzieniu w Nysie, gdzie raczej delegacji nie podpisywał, chociaż nigdy nie został oficjalnie zdjęty przez władze z funkcji naszego Szefa i, o ile wiem, niekiedy jakieś papiery zawożono mu do Nysy do akceptacji. W Warszawie zyskałem kilku przyjaciół, z którymi spotykaliśmy się później przez następne lata – myślę tu przede wszystkim o Jarku Krawczyku i o, niestety niedawno zmarłym, Piotrze Szubercie, u którego, jak przestali mi zwracać za hotele, regularnie sypiałem na polowym ruskim łóżeczku w kącie za szafą. Po obronie doktoratu, też u Piotra, urządziłem wielkie przyjęcie, na którym było morze kartkowej i pozakartkowej wódki i jedna zabiedzona kura w garnku, która do końca imprezy nie zdołała się ugotować. Oczywiście wcześniej byliśmy w słynnej „Honoratce” przy Miodowej i było miło. Nasze kolejne spotkania to Czerniejewo, Nieborów, Kazimierz, kilka razy w Warszawie i później już we Wrocławiu w czasie kolokwium habilitacyjnego. Pamiętam też wizytę u Ciebie w Męcierzcu i opowieści o kunach, rzecze i powodziach nawiedzających te okolice. Na pewno wiesz, że zawsze byłeś moim niedościgłym Mistrzem i Nauczycielem, chociaż moja prozaiczna dusza daleka jest od spraw sacrum, a w sztuce cenię to, co można jeszcze nazwać, a nie to co jest nie-nazwane. Chcąc się jednak jakoś usprawiedliwić i udowodnić, że niekiedy odrywam się od prozy i realności, przesyłam razem z tym listem płytę z moimi literackimi tekstami, która została nagrana kilka lat temu i jest być może jedynym takim darem od byłego doktoranta, który otrzymasz z okazji Twojego Jubileuszu. Rzecz jest o tyle interesująca, iż jest absolutną wydawniczą rzadkością, a teksty na niej zgromadzone czyta nie tylko Twój Uczeń i Nieustanny Admirator – to byłoby nadmiernie nużące, ale też dwie piękne kobiety o miłych i melodyjnych głosach.

Drogi Wiesku

Wiesz, że wszyscy Cię kochamy i dlatego z tym większą radością uczestniczymy w Twoim Świącie, a ja chciałbym w tym momencie dedykować Ci tekst o miłości, który znajdziesz na płycie, z tą cichą intencją i nadzieją, że zarówno on sam jak i jego interpretacja zyskają Twoją jakże trudną do osiągnięcia akceptację



Twój Waldek O.





EMILIA OLECHNOWICZ



Świątynia w Segescie, Sycylia 1970. Fot. © Bohdan Paczowski

*Stumm ist der delphische Gott und einsam liegen und öde  
Längst die Pfade, wo einst, von Hoffnungen leise geleitet,  
Fragend der Mann zur Stadt des redlichen Sehers heraufstieg.*

*Aber droben das Licht, es spricht noch heute zu Menschen,  
Schöner Deutungen voll und des großen Donnerers Stimme  
Ruft es: denket ihr mein? und die trauernde Woge des Meergotts  
Hallt es wider: gedenkt ihr nimmer meiner, wie vormals?  
Denn es ruhn die Himmlischen gern am fühlenden Herzen,  
Immer, wie sonst, geleiten sie noch, die begeisternden Kräfte  
Gerne den strebenden Mann*

Friedrich Hölderlin, *Der Archipelagus*

Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi,  
z radością i wdzięcznością za to, że jest,  
*Emilia Olechnowicz*



PAWEŁ ORZEŁ

## Godzina poziomek – *podziękowania dla Profesora*

*(Pamiętam. Dokładnie pamiętam, kiedy to się zaczęło. Mogę nawet podać konkretną datę – 25 października. Dzień niewyróżniający się niczym specjalnym, choć gdzieś w swoim istnieniu skrywa narodziny Picassa i śmierć Queneau. Ale to właśnie wtedy mój sposób postrzegania świata, kultury jako takiej, czy nawet mnie samego, uległ nieodwracalnej zmianie. Przez pewien czas myślałem, że nawet u s z k o d z e n i u ).*

\*

Panie Profesorze, 25 października 2006 roku w sali 105 Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego zaprezentował Pan film, który niemal dosłownie pozbawił mnie błogosławionej naiwności zwykłego widza. Nie będzie w tym żadnej przesady, jeśli tę naiwność utożsamię również ze swoistą n i e w i n n o ś c i ą . Nic, co wcześniej oglądałem, nie mogło mnie przygotować do konfrontacji z *Godziną wilka* Ingmara Bergmana.

Jednocześnie był to mój pierwszy kontakt z Profesorem. Mogę więc z całą stanowczością stwierdzić: *ab Iove principium*.

Pamiętam tę datę tak dokładnie, gdyż podczas seansu robiłem krótkie, niezbyt mądre notatki. Uwzględniłem w nich wszystkie okoliczności tego wydarzenia. Wśród tych nieskładnych i chaotycznych zdań, którym daleko do poprawności gramatycznej, znajduje się następujące, chyba najciekawsze: *Mówienie jest objawem miłości*. Chcę wierzyć w to, że miałem na myśli Almę Borg. Już wtedy musiałem wyczuwać, że rozmowy między demonami lub ich próby wpłynięcia na jej męża, głównego bohatera, nie są oparte na *prawdziwych słowach*. Zaś postać grana przez Liv Ullmann mówi, gdyż kocha, chce zatrzymać przy sobie ukochanego i jednocześnie upewnić się, że to, co ją otacza, jest realne. Słowa dają jej poczucie bezpieczeństwa. Wie o tym również Johan Borg. Znamienne jest, gdy pewnej nocy, wykończony chorobą i bezsennością, prosi ją,

by mówiła do niego, by nie przestawała. W innej scenie policzkuje demona i każe mu zamilknąć – *Håll käften! Håll käften!* – jednak jest już, jak wiadomo, za późno.

Z drugiej strony Alma mówi do nas, chociaż wszystko już przeczytaliśmy w jego dzienniku. Dzięki temu wciąż na nowo przeżywa związek ze swoim mężem i pielęgnuje pamięć o nim. Pod sam koniec filmu również zwraca się do nas, bo mimo strachu, niepewności, bólu i prześladowających ją urojeń nadal potrzebuje czyjejś bliskości. Może nawet czyjejś miłości. Z niepokojem pyta, czy mamy jeszcze dla niej trochę czasu.

Zaryzykuję stwierdzenie, że w filmach Bergmana w sferze słów dzieje się prawie wszystko. Obrazy bywają bezwzględnie sugestywne, wręcz brutalne i nachalne, ale bez słów tracą swoją siłę. Lub bez jęku, w którym chcę teraz widzieć wyraz zdegradowany przez ból. Bohaterowie rzadko bezpośrednio okazują swoje emocje lub to, co myślą. Ciało wraz z całym repertuarem ruchów, póz czy gestów nie wystarcza, by przekazać złożoność problemów ludzkiej duszy. Ale uzupełnia te wypowiedzi. Nie przez przypadek więc *in principio erat Verbum*.

Zaskakuje mnie teraz moje spostrzeżenie o miłości w słowach, gdyż – z pewnym wstydem się do tego przyznaję – na płaszczyźnie werbalnej niewiele wtedy rozumiałem z tego, co się działo na ekranie. Usiadłem zbyt daleko, nie miałem ze sobą okularów, więc znaczna część napisów umknęła mojemu spojrzeniu. A jednocześnie nie potrafiłem się ruszyć, zmienić miejsca na bliższe. Nie przeszkadzało mi to jednak przeżywać obrazów i intuicyjnie, na podstawie strzępków informacji, odczuwać potencjalną fabułę. Dziś doszło do sytuacji, w której bez większych trudów mogę tłumaczyć *Godzinę wilka* ze słuchu, a co bardziej znaczące partie, czyli niemal cały film, recytować z głowy.

Chciałbym jednak Profesora uspokoić – nie niesie to ze sobą żadnych niebezpiecznych bądź przykrych konsekwencji.

\*

Wspominany tak ciepło przeze mnie pokaz oraz moje niezliczone powroty do *Godziny wilka* uświadomiły mi, jak naiwne i nonszalanckie było moje podejście do kultury i w ogóle do wszelkich przejawów twórczości.



Nie chcę nadużywać wyrazu *Sztuka*. Za sprawą tego filmu skonfrontowałem się z materia, którą mógłbym spróbować zamknąć w poniższym zdaniu:

INKE TAN MAGROV STAK FARSIN LOS KRET FAJNE KASERTE  
MJOTRON PRESETE.

Na szczęście nie było w pobliżu żadnego inżyniera Almana, który pozbawiłby mnie wszelkich złudzeń i pozornie odzierając ten tekst z tajemnicy, wykazał moją pierwotną winę. Z pewnością spotkało mnie coś o wiele lepszego oraz bezdyskusyjnie wartościowego – na zajęciach z Profesorem powoli odkrywałem kolejne elementy układanki. (Układanki, w której dostrzegam teraz analogię z puzzlami Gasparda Wincklera z książki *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca. Moja pozycja, czy też pozycja znacznej liczby uczestników kultury, odpowiada podwójnemu zadaniu Percivala Bartlebootha. Od roku 1936 do 1955 pan Bartlebooth, podróżując po świecie, wykonał znaczną liczbę akwareli. Perek nie byłby sobą, gdyby nie podał ich konkretnej liczby – pięćset. Przesyłał je następnie panu Wincklerowi. Ten z kolei zobowiązany był wykonać z każdej z nich puzzle składające się z 750 części, które pan Bartlebooth, osiadłszy w końcu w mieszkaniu w sławnej kamienicy przy ulicy Simon-Crubellier, miał układać. Pomysłodawca tej koncepcji nie wziął jednak pod uwagę, że twórca puzzli, wykonując tak duże zlecenie, z czasem rozwinie w sposób wyjątkowy swój warsztat, umiejętności i będzie chciał spróbować nowych metod. Pan Bartlebooth zignorował również fakt, że z upływem lat nie będzie już tak zręczny, jak w młodości, a nawet i percepcja niekoniecznie pozostanie jego sprzymierzeńcem).

Od pewnego czasu utwierdzam się w przekonaniu, że w obcowanie z kulturą, niekoniecznie ze Sztuką, wpisany jest element tragizmu. Być może tak jest z każdym poznaniem. Nie wiem. I chociaż odczuwam teraz dobitnie, że nigdy nie odcyfruję ani nie ułożę całości, to – dzięki Profesorowi – rozumiem już więcej. Jestem przede wszystkim ostrożniejszy w moich sądach i staram się zwracać uwagę na więcej zależności. Tę postawę, którą próbuję przybrać, najłatwiej nazwać pokorą.

W *Aforyzmach z Żirau* Franz Kafka postrzegał ją tak:

*Die Demut gibt jedem, auch dem einsam Verzweifelnden, das stärkste Verhältnis zum Mitmenschen und zwar sofort, allerdings nur bei völliger und dauernder Demut. Sie kann das deshalb, weil sie die wahre Gebetsprache ist, gleichzeitig Anbetung und festeste Verbindung.*

(Pokora daje każdemu człowiekowi, takiemu nawet, który w kompletnej izolacji poddaje się zwątpieniu, najsilniejsze poczucie łączności z innymi. Staje się tak ze skutkiem natychmiastowym, kiedy pokora zaczyna się wyróżniać trwałością i pełnią. Pokora może tak sprawić dlatego, że jest prawdziwym językiem modlitwy, oraz – równocześnie – adoracją i najsilniejszą z więzi).

Tak rozumiana pokora staje się chyba również najlepszym sposobem na rozpoznanie Sztuki, na stworzenie z nią relacji modlitwy. Próbując w ten sposób obcować z rzeczywistością, odnajduję moje własne spostrzeżenia w słowach Michała Pawła Markowskiego z komentarza do *Życia Pereca*: *Pod warstwą widzianych rzeczy nie spoczywa ich istota: świat zbudowany z „realnych składników” okazuje się skonstruowaną fikcją, w której [...] nie liczą się części, lecz ich kombinacje.*

A od tych słów jest już blisko do myśli Profesora: *Historia chce faktów, a wyobraźnia fakty tworzy.*

Za te i za inne refleksje również chcę Profesorowi podziękować.

\*

Nie przez przypadek z *Godziny wilka* przeszedłem – mam nadzieję, że dość płynnie – do *Tam, gdzie rosną poziomki*. Wspomnienie starszego z tych filmów wydaje mi się na tę okazję bardziej adekwatne.

Dopiero po latach, przygotowując pracę magisterską, zdałem sobie sprawę, że *Poziomki* towarzyszą mi od wczesnego dzieciństwa – od czasu, kiedy telewizja publiczna miała jeszcze odwagę zaraz po *Wiadomościach* puszczać filmy czarno-białe. Spędzałem wtedy wakacje u dziadków; pracowali, kiedy sam zasiadłem przed telewizorem i dałem się porwać niezrozumiałej magii wokół profesora Isaka Borga. Magia ta, niestety, wraz z pierwszym snem głównego bohatera ustąpiła przerażeniu. Dalej nie byłem już w stanie filmu oglądać. Zegary bez wskazówek, puste ulice

i człowiek o zniszczonej lub zniekształconej twarzy na długie lata stały się treścią moich lęków, obaw i koszmarów sennych.

Gdy teraz oglądam te filmy, *Poziomki* i *Godzinę wilka*, zastanawiam się, czy nie są one do siebie o wiele bardziej podobne, niż może się wydawać na początku. Ta myśl w tym momencie niepokoi mnie i jednocześnie intryguje...

\*

Panie Profesorze, Dziękuję.

*Paweł Orzeł*



ANDRZEJ PIEŃKOS

## *Grecja belle époque*

Urokliwa zatoczka w połowie drogi z Nicei do Monaco, otoczona malowniczymi skałami Riwiery, wypełniona eleganckimi jachtami, zabudowana po brzegi turystyczną infrastrukturą. Nazywa się to miejsce po prostu Beaulieu-sur-Mer. Ma tu swoją letnią siedzibę Institut de France.

Na przełomie XIX i XX wieku trzej bracia Reinachowie, synowie pochodzącego z Niemiec żydowskiego bankiera, zapisali piękne karty w dziejach europejskiej nauki i francuskiej polityki. W tej ostatniej zasłużył się najstarszy Joseph, deputowany republikański i publicysta, działacz na rzecz poprawy więziennictwa francuskiego, zniesienia publicznych egzekucji, obrońca Dreyfusa... Współpracownik Gambetty, „wykuwał zręby” nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego. Salomon Reinach z kolei zaczynał jako autor podręczników gramatyki łacińskiej i tłumacz: przyswoił Francuzom Schopenhauera, później przekładał, z racji swoich zainteresowań sztuką, Berensona. Został archeologiem klasycznym, związanym z ateńską École Française, zasłużonym dla wykopalisk w paru miejscach basenu Morza Śródziemnego, m.in. w Myrinie. Jako wieloletni potem dyrektor Muzeum Starożytności Narodowych w zamku Saint-Germain-en-Laye „wykuwał zręby” archeologii narodowej we Francji.

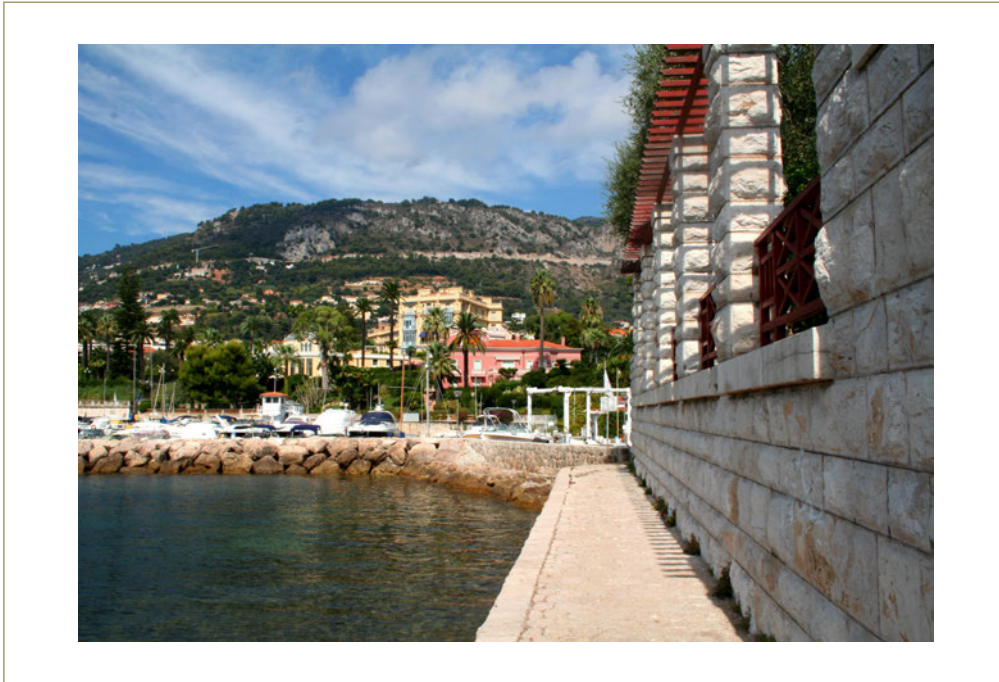
Najmłodszy z braci, Théodore, był najwszechstronniejszy. Prawnik, zarzucił praktykę adwokacką na rzecz studiów klasycznych, nie zaniebując muzycznych i językoznawczych. Stał się jednym z największych znawców starożytnej kultury greckiej. Ukochanymi jego dziedzinami badań w tym zakresie były numizmatyka i... muzyka. W latach 90. wstąpił się odszyfrowaniem odkrytego w Delfach hymnu na cześć Apollina, a muzyczną „transkrypcję” tego odkrycia przygotował jego przyjaciel Gabriel Fauré. Pod koniec życia Reinach wydał zarys dziejów muzyki greckiej. Z pewnym przekąsem trzech Reinachów nazywano „braćmi





wiem wszystko”: ich inicjały perfidnie układały się bowiem w konfigurację JST – „Je Sais Tout”.

W 1905 r. Salomon Reinach opublikował syntetyczny zarys *Cultes, mythes, religions*; w 1907 r. wyszło jego dzieło życia, fundament w dziedzinie religioznawstwa, *Orpheus: historia powszechna religij* (polski przekład z 1929 r.). W tym samym czasie Théodore Reinach osiedlił się w „pięknym miejscu nad morzem”. Willa w Beaulieu, nazwana z grecka Kerylos, powstała w latach 1902–1908 na cyplu skalistego wybrzeża na wzór rekonstruowanej archeologicznie willi z Delos z II w. p.n.e. W tej ogromnej, niezwykle kosztownej inwestycji pomagał Reinachowi akademicki architekt paryski Emmanuel Pontremoli oraz zespół dekoratorów, którzy swobodnie wykorzystując greckie ornamenty, tworzyli nie tylko fryzy i mozaiki, ale także nowoczesne urządzenia sanitarne i grzewcze, biurka, lampy itd. Najbardziej zadziwiający właśnie „antyczne” krany, bidet, funkcjonalne regały. Sugestia jest pełna – można dać się zwieść i uwierzyć, że tak istotnie mieszkali, brali prysznic, pracowali przy biurkach starożytni. Grecja była nie tylko wzorem architektonicznego rozplanowania domu i jego barwnej dekoracji, ale też funkcjonalności. Zarówno architekci pruscy, jak angielscy arystokraci tak właśnie pojmowali grecki



ideał sztuki. W Anglii wzory greckie, studiowane już od połowy XVIII wieku, były bardzo popularne w meblarstwie, a wyposażenie jadalni *à la grecque* w dostatniej siedzibie brytyjskiej przez cały wiek XIX należało do najlepszego tonu. W wielu angielskich publikacjach utrzymuje się w tym czasie opinia, że model grecki jest podstawą stworzenia nowoczesnego stylu (!). Rozumowanie to opierało się na wyobrażeniu o pięknie prostym, czystym, wynikającym z mądrego zaplanowania domu i z jego harmonijnego wtopienia w naturę.

Przy bliższym przyjrzeniu się „greckie” malowidła willi Kerylos zdradzą oczywiście secesyjną stylizację, zaś sceny figuralne bardziej przypominają komiksy lub ilustracje z lat 20. niż malarstwo wazowe. Eleganckie przeszklenia głównego salonu mógłby projektować Josef Hoffmann albo inny mistrz z Wiednia. Kto wie zresztą, czy Grekom by się nie spodobały.

Nowoczesność zdaje się jednak tu przenikać jakby nieoficjalnie. Do koła białego domu na tarasach nad morzem rosną drzewa z Grecji, po jednym egzemplarzu spośród tych, które miały znaczenie (objaśniane na tabliczkach!) w wierzeniach Greków – np. oliwka, cyprys, tamaryszek, laur, pinia. Encyklopedyczny ogród uczonego!



Pontremoli i Reinach mieli bogaty katalog poprzedników na drodze do greckiego lub rzymskiego idealnego domu. Twórcze stylizacje czy archeologiczne imitacje – taki dylemat różnie rozwiązywali przed nimi m.in. Schinkel, von Gaertner i wielu mniej znanych architektów XIX wieku. We wszystkich tych próbach rolę pierwszorzędą odgrywał oczywiście czynnik krajobrazowy, Poczdam rzecz jasna gorzej grał tę rolę niż Krym, nasłonecznione stoki nad Menem w Aschaffenburgu lepiej niż Paryż (w obu miastach postawiono idealne „domy pompejańskie”). Reinach swoją Grecję wybrał znakomicie pod tym względem, „odchylenie” przyrody i koloru jest na Lazurowym Wybrzeżu przecież niewielkie w stosunku do „oryginału” na Delos... W tym czasie powstawały też na Riwierze inne tego rodzaju wille, region ten bowiem traktowano ponownie jak terytorium kolonii starożytnych Greków (Maeterlinck mieszkał tam w tego rodzaju imitacji).

Czy Reinach realizował marzenie miłośnika Grecji wsparte wiedzą archeologa? Czy raczej tęsknotę smakosza piękna do stworzenia sobie azylu nad Morzem Śródziemnym, jak nieco później np. Axel Munthe czy Curzio Malaparte na Capri? Czy wizję inspirowaną obrazami „wiktoriańskich olimpian” i paryskich akademików, ukazującymi rozkoszne

życie starożytnych? Jak jego Kerylos miała się do wizji Grecji, skomponowanej kilka lat wcześniej wspólnie z Gabrielem Fauré? Często w czasach najnowszych – znamy to choćby z przedmieść tyłu polskich miast – znikomy nawet element „grecki” daje właścicielowi domu poczucie odbywania wędrówki do źródeł najpierwotniejszych i najgodniejszych kultury europejskiej. Bywa tak niekiedy w związku z jego twórczością, działalnością naukową lub ukierunkowaniem ambicji politycznych. Wyjątkowo wszakże związek ten występuje w postaci tak pełnej i tak „literalnej”.

Miejsce jest tu istotnie „beau”. Pomysł istotnie szaleńczy. Ale realności bogów brakuje. Siedziba estety o pozytywistycznym podejściu do dawnych Greków, nie wiem, czy konsultowana z bratem religioznawcą, wydaje się ryzykownie zbliżać do granicy dobrego smaku, niebawem już przekroczonej przez kalifornijskich milionerów.

Dzisiaj Villa Kerylos, zapisem testamentowym uczonego z 1928 r. przekształcona w muzealno-naukową fundację Institut de France, stanowi atrakcję turystyczną i miejsce studiów. W czerwcu organizuje się tam święto Posejdona, częste są koncerty, niekoniecznie greckiej muzyki...





ANETA PIERZCHAŁA





SZANOWNY PANIE PROFESORZE,  
KIEDY WSPOMINAM SEMINARIA I SPOTKANIA  
Z PANEM,  
ZAWSZE - NIE BEZ UŚMIECHU -  
PRZYPOMINA MI SIĘ OPOWIEŚĆ O  
UPRZEJMOŚCI BUDDY- BUDDA WĘDRUJE  
PRZEZ PUSTYNIĘ  
W UPALNY DZIEŃ, W SAMO POŁUDNIE.  
WSZYSCY BOGOWIE PRAGNĄ PRZYNIĘŚĆ  
MU WYTCHNIENIE. ZE SWOICH  
TRZYDZIESTU TRZECH NIEB ZRZUCAJĄ  
PARASOLKI. BUDDA NIE CHCĄC ZAWIEŚĆ  
ŻADNEGO Z BOGÓW, STAJE SIĘ  
TRZYDZIESTOMA TRZEMA BUDDAMI,  
A KAŻDY Z NICH CHWYTA JEDNĄ  
Z TRZYDZIESTU TRZECH SPADAJĄCYCH  
PARASOLEK. I KAŻDY BÓG WIDZI Z GÓRY  
JEDNEGO BUDDĘ OSŁONIĘTEGO PARASOLKĄ.  
DWIEŚCIE LAT PANIE PROFESORZE!  
MISTRZU  
ANETA PIERZCHAŁA



SZANOWNY PAN PROFESOR  
WIESŁAW JUSZCZAK  
INSTYTUT SZTUKI PAN  
UL. DŁUGA 28  
00-950 WARSZAWA  
POLSKA - POLAND



## PIOTR PIOTROWSKI

Swój spóźniony debiut artystyczny dedykuję  
Wiesławowi Juszcakowi, Przyjacielowi



Piotr Piotrowski, *Piotrowski à la Bujnowski*, 2011, plik programu Microsoft Office Document Imaging, 596 × 584 piksele. Fot. archiwum artysty





JOLANTA POLANOWSKA

*Jan Mirosław Peske (1870–1949)*  
*a sztuka polska*

Z wdzięcznością za rozmowy i nauki w ciągu wielu lat\*

*Profesorowi Wiesławowi Juszcakowi –  
odkrywcy Witolda Wojtkiewicza i modernizmu polskiego*

W kręgu paryskiej Polonii

Paryż, jego akademia, zbiory sztuki i środowisko artystyczne przyciągały polskich artystów co najmniej od czasu przybyłego tu w 1600 r. rytownika Joannesa Le Grain Polonusa. Zyskiwali oni nieraz sławę, jak Aleksander Kucharski – *dernier peintre de Marie-Antoinette* (w Paryżu w latach 1764–1819)<sup>1</sup>. We Francji, po utracie przez Polskę niepodległości, Wielka Emigracja tworzyła wolną kulturę polską<sup>2</sup>, z której czerpało wielu naszych artystów przyjeżdżających tu na studia. Wśród nich było Wojciech Gerson (w Paryżu od roku 1856 do 1859), który zostawszy w Warszawie

---

\* Poniższy tekst został opublikowany w wersji francuskojęzycznej w katalogu wystawy monograficznej malarza: *Jean Peské*, oprac. Marie-Élisabeth Loiseau, Somogy – Éditions d’art, Paris 2002, s. 10–13. Wystawa była prezentowana w latach 2002–2003 w kilku muzeach francuskich w miejscowościach, z którymi artysta był szczególnie związany, m.in. w Musées du Mans i Musée de Collioure. Nie mogło go zabraknąć i w tej Księdze.

1 Katalog wystawy *Marie-Antoinette, archiduchesse, dauphine et reine*, red. M. Jallut, Château de Versailles 1955.

2 D. Wrotnowska, *Les artistes polonais de l’Émigration de 1830*, „Musées de France” 1948, nr 10.



Jan Mirosław Peske, fotografia, 1940

profesorem malarstwa, przysyłał do Paryża swych uczniów – w 1890 r. Jana Mirosława Peske<sup>3</sup> z listem do innego swego ucznia, Antoniego Austena, studiującego już w Académie Julian, gdzie też zapisał się Peské.

Emigracja polska w Paryżu, tradycyjnie liczna i aktywna<sup>4</sup>, miała „swą topografię” – arystokratyczne centrum wokół Hôtel Lambert na Île Saint-Louis, demokratyczne środowisko w dzielnicy Batignolles (zwanej La Petite Pologne) i coraz liczniejsze grono twórców osiadających od końca XIX w. w międzynarodowej „kolonii artystów” na Montparnasse. Części tego środowiska niedawno poświęcono wystawę *Paryż i artyści pol-*

---

3 We Francji znanego jako Peské. Bibliografia: J. Polanowska, *Peske Jan Mirosław*, [w:] *Słownik Artystów Polskich*, t. 7, Warszawa 2002 (w druku) [wyd. Warszawa 2003 – przyp. red.]; też, *Francuska kariera polskiego malarza Jana Mirosława Peske*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1–2.

4 „Rocznik Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego w Paryżu” (1911–1912) podaje adresy około 2000 czynnych zawodowo Polaków (J. Peske – s. 141).



Jan Mirosław Peske z żoną, fotografia, ok. 1912

scy 1900–1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a<sup>5</sup>, która nie objęła malarza Peské, choć niewątpliwie utrzymywał on kontakty z tym kręgiem. W 1901 r. poślubił uczennicę Bourdelle'a, pochodzącą z Rosji rzeźbiarkę Catherine Lushnikoff, a w latach 1915–1916 uczestniczył we współorganizowanej przez Bourdelle'a *Tombola artistique (peinture, sculpture, objets d'art) au profit des artistes polonais victimes de la guerre*<sup>6</sup>. Porzuciwszy akademię i związawszy się z kręgiem postimpresjonistycznej awangardy, Peské mieszkał przez dłuższe okresy poza Paryżem, określając się jako *le poète des arbres* i *le forestier de la peinture*. Francuzi czasem mylili się co do narodowości malarza, jak

---

5 Wystawa prezentowana w Paryżu w Musée Bourdelle (X 1996 – I 1997) i w Muzeum Narodowym w Warszawie (II–III 1997); katalog opracowała E. Grabska, Warszawa 1997.

6 Odbyła się ona w Galerie Bernheim-Jeune (przewodniczącym komitetu był P. Signac, wśród donatorów znaleźli się m.in. J. Renoir, A. Rodin i P. Picasso). Druk w zbiorach Société Polonaise Historique et Littéraire de Paris, reprodukowany w: J. Polanowska, *Francuska kariera polskiego malarza...*, dz. cyt., s. 156.



Jan Mirosław Peske, *La Pointe du Gouron*, olej, karton

Guillaume Apollinaire, który nazwał go *Petit Russien*. Artysta, pochodzący z polskiej ziemiańskiej rodziny z ukraińskich kresów, naturalizowany w 1921 r., określił się jako *Peské Jan Mirosław Polonais né en Russie*<sup>7</sup> i uczestniczył w wystawie sztuki polskiej w Grand Palais w Paryżu (1921).

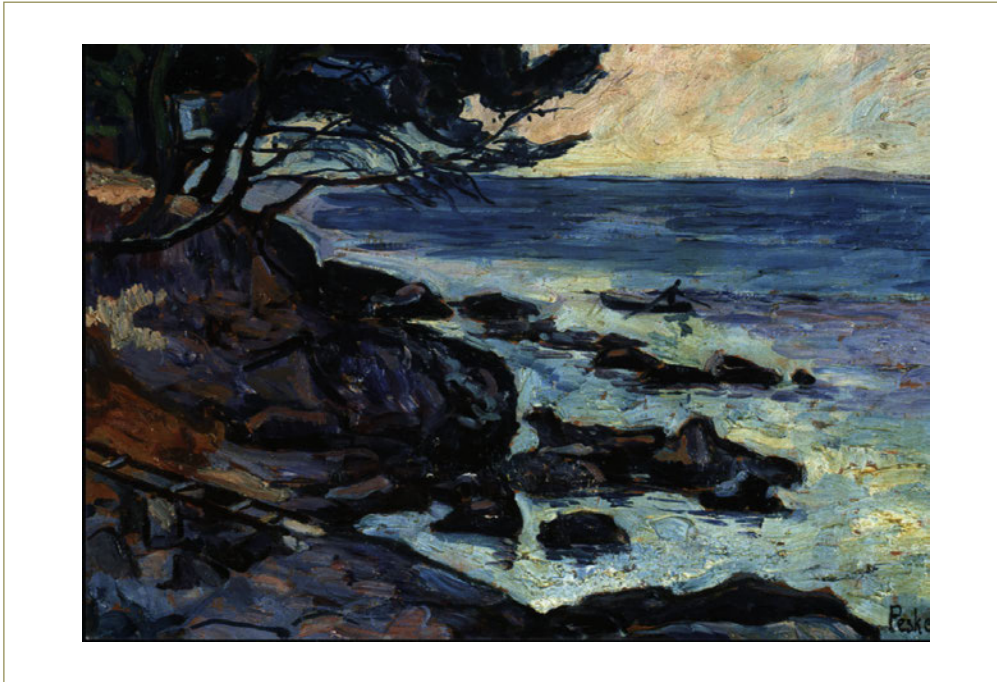
Wspomniany malarz Austen poznał Peské z gronem Polaków: lekarzem Kazimierzem Dłuskim, jego sławną szwagierką Marią Skłodowską (później zamężną z Pierre'em Curie), pisarką Pauliną Kraków, jej mężem drukarzem Stanisławem Kraków oraz aktorką i pisarką Gabriellą Zapolską<sup>8</sup>. Ta ostatnia nie tylko wprowadziła Peské w krąg francuskich twórców awangardy (już w 1892 r. wyjechał z zaprzyjaźnionym Paulem Signac na plener do Saint-Tropez), ale też pisując korespondencje do

---

7 Notatka, przypuszczalnie autograf artysty, w Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Estampes (Ca. 88. Fol.); *Catalogue de l'Exposition d'Art Polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais)*, Paris 1921, nr 154–156, s. 16.

8 Ona i Skłodowska posiadały prace Peské; I. Danielewicz, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci prof. Jana Białostockiego*, Warszawa 1999.





Jan Miroslaw Peske, *Brzeg*, olej

krajowej prasy o malarstwie postimpresjonistycznym, kilkakrotnie entuzjastycznie przedstawiała jego postać.

Udział malarza w paryskich Salonach i w innych wystawach wielokrotnie odnotowywały i szerzej omawiały emigracyjne pisma, a zwłaszcza paryska „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” (1920–1931). Wielbicielem jego sztuki był krytyk Edward Woroniecki, pisujący o artyście w Paryżu (1923–1932) i w prasie krajowej, któremu Peské ofiarował *Paysage du midi de la France*<sup>9</sup>.

---

9 Akwaforta z dedykacją: *à M.E. Woroniecki bien cordialement Jean Peské*, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Jan Mirosław Peske, *Droga Étienne'a Llinasa do Argelès-sur-Mer*, olej, płótno

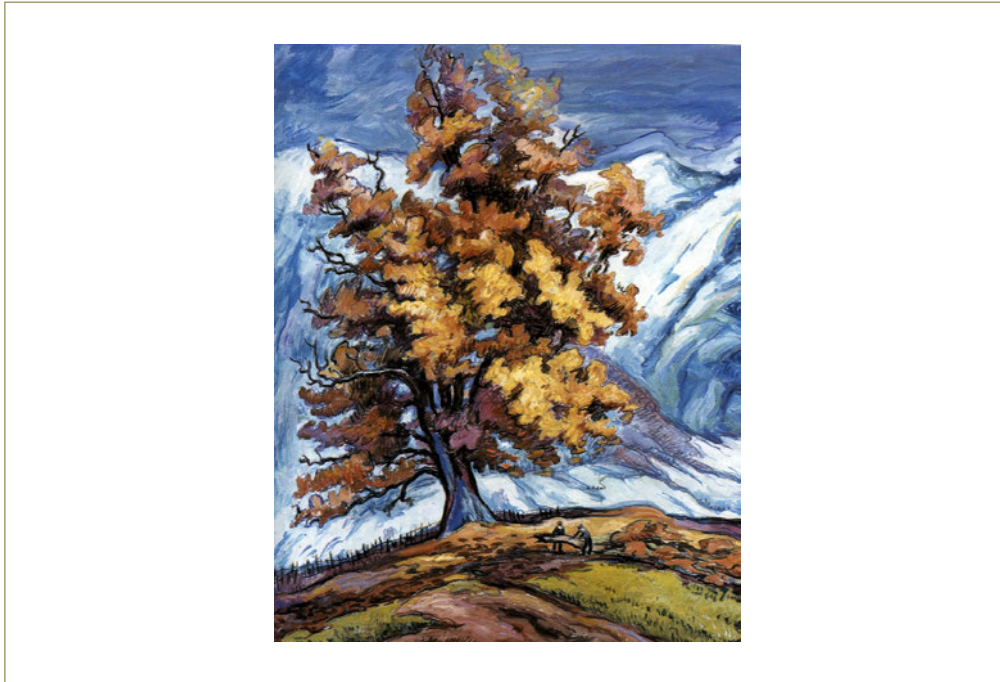
### Recepcja w kraju

Kontakty malarza z Polską nie były częste. Do kraju zawitał w roku 1891 i 1895, odwiedzając Warszawę i rodzinę na ukraińskich kresach. Ekspozowano jego trzy prace: dwa pastele, w tym *Głowę starca* (w 1892 r. w Warszawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych), i obraz *Melancholia* z kolekcją Zapolskiej (w 1906 r. we Lwowie i w 1910 r. w Krakowie)<sup>10</sup>.

Pisano sporo w prasie, głównie o jego postępkach i paryskiej karierze. Szczególnie entuzjastyczne były relacje w „Przeglądzie Tygodniowym” (1894–1895) pióra Zapolskiej, która przytaczała programową wypowiedź malarza: *chciałbym kiedyś doprowadzić me prace do tego, żeby przemawiały jak najusilniej, do uczucia. Szlachetność linii i układu, harmonia i potęga harmonii i światła – oto*

---

<sup>10</sup> J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wrocław 1969; *Wystawa obrazów ze zbiorów Gabrieli Zapolskiej*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów [1906], wstęp G. Zapolskiej; *Katalog XIV Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie*, Kraków 1910.



Jan Mirosław Peske, *Okolice Genewy*, olej, płótno

są moje dążenia<sup>11</sup>. Później, do 1930 r., wspominały o artyście głównie takie pisma, jak „Tygodnik Ilustrowany” (1894–1926), „Kraj” (1896–1901) i „Świat” (1907–1930).

Po dłuższej ciszy o malarzu, dopiero od połowy lat 90. XX w., na fali zainteresowania sztuką przełomu XIX i XX w., pojedyncze prace Peske zaczęły ujawniać się w zbiorach prywatnych (*Pejzaż z Pirenejów Wschodnich*, rysunek tuszem i akwarela /1920/) <sup>12</sup> i w handlu antykwarycznym (obrazy olejne: *Kobieta przy stole*, *Les Élagueurs* /1926/, *Pejzaż* i rysunek *Katedra*, ołówki i akwarela) <sup>13</sup>.

---

11 „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 40, s. 432. W 1895 r. przysłał list do „Kuriera Warszawskiego” (nr 214) ze sprostowaniem mylnej wiadomości o wystawieniu jego pracy.

12 *Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1994.

13 Katalogi aukcji *Desa Unicum* (nr 98, 104, 110), Warszawa 1999–2001, *Art & Business* 2002, nr 1–2 (rocznik aukcyjny za 2001).

### *L'école polonaise?*

We francuskiej krytyce historii sztuki spotyka się pogląd, iż Peské to *l'un des fondateurs de l'École de Paris*<sup>14</sup>. Warto jednak przypomnieć bardziej tradycyjne pojęcie *École Polonaise*, które w nowym znaczeniu przywołał André Gide zafascynowany obrazami innego polskiego malarza – Witolda Wojtkiewicza: *Favoue mon ignorance au sujet de ce que je ne sais si l'on peut appeler „École Polonaise”. Certes, il me semble impossible qu'un artiste de la valeur de Wojtkiewicz ait pu inventer de toutes pièces son art. [...] C'est pourtant à notre jeune école française qu'il s'apparente, [...] se reconnaîtra chez les siens. – J'ai dit qu'il „s'apparente”, et non pas qu'il „descend” [...]*<sup>15</sup>.

Obecnie Peské jest uznawany za jednego z najważniejszych polskich malarzy tworzących we Francji w końcu XIX w., obok Olgi Boznańskiej, Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza i najbliższego mu stylistycznie, należącego do Szkoły Pont-Aven w Bretanii Władysława Ślewińskiego. Sztuka Peské wydaje się lokować na linii wiodącej od Toulouse-Lautreca (*celui qui me séduisit le plus, c'était Toulouse-Lautrec – Peské, Mémoires*) „ku secesji”, przed którą uchroniło go „poszukiwanie szczerości”, a do szczerości przecież dążył.

W 1997 r. Elżbieta Grabska pytała: *Czy wolno już dziś, nie mając w gruncie rzeczy w polskiej i we francuskiej historii sztuki żadnych prawie studiów porównawczych na temat [relacji między sztuką francuską a polską], pokusić się o ocenę owego «podróżowania» w obie strony?*<sup>16</sup>. Można mieć nadzieję, że prezentowana wystawa poświęcona Peské przybliży odpowiedź na to pytanie.

---

14 J. Bouret, *Peské le pionnier*, [w:] *Peské*, [Galerie] Jean-Claude Bellier, Paris 1967.

15 A. Gide, *Préface au catalogue de l'exposition de Witold Wojtkiewicz*, Galerie E. Druet, Paris 1907; przedruk: „Cahiers de Varsovie” 1976, nr 4, s. 80.

16 E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżują*, [w:] *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, Warszawa 1997, s. 20.

## MACIEJ ROŻALSKI

Drogi Wiesławie, Szanowny Profesorze i Mistrzu,

pragnę Ci podziękować za możliwość poznania Ciebie oraz przygotowywania i bronięcia doktoratu pod Twoim kierunkiem. Tych kilka lat spędzonych na Twoich seminariach w Instytucie Sztuki PAN ukształtowało mój sposób myślenia i postawę badawczą. Prowadzone przez Ciebie zajęcia oraz pracę naukową cechuje niezwykła otwartość oraz różnorodność tematów. Zajmowałeś się w zasadzie wszystkim! Zestawu tematów nie sposób tu wymienić, ale warto wspomnieć przynajmniej o kilku Twoich zasługach – interpretacji malarstwa nowożytnego oraz sztuki i religii Japonii, analizach *Mahabharaty*, opracowaniach dotyczących mitu i rytuału w różnych kulturach. Wszyscy jednak wiemy, że Twoją największą pasją jest starożytna Grecja. Wielokrotnie mówiłeś o niej i pisałeś. Wydaje się, że starogrecka sztuka, rytuały religijne, zapiski i pozostałości tamtych czasów stały się na dobre Twoim domem. Nie chodzi tu jednak tylko o zestaw tematów badawczych. Wielokrotnie w trakcie naszych prywatnych i instytutowych spotkań miałem możliwość doświadczać swego rodzaju filozofii uprawianej przez Ciebie w działaniu. Jak przedstawiciel ateńskiej agory, tyle że po polsku i w garniturze, pokazujesz nam na co dzień, na czym polega miłość do nauki i szacunek dla drugiego człowieka.

Dzięki Ci za to.

*Maciej Rożalski*

Salvador, Brazylia, 10 kwietnia 2012 r.





Święto Lavagem de Bom Fim, czyli obmycie góry Bom Fim. Wydarzenie to łączy w sobie obchody katolickie i te pochodzące z kultów candomblé. Kobiety inicjowane w kult candomblé, pielgrzymujące czasami wiele kilometrów, przynoszą pod kościół katolicki na Bom Fim *quartinhas de Oxala* – niewielkie dzbanuszki wypełnione wodą. Uczestnicy święta wierzą, że płyn ten pozwala obmyć się z grzechów.



Sklep z dewocjonaliami używanymi w kultach afrobrazylijskiego candomblé. Na pierwszym planie zestaw trzech rytualnych bębnów używanych w trakcie ceremonii.



Święto São João w mieście Cachoeira. Grupa kobiet inicjowanych w candomblé prezentuje tradycyjną, rytualną odmianę samby.



Święto Lavagem de Bom Fim. Przybyłe na górę Bom Fim uczestniczki pielgrzymki przygotowują się do święcenia wodą z *quartinhas de Oxala*.





Członkowie społeczności *terreiro* (świątyni) rytu angola w drodze na rytuał dla bogini Oxum. Do jeziora Lagoa de Abaite zostaną wrzucone dary poświęcone tej bogini piękna.





Jezioro Lagoa de Abaite. Miejsce odprawiania wielu rytuałów poświęconych bogini słodkiej wody i piękna – Oxum. Uczestnicy rytuału formują pochód zwany *cortejo*. Podążają w nim aż na brzeg jeziora. Tam zostają złożone święte podarki. Oxum odwzajemnia się swoim wyznawcom, święcąc wody jeziora.

## MATEUSZ SALWA

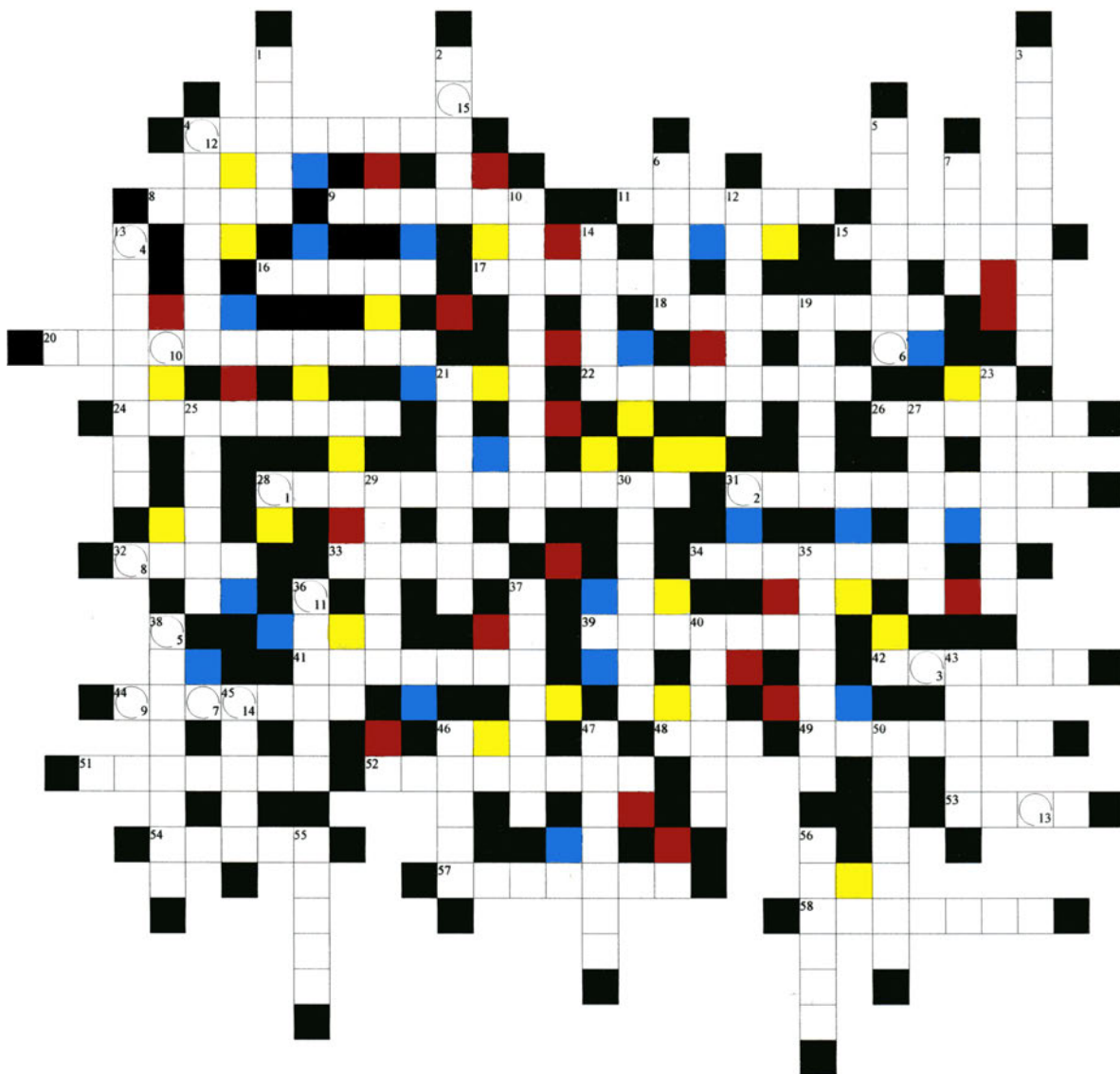
### Hasła pionowe

1. Wyciął Silmaril z korony Morgotha
2. Góra, na której ma swe źródło Gelion
3. „Żelazna forteca” na zachodniej granicy Gondoru
4. Towarzysz Gelmira w Nargothrondzie
5. Nóż „Żelazny Topór”
6. Powiernik Pierścienia
7. Nazwa ziemi jako królestwa Manwego
10. Córka Finarfina, pani w Lothlorien
12. Pasterze Drzew
13. Właściciel Smoczego Hełmu z Dor-lominu
14. „Czarna Otchłań”, inaczej: Khazad-dum
19. Inaczej: Mithrandir
21. Młodszy syn Elendila, uratował się z zatopienia Numenoru
23. Opuszczony kraj, miejsce spotkania Melkora i Ungolianty
25. Miecz Elendila, złamany w walce z Sauronem
27. Starszy syn Diora, zginął w Doriath
29. „Czarny Kraj”
30. „Wiesław Juszczak” w języku sindarińskim
35. Imię, pod którym znany był ludziom Mithrandir
36. Miejsce, w którym Feanor spalił okręty Telerich
37. Strumień wpadający do Narogu pod Nargothrondem
38. „Błyszczące Pieczary” w Helmowym Jarze
40. Inaczej: Smeagol
43. Hobbit, który poszedł tam i z powrotem
45. Strefa, w której znajdują się gwiazdy
46. „Wąski przesmyk” koło Dorthonionu
47. Wizerunek Telperiona w Gondolinie
50. „Wiszący płomień”, dzieło Turgona
55. „Kraj koni”, stepowa równina
56. Jeden z dopływów Gelionu w Ossiriandzie

### Hasła poziome

4. „Morski Wędrowiec”, żeglarz towarzyszący Earendilowi
8. Kraj, w którym zamieszkali Valarowie, wymieniany jako „Błogosławiony, wolny od zła”
9. W języku sindarińskim „Demon Mocy”
11. Sterniczka Okrętu Słońca Valarów
15. Imię Malacha, syna Maracha
16. Port i twierdza Numenorejczyków
17. Pan na Rivendell, syn Earendila i Elwingi
18. „Wiecznie Śnieżnobiały”, góra
20. Szczyty górskie na południe od Gondolinu; miały na nich gniazda orły Thorondora
22. Łańcuch użyty do spętania Melgora
24. Przeprowadził Nandorów przez Góry Błękitne, zginął w wojnie o Beleriand
26. W języku elfów „zwierzęta, żywe stworzenia, które się poruszają”
28. Historia Silmarilów
31. Najwyższy szczyt na obszarze Ardy
32. Nazwa księżyca w języku quenejskim
33. Królestwo Numenorejczyków założone przez Elendila
34. Inaczej: Upiory Pierścienia
39. Spadkobierca Isildura, król Arnoru i Gondolinu
41. „Człowiek, który wiele umie”
42. Mieszkaniec Śródziemia niewielkiego wzrostu
44. Córka Diora, która uciekła z Doriathu, zabierając Silmaril
48. Inaczej: Elda
49. Łucznik z Drużyny Pierścienia
51. Pochodzący z Gondoru członek Drużyny Pierścienia
52. Miecz Eola
53. Władca Telerich w Alqualonde
54. Jedna z gwiazd
57. Jedno z imion Turambara, władcy Dor-lominu
58. Potomek Elrosa, ostatni książę Andunie w Numenorze

*Na początku był Eru, Jedyny,  
którego na obszarze Ardy  
nazywają Iluvatarem*



1	2	3
---	---	---

4	5	6
---	---	---

7	8	9	10	11	12	13	14	15
---	---	---	----	----	----	----	----	----

*Małgorzata  
Mateusz  
Nina S.*



SŁAWOMIR SIKORA

„Rozpoznaj zawartość wszystkich połączeń,  
a kontekst zjawi się sam”  
(*In and Out of Africa*)<sup>1</sup>

Istnieją teksty, które udają obiektywność, ponieważ utrzymują, iż naśladują w swoim mniemaniu sekret nauk przyrodniczych; jednak istnieją także takie teksty, które dążą do obiektywności, ponieważ tropią przedmioty (obiekty), którym dano szansę, by się *sprzeciwić* (*object*) temu, co się o nich mówi”<sup>2</sup>. Wystarczy zmienić jedno słowo w tym przewrotnym zdaniu Brunona Latoura, by trafiło ono w sedno fenomenu, o którym chciałbym tu napisać. Tym wyrazem jest „tekst”. Chciałbym go zastąpić słowem „film”. Film niewątpliwie można by nazwać sztuką XX wieku. Wynaleziony kilka lat przed jego początkiem, na przełomie kolejnego musi już czasem ostro walczyć z innymi mediami o utrzymanie swojego miejsca. Także w antropologii zaczęło się sporo mówić na przykład o hipermedialności. Mam jednak nadzieję, że film nie odda nowym mediom całego pola.

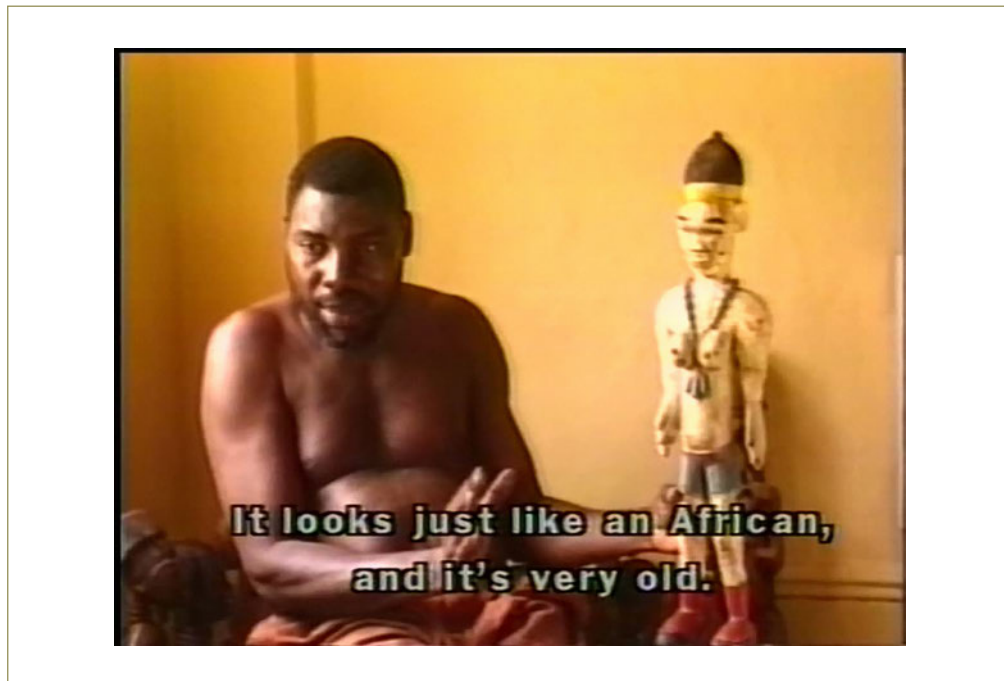
Obraz, który chciałbym tu przywołać, choć skromny, wydaje się znakomitym przykładem na to, że myślę się ci, którzy uważają, iż jednym z lepszych określeń dla filmu etnograficznego jest to, że jest długi i nudny. Ani długi, ani nudny, a na dodatek podstępnie odwracający stan rzeczy, właśnie dzięki śledzeniu rzeczy. Jest on też przewrotnym rozbiciem „pewnika Heideggera”, który wiąże się ze

---

1 Tytuł jest cytatem z książki Brunona Latoura *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 213. Wszystkie wyróżnienia podane drukiem rozstrzelonym pochodzą ode mnie – S.S.

2 Tamże, s. 178.





stwierdzeniem, że „zwrot kartezjański”, wprowadzając na tron subiek- tum, dał też podstawę wszelkim antropologiom, od których nie ma już odwrotu. „Jednego nie potrafi również antropologia. Nie zdoła prze- zwyciężyć Descartes’a, czy choćby powstać przeciwko niemu; jakżeby bowiem następstwo mogło się zwrócić przeciw podstawie, na której się opiera? Descartes’a przezwyciężyć można tylko przezwyciężając to, co on właśnie ufundował – metafizykę nowożytną, tzn. zarazem metafizykę Zachodu”<sup>3</sup>. Ten film nie przezwycięża, rzecz jasna, metafizyki Za- chodu, niemniej jawnie ironicznie się wobec niej dystansuje, pokazując, że przynajmniej czasem filary, na których się ona wsparła, mogą być kruche. Na pewno podważa otoczone obronnym murem „zachodnie subiektum”. Mowa tu o filmie *In and Out of Africa* Ilisy Barbash i Luciena Taylora (1992). Współautorami są zaś Gabai Baaré – główny bohater i poniekąd przewodnik w filmie, oraz Christopher Steiner – badacz sztuki afrykańskiej.

---

3 Martin Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] tenże, *Budować, mieszkać myśleć*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, 153.



Film może być dobrym przykładem, jak ciekawie za pomocą tego medium można eksplorować granice kulturowe współczesnego świata. Pozwala też wnikliwie (choć czasem mniej konkluzywnie i rozstrzygająco) przyglądać się podziałom między tym, co globalne i lokalne, albo raczej różnym poziomom przenikania się tego, co lokalne i globalne. Ilisa Barbash i Lucien Taylor przyglądają się funkcjonowaniu masek i rzeźby afrykańskiej we współczesnym świecie. Sztuka afrykańska zaczęła pojawiać się w Europie i Ameryce w pierwszych latach poprzedniego wieku<sup>4</sup>. W czasach nam bliższych kolekcjonowanie tego rodzaju sztuki stało się zjawiskiem niemal powszechnym i przyczyniło się do powstania rynku, w który zaangażowany został znaczny kapitał.

---

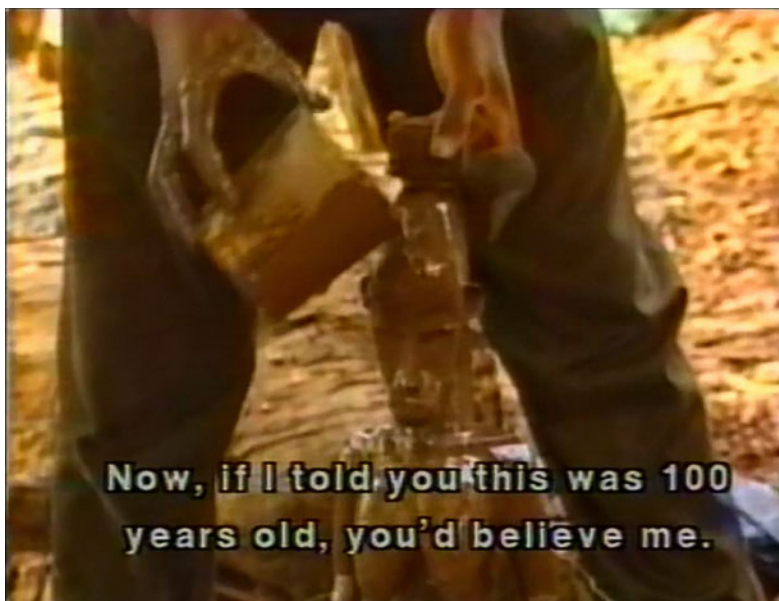
4 Por. szerzej: James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, rozdz. X.



Przedsięwzięcie Barbash i Taylora to antropologia wielomiejscowa *avant la lettre*<sup>5</sup>.

Historia zaczyna się w Afryce od rozmowy, w której czarny sprzedawca sugeruje konieczność nabycia „paszportu” – niewielkiej rzeźby, która w „dawnych czasach”, gdy nie znano jeszcze pisma, służyła do

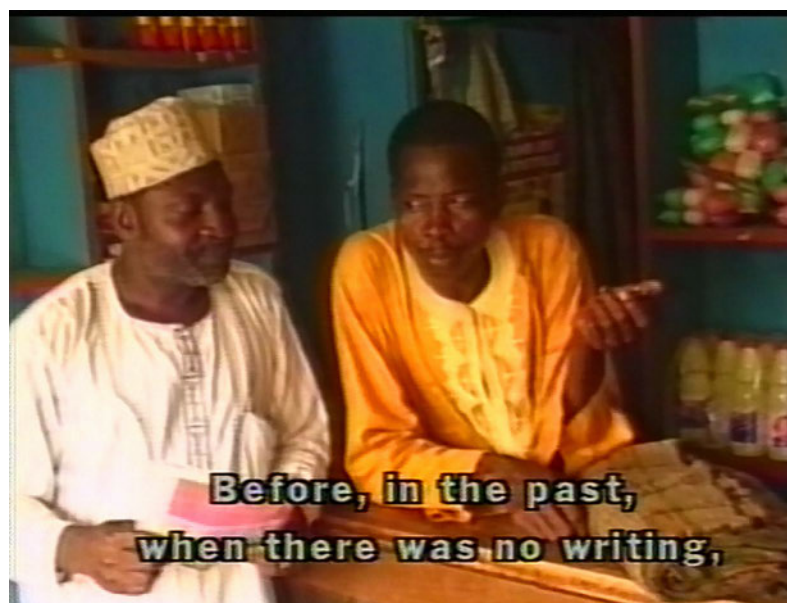
- 
- 5 Podstawowa praca teoretyczna George’a E. Marcusa dotycząca etnografii wielomiejscowej (wielostanowiskowej) pochodzi z roku 1995: *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, „Annual Review of Anthropology”, t. 24. (Preferuję nazwę wielomiejscowa; angielskie słowo *site* w odniesieniu do miejsca badań zaczęto tłumaczyć w etnografii polskiej jako „stanowisko” dopiero wraz z pojawieniem się terminu *multi-sited ethnography*). Etnografię wielomiejscową można zapewne traktować również jako pochodną kryzysu pojęcia kultury (pomyślanej jako zamknięty, zunifikowany system, zgodnie z modelem zaproponowanym jeszcze w czasach Malinowskiego). Marcus proponował, aby badacz przyglądał się określonemu zjawisku, rzeczy czy człowiekowi w wielu miejscach, gdzie ono, ona, on się pojawiają, i wskazywał tym samym na heterogeniczność zjawisk i brak – o czym mówiono już wcześniej – spójnych tożsamości, które można by im przypisać. Badanie „wędrującej” sztuki afrykańskiej może być doskonałym tego przykładem. Pomysły Marcusa spotykają się tu z koncepcjami Brunona Latoura.



zwoływania zebrań. Antropolodzy (Barbash i Taylor) dopytują, czy to historia prawdziwa. Niezależnie od tego, czy damy się przekonać sprzedawcom, wprowadza nas ona od razu w sedno zagadnienia. Sztuka afrykańska nie jest taką samą „sztuką”, jak każda inna. Powinna być związana z dawnością, tradycją, rytuałem<sup>6</sup>. To „bardzo stare” – wciąż powtarzają czarni sprzedawcy. Rzeźby i maski są też stale nazywane *bois* (*wood*, „drewno”), a znaczenie tego terminu antropolodzy skrupulatnie wyjaśniają na początku filmu. Wydaje się, że inwencja Afrykanów doskonale wychodzi naprzeciw zapotrzebowaniu ludzi Zachodu. Poznajemy całe spektrum opinii wygłaszanych przez czarnych sprzedawców, pośredników i wytwórców, ale też przez białych marszandów, kolekcjonerów i specjalistów. Opinie te wzajemnie się uzupełniają i ukazują, jak niejednoznaczne jest to zjawisko. Tę gamę wypowiedzi dotyczących autentyczności, dawności, tradycyjności i metod oceny rzeźby (*bois*) antropolodzy zestawiają z wędrówką samych obiektów od fazy ich

---

6 Por. czworokąt sztuka-kultura („maszynę do nadawania autentyczności”) u Jamesa Clifforda, dz. cyt., rozdz. X.



wytwarzania (poddawanie ich różnorodnym zabiegom nadającym im stosowny wygląd, czyli doprowadzanie ich do stanu, w którym spełniają podstawowe wymogi dotyczące „autentyczności” i „tradycyjności”, wyglądają jak przedmioty kultu), przez transakcje, które się z nimi wiążą, aż po zaszczytne miejsce, jakie zajmują w galeriach. To wielowątkowa opowieść, która w zamierzeniu ma nie tyle pozostawić widza z poczuciem pomieszania, ile raczej wskazać na złożoność i niejednoznaczność przedstawianego fenomenu. Można odnieść wrażenie, że sympatie filmowców są po „stronie afrykańskiej”.

Strategie „autentyfikacji” są różnie realizowane. Mam tu na myśli raczej dyskurs, a nie kwestie technologii. Choć Barbash i Taylor wprowadzają również opowieści i obrazy przedstawiające procedury technologiczne, to jednak ich uwaga skupia się na praktykach i strategiach społecznych, które ustanawiają i sankcjonują tę działalność. Jednym z ważnych dla obu stron punktów odniesienia jest kwestia tego, jak stara jest dana rzecz i czy została wykonana w sposób tradycyjny. Czasem owe strategie dyskursywne są dość przewrotne. Jeden ze sprzedawców wskazuje na sporych rozmiarów drewnianą figurkę, która stoi na ladzie stoiska, i mówi: „Dla mnie to są pieniądze, ale dla Baulów to jest bóg.



Baul może umrzeć, jeśli tego dotknie, ale dla mnie to po prostu drewno, jak ten blat. To nie jest dla mnie fetysz. Gdy patrzy na to kobieta z ludu Baulów, ryzykuje śmiercią”. Gdy marszandka w Ameryce wyraża sceptycyzm co do autentyczności rzeźbionego stołka, ponieważ jest w stanie nienaruszonym i wygląda jak nowy, pada wyjaśnienie, że jest on szczególnie cenny, albowiem siadywał na nim j e d y n i e król. Dyrektor Muzeum Narodowego w Abidżanie zauważa, że mamy do czynienia ze szczególnym paradoksem, bowiem „sztuka afrykańska” nabiera zupełnie nowych znaczeń na Zachodzie. Twierdzi też, że różnica między sztuką „lotniskową” (pamiątkami dla turystów) a autentyczną jest ustalana w sposób arbitralny. Czarnoskóra artystka i autorka powiada zaś, że sztuka zawsze była sprzedawana/wymieniana i że nie ma powodów, dla których sztuka afrykańska nie miałaby osiągać podobnych cen, jak działa van Gogha. Zaś najbardziej bawi ją fakt, że koraliki, które dawno temu ludzie Zachodu produkowali specjalnie na rynek afrykański, bywają obecnie odsprzedawane za znaczne sumy jako autentyczny produkt ziemi afrykańskiej.

Poznajemy też opinie znawców i kolekcjonerów – zarówno tych mniej jak i tych bardziej refleksyjnych<sup>7</sup>. Sztuka, która ukazuje wpływy kolonialne (*colon art*), jest często odrzucana przez znawców i koneserów. Dyrektor Tribal Art Sotheby’s zauważa, że nie wytwarza ona ani duchowych emocji, ani religijnych odczuć, które przypisuje się wielkim dziełom sztuki. Jeden z kolekcjonerów wypowiada się w podobnym tonie. Twierdzi, że jest romantykiem i chciałby, żeby sztuka, którą zbiera, była poważna i aczasowa, a nie „zabawna”. To odrzucenie sztuki, która ukazuje wpływy kolonialne, jest interesujące. Według wspomnianej wcześniej czarnoskórej artystki owa sztuka – ze względu na obecne w niej ironiczne elementy – jest dla niej świadectwem dystansu Afrykanów wobec kolonialistów, ale tym samym wskazuje na dystans wobec własnej

---

7 Mówiąc „refleksyjnych”, mam na myśli – zgodnie z pewnym rozumieniem refleksyjności w antropologii – przede wszystkim świadomość uwarunkowania własnych sądów.

przeszłości<sup>8</sup>. Gabai Baaré twierdzi, że kolekcjonerzy z Zachodu chcieliby dostawać rzeczy, których wcześniej nikt nie widział (ukrycie jest tu wyznacznikiem autentyczności i sakralności). Definiowanie autentyczności wiąże się ze stwierdzeniem – jak przekonuje dyrektor Sotheby's – że dany przedmiot został zrobiony przez określony lud (*tribe*) bądź też jego bezpośrednich sąsiadów oraz że był używany przez ten lud w obrzędach, z myślą o których został wytworzony. Na tę kwestię zwraca też uwagę jeden z kolekcjonerów; podkreśla też, że wszystko sprowadza się do wiary – wytwórców, jak i użytkowników – w tak rozumianą autentyczność przedmiotów.

Filmowe przebitki ukazują najpierw pracujących rzeźbiarzy, zaś następnie szczegóły procedury postarzania obiektów. Dużo większy umiar wykazuje ambasador USA na Wybrzeżu Kości Słoniowej. Opowiada o tym, że Afrykanie doskonale opanowali technikę podrabiania (*faking*) dzieł, ale także wypowiada się dość ironicznie na temat możliwości oceny autentyczności rzeźb – czasem jedynym kryterium jest to, że coś wygląda zbyt dobrze, aby mogło być prawdziwe. Jeden z kolekcjonerów mówi zaś o *coup de foudre*. Jeśli jakiś obiekt go zachwyci, a zakup nie przekracza jego możliwości finansowych, wówczas kupuje dane dzieło. Wspomniany ambasador opowiada jeszcze o „filozofii” pewnego znakomitego kolekcjonera, który niegdyś powiedział mu, że sprawa sprowadza się do wyrobienia sobie gustu (*basic taste*) czy też *goût profond*, jak miał to określić. Jeśli coś trafia w twój *goût profond*, to niezależnie od ceny należy to kupić. Kiedy tworzył swoją kolekcję, kierował się tą właśnie zasadą. Bezpośrednio potem słyszymy (z *offu*) stwierdzenie, że kiedy się handluje z białymi, to trzeba r o z p o z n a ć i c h g u s t . . . i nauczyć się weń trafiać (zdjęcia i późniejszy dialog ukazują spotkanie marszandki z handlarzami). Część opowieści odwołuje się właśnie do takiej umiejętności rozpoznania owych (nie w pełni określonych i skanonizowanych)

---

8 Mogą tu również wchodzić w grę różne strategie *mimesis* – por. np. wypowiedzi Manthii Diawary (zob. mój artykuł *Afryka Roucha. Mimikra – podmiotowość – sprawczość*, „Konteksty”, w druku), a szerzej: Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, New York – London 1993 czy Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

cech dystynktywnych. To ciekawe, bowiem wydaje się, że obie strony bazują tu w znacznym stopniu na intuicji oraz na sposobach, które nawet nie tyle nie zostają jasno zwerbalizowane, ile najprawdopodobniej nie dają się klarownie zwerbalizować.

Film okazuje się wnikliwym studium kryteriów oceny dzieł sztuki oraz takich ważnych pojęć, jak gust czy smak – związanych z dużymi pieniędzmi i świątyniami zachodniego świata, czyli muzeami i kolekcjami – a jednocześnie tak trudnych do zdefiniowania. *In and Out of Africa* koncentruje się zatem na tym, co kultura Zachodu nobilitowała ponad miarę, a z czym – jak uznają niektórzy – trzeba się wręcz urodzić. Ale tym samym film ciekawie i namacalnie potwierdza słowa Jamesa Clifforda, który pisał: „Kulturowe tło nie jest sprawą istotną dla poprawnej oceny i analizy estetycznej (...); niewiedza na temat kulturowego kontekstu wydaje się niemal warunkiem koniecznym, który pozwala na ocenę artystyczną. W tym systemie obiektów dzieło plemienne zostaje wyrwane ze środowiska, by mogło swobodnie krążyć w innym, w świecie sztuki – muzeów, rynku i koneserów”<sup>9</sup>.

Przytaczane tu w dużym skrócie wypowiedzi zdecydowanie nie odzwierciedlają finezji wywodu. *In and Out of Africa* jest dobrym przykładem na to, że pewne zjawiska wymykają się sztywnym ramom definicji. Filmowa opowieść pozostaje w pewnym sensie bezkonkluzywna. To co jest „drewnem” w Afryce, pakuje się bez żadnych zabezpieczeń do olbrzymich drewnianych kontenerów (niemal jak rzeczywiste drewno). W galerii w Nowym Jorku każdy z tych przedmiotów, wyselekcjonowany wcześniej przez marszanda, nabiera cech indywidualnych, które nadaje mu m.in. stosowna przestrzeń ekspozycji. Tak oto śledzimy „rynek” jako zestaw powiązań, relacji i dyskursów, których nie da się precyzyjnie dookreślić. Poszczególni aktorzy społeczni grają z wielką wprawą, korzystając nie tyle z jasno zdefiniowanych mechanizmów, ile z wyrafinowanych, choć w znacznej mierze intuicyjnie stosowanych strategii, które sami definiują. To szczególnie *bricolage* procedur, które mają przede wszystkim działać i w działaniu się sprawdzają. Choć wydaje się, że strona „zachodnia” jest tu bardziej zrationalizowana (dyskurs kryty-

---

9 James Clifford, dz. cyt., s. 217.

ków sztuki, ekspertów i znawców), to z filmu można wyciągnąć wniosek, że to właśnie strona „afrykańska” działa bardziej racjonalnie i dostosowując się do pewnych narzuconych z zewnątrz kryteriów, wytwarza produkt, na który istnieje silne zapotrzebowanie. Jeden ze sprzedawców, określając cenę konkretnego „drewna”, korzysta z głośnomówiącego kalkulatora. Wynikiem wyliczeń jest precyzyjna cena: 2000 dolarów amerykańskich<sup>10</sup>. Obie strony wydają się tu wytrawnymi graczami i obie – jak możemy sądzić – pozostają (we własnych oczach) zwycięzcami.

Wyjaśniając pojęcie opisu gęstego, Clifford Geertz przytoczył przykład nieszczęsnego Cohena – żydowskiego kupca żyjącego w Maroku, który na skutek różnych zbiegów okoliczności nie tylko popadł w finansowe tarapaty, ale również o mało nie postradał życia. Opowiadając i wyjaśniając tę historię, antropolog odwołuje się do metafory pomieszania języków (kodów kulturowych). Film *Barbash i Taylor* jest próbą ukazania (i analizy) zapewne jeszcze bardziej skomplikowanego przypadku, który nie sprowadza się do osobliwej historii zasłyszanej w „obcym kraju”<sup>11</sup>. *In and Out of Africa* jest raczej próbą zbadania ciekawego fenomenu kulturowo-społecznego, który ma zarówno swój globalny, jak i lokalny wymiar. Pokazuje, jak różne dyskursy dopasowują się do siebie albo raczej jak czarni, wykorzystując dyskurs białych o sztuce, tworzą na jego podstawie własny dyskurs autentyfikacji. I choć wszystko działa sprawnie, nie znaczy to wcale, że obie strony posługują się systemem reguł i procedur przejrzystych dla partnera. Film jest też próbą śledzenia powiązań łączących odległe (i zarazem bliskie) światy. *Barbash i Taylor* w swojej badawczej wędrówce podążają za konkretnymi obiektami, zmierzają konkretnymi szlakami i odwiedzają konkretne

---

10 W innym filmie o podobnej tematyce, *Je ne suis pas moi-même* Alby Mory i Anny Sanmartí (2007), turystka ewidentnie skonsternowana wysoką ceną maski (3000 euro) proponuje wymianę na swój zegarek, dopowiadając, że jest to bardzo dobry szwajcarski zegarek z białego złota. Tym razem to czarny sprzedawca wydaje się mieć skonsternowaną minę. Jak widać, czasami uczestnicy transakcji potrafią się wzajemnie zaskakiwać.

11 Por. Clifford Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempy, E. Nowicka, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

miejsca związane z krążeniem owych obiektów; rozmawiają też z konkretnymi osobami: sprzedawcami (detalistami i hurtownikami), kupującymi (przede wszystkim z marszandami, kolekcjonerami, kuratorami kolekcji sztuki), jak i wytwórcami (to już podróż do świata ukrytego przed zachodnim spojrzeniem – do miejsc, gdzie wytwarzane są *bois*). *In and Out of Africa* okazuje się nie tylko świetnym przykładem antropologii wielomiejscowej<sup>12</sup>, lecz pozostaje także bliski zamysłom Brunona Latoura: „główną zasadą [ANT – *actor network theory* – dop. S.S.] jest to, że aktorzy sami tworzą wszystko, włączając w to swe własne ramy, swe teorie, swe konteksty, swe metafizyki, nawet swoje ontologie...”<sup>13</sup>. Taki też jest ten film: przedstawia nam opinie poszczególnych podmiotów, czasem „podążając za nimi”, czasem konfrontując i zderzając ich opinie ze sobą. To opis gęsty w nowym stylu, a może raczej p r z e d s t a w i e n i e g ę s t e .

Geertz uznał, że antropologia (której metodologia nie daje się łatwo zoperacjonalizować) pozwala jedynie sugerować teorie, nie mając mocy, by je ustanawiać<sup>14</sup>. Filmy, jak się wydaje, często są pozbawione teorii i wniosków wyłożonych *explicite*, jednak potrafią nam je mocno, choć najczęściej *implicite*, dawać do zrozumienia i sugerować<sup>15</sup>. Podobną myśl odnajdziemy u David MacDougalla, który podkreśla, że filmy mają raczej moc sugerowania niż twierdzenia<sup>16</sup>. Tym samym pozostają w zgodzie z dzisiejszą antropologią, która ma raczej skłonność do „opisywania” konkretnych przypadków i nie przechodzi do łatwych uogól-

---

12 James Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempy, E. Nowicka, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004; George E. Marcus, dz. cyt.

13 Bruno Latour, dz. cyt., s. 212.

14 Clifford Geertz, dz. cyt.

15 Por. dawne koncepcje Jaya Ruby’ego postulujące, by film etnograficzny, jeśli ma być traktowany jako naukowy, podlegał analogicznemu rygorom weryfikacji jak działa naukowe. Film miał też być wykładnią jakiejś teorii naukowej. Por. Jay Ruby, *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, „Studies in the Anthropology of Visual Communication” 1975, t. 2, nr 2.

16 Anna Grimshaw, Nikos Papastergiadis, *Conversations with Anthropological Film-makers: David MacDougall*, Prickly Pear Pamphlet, nr 9, Prickly Pear Press, Cambridge 1995.



nień i esencjalizujących opisów transparentnych norm („praw”) kulturowych. Geertzowi zarzucano (korzystając z jego własnego określenia), że ogląda kulturę tubylców ponad ich ramieniem<sup>17</sup>. Film etnograficzny w zasadzie porzuca postawę „chłodnej obserwacji” i zdecydowanie pozwala na spotkanie twarzą w twarz. Wydaje się, że jako medium doskonale nadaje się do tworzenia nieesencjalizujących przedstawień, oddając niuanse wypowiedzi, ponieważ umożliwia przekazanie nie tylko znaczeń wyrażonych słowami, lecz także komunikatów, które ujawniają się na poziomie mowy ciała, sposobów mówienia, retoryki itd.<sup>18</sup> Duża swoboda odczytania, którą pozostawia film antropologiczny, nie powinna być postrzegana jedynie jako zagrożenie dla stabilności sensu i znaczeń. Uświadomienie sobie konsekwencji, jakie dla przekazywania i odczytywania znaczeń niesie wykorzystanie tego medium, jest być może lepszą strategią niż trwanie w pewności, jaką dają słowa o ustalonych i kontrolowanych jedynie przez nas znaczeniach.

---

17 Na przykład Vincent Crapanzano, *Hermes' Dilemma: The Making of Subversion in Ethnographic Description*, [w:] *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, red. J. Clifford, G.E. Marcus, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1986.

18 Nie chciałbym tu zabrznieć zbyt naiwnie, bo dzisiejsza technika umożliwia niemal wszystko, jednak „znaczenie dodane” – interpretacja antropologa (i mówię to, w zasadzie zgadzając się z opinią Geertza, że nie możemy wyjść poza interpretację) – jest zdecydowanie większe na poziomie całego filmu, skrótów i manipulacji sensem w obrębie syntagmatyki wypowiedzi, niż mikro sytuacji, które zachowują wiele ze znaczeń otwartych (w rozumieniu Rolanda Barthes'a: *The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills*, [w:] tenże, *Image – Music – Text*, Fontana Paperbacks 1982) – otwartych na interpretację samego widza. Stąd nacisk na długie ujęcia, zapis zachowań i syntagmatyki wypowiedzi.

JOANNA M. SOSNOWSKA

## Wenecja

L aguna Wenecka nie tylko pod względem swojej historii, lecz także z uwagi na swoją geografę różni się od wszystkich innych miejsc na naszej planecie. Z biegiem wieków mieszkańcy tego niezwykłego wybrzeża, które nie będąc ani lądem, ani morzem jest zarazem jednym i drugim, zdołali poznać jego szczególną naturę.

**Paweł Muratow, t. II, s. 361**

Wenecja należy do życia jak narodziny i śmierć. Każdy ma dwa miasta rodzinne. Jednym z nich jest Wenecja.

**Sándor Márai, s. 106**

Szczęściem jest już samo oglądanie Wenecji.

**Henry James, s. 315**

Przybywałem już do Wenecji pociągiem, samolotem, statkiem i samochodem, ale niezależnie od tego, czy zdarzyło mi się ujrzeć ją z powietrza, z portu czy z długiego mostu, za każdym razem odczuwałem niepokojące, mocne bicie serca, jakby mój prywatny los był jakoś związany z tym miastem.

**Sándor Márai, s. 106**

Za każdym razem wywołuje we mnie wstrząs, gorączkę, trzepot serca, niejasne lęki, nieoczekiwane *déjà vu*, przebiecia z literatury, malarstwa, filmu. Nigdzie i w obliczu niczego nie czuję się tak do żywego dotknięty wielkością i wspaniałością sensualnego obcowania z otoczeniem.

**Krzysztof Lipka, s. 142**

Morze i niebo jak gdyby schodzą się w pół drogi, łączą swoje odcienie w delikatny opal, w mieniącą się substancję fal, chmur i stek bezimien-



nych lokalnych refleksów, aby w końcu rzucić jasne tło każdemu przedmiotowi w polu widzenia.

**Henry James, s. 315**

Wąskie uliczki wprawiają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. Kroki rzadkiego przechodnia rozbrzmiewają tu jak gdyby gdzieś z daleka. Dźwięczą a potem milkną, ich rytm pozostaje nam w uchu niby jakiś ślad, po którym wyobraźnia idzie w krainę wspomnień.

**Paweł Muratow, t. I, s. 13**

Na placu panowała bezsłoneczna parność. Nieświadomi niczego cudzoziemcy siedzieli przed kawiarniami lub stali, zupełnie pokryci gołębiami, przed kościołem, przyglądając się, jak ptaki, rojąc się i bijąc skrzydłami, spychały się wzajemnie, dziobiąc w zagłębieniu dłoni podawane ziarna kukurydzy.

**Tomasz Mann, s. 265**



W Castello, przy kościele Santa Maria dei Derelitti i Ospedaletto rosną pod murem rozmaite trawki. Rozpoznają je zwierzęta domowe. Widziałem w tym miejscu, jak pies i kot razem wyszukują zioła i zgodnie je skubią.

**Predrag Matvejević, s. 36**

Widzę [...] wąski kanał w sercu miasta – kawałek zielonej wody i płaszczyznę różowego muru. [...] Róż starych murów zdaje się wypełniać wszystko; przenika nawet nieprzezroczystą wodę.

**Henry James, s. 337**

Jest to róż blady, drżący, eteryczny i wodnisty; rozświetlone morze zdaje się nim rumienić, a blada, jasnozielona laguna i kanały jakby go chłonęły.

**Henry James, s. 336**

A woda! Woda dziwnie przykuwa do siebie i pochłania wszystkie myśli, podobnie jak tu pochłania wszystkie dźwięki, toteż najgłębsza cisza spływa nam na serce.

**Paweł Muratow, t. I, s. 14**



Jak cicho, coraz ciszej stawało się dookoła! Nie było nic słycać prócz plusku wiosła, prócz pustego uderzenia fali o dziób barki, który, stromy, czarny i u szczytu zbrojny jakby halabardą, sterczał nad wodą, i prócz czegoś trzeciego jeszcze, gwarzenia, mruczenia – szeptu gondoliera, który przez zęby, urywanie, słowami tłumionymi pracą ramion, mówił do samego siebie.

**Tomasz Mann, s. 211**

Noc była chłodna, księżycowa i spokojna. W gondoli było nas pięcioro, włącznie z właścicielem, miejscowym inżynierem, który, przy współudziale swojej dziewczyny, wziął na siebie wiosłowanie. Sunęliśmy powoli – zygzakiem, jak węgorz – przez miasto, zawisłe nad naszymi głowami, przepaściste i puste, przypominające o tej późnej porze rozległą, w ogólnych zarysach prostokątną rafę koralową albo szereg niezamieszkałych grot. Było to osobliwe uczucie: znaleźć się w stanie ruchu wewnątrz tego, na co zwykle patrzyło się w poprzek – kanałów; miało się wrażenie uzyskania dodatkowego wymiaru.

**Josif Brodski, s. 100–101**





Gondola posiada tożsamość, kiedy w niej siedzicie.

**Henry James, s. 338**

Drogę do Laguny wyznaczają drewniane pale. Pale najczęściej są z drewna dębów, akacji i kasztanowców. [...] Pale też mają różne nazwy: *palina* jest cała z jednego kłoca, *dama* - z dwóch lub trzech kłoców, *bricola* - z kilku związanych na kształt snopa. Wyróżniają się pale zakończone spiczasto czymś w rodzaju turbanu; poniżej wymalowano na nich białe, niebieskie, czerwone paski i inne znaki, informujące o przynależności do szacownego rodu lub znanego właściciela. Malowane czy nie, pale butwieją tak samo.

**Predrag Matvejević, s. 15**

Czym jest Wenecja? Wenecjanin, postawiony wobec takiego pytania, odpowie w dziewięciu wypadkach na dziesięć, że cudem: *un miracolo, un prodigio*. Dla mnie, odkąd spędziłem w Wenecji tydzień zimą, raczej snem niż cudem. [...] Jeżeli (rzecz we Włoszech dość prawdopodobna) Wenecja nie zostanie ocalona. Europa zachoruje na «zatrucie psychiczne»;



tak psychiatrzy określają stan ludzi, którzy nie cierpią wprawdzie na bezsenność, lecz tracą zdolność śnienia.

**Gustaw Herling-Grudziński, s. 72**

Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną. Dlatego stare miasta są w najwyższym stopniu miejscem sygnatur, które *flâneur* – spacerujący bez celu – odczytuje jakby w roztargnieniu podczas swoich beztroskich przechadzek, a kiepscy konserwatorzy, którzy banalizują i ujednolicają europejskie miasta, te sygnatury zacierają, czynią je nieczytelnymi. I dlatego miasta – zwłaszcza Wenecja – podobne są do snów. We śnie bowiem każda rzecz puszcza oko do śniącego, każde stworzenie opatrzone jest sygnaturą, dzięki której znaczy więcej, niż mogłyby kiedykolwiek wyrazić jego rysy, gesty i słowa. A jednak nawet ten, kto stara się uporczywie swoje sny zinterpretować, jest gdzieś w głębi duszy przekonany, że nic one nie znaczą. I tak w Wenecji wszystko to, co zdarzyło się na danej uliczce, na danym placu, na danym chodniku wzdłuż kanałów, w danym zaułku, kondensuje się nagle i krystalizuje





w figurę zarazem chwiejną i wymagającą, niemą i poufałą, poirytowaną i odległą. Ta figura to widmo albo duch opiekuńczy miejsca.

**Giorgio Agamben, s. 48–49**

Niewątpliwie można być też bardzo szczęśliwym w Wenecji, nie czytając – nie krytykując, nie analizując, bez jednej uciążliwej myśli.

**Henry James, s. 327**

**Giorgio Agamben**, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010

**Josif Brodski**, *Znak wodny*, tłum. S. Barańczak, Kraków 2010

**Gustaw Herling-Grudziński**, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Warszawa 1990

**Henry James**, *Wenecja*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2006, nr 3–4, s. 325–355

**Krzysztof Lipka**, *Miasta i klucze*, Warszawa 2005

**Tomasz Mann**, *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, [w:] tegoż, *Wybór nowel i esejów*, Wrocław 1975

**Sándor Márai**, *W podróży*, wybór, tłum. i posłowie T. Worowska, Warszawa 2011

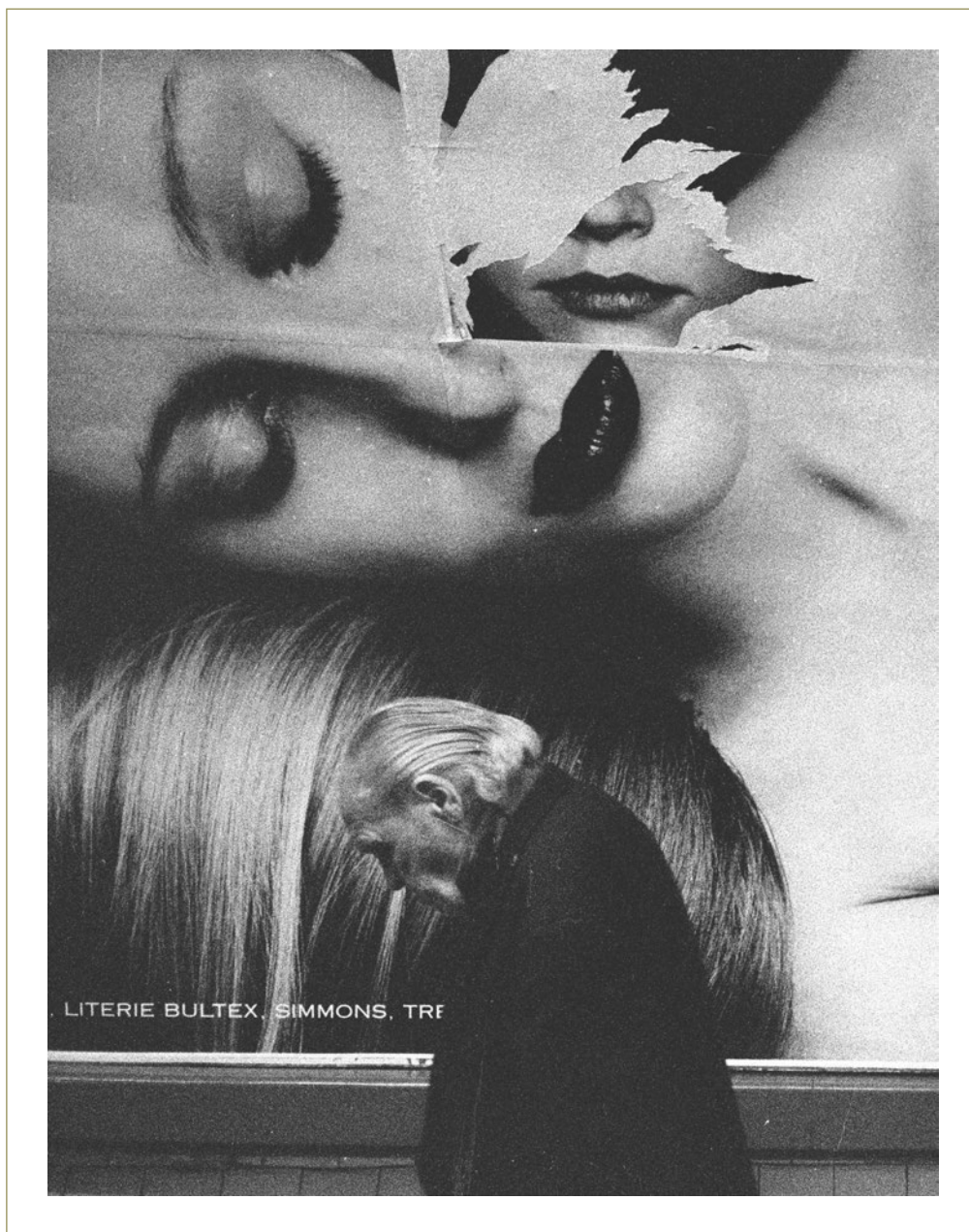
**Predrag Matvejević**, *Inna Wenecja*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, wprowadzenie R. La Capria, Sejny 2005

**Paweł Muratow**, *Obrazy Włoch*, tłum. P. Hertz, Warszawa 1972

Wybór: Joanna M. Sosnowska    Fotografie: Joanna M. Sosnowska, Paweł Sosnowski



TOMASZ SZERSZEŃ



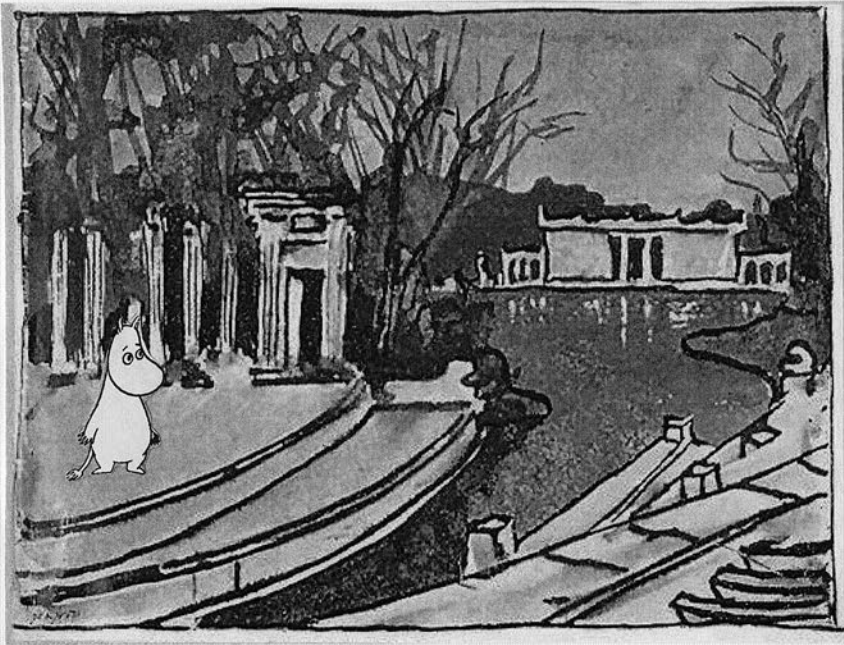
Zdjęcie z paryskiego metra publikowane na okładce „Kontekstów” (nr 1/2006).  
Pamiętam, podobało Ci się...

*Tomek*





WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI



Z najserdeczniejszymi życzeniami -  
Hojciech Świdziński

"Plastyka wyobraźnia Tove Jansson na bazie zakamienio-  
nego w powszechnej wyobraźni modelu tury niezwykłych  
wizji przedstawienia premierowego. Posólsz, porwajace  
teatr, zewszata jego wiosłownię. Drewniany budynek osiadł  
na mieliźnie, ale nastal otacza go bezkresna woda.  
W malenkich łódkach pod proscieniem podptywa pub-  
licznosc. Reflektory puszcza ja barwne snopy swiatla  
w ciemnosci letniej nocy. Przedstawienie rozpoczyna ja tury  
wolnienia w deski sceny, ktore niosa si po tafli  
wody w dal... W moim przekonaniu jest to wizja  
godna wyobraźni Stanislasa Wyspianskiego wy  
Jenego Guegonevskiego."

Hojciech Świdziński,  
"Muminko's poglady na teatr",  
"Teatr" 2010, nr 10.



## BARBARA TONDOS

Kochany, Najmądrzejszy, Nadzwyczajny Promotorze!

Z bardzo skróconą opowiadką o gadatliwych ornamentach składam najserdeczniejsze

URODZINOWE ŻYCZENIA!!!

*Barbara Tondos*

\* \* \*

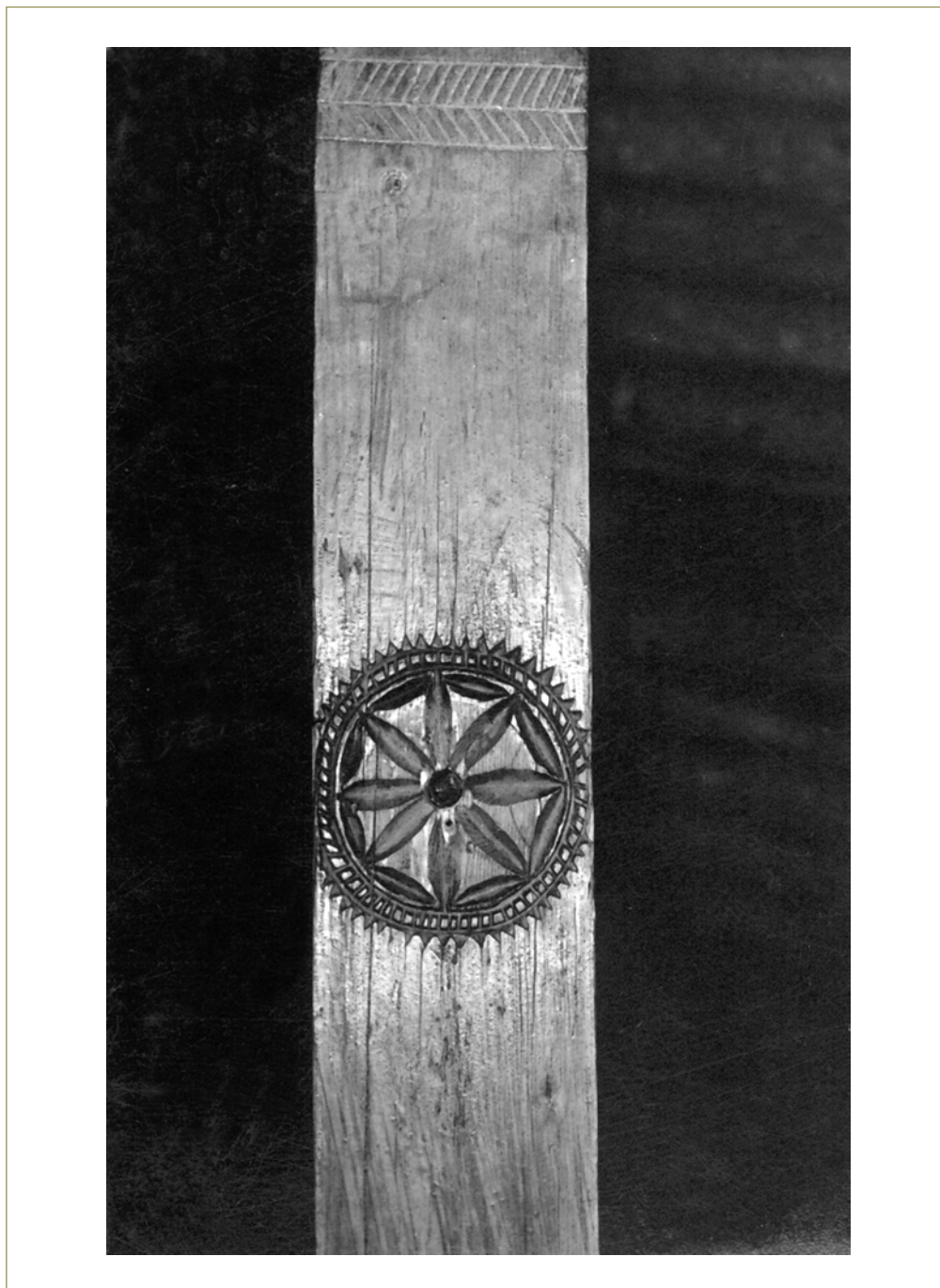
Kozikiem i dłutkiem ryzował pasterz swoją zgodę na górski świat,  
swoją skargę na ubóstwo, nadzieje i zaklęcia.







Jakub Gut nie całkiem wiedział, jakiego Boga prosi o opiekę nad domem, gdy rzeźbił cyrhlicę na sosrębie.



Aż Pan Witkiewicz, malarz, zobaczył siłę i pokorę twórców w zdobieniu łyżników, liniach dachów, ukształtowaniu belek. Po swojemu a podobnie budował dzieło. Jego sztuka miała tylko pokazać światu, że żyje naród, jeśli tworzy.







Polacy zachwycili się sztuką Witkiewicza, ogłosili ją stylem narodowym i zaczęli stosować według własnego rozumienia; budowano „w drewnie i murze”, ozdabiano czym się da, nawet panie haftowały obrusy po zakopiańsku.





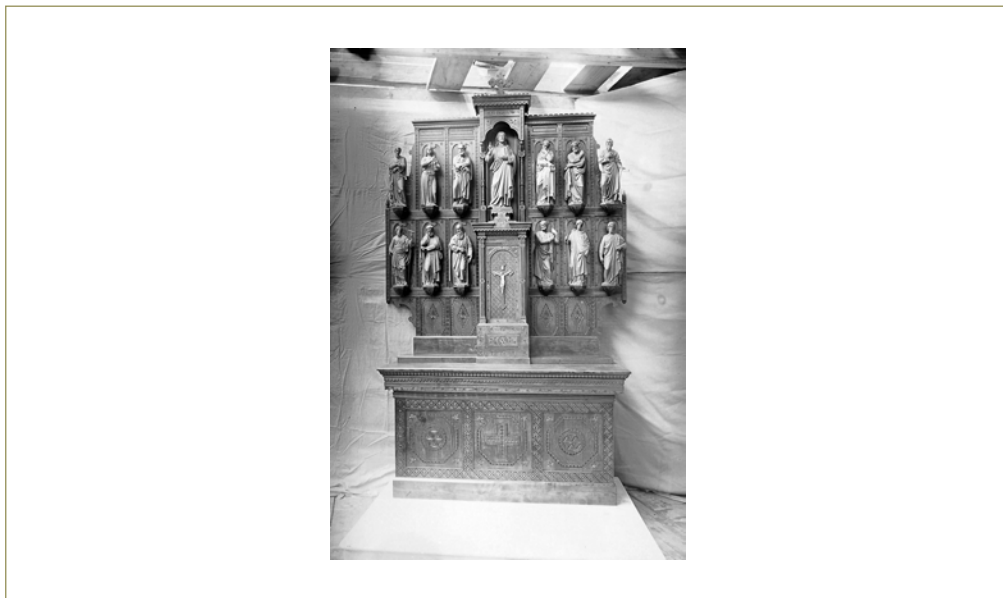
Górale patrzyli na witkiewiczowskie domy, na ornamenty. Nie naśladowali. Po paru latach zaczęli odpowiadać przyjaźnie, zachowując własne zasady i korzystając z niektórych pomysłów Witkiewicza.



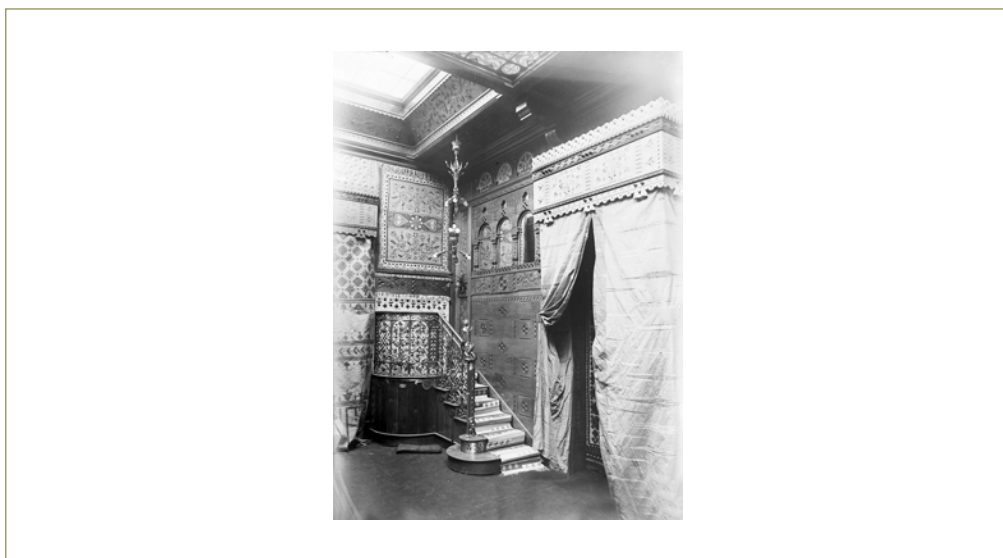


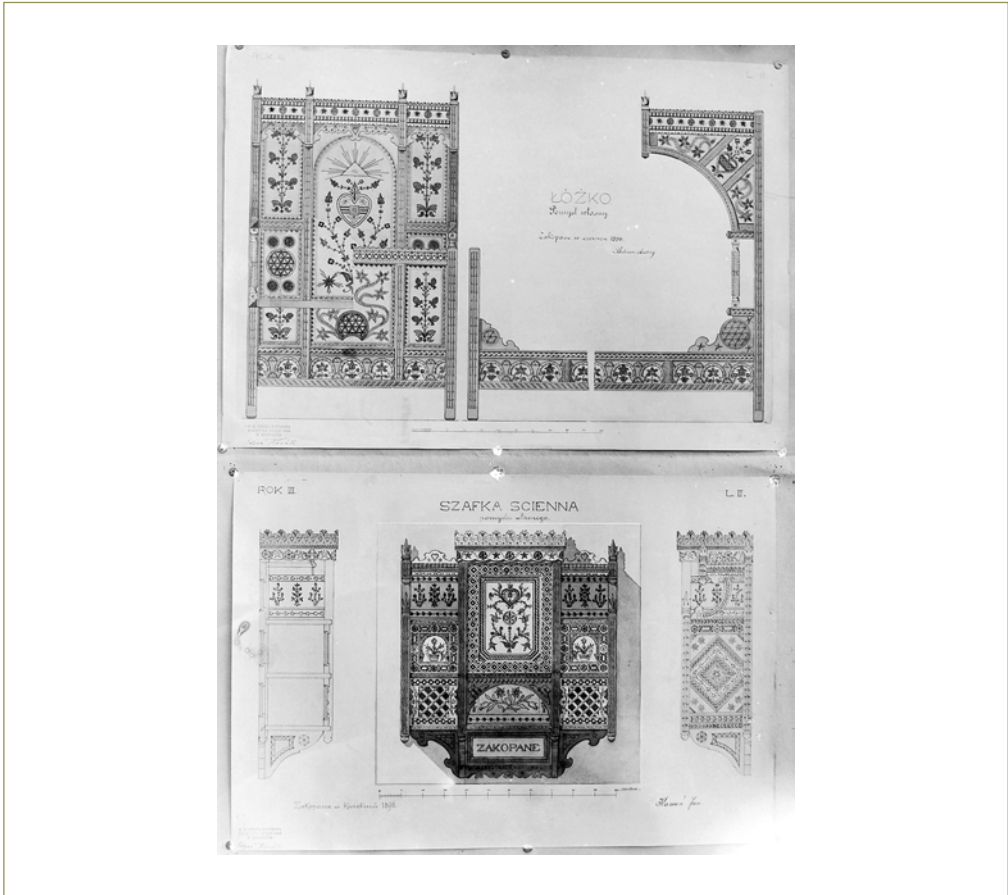


Rząd austriacki nie podzielał entuzjazmu. Urzędowo mianowany dyrektor zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, Franciszek Neuzil, Czech, bardzo szybko poddał się polskiemu wpływom; zaczął tworzyć trochę z zakopiańska, trochę po czesku...



Potem zastąpił go nowy dyrektor Szkoły, Węgier Edgar Kovats. Prędko wydał wzornik „sposobu zakopańskiego”, który naprawdę był bardziej tyrolski, a trochę węgierski. W programie Szkoły pomieszały się archaiczne wzory z wymyślonymi przez Witkiewicza i z przywiezionymi zza Karpat.

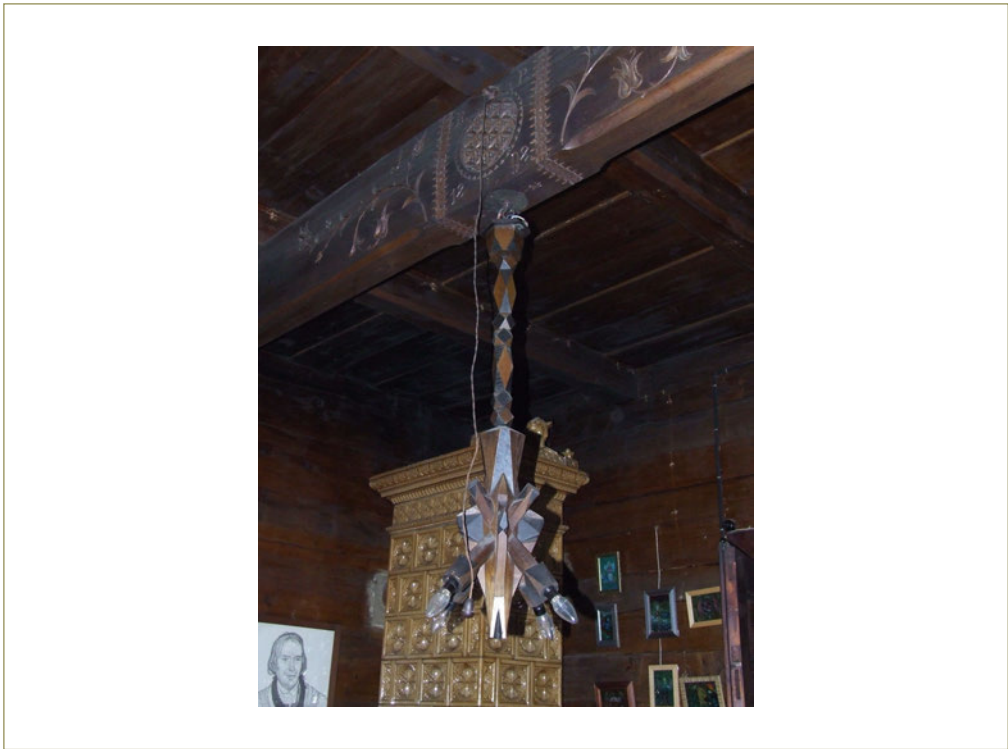




Wykształceni w Szkole, pogubili się w tych wzorach cieśle, stolarze i snycerze; jeszcze dołączano i inne motywy...









W czasach, gdy o twórczości miał decydować urzędnik, gdy ponownie pozwolono budować drewniane domy – czasami zaczynało się powracanie do starych zdobin.



Mówił Stanisław Witkiewicz, że trzeba strzec legendy, bo w niej jest siła. Zmieniły się, splątały, popsuły ornamenty, ale przeniosły przez sto lat silniejszą od rzeczywistości legendę o wspaniałym podtatrzańskim ludzie.



Teraz wspaniałe zostały tylko psy...



ADAM TRWOGA

## *Protestanci przy stole. Filmy Carla Th. Dreyera a Uczta Babette*

*Nie przyjąłem zatem punktu widzenia jednostronnie fizjologicznego ani też jednostronnie psychologicznego. Nie składałem całej winy tylko na dziedzictwo po matce ani też nie zrzucąłem jej na menstruację czy na samą tylko „nieobyčajność”. Nie głosiłem wyłącznie moralów! Te ostatnie pozostawiłem – wobec braku w sztuce księdza – kucharce.<sup>1</sup>*

W drugiej połowie lat 80., po czternastu latach poszukiwania producenta, Gabriel Axel nakręcił adaptację opowiadania Karen Blixen pt. *Uczta Babette* (1987). W 1988 r. otrzymał Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny. Swój filmem ustanowił wzorzec adaptacji filmowej wiernej pierwowzorowi literackiemu. Popularność opowiadania Blixen<sup>2</sup>, osiągnięta także za sprawą ekranizacji, przerodziła się w swoistą modę na „uczty Babette” – w wielu amerykańskich restauracjach można było za niemałe pieniądze spróbować potraw na wzór tych serwowanych przez tytułową kucharkę (nie trzeba dodawać, że ten przejaw snobistycznego konsumpcjonizmu bogatych *yuppies* spotkał się z krytyką nie tylko ze względu na przeinaczenie sensu uroczystej kolacji Babette). Odbywały się również mniej kontrowersyjne „uczty”, czyli składkowe spotkania kulinarno-towarzyskie. Według polskich organizatorów tego typu spotkań, „*Uczta Babette* jest klubem kolacyjnym, w którym imprezy mają charakter składkowy. Jest to połowa drogi między restauracją a ko-

---

<sup>1</sup> August Strindberg, *Dramaty*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1962, s. 234.

<sup>2</sup> Utwór pochodzi z tomu *Anecdotes of Destiny* z 1958 r. Duńska pisarka często tworzyła po angielsku pod pseudonimem Isak Dinesen. Dinesen było jej panieńskim nazwiskiem.

lacją u przyjaciół. Jest to też nawiązywanie nowych znajomości i poszerzanie kulinarnych horyzontów”<sup>3</sup>. Samo określenie „uczta Babette” weszło też do języka potocznego jako synonim wspaniałej biesiady, a wpisane w wyszukiwarce internetowej daje o kilka tysięcy więcej wyników niż „uczta Platona”.

Krótki utwór Blixen został opublikowany w czerwcowym numerze „Ladies’ Home Journal” w 1950 r., kiedy to pisarka, potrzebując pieniędzy oraz chcąc zaistnieć w lukratywnym świecie amerykańskich magazynów, posłuchała rady znajomego, który miał jej powiedzieć: „Napisz o jedzeniu! Amerykanie mają obsesję na tym punkcie”.

Nawet jeśli Amerykanie mają obsesję na punkcie jedzenia, to kojarzy się ono jednak z Francją. Nic więc dziwnego, że Babette jest Francuzką. Jak mawiają jej rodacy: „Bien vivre c’est, avant tout, bien manger” („Dobrze żyć oznacza przede wszystkim dobrze jeść”) albo „Paris, capitale de France, est aussi celle de gastronomie” („Paryż, stolica Francji, jest zarazem stolicą gastronomii”)<sup>4</sup>. W opowiadaniu Babette przed wyjazdem z Francji była szefem kuchni w Café Anglaise – tej samej restauracji, o której Marcel Proust wspominał na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu*, a którą Karen Blixen mogła znać z czasów swojego pobytu we Francji, sprzed małżeństwa i wyjazdu na afrykańską farmę.

Z Paryżem związany jest także Gabriel Axel, który co prawda urodził się w Danii, ale już od bardzo wczesnego dzieciństwa mieszkał we Francji i francuski był jego pierwszym językiem. Chociażby z tego powodu nadawał się doskonale na reżysera opowiadania autorki *Pożegnania z Afryką*. Wiedział, że ważną rolę w filmie musi zagrać aktorka z Francji. Według niego wygląd, sposób chodzenia i ubierania się (stroje Babette zostały na potrzeby filmu zaprojektowane przez Karla Lagerfelda) musiały kontrastować z aktorstwem Skandynawów. Pierwotnie w roli Babette Axel widział Catherine Deneuve, ale szybko zdecydował się na Stéphane Audran (pamiętną panią domu z *Dyskretnego uroku burżuazji /1972/* Luisa Buñuela). Pokora oraz spryt to cechy, którymi można opi-

---

3 Cyt. za: <http://ucztababette.blog.com/about/> (dostęp: 10.10.2011).

4 Skrajnym przykładem takiego myślenia jest amerykańska pełnometrażowa animacja *Ratatuj* (2007) w reż. Brada Birda (studio Disney/Pixar).



sać francuską kucharkę, a także kreację francuskiej aktorki. Podobnie jak do wyboru aktorów, Axel dużą wagę przywiązywał do realistycznej inscenizacji, która – z perspektywy późniejszej recepcji filmu – dla wielu widzów i dziennikarzy jawiła się jako przytłaczająca ukryte sensory. Najlepszym tego przykładem jest poniższa notka zachęcająca do obejrzenia dzieła: „Zdjęcia najważniejszej sekwencji uczyły trwały dwa tygodnie. Kuchnię zainstalowano w studiu. Jej szefem – z prawami kierownika pomocniczej ekipy zdjęciowej – został Jan Pedersen, mistrz sztuki kulinarnej z kopenhaskiej restauracji «La Cocotte». Nie było mowy o atrakcjach ani żadnym odgrzewaniu potraw. Wszystkie dania, przygotowane według XIX-wiecznych przepisów francuskich, musiały być świeże. Na przykład ze względu na próby i kilkudniowe powtórki przyrządzono aż 148 przepiórek, choć scena wymagała tylko 12”<sup>5</sup>.

Być może w ten sposób zupełnie niepotrzebnie próbowano podkreślić rangę dzieła Axela, które zrywa ze stereotypem, że to, co kulinarne (a zatem zmysłowe i materialne), wiąże się tylko z cielesnością, a w skrajnych wypadkach z degeneracją (czego dobrym przykładem jest słynne *Wielkie żarcie* /1973/ Marca Ferreriego), oraz że jedynie asceza jest gwarantem uduchowienia. Dobitnie podkreśla to Christian Metz, pisząc, iż „główne społecznie akceptowane sztuki opierają się na zmysłach dystansu, a te, które zależą od zmysłów kontaktu, są uważane za gorsze (sztuka kulinarna, perfumiarstwo etc.)”<sup>6</sup>. Sąd taki, jak pokazuje *Uczta Babette*, jest zdecydowanym uproszczeniem sprawy.

Zauważmy, że gdy przywołać jeszcze *Głód* Knuta Hamsuna i jego ekranizację zrealizowaną przez Henninga Carlsena, to najciekawsze zarówno pod względem literackim, jak i filmowym dzieła dotyczące jedzenia bądź jego braku powstały w Skandynawii.

Jak podkreśla Wiesław Juszczak, „uderzającą cechą zarówno opowiadania, jak filmu jest niebywała zwięzłość narracji i prostota wszystkich w nich użytych środków. Owa prostota i celność służą tutaj, już w czysto zewnętrznym planie, temu, co stanowi zasadniczy ekspresyjny efekt

---

5 Cyt. za: <http://n-magazyn.n.pl/artykuly/uczta-babette-za-kulisami.html> (dostęp: 10.10.2011).

6 Christian Metz, *Pragnienie i jego brak*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 19.

całej konstrukcji dramatycznej, w obu dziełach zasadniczo takiej samej. Służą nadaniu pozorów oczywistości rzeczom i zdarzeniom bynajmniej nie oczywistym, zagadkowym, niezwykłym”<sup>7</sup>. Podobnie jak w innych utworach literackich Karen Blixen, akcja opowieści (a także filmu Axela) dzieli się na trzy, nierówne objętościowo, części. Są to: ukazanie sytuacji wyjściowej, retrospekcja potrzebna do zrozumienia wydarzeń, powrót do terażniejszości i kontynuacja historii ukazanej w części pierwszej. W ten schemat wpisana jest opowieść o dwóch córkach nieżyjącego już pastora i zarazem założyciela małej wspólnoty protestanckiej, które na cześć Lutra i Melanchtona noszą imiona Marcina i Filipa. Siostry pod wpływem nauk ojca, mimo okazji opuszczenia rodzinnej miejscowości<sup>8</sup>, opiekują się coraz mniejszą i coraz bardziej skłóconą wewnątrznie wspólnotą. W tej ciężkiej pracy przychodzi im z pomocą francuska służąca, Babette Hersant, która po upadku Komuny Paryskiej musiała uciekać z Francji i znalazła schronienie w Skandynawii. Główna część opowiadania zawiera opis przygotowań do „francuskiej kolacji”, wydanej z okazji setnych urodzin pastora, oraz opis samej uroczystości. Tytułowa uczta została przygotowana przez Babette i opłacona pieniędzmi wygranych przez nią na loterii. Dzięki służącej podzielona wspólnota ponownie się odradza, mimo początkowego strachu<sup>9</sup> przed francuską – czyli grożącą otruciem i grzechem – ucztą. Ważną rolę w rozwoju akcji spełniają też dwaj dawni adoratorzy sióstr: generał Lorens Loewenhielm oraz śpiewak operowy Achille Papin.

Bardzo szybko zaczęto jednak interpretować *Uczę Babette* w kategoriach odchodzących daleko od prostej wykładni, mówiącej o wspaniałej wizji kulinarnej na tle konfliktu dwóch postaw religijno-narodowych

---

7 Wiesław Juszczak, *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995, s. 173.

8 W oryginale literackim jest mowa o norweskiej miejscowości Berlevaag. Axel przeniósł akcję filmu do duńskiej Jutlandii, która, jak pisał Jarosław Iwaszkiewicz, dla Duńczyków ma ten sam wymiar, co Kresy dla Polaków. Ta zmiana, oprócz braku śniegu, o którym jest mowa u Blixen, przed przyjściem członków wspólnoty na uroczystą kolację, jest w zasadzie jedyną ingerencją reżysera.

9 Tym samym Blixen, jako jedna z pierwszych wśród pisarzy skandynawskich, nakreśliła portret Obcego i reakcji społeczności lokalnej na niego, wyprzedzając m.in. współczesne kryminały Henninga Mankella.

(protestancka Norwegia/Dania kontra katolicka Francja). Wskazywano elementy przenoszące czytelnika i widza w rejony niekoniecznie kojarzące się z kuchnią. W Polsce pierwsze interpretacje odwołujące się do kontekstów biblijnych i religijnych powstały w środowisku badaczy skupionych wokół Instytutu Sztuki PAN oraz czasopisma „Konteksty”<sup>10</sup>.

Kuchnia i religia to elementy nierozzerwalnie związane z *Ucztą Babette* i do pewnego stopnia z kinem Carla Theodora Dreyera. Dla wielu wielbicieli Dreyera *Uczta Babette* jest niczym kolejny jego film. Gabriel Axel znalazł wizualny klucz do słynnego utworu Karen Blixen właśnie w twórczości autora *Męczeństwa Joanny d'Arc*, podobnie jak wiele lat wcześniej Jerzy Kawalerowicz i operator Jerzy Wójcik w stosunku do opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów*. Warto w tym miejscu zestawić sceny, które pojawiają się w zakończeniu *Gertrudy* (1964), ostatniego filmu Dreyera, i w prologu *Ucztą Babette*, a które tworzą zadziwiająco spójną całość – tak jakby drzwi zamknięte w filmie jednego twórcy zostały po ponad dwudziestu latach otwarte w dziele drugiego. Podobnie odchodząca od męża Gertruda (w obszernej pelerynie) zamienia się w Babette, która przychodzi nocą i prosi o pomoc córki pastora<sup>11</sup> – już same cytaty wizualne informują o związkach między tymi filmami.

*Uczta Babette* zakończyła pewną epokę w kinie skandynawskim – epokę symbolizowaną przez kino autorskie Dreyera. O ile na tle kinematografii duńskiej twórczość Dreyera jest zjawiskiem niezwykłym, w zasadzie niezależnym od filmów jego rodaków, o tyle jego „duńskość”, względnie „skandynawskość”, wynika z inspiracji wybitnymi twórcami kultury czy wręcz z sukcesji po nich. Według znawców duńskiego malarstwa to właśnie Dreyer, reżyser filmowy, jest kontynuatorem malarstwa Vilhelma Hammershøia<sup>12</sup>, który – co nie bez znaczenia – jest uważany za kontynuatora malarstwa Vermeera i Caspara Davida Friedricha. Ponadto Dreyer w sposób oczywisty odwołuje się do dramaturgii skandynaw-

---

10 Zob. numer 3-4 tego periodyku z 1992 r.

11 Wygląd Babette i rola, jaką pełni we wspólnocie, przypominają mitologiczne przybycie bogini Demeter do Eleusis na dwór Keleosa i Metanejry – podobnie jak bogini, Babette ukrywa swoją prawdziwą tożsamość oraz obdarowuje innych.

12 Zob. Elizabeth Clegg, „*The White Doors*” and „*The Glass Roof*”: *The Interior of Hammershøi and Spilliaert*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1998, nr 1-2.

skiej, zarówno do tak znanych pisarzy, jak Ibsen czy Strindberg, jak i do mniej popularnych: Söderberga i Munka. Na marginesie warto wspomnieć, że w młodości reżyser pisywał do gazet m.in. recenzje teatralne. Śmiało można postawić tezę, że w XX w. w kulturze skandynawskiej wiodącą rolę literatury i teatru (Ibsen i Strindberg, Selma Lagerlöf) oraz malarstwa (Munch, Hammershøi) przejęło kino Dreyera i Ingmara Bergmana<sup>13</sup>. I podobnie jak wyżej wymienieni twórcy oraz twórczynie, skandynawscy reżyserzy przedstawiali ciekawe portrety kobiet.

Wątki kobiece w twórczości Dreyera wiążą się jednak również z wątkami autobiograficznymi. Maurice Drouzy zaproponował odczytanie twórczości reżysera *Męczeństwa Joanny d'Arc* przez biografię jego tragicznie zmarłej biologicznej matki<sup>14</sup> – Dreyer był nieślubnym dzieckiem i dopiero jako osiemnastolatek poznał prawdę na temat swojego pochodzenia. Jego matka, Josephine Nilsson, pochodziła ze Szwecji i była służącą, która zmuszona sytuacją życiową, oddała swojego nieślubnego syna do adopcji, a niecałe dwa lata później zmarła w cierpieniach w wyniku próby pokątnej aborcji. Według Drouzy'ego każda młoda, srogo doświadczana przez los kobieta miała być przypomnieniem (początkowo nieuświadomionym, później świadomym, o czym wspomniał sam Dreyer) jego matki.

Teza Drouzy'ego nie wyczerpuje jednak wszystkich problemów poruszonych w filmach Dreyera. Gdyby twórczość tego reżysera miała być jedynie świadectwem jego ogromnego resentymentu, nie intrygowałaby widzów na całym świecie ani nie inspirowałaby takich reżyserów, jak chociażby Bergman, Fellini, Godard, Truffaut. Na gruncie polskim styl duńskiego mistrza wpłynął wyraźnie chociażby na zdjęcia Jerzego Wójcika do *Matki Joanny od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza, gdzie ozdobny,

---

13 Trzeba dodać, że Ingmar Bergman żywo interesował się kinem Duńczyka, zwłaszcza *Dniem gniewu*, który był inspiracją przy produkcji *Siódmej pieczęci* (1957). O wpływie filmów i teorii filmowej Dreyera na twórczość Bergmana więcej informacji można znaleźć na stronach:

<http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=83F52Do8-E251-410B-A98B-7EAE2D92B8C9> (dostęp: 16.07.2010) oraz <http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=AC849D7C-4B7D-4ADF-8DE4-D8AAA28549D2> (dostęp: 16.07.2010).

14 Maurice Drouzy, *Carl Theodor Dreyer né Nilsson*, Paris 1982.

wręcz barokowy język literackiego oryginału Jarosława Iwaszkiewicza został zastąpiony ascetyczną stroną wizualną przejętą z *Męczeństwa Joanny D'Arc* i *Dnia gniewu*<sup>15</sup>. Trzeba poza tym dodać, że młodzi bohaterowie filmów Dreyera (zarówno kobiety, jak i mężczyźni) mogą być również jego autoportretami. Ten swoisty „autobiografizm” twórczości Dreyera nie jest czymś wyjątkowym na gruncie kultury skandynawskiej. Zarówno przed nim (Strindberg w *Tjänstekvinnans son /Syn służącej*, 1886–1887/), jak i po nim (Bergman w *Szeptach i krzykach* /1972/) Skandynawowie tworzyli fikcyjne opowieści z elementami autobiograficznymi – dotyczyły one ich dzieciństwa i relacji z matkami. Podobne wątki można też znaleźć w twórczości Karen Blixen. Współcześnie swoją biografię (na wzór Dreyera) konstruuje w ten sposób Lars von Trier, który uważa się za następcę autora *Męczeństwa Joanny D'Arc*<sup>16</sup>.

Wątki autobiograficzne stanowią dla Dreyera narzędzie umożliwiające ukazanie nurtujących go problemów religijnych. Przez analizę związków między filmami Dreyera a poglądami religijnymi dwóch wielkich duńskich reformatorów – pisarzy protestanckich: Nikolaia Frederika Grundtviga i Kaja Munka – można pokazać zawartą w jego utworach polemikę z duńskim luteranizmem. W ten sposób opozycje „młodość – starość” (zwłaszcza w wariacie „młoda a stara kobieta”), „kobieta – mężczyźni”, „represjonowana jednostka – wroga społeczność”, wywiedzione z biografii reżysera, a pojawiające się w jego filmach, nabierają nowych znaczeń.

Tradycją religijną Dreyera był duński protestantyzm (luteranizm), zwłaszcza związany z osobami Nikolaia Frederika Grundtviga i Kaja Munka. Ich poglądy stanowiły duchowy i intelektualny fundament dzieł reżysera. To za sprawą tradycji Grundtviga w twórczości Dreyera widać zwrot w stronę folkloru, wsi i jej obyczajów, zwłaszcza w pokazywaniu Norwegii jako symbolu nieskażonej natury – podobnie jak w późniejszym piśmarstwie Karen Blixen. Grundtvig ponadto mocno akcentował dwie strony natury ludzkiej: kobiecą i męską, a w swych hymnach

---

15 Por. Jerzy Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2006, zwłaszcza s. 114–116, 139–140.

16 Por. *Lars von Trier. Spowiedź DOGMAtyka*, wywiad przeprowadzony przez Stiga Björkmana, przeł. T. Szczepański, Kraków 2000.



protestował przeciwko kultowi męskości w protestantyzmie, podkreślając rolę „natury matki”<sup>17</sup>. Natomiast w filmach Dreyera najczęściej pojawiają się młode kobiety, które nie mogą zostać matkami lub umierają w czasie porodu.

W ciekawy sposób protestantyzm Dreyera łączy się z jego międzynarodową karierą, której ukoronowaniem było zrealizowanie w 1927 r. we Francji *Męczeństwa Joanny D’Arc*. Jak się to stało, że ten duński luteranin zainteresował się świętą dopiero co wyniesioną na ołtarze przez Kościół katolicki? I drugie pytanie: czy Dreyer uważał Joannę D’Arc za świętą? Odpowiedzi udziela w jednym z wywiadów sam twórca: „Moją intencją w czasie realizacji *Joanny D’Arc* było odkrycie poza pozłotą legendy ludzkiej tragedii i odnalezienie poza sztuczną aureolą tej wizjonerki, która nazywała się Joanna. Pragnąłem pokazać, że bohaterowie historii są również istotami ludzkimi”<sup>18</sup>. A takie podejście jest bliskie racjonalistycznej teologii Grundtviga, który głosił hasło „najpierw człowiek, potem chrześcijanin”<sup>19</sup>. Przy innej okazji Dreyer wspominał: „Rudolf Maté, który stał za kamerą, zrozumiał wymogi dramatycznej psychologii zbliżeń i wykonał to, co było moją wolą, moim uczuciem i moją myślą: mistykę ucieleśnioną”<sup>20</sup>.

Filmy Dreyera – zgodnie z komentarzem Lutra do I przykazania: „Zakazana jest tu adoracja, a nie czynienie obrazów: [...] można mieć lub robić obrazy, lecz nie powinno się ich adorować”<sup>21</sup> – zakładają intelektualny, „zimny” religijny odbiór przez widzów („zimny” nie znaczy w tym wypadku chłodu psychicznego u oglądającego, czego artystycznym przykładem jest reakcja bohaterki *Życ w własnym życiu* Jean-Luca Godarda na wyświetlony w paryskim kinie film *Męczeństwo Joanny d’Arc*).

„Sztuka Carla Dreyera zaczyna się rozwijać w tym właśnie miejscu, gdzie większość reżyserów się poddaje” – pisze Pauline Kael<sup>22</sup>. W nie-

---

17 Agnieszka Bron-Wojciechowska, *Grundtvig*, Warszawa 1987, s. 66.

18 Cyt. za: „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 67.

19 Jest to echo koncepcji wczesnochrześcijańskiego pisarza Ireneusza.

20 Cyt. za: „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 33.

21 Cyt. za: Sergiusz Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 42.

22 Cyt. za: <http://www.geocities.ws/paulinekaelreviews/d2.html> (dostęp: 30.04.2012).

zwykle wyciszonych, a zarazem intensywnych ujęciach aktorzy – prowadzeni przez Dreyera, który uważał, że twarz jest zwierciadłem duszy – w zasadzie nie grali, lecz przedstawiali esencję charakteru kreowanych postaci, tworząc intensywne studia ludzkiej psychiki, przeważnie ludzi zmagających się z osobistymi bądź religijnymi kryzysami. Arcydzieła Dreyera dotyczą najważniejszych sfer ludzkiej egzystencji. Pokazują jednostkę w sytuacji krytycznej – w czasie próby „ostatecznej”.

Axel połączył twórczość Dreyera i Blixen równocześnie na dwóch poziomach: wizualnym oraz treściowym. W tym celu zaangażował nawet aktorów Dreyera, a pozostałych ucharakteryzował na wcześniejszych bohaterów jego filmów z epoki kina niemego. Najlepszym tego przykładem jest para dawnych kochanków, wyrzucających sobie swój młodzieńczy romans, odgrywana przez aktorów występujących w 1943 r. w filmie *Dzień gniewu*. Innym ciekawym rysem filmu Axela jest jego waler dokumentalny – wiele scen dokładnie, krok po kroku, przedstawia kolejne etapy przyrządzania potraw, porządek ich podawania, nakrywania do stołu oraz zachowania się przy nim. Dzięki temu widz może nie tylko spróbować sam przygotować na przykład zupę piwno-chlebową, ale też głębiej wejść w świat zasugerowany bardzo oszczędnym językiem na kartach opowiadania Blixen.

Podobną, a w niektórych filmach jeszcze większą skrupulatność w ukazywaniu jedzenia oraz napojów można zaobserwować u Dreyera. W filmach, których akcja rozgrywa się raz na wsi, jak we *Wdowie po pastorze* (1921), raz w mieście, czego przykładem jest *Pan domu* (1925), posiłki zostały przedstawione z wręcz kronikarską, acz nienarzucającą się drobiazgowością. Pamiętając o ukrytych i religijnych sensach, które można wydobyć z filmów Dreyera (w czym jego dzieła są podobne do japońskich filmów *shomin-geki* Yasujiro Ozu), trzeba zarazem podkreślić ich dokumentalistyczny charakter, który zawsze znajduje się na pierwszym miejscu, niejako skrywając właściwe treści.

Ów dokumentalizm pozwala ukazać w *Uczcie Babette* diametralną różnicę między prostotą życia w Skandynawii (i to nie tylko wśród niższych warstw społecznych, ale i w posiadłości należącej do ciotki generała Loewenhielma) a francuską wystawnością za pomocą dosłownie jednej sceny, w której Achille Papin pisze list w swoim paryskim mieszkaniu:

ilość sprzętów i drobiazgów (w stylu II Cesarstwa) niezwykle kontrastuje z prostotą protestanckich wnętrz.

Równocześnie zostaje podkreślony podział na to, co codzienne i powtarzalne (zupa piwno-chlebowa – chleb zgodnie ze słowami Modlitwy Pańskiej: „chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”), oraz to, co wyjątkowe i niepowtarzalne (uczta dla dwunastu braci i siostr ze wspólnoty, jedyna w swoim rodzaju jak Ostatnia Wieczera), który wyraża się w zdaniu: „Dana im była godzina szczęśliwości powszechnej”. W odróżnieniu od filmów Dreyera, w których sceny uczt (względnie pojawiający się pokarm lub napój) zawsze zapowiadają śmierć, Axel przedstawia radosną wizję świata ziemskiego. Sceny posiłków Dreyer ściśle wiązał z biblią Ostatnią Wieczera, która przecież poprzedza pojmanie i śmierć Chrystusa<sup>23</sup>.

Tekst opowiadania oraz filmowe dialogi utkane są z dosłownych bądź aluzyjnych cytatów z Pisma Świętego lub przypominają język „apokryfów”: „O tym, co wydarzyło się później tego wieczora, nic pewnego nie da się powiedzieć. Żaden z gości nie przypominał sobie potem tego jasno. Wiedzieli tylko, że pokoje wypełniły się niebiańskim światłem, tak jakby wiele małych promiennych aureoli zespoliło się w jeden wspaniały blask. Milczący starcy otrzymali dar języków. A uszy, całymi latami niemal głuche, otworzyły się nań. Sam czas połączył się z wiecznością.

---

23 Podobny zabieg można znaleźć w rosyjskim filmie *Powrót* (2003) Andrieja Zwia-gincewa. Film opowiada o dwóch braciach, Andrieju i Iwanie, których wychowują matka i babka. Ta niepełna rodzina mieszka w prowincjonalnym rosyjskim miasteczku do czasu powrotu ojca. Gdy ten przyjeżdża, na chwilę odbudowuje rodzinę i zabiera synów na wycieczkę, która stanie się dla chłopców swoistym rytuałem przejścia. Taka sugestia uwidacznia się w scenie obiadu, w której ojciec zasiada u szczytu stołu, nie przynależąc ani do strony kobiet, ani do strony synów. Ta asymetria informuje o napięciu, jakie wytwarza się między bohaterami. Reżyser tak to określa: „Ten stół rozdziela dwa światy – świat żeński, materialny i odpowiedzialny, oraz świat męski, ojcowski, oddalony, bo reprezentowany przez przybysza z zewnątrz. Strona męska zostaje obciążona winą nieobecności, stąd wrogość. I stąd ten układ, graficzny podział na dwie strony stołu. Ja wiem, że taki obraz tworzy strukturę, ale chciałem, żeby to było dosłowne”. Wizualne zestawienie bohaterów, jak i dzielenie jedzenia przez ojca oraz picie wina pozwalają kojarzyć ten posiłek z Ostatnią Wieczera. Wyprawa z synami kończy się tragicznie – ojciec ginie w piątek, spadając z wieży triangulacyjnej.

Długo po północy okna domu lśniły jak złoto i złocista pieśń płynęła w zimowe powietrze<sup>24</sup>. Blixen celowo nawiązuje w tym fragmencie do Zesłania Ducha Świętego na apostołów, co jest czytelnym potwierdzeniem przemiany społeczności, która przypomniła sobie słowa Pisma: „Przeto czy jecie, czy pijecie, czy cokolwiek innego czynicie, wszystko na chwałę Bożą czyńcie. Nie bądźcie zgorszeniem ani dla Żydów, ani dla Greków, ani dla Kościoła Bożego, podobnie jak ja, który się staram przypodobać wszystkim pod każdym względem, nie szukając własnej korzyści, lecz dobra wielu, aby byli zbawieni. Bądźcie naśladowcami moimi, tak jak ja jestem naśladowcą Chrystusa” (1 Kor 10,31–11,1).

Warto wspomnieć, że wydarzenia – zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie – rozgrywają się w okresie adwentu (uroczyste spotkanie odbywa się 15 grudnia 1885 r.). Luteranie w tych dniach często sięgają po postyllę domową Marcina Lutra, w której kazanie na drugą niedzielę adwentu powiada: „To tedy jest nauka bardzo potrzebna, którą powinniśmy zachowywać w sercu. Nie zakazuje Pan jedzenia i picia. Ale tego się strzeżcie, aby tym wszystkim nie były obciążone serca wasze, tak żebyście zapomnieli o moim przyjściu. Owszem, czuwajcie, to jest czekajcie mnie na każdy czas, i żyjcie bogobojnie, dobre mając sumienie. To jest pierwsza rzecz. Po wtóre, módlcie się, abyście uszli wszelkiej pokusie i utrapieniu i godni byli stanąć przed Synem człowieczym. O co też w ostatnich prośbach modlitwy Pańskiej pięknie prosimy: Nie wódz nas w pokuszenie, ale nas zbaw ode złego! Jeżeli tak czynić będziecie, nie macie się czego bać, i ogień sądny będzie wam dniem zbawienia, choćby was spotkał czy u stołu, czy w łożu, czy w kościele, czy na targu, czy we śnie, czy w niespaniu: a to dlatego, ponieważ was znajdzie w bojaźni i opiece Boskiej<sup>25</sup>. Wspólnota opisana przez Blixen niewątpliwie znała te słowa, lecz zapomniała, jak je wcielić w życie.

Siostry zmieniły się dopiero pod wpływem sztuki kulinarnej Babette. Ani mundur oficera, ani śpiew tenora nie potrafiły oderwać córek od pa-

---

24 Karen Blixen, *Uczta Babette i inne opowieści o przeznaczeniu*, przeł. W. Juszcak, Poznań 2002, s. 61.

25 Cyt za: <http://www.luteranie.pl/pl/?D=260> (dostęp 10.10.2011).

stora i jego nauk<sup>26</sup>. Działania Babette nie zaprzeczały tym naukom, ale je doskonale uzupełniły o element, którego były pozbawione. Siostry swą wierną służbą i skrupulatnym wypełnianiem nauk ojca mimowolnie doprowadziły do skostnienia jego reformy. Świat Marciny i Filipy łączy ze światem Babette niesamowita pieczołowitość w wykonywaniu wszystkich czynności (przede wszystkim tych związanych z przygotowaniem jedzenia). Różnica między nimi polega na tym, że w działaniach Babette możemy zaobserwować pierwiastek twórczy. Dzięki jej sztuce (nieważne, że to „tylko” sztuka kulinarna) uczestnikom uroczystości wydaje się, że gwiazdy stały się bliższe niż dotychczas. „Ach, jakże zachwycisz aniołów” – mówią do Babette siostry w ostatniej scenie opowieści. Wiesław Juszcak wskazuje na zdanie wypowiedziane przez generała Loewenhielma: „Drżymy przed dokonaniem w naszym życiu wyboru, a dokonawszy go, drżymy znowu z lęku, że wybraliśmy źle. Lecz nadchodzi chwila, gdy otwierają się nasze oczy i widzimy, przekonujemy się, że łaska jest nieskończona. Łaska, drodzy przyjaciele, nie żąda od nas niczego, tylko byśmy oczekiwali jej z ufnością i przyjmowali ją z wdzięcznością”<sup>27</sup>. Badacz stwierdza, że w ten sposób został wprowadzony właściwy temat dzieła: „Jest to opowieść o dziele sztuki i o objawieniu się łaski. [...] Według *Uczty Babette* dzieło sztuki określa i jak gdyby odsłania to miejsce, w które uderzyć ma i w które uderzyć może «grom łaski»”<sup>28</sup>.

Babette określa siebie jako artystkę – jej uczta jest dziełem sztuki, które powoduje nie tylko chwilowe przeniesienie jej uczestników w stan ekstazy, ale przede wszystkim przemianę. Dla tytułowej bohaterki

---

<sup>26</sup> W tym miejscu warto zasygnalizować jeszcze jeden trop interpretacyjny. W opowieści pojawia się scena lekcji śpiewu, podczas której wykonywano arię Zerliny (zwaną arią uwodzenia) z opery Mozarta *Don Giovanni*. Być może Blixen, poza oczywistym kontekstem wyboru tej konkretnej arii i opery, nawiązała do analiz twórczości Mozarta napisanych przez Søren Kierkegaarda. Można pokusić się o tezę, że poszczególni bohaterowie wpisują się w kolejne stadia rozwoju osobowości (według Kierkegaarda): młody Lorens Loewenhielm i Achille Papin są przykładem typu estetycznego, wspólnota protestancka reprezentuje typ etyczny, który pod wpływem Babette staje się typem religijnym.

<sup>27</sup> Karen Blixen, dz. cyt., s. 61.

<sup>28</sup> Wiesław Juszcak, dz. cyt., s. 174.



wspólnota protestancka stała się nowym domem, nową rodziną (by nie powiedzieć: nowym sensem życia). Po wygranej na loterii nie ma już do kogo wracać, o czym dobitnie mówi w zakończeniu opowiadania – jej rodzina i klienci Café Anglaise nie żyją. Stary świat nie istnieje, został zniesiony, zaś ona sama – wygnana z Raju, Paryża. Babette oddaje nowej rodzinie wszystko, co ma: „Caritas, troska o drugiego, nie jest drugim, obok kultu, sektorem chrześcijaństwa, lecz jest w nim samym zakotwiczona i stanowi jego element. Wymiary horyzontalny i wertykalny są w Eucharystii, w «łamaniu chleba», nierozzerwalnie ze sobą złączone. W tym podwójnym twierdzeniu o dziękczynieniu i dzieleniu, znajdującym się na początku opisu ustanowienia, widoczna jest istota nowego kultu”<sup>29</sup>. Francuska kucharka wykorzystuje swój kunszt w sposób bezinteresowny i cichy, dając to, co jest najbardziej potrzebne w społeczności, która ją przyjęła, mimo że nikt tego od niej nie oczekuje.

Opowiadanie Blixen i film Axela wpisują się w myśl wyrażoną przez ks. Józefa Tischnera: „Na tym polega tajemnica wiary ewangelicznej: widzieć Boga tam, gdzie się Go najmniej spodziewamy. Choćby w stajni...” Choćby w kuchni i przy stole.

---

29 Joseph Ratzinger (Benedykt XVI), *Jezus z Nazaretu. Część II. Od wjazdu do Jerozolimy do Zmartwychwstania*, przeł. W. Szymona OP, Kielce 2011, s. 142.



AGNIESZKA MARIA WASIECZKO

## Jean Cocteau

### Portret własny artysty w świetle tradycji modernistycznej

*Świadomie przedstawiam się wyłącznie jako dyletant i dandys – nie jest mądrą rzeczą odsłaniać serce przed światem – a jak powaga jest maską błazna, tak błazeństwo z jego wyborną banalnością, obojętnością i lekkomyślnością jest szatą mędrca. W tak prostackim wieku, jak nasz, wszystkim nam potrzebne są maski.*  
(z listów Oscara Wilde’a)

W klasycznej już pracy *Wojtkiewicz i nowa sztuka* prof. Wiesław Juszcak zbadał twórczość tego młodopolskiego malarza, by ukazać jej poetycką, magiczną siłę<sup>1</sup>. Pisząc monografię tego artysty, badacz po raz pierwszy odsłonił wyjątkowość malarstwa przełomu XIX i XX w. Wiesław Juszcak podjął również wątek biografii artysty i jak zaznaczył w zbiorze szkiców *Fragmenty*, opowieść o życiu i osobie Sainte Colombe’a, sportretowanego w filmie *Wszystkie poranki świata* (*Tous les matins du monde*) w reżyserii Alaina Corneau, ale również *Uczta Babette* Gabriela Axela według noweli Karen Blixen stanowią tu „idealny wzorzec”, reprezentując „sztukę najwyższego poziomu”<sup>2</sup>. Obydwa filmy mówią nam, „jak należy pisać biografię kogoś, kto w dziedzinie sztuki stworzył wielkie dzieło”, a wedle Juszcaka „biografia ma służyć w docieraniu do samej istoty sztuki”<sup>3</sup>. Jak pokazała to przywołana przez niego Maria Poprzęcka, nowy gatunek „historycznej biografii artysty” zrodził się na gruncie XIX-wiecznego malarstwa akademickiego. I jak napisał Wie-

1 W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Universitas, Kraków 2000.

2 W. Juszcak, *Dzieło a „granica sensu”*, s. 169–182 oraz tenże, *Dlaczego?*, s. 183–192, [w:] tegoż, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Zamek Królewski, Warszawa 1995.

3 W. Juszcak, *Dlaczego?*, op. cit., s. 184.

sław Juszcza: „uwolniono żywioł nieokiełznany. Tworzenie nie tylko stało się wolnością od norm, nieustannym burzeniem, rewolucją permanentną w sferze samej sztuki, ale usprawiedliwiać zaczęło wszelkie życiowe ekscesy. Termin *artiste maudit* odnosi się tak samo do dzieła, jak i do twórcy. Odtąd «genialność» mogła usprawiedliwiać wszystko, łącznie z ostentacyjnym naruszaniem norm moralnych. I to trwa”<sup>4</sup>. W dobie modernizmu twórcy ulegli pokusie ujawniania publiczności tajemnic procesu kreacji. Według Elżbiety Charazińskiej, „artysta końca XIX wieku musiał być geniuszem i wyrastać ponad przeciętność”, a odsłaniając tajemnice niepojętego świata oraz tłumacząc dramaty ludzkiego bytu, „oczekiwał zrozumienia swego przesłania”<sup>5</sup>. Ponieważ swe dzieła kierował do współczesnego mu człowieka, ten publiczny ostracyzm był dla artysty-modernisty szczególnie gorzki. Wówczas stawał się on ofiarą, *artiste maudit*, a z pozycji kreatora „schodził do roli błazna” – argumentuje Charazińska<sup>6</sup>. W odruchu obrony tworzył dzieła o cierpkiej wymowie, jak choćby Witold Wojtkiewicz – autor analizowanego przez Wiesława Juszcza obrazu *Samotny Pierrot*, czy Wojciech Weiss – twórca *Autoportretu z maskami*.

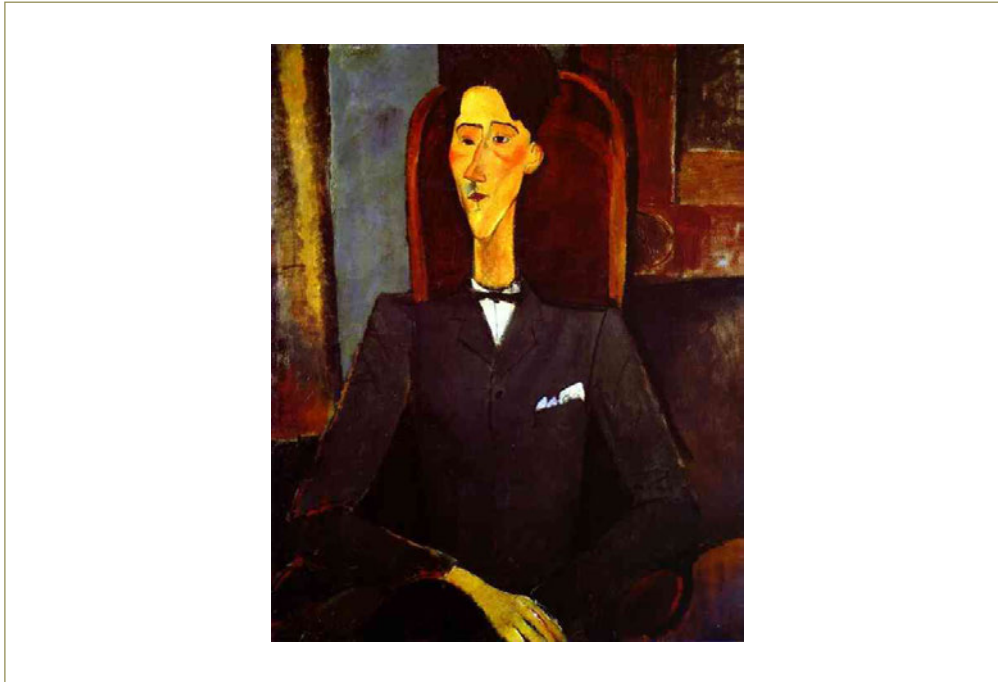
Jean Cocteau, który przez całe życie również mierzył się z pojęciem „pozy artystycznej”, reprezentuje postawę przeciwną, jeśli chodzi o cechy, które tradycyjnie uznawała sztuka modernistyczna. Aktywnie ją przepracowując, Francuz wyszedł poza jej ramy. Zadając ponadczasowe pytanie: „co to znaczy «być nowoczesnym»?”, stał się twórcą wyjątkowej w owym czasie autokreacji, której przyjrze się bliżej. Przekraczając wszelkie bariery, Cocteau kreował własny mit. Francuski artysta, pełen sprzeczności, jest jednocześnie nowoczesny i neoklasycystyczny, rewolucyjny i „reakcyjny”. Istnienie tych właśnie pięknieć i niespójności w jego postawie uwypuklili Dominique Païni oraz François Nemer, kuratorzy wystawy *Jean Cocteau. Sur le fil du siècle*, którą od 25 września 2003 roku do

---

4 Ibidem, s. 185.

5 E. Charazińska, *Porwanie*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Muzeum Narodowe, Warszawa 1996, s. 116.

6 Ibidem.



Amedeo Modigliani, *Portret Jeana Cocteau* (1916)

5 stycznia 2004 roku prezentowało paryskie Centre Pompidou<sup>7</sup>. Celem tej retrospektywy było ukazanie innego aspektu sztuki XX w., zrewidowanie roli historycznej awangardy oraz przedstawienie w nowym świetle złożonej osobowości Cocteau. Zdaniem kuratorów ekspozycji ten nie w pełni jeszcze poznany artysta przyczynił się do ukształtowania oblicza swej epoki, a jego dorobek artystyczny pozostaje nieznan, znany słabo lub fragmentarycznie. Aranżacja wystawy posłużyła też do ponownej oceny dzieł plastycznych Jeana Cocteau oraz potwierdzenia jego roli w historii kina. Dlatego, chcąc podkreślić „ścieranie się” wielu dyscyplin artystycznych, w które angażował się twórca, oraz współlistnienie w jego *oeuvre* rysunków, filmu, fotografii i muzyki, kuratorzy wystawy wybrali otwarte przestrzenie. Przechodnie „strefy” zastąpiły tradycyjne,

---

<sup>7</sup> Wywiad z Dominique Païni oraz François Nemer, kuratorami wystawy, w: „Art Press”, Novembre 2003, no 295, wydanie dwujęzyczne francusko-angielskie, przekład na jęz. angielski C. Penwarden, s. 12–18.



zamknięte sale. Wątek narracyjny poprowadzili wzdłuż obiegającej ekspozycję witryny, która pomieściła blisko tysiąc rycin, zdjęć, obrazów i filmów autorstwa Cocteau bądź jemu poświęconych.

Uznawany za jednego z najbardziej wpływowych artystów XX w., przyszedł na świat 15 lipca 1889 roku w podparyskim Maisons-Laffitte, w zamożnej rodzinie mieszczańskiej, a zmarł 11 października 1963 roku w Milly-la-Forêt. Od czasu swego młodzieńczego debiutu w lutym 1904 roku (tomik poezji *Lampa Alladyna /La lampe d'Aladin/*) artysta nie ustawał w poszukiwaniach. Jego niezwykle zróżnicowana twórczość, rozwijająca się od drugiej dekady XX w. aż po lata 60., objęła przede wszystkim poezję, ale również dramaturgię, reżyserię teatralną i filmową, scenopisarstwo, pisanie librett do opery i baletu, choreografię, aktorstwo, scenografię, a także malarstwo, grafikę, rysunek i rzeźbę. Cocteau nawiązywał do kubizmu, futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu, nie mieszcząc się jednak w ramach żadnego z tych nurtów. Czerpał z psychoanalizy, mitologii, antyku oraz poezji metafizycznej. Choć później mu tego nie wybaczano, że tak często „robił wolte”, przez pierwsze dwie dekady XX w. był obecny dosłownie wszędzie, nieustannie objawiając się, animując wszystko oraz wypełniając rozmaite projekty swą osobowością.

Nie zawsze był jednak optymistą. Gdy miał niespełna dziewięć lat, jego ojciec, Georges Cocteau, popełnił samobójstwo. Odtąd Jean będzie przywoływał widmo śmierci w swych kolejnych dziełach: *Krwi poety (Le sang d'un poète, 1930)*, *Dwugłowym orle (L'aigle à deux têtes, 1944)* czy *Testamencie Orfeusza (Le testament d'Orphée, 1960)*. Więziń siebie samego, paralizującej go sławy i spojrzeń innych, przyjmując wymuszone pozy i miny, podejmował nieustanną ucieczkę. Oto dylemat: jak być wszędzie, obserwować wszystko i wszystkich, wszystkiego spróbować, ale pozostać zamaskowanym, przemieszczać się niepostrzeżenie oraz uchronić autentyczność swych sekretów i fantazmatów? Wyjątkowo „widoczny” Cocteau chronił swą nieuchwytność. Jak powiedział, on sam jest „widzialny”, lecz dla nas paradoksalnie pozostał „niewidzialny”.

Ponieważ Cocteau własnoręcznie ilustrował swe teksty, m.in. *Les enfants terribles (Straszne dzieci, 1929)*, *Thomas l'imposteur (Tomasz fantasta, 1923)*, *Opium (1930)*, *La machine infernale (Maszyna piekielna, 1932)*, *Le Potomak (Potomak, 1924)*, o zachowanie własnej niewidzialności dbał również w swych pracach graficznych. Zazwyczaj rezygnował w nich z koloru. Ilustrując

swe erotyki za pomocą czystej, wyrazistej linii, zgłębiał całą gamę więzi łączących homoseksualne kobiety i mężczyzn. Wprowadzone w ruch wykaligrafowane napisy z czołówek jego filmów, a także scenografia do oratorium *Król Edyp* (*Oedipus Rex*, 1926) pokazują, w jaki sposób Cocteau stopił wyobrażenie człowieka z linią. Staje się nią u artysty wszystko: ciało Babilée, maski króla Edypa, a nawet kostiumy i dekoracje do *Romea i Julii*.

Wizerunek francuskiego twórcy zachował się m.in. na kilku zdjęciach Man Raya, ale znamy go też z filmu *Krew poety*. Cocteau nieustannie zgłębia swe surowe rysy. Ich tajemnice obsesyjnie bada w lustrze na trzydziestu autoportretach z serii *Les mystères de Jean l'oiseleur*. W cyklu autoportretów pozbawionych twarzy oddaje ewolucję swego języka formalnego, począwszy od precyzyjnego, kubistycznego modelunku, po operowanie charakterystyczną nerwową linią. 32 wariacje graficzne i poetyckie z *Les mystères de Jean l'oiseleur* artysta poświęcił metamorfozom swojego spojrzenia. Poeta na nich śpi, ale maska, którą nosi, ma otwarte oczy. Oznacza ona również zatarcie rysów twarzy. Wywodząc się z antyku, maska przywołuje mity poświęcone osobowościom pozbawionym oblicza i *psyche*: zamaskowanej Antygonie, Edypowi o przebitych oczach i Orfeuszowi z oczyma wymalowanymi. I to właśnie najbardziej fascynuje w sztuce Cocteau: owe maski widoczne na maskach i za maskami, przez co w końcu zaprzestajemy ich ściągania w poszukiwaniu prawdy.

Jak napisała Wanda Błomska, Cocteau całą swoją twórczość artystyczną określał mianem „poezji”, dlatego – wierząc w istnienie ukrytych światów – zgłębiał swe „pokłady wewnętrzne”<sup>8</sup>. Zafascynowany tym, co nieznanne, nadnaturalne i podświadome, „swoją misję poety wypełniał na wzór Orfeusza”<sup>9</sup>. Ten mityczny bohater będzie towarzyszył Cocteau przez całe życie, a „gest powrotu” określi cały jego dorobek. O ile wedle legendy ów gest okazał się fatalny dla Eurydyki, w myśli Cocteau paradoksalnie staje się motorem przemian, warunkiem rozwoju. Artysta stale odsłaniał swe najskrytsze emocje. W 1918 roku nawiązał

---

8 J. Cocteau, *Opium – dziennik z kuracji odwykowej*, przeł. R. i A. Nowakowie, posł. W. Błomska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 225.

9 Ibidem, s. 227.

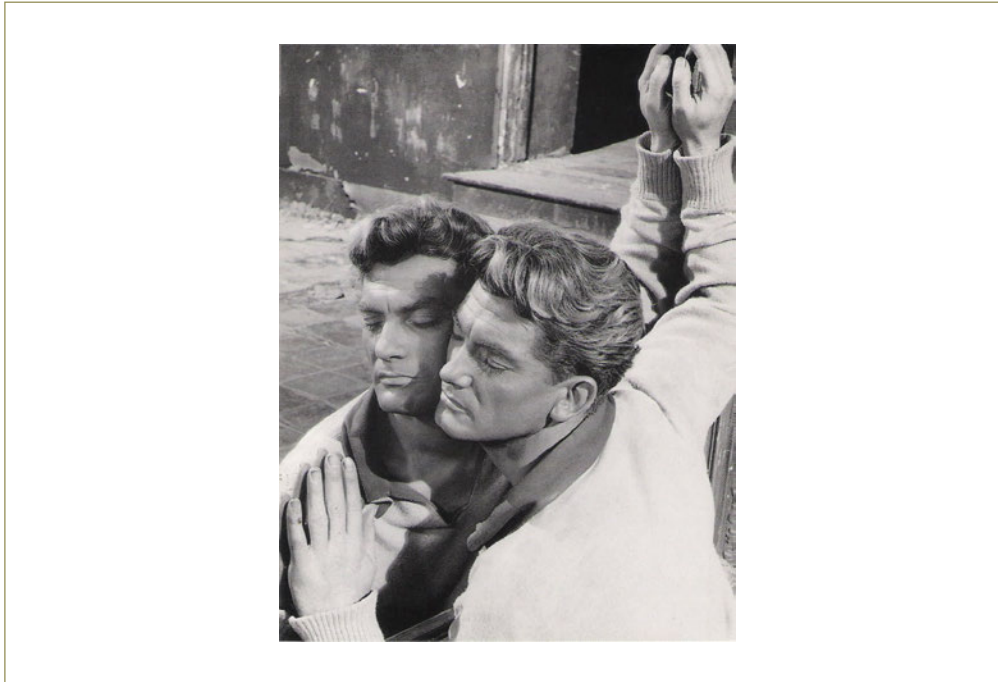


Jean Cocteau jako Poeta w *Testamencie Orfeusza* (1960)

romans z młodym pisarzem Raymondem Radiguetem (1903–1923), autorem *Opętania* i *Balu u Hrabiego d’Orgel*. Śmierć Radigueta, jego przyjaciela oraz kochanka, który w 1923 roku zapadł na tyfus, pchnęła Cocteau w uzależnienie od opium. Jego skutkiem była wydana w 1930 roku autobiograficzna, bardzo osobista książka zatytułowana *Opium – dziennik kuracji odwykowej*<sup>10</sup>. W tej relacji z pobytu w klinice Saint-Cloud – zbiorze notatek i błyskotliwych anegdot – znalazły się szczegóły z kuracji, życia uczuciowego autora oraz jego synteza poglądów na sztukę. W tym kontekście warto wspomnieć, że stereotypowy obraz artysty awangardowego, pogrążonego w stanie narkotycznego odurzenia, ma swe korzenie w drugiej połowie XIX w., a autorem pierwszych „raportów”, będących zarazem precyzyjnym opisem działania określonego środka halucynogennego, jest francuski symbolista Charles Baudelaire (1821–1867) – poeta, dandys, dekadent, buntownik oraz piewca sztuczności i nowocze-

---

10 J. Cocteau, *Opium – dziennik z kuracji odwykowej*, op. cit.



Jean Marais w filmie *Orfeusz* Jeana Cocteau (1950)

snego życia we wszelkich jego przejawach. „Pociągające było dla niego uczestnictwo w świecie ludzkim, pojętym jako święto codziennych masek i przebrań, wielkie *theatrum*” – napisał Czesław Miłosz w przedmowie do *Malarz życia nowoczesnego*<sup>11</sup>. Baudelaire napisał *Poemat o haszyszu* oraz obszerne opracowanie dzieła Thomasa De Quinceya *Wyznania angielskiego opiumisty* (1821), które złożyły się na opublikowaną pod wspólnym tytułem pracę *Sztuczne raje*<sup>12</sup>. Relacje z zażywania substancji halucynogennej francuski symbolista zestawiał tu ze swobodnymi rozważaniami filozoficzno-estetycznymi.

Cocteau szybko odkrył potencjał nowego medium – filmu. W 1930 roku powstał pierwszy w jego dorobku film, *Krew poety* – dzieło będące początkiem realizowanej na przestrzeni całego życia „trylogii orfickiej”,

---

11 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedm. Cz. Miłosz, kom. C. Pichois (przeł. M.L. Kalinowski), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 8.

12 Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. M. Kreutz, P.A. Majewski, Wydawnictwo Głodnych Duchów, Warszawa 1992.

do której zaliczany jest również *Orfeusz* (*Orphée*, 1950) oraz *Testament Orfeusza*. Ten pierwszy film składa się z fragmentarycznych zapisów rzeczywistości i poetyckich alegorii. *Krew poety*, w której artysta uprawił w ruchu swe rysunki, nie opowiada żadnej anegdoty. Oddaje metafizyczne doświadczenia autora i jest – wedle jego słów – „realistycznym dokumentem nierealistycznych zdarzeń”. Po drugiej stronie magicznego lustra znalazł się tu tajemniczy hotel, w którym, jak napisała Agnieszka Taborska, „nie obowiązuje prawo ciężenia, a mieszkańcy odprawiają niepokojące rytuały”<sup>13</sup>. Obok *Psa andaluzyjskiego* (1928) Luisa Buñuela dzieło to można uznać za reprezentatywne dla surrealizmu filmowego. Próżno tu jednak szukać – modnych w konwencji surrealistycznej – rozbudowanej symboliki snów czy obrazów odzwierciedlających stany podświadomości. *Krew poety* to raczej artystyczna polemika Cocteau z nadrealistami.

Po 15-letniej przerwie zrealizował film *Piękna i bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946), który był oparty na XVIII-wiecznej bajce autorstwa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. W tym obrazie o złożonym przesłaniu rolę Piękną zagrała Josette Day, natomiast w Bestię/Księcia wcielił się Jean Marais, z którym od roku 1937 aż do swej śmierci poeta pozostawał w bliskim związku<sup>14</sup>. Czerpiąc inspiracje z malarstwa Vermeera, reżyser wykorzystał przesycone światłem, monochromatyczne fotografie oraz Mélièsowskie triki. Nastrój *Pięknej i bestii* kontrastuje z klaustrofobicznym klimatem *Strasznych rodziców* (*Les parents terribles*, 1948), jednego z ostatnich dzieł Cocteau, które oddawało jego fascynację formalnymi aspektami ekspresjonizmu. W filmie *Straszne dzieci* (*Les enfants terribles*, 1949), do którego napisał scenariusz na podstawie swojej powieści, a który wyreżyserował Jean-Pierre Melville, został oddany duch beztroski, typowej dla okresu młodzieńczego, ale i okrucieństwa. Z kolei *Orfeusz* to współczesna, autorska wersja antycznego mitu, oparta na wcześniejszej sztuce reżysera. Współczesne rekwizyty zostały w nim umieszczone w kontekście mitu o greckim bohaterze. W filmie *Orfeusz* jest wziętym francuskim poetą, który spotyka na swej drodze Śmierć ukrytą pod postacią

---

13 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 159.

14 Por. J. Marais, *Opowieści z mego życia*, przeł. W. Gilewski, przekład poezji Jeana Cocteau: J. Waczków, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.



tajemniczej księżniczki. Zafascynowany nią, zaniedbuje swą wierną żonę Eurydykę. *Orfeusz* – jeden z najlepszych przykładów wykorzystania techniki filmowej do przełożenia świata wyobraźni na język obrazów – okazał się kolejną wypowiedzią Cocteau na temat własnego przeznaczenia jako artysty. Z kolei w swym *credo – Testamencie Orfeusza* – reżyser zbadał związki między poezją, podświadomością oraz śmiercią. Wydawać się może, że odrzucając prawa naocznej widzialności, Cocteau znalazł wspólny język z surrealistami, jednak ograniczony sztywnym dogmatyzmem André Bretona, szybko odszedł z ich ruchu, czego nigdy mu nie wybaczone. Breton pozostał zaprzysiężonym wrogiem Cocteau, który – jako niezwykle utalentowany – stanowił dla niego niedościgły wzór, a zarazem obiekt zazdrości. Sięgając po ulubioną technikę „zapisu automatycznego” i podejmując tematykę marzeń sennych czy stanów nieświadomości, Jean Cocteau nie musiał czekać na Bretona czy Tzarę, by antycypować surrealizm i dadaizm. Rola następcy Apollinaire’a – wzniosłego, autokratycznego poety – została więc Bretonowi odebrana.

Postrzegany przez pryzmat homofobii i zawiści, Cocteau wzbudzał tak krańcowe uczucia, jak uwielbienie i nienawiść, a jego wkład w rozwój kultury i sztuki doceniono dopiero, gdy w 1955 roku został przyjęty do Akademii Francuskiej. Jego wizerunek został skalany w latach okupacji, gdy obdarzył czią rzeźbiarza Hitlera – Arno Beckera. Popołniwszy niewybaczalny, „fałszywy krok”, Cocteau zabiegał też o wydanie Maxa Jacoba do obozu koncentracyjnego w Drancy, czym ściągnął na siebie wściekłość prasy, która oskarżyła go o kolaborację.

Niekiedy Cocteau balansował na granicy kiczu i złego smaku: masowo tworzył wyroby z ceramiki, biżuterię, freski kościelne oraz ckliwe prace graficzne, na których pojawiały się jego profile oraz wizerunki Orfeusza o mięsistych ustach i miękkim, opadającym podbródku. Te „dekoracyjne” motywy można odnaleźć na platerach i wazach z Vallauris. To wszystko sprawiło, że znaczna część akademików, krytyków i historyków sztuki nie starała się przyjrzeć twórczości Cocteau i zupełnie nie dostrzegła wyjątkowej przenikliwości jego pisarstwa. Antycypował w nim Barthesa’a. Jego opowiadania stały się zapowiedzią „nowej powieści” (*nouveau roman*), a z dorobku filmowego czerpali tacy reżyserzy, jak Godard, Truffaut, Romer, Rivette, Ruiz, Lynch, Jarman oraz Almodóvar. Dziś Cocteau nadal pozostaje swoistą „marką”, a to, o czym zapomnieli-

śmy, to jedność jego dzieła i osoby. Aspirując do bycia „niewidzialnym”, Jean Cocteau połączył postawę artystyczną charakterystyczną dla symbolisty początków XX w. z późniejszą, popartowską kreacją, antycypując Warhola.

Pozostaje pytanie, w jaki sposób Cocteau wcielił się w rolę *artiste maudit*, o którym pisał Wiesław Juszczak? Chyba najtrafniej scharakteryzował mistrza François Nemer, jeden z kuratorów wspomnianej już paryskiej wystawy: „Cocteau wymyka się klasyfikacjom, co utrudnia próbę zawłaszczenia go. Nie można go zaszufłdkować, starannie umieścić na półce lub w pudełku. Sterczy, wystawia stopę. To stosowana przez niego forma uniku, strategia defensywy. Nie ma go tam, gdzie się go spodziewamy, zawsze odskakuje w bok (...). Na model Rimbauda: «Ja jestem innym» Cocteau odpowiada, snując wariacje na temat: «Jestem jeszcze gdzieś indziej», «Jestem niewidzialny», «Jestem kłamstwem, które mówi prawdę». To staje się bardziej kompletną wersją Aragonowskiej definicji kłamstwa zwanego «kłamstwem-prawdą»<sup>15</sup>.

---

15 Wywiad z Dominique Païni oraz François Nemer, op. cit., s. 13.

ANNA ŻAKIEWICZ

*Karaluchy dwa*  
*Dramat w jednym akcie*

O s o b y :

**Anna** – babsztyl w średnim wieku, rozczochna, w złachanych dżinsach i powyciąganym swetrze

**Duch Brzozowskiego\*** – niski, w okularach, w pancerzyku, z czułkami na głowie

**Duch Witkacego** – wysoki, w pancerzyku j.w.

**Kazio** – postawny, elegancki, lekko siwiejący, w eleganckiej granatowej marynarce z błyszczącymi guzikami, w różowym krawacie w dyskretny rzucik

AKT I

**Scena pierwsza**

*Sala wystawowa, pod ścianami stoją obrazy różnej wielkości.*

ANNA *chodzi po sali, przestawia obrazy, niektóre podnosi jakby chciała zawiesić. Mruczy do siebie:*

Ooo, tak! Teraz lepiej, zdecydowanie!

---

\* Tadeusza, malarza.

*W pewnym momencie z ciemnego kąta wylazi DUCH BRZozowskiEgo, chodzi za ANNA, wygląda jej zza pleców, stając na palcach. Po chwili ANNA cofa się, wpadając na niego. Odwraca się z przerażeniem, DUCH BRZozowskiEgo pokazuje język i robi „diabelka”, przykładając do czoła palce wskazujące.*

ANNA

Aaaaaaa!

*Ucieka z sali. Z kąta wylazi DUCH WITKACEGO.*

DUCH BRZozowskiEgo

Co się jej stało?! Dlaczego uciekła?

DUCH WITKACEGO

Przestraszyłeś ją!

DUCH BRZozowskiEgo

Przecież chciałem jej pomóc!

DUCH WITKACEGO

Ona sobie nie da pomóc. Wszystkich przegnała. Nawet twojego syna.

DUCH BRZozowskiEgo

Tu ją rozumiem, Wawrzuś bywa czasem nieznośny.

DUCH WITKACEGO

Rozbestwiłeś go. A może przeciwnie? Za dużo się po nim spodziewałeś?

DUCH BRZozowskiEgo

Sam nie wiem. Był przecież taki inteligentny. Od dziecka. I wrażliwy. Tylko nigdy nie umiał niczego zrealizować. Zawsze kończyło się na gadaniu. Nie miałem do niego cierpliwości. Wolałem malować.

DUCH WITKACEGO *zaczepnie, pokazując na jeden z obrazów*

Te bebechy?

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

O co ci chodzi? Sam przecież napisałeś – we *Wstępie do Czystej Formy w teatrze* bodaj – że na obraz składa się „cała psychika danego artysty, wszystkie jego wspomnienia przeżyć dawnych, cały świat jego wyobrażeń i uczuć, który czyni to, że niezależnie od jego zdolności przeniesienia wizji w rzeczywistość jest on tym właśnie a nie innym Istnieniem Poszczególnym, o takim właśnie charakterze i właściwościach psychicznych“...

D U C H W I T K A C E G O

No tak, ale mi chodziło o przeżycia METAfizyczne, a twoje obrazy to czysta fizjologia. Słyszałem, że porównywałeś emocje towarzyszące tworzeniu z emocjami związanymi z wizytą u dentysty, porodem (fuj!), a nawet mówiłeś, że malujesz obnażone nerwy...

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

A ty nie? Zapomniałeś o tej kompozycji z 1922 roku, w której można narysowanemu człowiekowi zajrzeć do czaszki?

D U C H W I T K A C E G O

Daj spokój, byłem wtedy naćpany...

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

To były podobno eksperymenty naukowo-artystyczne?

D U C H W I T K A C E G O

Owszem...

*za sceną słycać jakiś hałas, głosy*

Cicho, chyba wraca! I to nie sama. Lepiej się schowajmy, bo znowu będzie wrzeszczeć. Nie lubię hałaśliwych kobiet!



DUCH BRZOZOWSKIEGO

Ani ja.

*Wracają do kąta.*

### Scena druga

*Wchodzą ANNA i KAZIO.*

ANNA

Mówię ci, że był tutaj! Wyglądał jak ogromny, obrzydliwy karaluch!

KAZIO

Kto?!

ANNA

No... Brzozowski!

KAZIO

Anulku, jesteś zmęczona. Idź już do domu, połóż się. Jutro chłopaki wszystko powieszają, a ja stawiam drinki. OK?

ANNA

Dla mnie whisky!

KAZIO

Oczywiście!

ANNA

Ale muszę jeszcze to poustawiać. Popatrz, jak pięknie. Już zaczyna wyglądać!

*KAZIO chodzi po sali, ogląda obrazy, zatrzymuje się przed jednym z nich.*

A to ten, co będzie na okładce i zaproszeniu.

K A Z I O

Taaak... Psie jajca rozjechane przez traktor!

A N N A

Coś ty? Cudny obraz, bardzo go lubię, taki jest ciepły i przezroczy-  
sty! Nazywa się „Szkarady”...

K A Z I O

Rzeczywiście... Szkarady!

*Podchodzi do innego obrazu.*

A to? Wygląda jak wątroba alkoholika!

A N N A

To nasza „Struna”. Bardzo ważny obraz, był na weneckim Biennale  
w 62 roku.

K A Z I O

A to? Płuca palacza po dwudziestu latach?

A N N A

To „Hyclada”. Brzozowski malował ją w Rogalinie, słuchając muzyki  
barokowej.

K A Z I O

Kiedy ja dojrzeję do tego, żeby mi się taka sztuka podobała? A wiesz,  
słyszałem od kogoś, że Brzozowski sam mówił, że maluje genitalia...

A N N A

To całkiem możliwe... Popatrz na to!

K A Z I O

Rzeczywiście... Ale wiesz co, nie wieszaj tej długiej tkaniny..., jak jej  
tam?

A N N A

„Olifant”.

K A Z I O

No właśnie. Nie wieszaj „Olifanta” na balustradzie w hallu, będzie wyglądał jak dywanik na trzepaku. Powieśmy go na ścianie nad schodami!

A N N A *krzyczy*

Absolutnie nie! To się nie będzie zgadzało chronologicznie. A poza tym – coś w tym hallu przecież musi być! Nie może być tak pusto!

K A Z I O

Masz tam już inne tkaniny. I fotkę Brzozowskiego.

A N N A

To za mało.

*Myśli.*

A zresztą... Może masz rację...

K A Z I O

Mam! Mam! Na pewno! Cudownie! Kupię ci w „Triumfie” komplet czerwonej bielizny! Jaki rozmiar? 38?

A N N A *zawstydzona*

Nie... Czterdzieści...

*przerywa ze złością*

A co cię to obchodzi?!

K A Z I O

Mam też taką śliczną marynareczkę. Granatową, na podszewce w czerwonej kratkę! Przyniosę ci!

ANNA *sceptycznie*

Myślisz, że biust mi się zmieści?

KAZIO

Na pewno!

ANNA *podejrzliwie*

A ty dlaczego jej nie chcesz?

KAZIO *wstydliwie*

Wiesz... brzuch mi trochę ostatnio urósł... Ale pompek to robię dwanaście! A Fred tylko trzy! I to z trudem!

ANNA

Aha, to przynieś! A może jeszcze byś mi skombinował jakąś czerwoną szmatę na szyję? Do czarnej sukienki. Chcę być na wernisażu w kolorach obrazów Brzozowskiego.

KAZIO

Jaka to ma być czerwień?

ANNA

Karmin. Taka jak tutaj. *Pokazuje na jeden z obrazów*

KAZIO

Dobrze. Poszukam. Ale teraz już chodźmy. Późno.

ANNA

Zaraz, zaraz, a jutro kim będziesz? Dyrektorem czy designerem?

KAZIO

No... mam parę spotkań... Ale krótkich! Wiesz przecież, że Fred złamał nogę i byczy się w szpitalu, a Dorota się gdzieś włóczy za granicą. Samego mnie zostawili! Ze wszystkim!!!

ANNA

A ja wezmę nożyczki i obetnę ci ten śliczny krawacik!

KAZIO

Nie denerwuj się, schowam go do kieszeni! I będę pomagać!

*Wychodzą.*

### **Scena trzecia**

*Z kąta wychodzą karaluchy.*

DUCH WITKACEGO

Kto to był ten elegancik?

DUCH BRZozOWSKIEGO

Tutejszy wiceszef. Czasem projektuje scenografię do wystaw. Wymyślił te szarości pod moje obrazy. Bardzo ładnie – od szarego do czarnego i z powrotem.

DUCH WITKACEGO

Widziałeś jego marynarkę? Krój z Saville Row!

DUCH BRZozOWSKIEGO

Niekoniecznie. Prędeż Armani.

DUCH WITKACEGO

Kto?

DUCH BRZozOWSKIEGO

No, ten projektant. Ma sklepy na całym świecie. Ale Kaziowi pewnie szył marynarkę jakiś warszawski krawiec.

DUCH WITKACEGO

A krawat? Wyglądał na jedwabny!



D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

Eee tam! Teraz robią takie tworzywa, że z daleka nie odróżnisz. Ale przyznaję, facet ma gust. Mój ojciec miał kiedyś sklep z galanterią męską w Krakowie na Szewskiej. Sprowadzał wszystko z Anglii. Z pewnym opóźnieniem, ale mawiał zawsze, że prawdziwy gentleman powinien spóźniać się z modą o pół roku. Wawrzek do dziś nosi szaliczki z tego sklepu.

D U C H W I T K A C E G O

Co ty powiesz? Szkoda, że nie wiedziałem! Na pewno znalazłbym tam coś dla siebie. A słyszałeś, co wygadywał o twoich obrazach? Nie obraż się, ale potwierdził to, o czym ci wcześniej mówiłem! Bebechy! I to dosłownie! No i te genitalia, nic mi nie mówiłeś! Dobrze ci było! Ja to nie mogłem umieszczać takich rzeczy na obrazach, pewnie by mnie zamknęli za obrazę moralności! Najwyżej kobietkom coś takiego rysowałem, na małych karteczkach... One to potem zaraz chowały. A chichotały!

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

No to co, że bebechy i genitalia? Przecież wszyscy jemy i kochamy. A w moich obrazach jest też parę innych rzeczy. A twoja Czysta Forma to co? Dużo gadania, a tak naprawdę – sama literatura. Wszystkie twoje obrazy o p o w i a d a j ą . Do „Bajki” upchnąłeś dwa swoje dramaty, oba „Kuszenia św. Antoniego” to Flaubert plus twoje „Nienasylenie”. Namalowałaś „Kalinowe dwory” ze „Słopiewni” Tuwima, zilustrowałaś „Hamleta”...

D U C H W I T K A C E G O

Za to w portretach byłem dobry! A te twoje portretowe próby... Pozal się Boże!

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

No tak, Chimek mi nie wyszedł, ale Mao? Gdzieś tu powinien być!

*Chodzi po sali, szuka, w końcu podnosi niewielki obraz przedstawiający Mao-tse-Tunga.*

Popatrz, jaki śliczny!

DUCH WITKACEGO *krzywi się*  
Paskudztwo! To ma być portret?

DUCH BRZozOWSKIEGO  
No tak, nie znasz kontekstu. Namalowałem go w 50 roku, tak trochę na złość, bo mieliśmy wtedy socrealizm...

DUCH WITKACEGO  
Co?

DUCH BRZozOWSKIEGO  
Socrealizm. Realizm socjalistyczny. No wiesz, sztuka socjalistyczna w treści i narodowa w formie...

DUCH WITKACEGO  
Co za bzdury!

DUCH BRZozOWSKIEGO  
Łatwo ci mówić! Jak czerwoni wkroczyli, to się po prostu zabiłeś!  
A my musieliśmy z tym żyć...

DUCH WITKACEGO  
Nie musieliście!

DUCH BRZozOWSKIEGO  
To co, mieliśmy wszyscy popełnić zbiorowe samobójstwo?! Ja jestem katolikiem!

DUCH WITKACEGO  
To dlaczego nie siedzisz w niebie, tylko się tu pętasz z takim bezbożnikiem jak ja?

DUCH BRZOZOWSKIEGO

Dostałem przepustkę. Dają po dziesięciu latach, więc chciałem uczestniczyć w swojej wystawie. A ty skąd się tu właściwie wzięłeś? I po co?

DUCH WITKACEGO

Ja tu mieszkam.

DUCH BRZOZOWSKIEGO

Mieszkasz? Gdzie?

DUCH WITKACEGO

Dwa piętra wyżej. Mają tu takie zakamary. W dzień muszę się chować, żeby mnie nie rozdeptali, ale w nocy sobie łożę. Cisza, spokój, oglądam swoje portrety i kompozycje, których mają tam sporo, wspominam. Nudno. Przeważnie jednak śpię, bo w dzień nie zawsze można – czasem strasznie hałasują. Same baby tam siedzą, takie wrzaskliwe, za to można posłuchać, jak się kłócą o politykę albo obgadują mężczyzn. Bardzo śmieszne. Twoje obrazy też tam mają.

DUCH BRZOZOWSKIEGO

Tak, sprzedałem im parę.

DUCH WITKACEGO

Ode mnie nie kupowali. Tylko klienci – zamawiali portrety. Ale obrazów nikt nie chciał.

DUCH BRZOZOWSKIEGO

Ludzie nie lubią abstrakcji. Nie rozumieją jej. Ale dwadzieścia, trzydzieści lat temu to się na nią snobowali.

DUCH WITKACEGO

Przecież ani moje ani twoje obrazy to nie abstrakcja!

DUCH BRZozOWSKIeGO

Ale ludziom się tak wydaje, bo nie ma na nich czytelnych dla nich kształtów.

DUCH WITKACEGO

Leniwa hołota!

DUCH BRZozOWSKIeGO

Nie mów tak!

DUCH WITKACEGO

No tak, ten twój katolicyzm – chrześcijańska miłość bliźniego... To skąd ci się wzięły te karaluchy w obrazach i rysunkach?

DUCH BRZozOWSKIeGO

Wiesz, czasem z tą miłością bliźniego trudno jest. A i z siebie nie zawsze człowiek jest zadowolony. Czytałeś Kafkę?

DUCH WITKACEGO

Kogo? Aaa, tego czeskiego Żyda, co pisał po niemiecku? Nie, a dlaczego pytasz?

DUCH BRZozOWSKIeGO

Napisał takie opowiadanie. Nazywało się *Przemiana*. Bohater budzi się pewnego dnia i okazuje się, że ni stąd ni zowąd zamienił się w ogromnego karalucha. Żyje sobie w swoim pokoju, rodzina go się trochę brzydzi, a trochę boi, ale go nie wyrzucają i karmią. A potem zdycha.

DUCH WITKACEGO

Paskudztwo. Jak można coś takiego wymyślić! Trzeba mieć całkiem chorą wyobraźnię.

DUCH BRZozOWSKIeGO

Kafka miał. Był zresztą chory. Ale był geniuszem.

D U C H W I T K A C E G O

Geniuszem, geniuszem... A my to co?

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

No właśnie! Też jesteśmy teraz karaluchami!

D U C H W I T K A C E G O

Ale to nie on nas wymyślił! Sami się wymyśliliśmy. Ja karaluchy wymyśliłem jeszcze w dzieciństwie, miałem osiem lat, jak napisałem o nich sztukę!

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

Karaluchów nie trzeba wymyślać. One po prostu SĄ. Każdy może być karaluchem. I bardzo często – nim jest. Tylko o tym nie wie. A Kafka wiedział. I my też.

D U C H W I T K A C E G O

Czasem wygodnie być karaluchem.

D U C H B R Z O Z O W S K I E G O

No pewnie!

D U C H W I T K A C E G O

Chodźmy spać! Na jutro zapowiadają się dalsze atrakcje...

*Obaj, poklepując się po pancerzykach, podśpiewując Aaa, aaa, karaluchy dwa!  
wracają do ciemnego kąta.*

K u r t y n a



## O Karaluchach – postscriptum

W maju 1995 roku dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie został Ferdynand Ruszczyc, a wicedyrektorem do spraw naukowych Dorota Folga-Januszewska. Wraz z tymi zmianami nastąpiła złota epoka w dziejach tej instytucji. Kuratorzy otrzymali szerokie uprawnienia, a wszyscy pracownicy zostali zmotywowani do różnorodnych działań. Wystawa goniła wystawę, każdej towarzyszył obszerny katalog naukowy, ponadto – Muzeum we współpracy z innymi wydawnictwami (głównie z Boszem) produkowało też osobne, efektownie wydane albumy<sup>1</sup>. Muzeum dofinansowywało udział pracowników w konferencjach oraz wyjazdy na ważne wystawy w Polsce i za granicą. Kto chciał i potrafił, mógł realizować swoje plany.

Na fali ogólnego entuzjazmu postanowiłam i ja zorganizować wystawę, o której myślałam od kilku lat – monografię zmarłego w 1987 roku Tadeusza Brzozowskiego. Okazją była zarówno zbliżająca się okrągła, 10 rocznica śmierci artysty (13 kwietnia 1997), jak też powrót do Polski z emigracji w Paryżu jego syna, Wawrzyńca, historyka sztuki, zarządzającego spuścizną po ojcu i którego pomoc w tym przedsięwzięciu była nad wyraz pożądana.

Sprawa nie była jednak taka prosta. Według Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej z Muzeum Narodowego w Krakowie, autorki jednego z tekstów do katalogu wystawy<sup>2</sup> oraz kuratorki jej krakowskiej edycji, wszelkie trudności, jakie nam towarzyszyły wynikały z pozagrobowej interwencji Witkacego boleśnie dotkniętego w zaświatach moją „zdradą”. Witkacym bowiem zajmowałam się od 1985 roku, współpracując z moją

---

1 W latach 1995–2007 ukazało się ich kilkanaście (m.in. *Mistyczne średniowiecze, Modny świat XVIII wieku, 111 arcydzieł, Krajobrazy, Picasso. Przemiany, Transalpinum, Salvador Dali, Symbol i forma, Ale zabawki*).

2 Arcyfilut *contra* Hebesy, Papagaje, Perokety i inne Szaławily czyli wokabularz Tadeusza Brzozowskiego, [w:] *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, red. Anna Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997. Autorzy pozostałych esejów: Wawrzyniec Brzozowski, Mariusz Hermansdorfer, Mieczysław Porębski, Aleksander Wojciechowski i pisząca te słowa.

ówczesną szefową, Ireną Jakimowiczową przy organizacji wielkiej wystawy jego twórczości oraz zbieraniu materiałów do katalogu malarzkiego *oeuvre* artysty<sup>3</sup>. Zakończenie tych prac w 1990 roku zbiegło się z moim dołączeniem do seminarium profesora Wiesława Juszcza, jako że postanowiłam kontynuować zgłębianie tajemnic sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, pracując nad rozprawą doktorską poświęconą jego młodzieńczej twórczości. W trakcie poszukiwań jego prac do wspomnianego wyżej katalogu natrafiłam bowiem na szereg nieznanych przedtem wczesnych dzieł tego artysty rzucających ciekawe światło na nasze widzenie i rozumienie całej jego sztuki.

Praca nad doktoratem toczyła się jednak dosyć leniwie<sup>4</sup>, mimo fascynującego udziału w comiesięcznych spotkaniach seminaryjnych, podczas których chciwie chłoniłam niezwykle interesujące i inspirujące komentarze Profesora do poszczególnych referatów.

Niemniej – Witkacemu cały czas poświęcałam sporo uwagi systematycznie pisząc i publikując teksty związane z różnorodnymi aspektami jego twórczości. W czerwcu 1995 roku zorganizowałam nawet wystawę jego rysunków w Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku<sup>5</sup>, a zaraz potem, wspólnie z Beatą Zgodzińską-Wojciechowską, kustoszka Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, gdzie mieści się największa kolekcja prac artysty, opracowałyśmy albumowy katalog tejże kolekcji<sup>6</sup>.

---

3 Wystawa odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie od 19 XII 1989 do 28 II 1990. Wystawionych było ponad 600 obiektów, katalog zaś zawiera 3073 pozycje prac – zarówno zachowanych, jak i znanych z wiarygodnych źródeł (fotografie, reprodukcje w książkach i czasopismach, informacje ustne oraz wzmianki w listach i wokandach Witkacego). Zob. *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarzskich*, oprac. Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz, Warszawa 1990.

4 Ukończyłam ją dopiero w początkach 2006 roku, obrona odbyła się 20 lutego 2007.

5 Wspólnie z Małgorzatą Bojanowską. Wystawa nosiła tytuł „...przyjemny nastrój po podwieczorku w małym, ukrytym w drzewach dworku...”, obejmowała rysunki ze zbiorów MNW i kolekcji prywatnej, towarzyszył jej niewielki katalog ze spisem prac i moim tekstem.

6 Beata Zgodzińska-Wojciechowska i Anna Żakiewicz, *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996.

Jednak w roku następnym musiałam skoncentrować się na przygotowywaniu wystawy Brzozowskiego zaniedbując tym samym Witkacego. No i się zaczęło... Kłopoty z odmawiającym współpracy komputerem, groteskowe utarczki z autorami esejów do katalogu, irytująca niesubordynacja głównych współpracowników oraz paraliżująca niemożność ustalenia najprostszych spraw organizacyjnych. Pojawienie się pleśni na jednym z największych obrazów, niezrozumiałe pomyłki w wymiarach przycinanych szyb do oprawy rysunków, niespodziewany wyjazd dzieł obiecanych na wystawę w jakieś inne miejsce... O tak banalnych problemach, jak obracanie reprodukcji prac w katalogu do góry nogami nawet nie wspomnę!

Mimo tych wszystkich trudności wystawa doszła do skutku<sup>7</sup> i mogłam już na powrót zająć się niemal wyłącznie Witkacym. Najpierw jednak musiałam odreagować silne emocje nagromadzone w czasie tych wszystkich miesięcy, czego „ubocznym” skutkiem jest krótki dramacik o moich dwóch ulubionych artystach, mających ze sobą wiele wspólnego. Ich główna wspólna cecha to z pewnością bardzo podobne, absurdalne poczucie humoru przejawiające się zwłaszcza w skłonności do surrealistycznego słowotwórstwa, co mogłoby nawet stać się tematem poważnej rozprawy naukowej. Ja jednak wykorzystałam inny element ich wiążący – karaluchy! W wieku lat 8 (w roku 1893) Witkacy napisał dramat o tym tytule, zaś w bardzo wielu obrazach i rysunkach Brzozowskiego występują stwory mniej lub bardziej podobne do tych insektów.

I to także mogłoby stać się punktem wyjścia uczonych rozważań o naturze egzystencji i kondycji ludzkiej, nie mówiąc już np. o reinkarnacji. Zostawmy jednak rzecz całą na poziomie metafory. Wypada tylko żałować, że ani Witkacy, ani Brzozowski nie pojawili się w Muzeum już nigdy więcej, a robactwo, które obecnie w nim grasuje, to już zupełnie inna historia...

---

7 Wystawa odbyła się w: Muzeum Narodowym w Warszawie (kwiecień – czerwiec 1997), Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (czerwiec – sierpień 1997), Muzeum Narodowym we Wrocławiu (październik – grudzień 1997) oraz Muzeum Narodowym w Krakowie (luty – kwiecień 1998).

AGNIESZKA ŻUK

## *Dawno, dawno temu, na początku*

Sezon artystyczny 1991/1992 w Instytucie Sztuki Współczesnej przy The Mall w Londynie został otwarty 5 września premierą „Prospero’s Books”. Projekcję rozpoczęto spotkaniem z Peterem Greenawayem, a pokaz pierwszych 10 minut filmu zakończył się entuzjastyczną owacją widzów. Pomysłodawcą realizacji był sir John Gielgud, naj słynniejszy obok sir Laurence’a Oliviera aktor szekspirowski, który w tym czasie żegnał się ze sceną, a przez całe życie usiłował namówić któregośkolwiek reżysera na ekranizację „Burzy” z nim w roli głównej. Cały filmowy spektakl to ostatecznie lustro twórcy – maga rejestrującego swój sposób poruszania się po przestrzeni rzeczywistości. „W scenariuszu z rozmysłem utożsamiliśmy Shakespeare’a, Prospera i Gielguda. Chwilami stanowią oni jedną, niepodzielną osobę” – pisze w swoim teoretycznym tekście o adaptacji zainspirowany Greenaway. „Tekst jako taki – niezrównany materiał, z którego wyrasta cała magia, złuda i podstęp sztuki. Słowa tworzą tekst, tekst układa się w strony, a strony zapełniają księgi, których mądrość przetwarza się w obrazową formę – oto podstawowe, najważniejsze rysy naszej idei. W rezultacie, z tych i innych ważkich powodów, film nazwaliśmy «Księgami Prospera».”<sup>1</sup> Nazwy i treść ksiąg wymyślił sam Greenaway, a całą filmową adaptację podzielił na prezentację tych 24 mniejszych części. „Punktem wyjścia wszelkich naszych pomysłów było miłosierdzie Gonzala. Gonzalo wrzucił wiele ksiąg na dno przeciekającej barki, która uniosła Prospera w morze – daleko od Italii i Europy – na wygnanie. (...) Musiały być tam księgi o nawigacji i o sztuce przetrwania.”<sup>2</sup>

---

1 Peter Greenaway, *Księgi Prospera*, przeł. Grzegorz Janikowski, „Dialog” 1993, nr 10, s. 136.

2 Tamże.

Oto 24 Księgi Prospera (kursywą podano fragmenty oryginalnego opisu Petera Greenaway):

*Księga wody* to pierwsza księga filmu. *Kiedy przewraca się kartki, wodne żywioły często ożywają. (...) Nadbiegają fale i uderzają sztormy; rzeki i katarakty płyną z bulgotem.* Pojawienie się księgi zapowiadają nieustannie spadające krople deszczu. Widzimy, jak ręka Prospera łapie kapiące krople i jak z każdą z nich pojawia się u niego zamiar wywołania burzy, która pozwoli mu zapanować nad wrogami. Strony księgi przemakają od deszczu. Kartki mają wiele warstw, części składowych, a przenikające się stronice obrazują dążącą do syntezy wiedzę zawartą w księgach. *Są tu plany maszyny hydraulicznej i mapy z prognozą pogody, które migoczą strzałkami, symbolami, ruchomymi diagramami.* Księga przedstawia zmienne wielkości i łączy różne perspektywy. Wielkość statku i jednej kropli jest taka sama. Księgi ukazują akcję rozgrywającą się na morzu, której nie możemy być świadkami, ponieważ powstaje w umyśle Prospera. Księgę czytamy w dźwięku, który słyszymy, w przestrzeni, której zajmuje znaczną część lub nad którą panuje w całości. W pierwszej scenie, jak w darwinowskiej wizji początków ewolucji, Prospero z pomysłem zemsty i razem z całą swoją świtą wychodzi z wody na brzeg, aby przechadzać się po swojej wyspie. Wiatr rozwiewa kartki ksiąg po całym pałacu i zdaje się popychać przechadzającego się Prospera do przodu. Perspektywa i optyka stają się tu niezbędnymi elementami poznania wyspy, którą zamieszkuje Prospero. *Może to zagubiona kolekcja szkiców Leonarda da Vinci. Księga pełna jest badawczych szkiców i odkrywczych tekstów na stronicach papieru różnej grubości.* Prezentując kombinacje wielu planów jednocześnie, Greenaway daje widzowi poczucie wielowymiarowości obrazu, a łącząc czasy, miejsca, obecne i byłe postacie, twórca obdarza wielkim zaufaniem zdolności człowieka do przyswajania niekończących się i prezentowanych w różny sposób informacji. Projektowanie wirtualnych przestrzeni, animowanych wizualizacji, przestrzennych wyobrażeń – to przede wszystkim nieoczekiwane efekty wypływające z możliwości poruszania się w pustej przestrzeni i plastycznego zapełniania jej. *Księga luster. Niektóre zwierciadła odbijają postać czytającego zwyczajnie, inne ukazują go tak, jak wyglądał trzy minuty temu, a jeszcze inne pokazują, jaki będzie za rok, jak wyglądałby jako dziecko, kobieta, jako potwór, jako idea, tekst czy anioł.* Kiedy Tim Burton w 2009 roku zekranizował „Alicję w krainie czarów”, wykorzystując technikę „performance capture”, została



uruchomiona kolejna możliwość ukazania przestrzeni dla niezwyklejnych rozwiązań dramaturgicznych Carrolla. Technika odsłoniła też trudność w wypełnieniu pustej przestrzeni zupełnie na nowo, w zaprezentowaniu sensu całości podczas tworzenia nierealistycznego świata nowych wizualizacji pomysłów Carrolla. Futurystyczne wizje obrazów tworzonych w celu poznawania siebie samego wynikły tutaj z niezwyklejnych podróży i penetracji przestrzennych pisarza. To właśnie dzięki idei nieliczącej się ze znanymi ograniczeniami droga do specyficznych rozwiązań i wynalazków na każdym polu jest często znacznie skrócona. Dzieje się tak, ponieważ w gruncie rzeczy technika i jej możliwości to przede wszystkim nowatorski sposób myślenia o temacie inspirującym stałe poszerzanie perspektywy spojrzenia. *Księga architektury i innej muzyki. Można tu ujrzeć skończone makiety budynków z cieniem stale przepływających chmur.* Kolejne ujęcie, w którym Prospero schodzi ze schodów pałacu, ukazuje go jako chodzącego po schodach jednej z makiet. Tak wydaje się tworzyć zupełnie wyjątkowe pole poznawcze. *Księga mitologii. To olbrzymia księga – Prospero mówił przy różnych okazjach, że ma cztery metry szerokości i trzy wysokości.* W ujęciu z napisami czołowymi filmu prezentują się ogromne księgi wielkości tańczących między nimi ludzi. Już od początku filmowej dramaturgii „Ksiąg Prospera” optyka staje się częścią namacalnej rzeczywistości. *Księga utopii. Pierwsze hasło tomu stanowi wierny opis nieba, a ostatecznie piekła. Zawsze żyje na ziemi ktoś, dla kogo piekło jest ideałem.* Pisarzem, który z pewnością poruszył reżysera, jest François Rabelais. *Księga kolorów. Trzysta stron obejmuje całe spektrum barw w delikatnie zróżnicowanych odcieniach, zaczynając od głębokiej czerni i na niej kończąc.* Osoby na wyspie wygnania przechadzają się, budują przestrzeń w sposób organiczny. Ich ciała kształtują kompozycję kadru jak znak plastyczny. *Kolory tak silnie ewokują miejsca, przedmioty i sytuacje, że doświadcza się ich niemal cieleśnie.* Greenaway tworzy uniwersum ksiąg, które odnajdujemy w całym przedstawionym świecie. Wypowiedziane słowo staje się na przemian ciałem, odległością, zestawem barw, zmianą czasu, zmienną pojawiających się rytmów.

*Księga geometrii i Vesaliusa „Anatomia urodzin”. (...) Podręcznik anatomii – zaskakująco szczegółowy i makabryczny w swojej obsesji... Jest pełen rysunków obrazujących ruchy ludzkiego ciała, które drży i krwawi, gdy przewraca się stronic. To wyklęta księga: docieka niepotrzebnych procesów starzenia się, oplakuje szkody związane z zapłodnieniem, potępia bóle i lęki porodowe oraz generalnie kwestionuje umiejętności Boga.* Dzięki jed-

ności z przesłaniem kolejnych ksiąg Prospero uruchomi w sobie nadzwyczajne moce. Jedna z ksiąg w filmie prezentowana jako ostatnia to *36 sztuk*. Na okładce wytłoczono złotymi literami inicjały autora – W.S. Greenaway żartuje, że przy realizacji „Ksiąg Prospera” zapewnił sobie współpracę niejakiego Szekspira. Na wyspie swojego wygnania Prospero uклада dramat, żeby zadośćuczynić krzywdom, które mu niegdyś wyrządzono. Ciekawość przestrzeni, którą można rozwijać w najróżniejszych kierunkach, opisuje też ogrom bólu Prospera. Zabieg ten przypomina opis *Księgi Języków*: *Otwiera się ją niezwykle – rozsuwając drzwiczki na pierwszej stronie okładki. Wewnątrz znajduje się zestaw ośmiu nieco mniejszych książeczek rozmieszczonych jak butelki w podręcznej apteczce. Za tymi ośmioma księgami jest kolejne osiem i tak dalej. Jeżeli się je otworzy, uwolni się mnóstwo języków*. Greenaway namówił Gielguda do użyczenia głosu większości postaci występujących w filmie. Aby znaleźć właściwy głos dla każdego bohatera, Gielgud spędził z reżyserem wiele godzin w studiu dźwiękowym, to zwalnając, to przyspieszając głos, szukając różnych interpretacji. Prospero opowiada zasypiającej córce Mirandzie o przeszłości, o swojej zmarłej żonie Zuzannie, a wspominając, przechodzi jedynie do sali obok. *Atlas – własność Orfeusza. (...) Część drugą wypełniają mapy piekła. Lawiny żaru, sypkiego żwiru i roztopionego piasku wylewają się z książki, paląc podłogę biblioteki*. Miranda słucha opowieści ojca o tym, jak pragnąc poświęcić się nauce, przekazał całą władzę bratu, by paść ofiarą zdrady z jego strony. Strony podczas prezentacji zalane fekaliami to *Księga Ziemi. Poliz szarą papkę na drugiej stronie, a zatrujesz się na śmierć*. Prospero, który znajduje upodobanie w zemście, zostaje ostrzeżony przez Ariela przed własnym okrucieństwem. „Następuje przewrót, całkowita przemiana. (...) W efekcie Prospero zmienia zamiary i skłania się ku przebaczeniu. A wtedy postaci, które ze słów stworzyły jego pragnienie zemsty, przemawiają po raz pierwszy własnym głosem. Jego akt współczucia daje im pełnię życia.”<sup>3</sup>

*Księga miłości. W księdze jest na pewno obraz nagiego mężczyzny i nagiej kobiety oraz wizerunek pary splecionych rąk. (...) Wszystko inne to domysły*. Scenę, w której do Ferdynanda dołącza zakochana Miranda, przeplatają w montażu równoległym ujęcia piszącego Prospera: „Czy mnie kochasz? Niebiosa!

---

3 Tamże, s. 135.

Ziemi! Świadczyć moim słowom! Nad wszystko inne na świecie!” Wyznanie miłości, w czasie którego przemaszerują białe konie, kończy śmiech dobiegający spoza kadru, który peszy dwoje młodych ludzi. Scena, za sprawą teatralnych kotar i montażu, zostaje ukryta. *Księga uniwersalnej kosmografii. (...) Księga ta próbuje ująć wszelkie zjawiska wszechświata w jeden spójny system. Poruszając tą ludzką figurą, tworzy się nowy porządek i przesuwają diagramy słonecznego systemu. Księga miesza metaforę i naukę, zdominował ją wielki diagram ukazujący Jednię Mężczyzny i Kobiety – Adama i Ewy we wszechświecie (...).* Prospero błogosławi związek Mirandy i Ferdynanda, inscenizując widowisko, któremu patronują Iris, Ceres i Junona. Prospero, rezygnując z zemsty, karze spalić wszystkie księgi. Wyspa wraca do pierwotnego stanu. Prospero prosi publiczność o wybaczenie i uwolnienie, wyrzeka się swojej mocy twórcy. *Miłość ruin. Niezbędny tom dla melancholijnego historyka, który wie o tym, że nic nie trwa wiecznie.* W trakcie „Burzy” Szekspir detronizuje twórcę w osobie Prospera, który zyskując świadomość swojej mocy nad innymi, może poprosić o wolność dla siebie na końcu przedstawienia.

*Księga ruchu. Opisuje się, jak zmienia kształt oko spoglądające w dal, jak rosną włosy na brodzie, dlaczego serce kołacze, a płuca wzdychają mimowolnie, i jak śmiech zmienia rysy twarzy. (...) Jeden z rozdziałów nosi tytuł „Taniec natury”. Skodyfikowano w nim i objaśniono w żywych rysunkach wszystkie możliwości tańca ludzkiego ciała.* Prospero próbuje opisywać świat za pomocą ksiąg, które są całą jego wiedzą. Wszystkie spalone księgi składają się na mały opis świata, mały katalog. *Księga gier. Gry przedstawione w tej księdze obejmują tyle sytuacji, ilu doświadcza się w życiu. Są tu gry śmierci, zmartwychwstania, miłości, pokoju, głodu, okrucieństwa seksualnego, astronomii, kabały, polityki, gwiazd, zniszczenia, przyszłości, fenomenologii, magii, zemsty, semantyki i ewolucji.*

*Dziewięćdziesiąt dwie opowieści Minotaura, Zielnik ostateczny czy Bestiariusz dawnych, dzisiejszych i przyszłych zwierząt.* Księgi zawierały opis większości ludzkich aktywności i dziedzin życia, łącznie z jego obsesjami. *Autobiografie Pasifae i Semiramidy to tom pornografii. Szczerniała i zużyta księga zawiera ilustracje, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do treści dzieła. Stronice księgi zostawiają na palcach kwaśne plamy, zaleca się więc lekturę w rękawiczkach.* Prospero przywraca życie nie tylko innym, ale również sobie – w ostatniej scenie filmu: „Dla dusz wrażliwych, których litość rozgrzesza błąd i pospolitość. Każdy z nas ma do łaski prawo. Więc mnie rozgrzeszcie, bijąc brawo”. Księgi Prospera, z których mógł doświadczać mocy całej wiedzy świata, zo-

stają przez niego osobiście zniszczone. Całe swoje życie zawarł w księgach, wielkie księgi wiedzy nowożytnej cywilizacji odczytały się w życiu Prospera. Co jest poza nimi? *Elementarz małych gwiazd*, który zawiera obraz nieba, (...) *czarne niebo pulsuje czerwonymi liczbami*. Greenaway w tekście o księgach Prospera zastanawia się i pyta: „Czy naprawdę stanowimy owoc tego, co czytamy?”<sup>4</sup>

*Alfabetyczny inwentarz umarłych. (...) Można szukać wiele lat, zanim się znajdzie dane imię... Nasuwa to myśl, że księga miała inne przeznaczenie, nawet w czasach poprzedzających śmierć Adama.* Prospero, który prosi o wolność z uśmiechem na twarzy i z pomocą cudu, jakim jest stworzony obraz, zaczyna biec przed siebie jako młodzieniec. Prospero-mag stworzył własny obraz, który za sprawą magii kina może zostawić za sobą i na nowo biec przed siebie. Razem z nim jako młodzieńcem oddalamy się od ekranu, gdzie pozostaje zastygnięta w uczuciu szczęścia twarz Prospera. Nabierający tempa młodzieniec szybko mija klaszczących gapiów. Dalej, już jako dziecko, pokonuje całą przestrzeń sceny, mija obserwujących go ludzi, wybiega poza całe przedstawienie. Następnie znika z kadru, z pola widzenia widzów, tym samym uzyskując prawdziwą wolność. *Księga opowieści podróżników. Ta księga jest bardzo zniszczona – jak gdyby używały jej i strzegły dzieci. (...) Księga zawiera cuda, o których rozprawiają podróżnicy i w które nikt nie wierzy. (...) Pełno w niej ilustracji i niewiele tekstu.* W scenie finałowej o wiele ważniejsze staje się to, czego widz nie ogląda. Retrospekcja w wydaniu Greenaway'a to odwiedzenie drugiego pokoju w pałacu. Nie odczuwamy upływu czasu w żadną ze stron. Podobnie malarski obraz będzie istniał jak stworzony w jednej sekundzie. Greenaway w ostatniej części filmu materializuje słowa Prospera: „A i pałace świetne, i wieże w chmurach, wzniosłe świątynie, ba, glob ten cały... i wszystko na nim kiedyś się rozwieje jak przedstawienie to nierzeczywiste... Znikną bez śladu”. „Burza” Szekspira ma taką samą moc przy dekomponowaniu zbudowanego świata, jak przy jego budowie – świat, który przy swojej świetności czy kompletnej degradacji pozostaje sceną. W roku 2009 Robert Nelson pisał: „Peter Greenaway przybywa na Międzynarodowy Festiwal Sztuki w Melbourne z misją. Wierząc, że staliśmy się wizualnymi analfabetami,

---

4 Tamże, s. 136.



chce na powrót dać naszym oczom moc widzenia”<sup>5</sup>. Tak właśnie stało się przy okazji konkretnego wydarzenia – instalacji Greenawaya „Leonardo’s Last Supper”, w której dawne dzieło, okaz świetności sztuki włoskiej, weszło w nowy wymiar, a kontemplowany przez wieki obraz okazał się niedokończony. „Ostatnia Wieczerza” da Vinci stała się początkiem, punktem wyjścia, wstępem do większej całości; namacalnie weszła w przestrzeń odbiorcy i za pomocą zabiegu poszerzenia scenografii dzieła zyskała nieoczekiwaną, kosmiczną perspektywę w czarnej przestrzeni tła. Jedność widza i twórcy – za każdym razem nowe, nieprzewidywalne możliwości przy tworzeniu nowych czasoprzestrzeni.

**Księga 25. Bajki i legendy przełomu XXI i XXII wieku, odnalezione ponownie jedynie we fragmentach. Bajka nr 5.** To, co widać, stanowi jedynie ok. 2 procent masy wszechświata. Prędkość światła w próżni

---

5 Robert Nelson, *Leonardo’s Last Supper*, <http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/da-vinci-coda-fails-to-illuminate/2009/10/12/1255195742166.html> (dostęp: 30.04.2012).



jest stała i wynosi ok. 300 tysięcy kilometrów na sekundę. Przykładowo, w wodzie fotony „podróżują” z prędkością wynoszącą ok. 3/4 prędkości uzyskiwanej w próżni. Najniższa prędkość światła, jaką udało się zanotować, wynosiła 17 metrów na sekundę, czyli zaledwie ok. 61 kilometrów na godzinę, dzięki „przepuszczeniu” go przez schłodzony rubid. Ta sama metoda pozwoliła też całkowicie zatrzymać światło. Ale co takiego mogło się stać, że pewnego dnia na Ziemi w ogóle zabrakło światła? Przestało ono docierać do Ziemi – a przynajmniej tak na początku sądzono – kiedy pewnego roku zapanowały egipskie ciemności. Ludzie zaczęli chodzić zupełnie po omacku, ponieważ nawet sztuczne światło nie dawało rady tym ciemnościom. Wszyscy, którzy w dzieciństwie naczytali się Stephena Hawkinga, zaczęli szukać światła w tych zupełnych ciemnościach. Pewnemu optykowi z Kielc udało się zbudować skomplikowany układ optyczny, który zaczął „widzieć” poprzez ruch. Kielczanin zdołał zaobserwować światło, kiedy prosto na niego wpadł rozpedzony rowerzysta. Dzięki temu wynalazkowi życie szybko zaczęło na nowo funkcjonować. Choć do końca nie było wiadomo, jak i gdzie leci się helikopterem i „czy leci z nami pilot?”, latano. Ekranowa fikcja hollywoodzkich hitów stała się najważniejszym drogowskazem ludzkości. Zaczął też padać niekończący się deszcz, dokładnie jak w „Łowcy androidów”. Jednak największym wynalazkiem, który pomógł przetrwać ludziom, okazała się telewizja. Dzięki temu inaczej zdefiniowano globalny problem. Wyszło na to, że zwierzęta wszystko widzą i to w pełnej jasności obrazu. Mogły one oglądać świat, ale sprytny człowiek potrafił połączyć się z mózgiem zwierząt i transmitować ich obserwacje. Godzinami kontemplowano w telewizji obrazy z pozycji oczu skaczącego zająca. Sercem świata ponownie stało się Hollywood i transmisje starych produkcji, jednak nic nie mogło konkurować z przekazami na żywo z oczu wszelkich zwierząt, z którymi uzyskano połączenie; dzieciół, mrówka, motyl były może atrakcyjne z powodu szybkich zgonów, ale niektórzy woleli obraz znad powierzchni wody, z perspektywy zastygłego w bezruchu hipopotama. Kubistyczne przekazy niektórych jaszczurek stały się inspiracją dla Spielberga (na stałe już pozostał żywy w sercach swoich wielbicieli), który nawet przysiągł pełną rewolucję w swojej dramaturgii i stworzenie całkiem nowego wielkiego widowiska kinowego – tylko niech wszystko na powrót będzie widoczne, niech za-



świeci słońce i niech przestanie wreszcie padać ten deszcz! Artyści tego czasu jak zawsze nie zawiedli i nie czekali. Do fotografii wrócił celuloid, który – jak w każdym miejscu we wszechświecie – przy długim naświetlaniu był w stanie odsłonić jakiś obraz, sprzedawany później za duże kwoty. A oto jedno z takich zachowanych, historycznych zdjęć z tego okresu. Czas naświetlania: 1 miesiąc. Autor: nieznany. Miejsce: nieznane. Aparat wyłowiono z morza, czyli coraz popularniejszego wówczas kanału transportowego.

**Bajka nr 2361.** Żył sobie kiedyś pewien niezwykle gość. Któregoś dnia, podczas pracy, w niezwykle prosty sposób rozwiązał alchemiczną zagadkę otrzymywania złota – najczystsze złota o niespotykanej jasnej barwie. Pewnego razu przysłano do niego na praktyki trzech studentów marketingu i zarządzania – od wieków niezmiennie modnego kierunku, a w 2060 roku jednego z najbardziej obleganych. Niezwykle gość wpadł na świetny pomysł, aby praktykanci mogli sprawdzić swoje umiejętności. Postanowił dać im w obrót wyprodukowane przez siebie sztabki nowego złota, by uzyskać odpowiedź na pytanie, jak dadzą sobie radę te nadprogramowe sztuczne twory w świecie rzeczywistym. Wszyscy stu-

denci rozwinęli cudowne projekty spożytkowania i pomnożenia złota. Kiedy skończył pierwszy, niezwykle gość w uniesieniu i fascynacji otworzył sejf i dał mu tyle sztabek nowego złota, ile naraz udało mu się unieść. Kolejne pomysły były coraz cudowniejsze. Mężczyzna w zachwycie i w szale kolejnej rozmowy otworzył sejf i uświadomił sobie, że... zostało tylko kilka sztabek. Wziął je, ale nie podzielił na pół. Z kilkoma można jeszcze było coś zrobić na mieście, z połową – chyba już nie. Niezwykle gość wpadł więc na pomysł: jednemu studentowi dał wszystkie pozostałe oprócz ostatniej, a drugiemu – tę ostatnią. To jasne, że nic z nią nie zrobi – będzie ją po prostu miał. Jako jedyny z praktykantów ma szansę nie poczuć się do końca właścicielem, a w ten sposób lepiej się przyjrzeć i zobaczyć w sztabce źródło odkrycia zakodowane symbolicznie w jej dolnym rogu. Więc kiedy tak będzie się przyglądał i przyglądał – zrozumie. Minął miesiąc. Pierwszy student puścił złoto w obieg i zarobił dokładną równowartość otrzymanych sztabek. Kolejny miał trudność, ale też uzyskał drugie tyle. Trzeci także czuje się zwycięzcą – i kładzie otrzymaną sztabkę. Pozostali mu się nie dziwią – to było niemożliwe, choć zdawali sobie sprawę, że był z nich najsprytniejszy. On sam też o tym wiedział i stwierdził, że w czasie spotkania świetnie zaobserwował manewr niezwykle gościa – stworzył pisemną analizę konkurencji i rywalizacji, jaką zastosował: od razu został rozpoznany jako najskuteczniejszy i dlatego, eliminując go, automatycznie wytworzyła się naturalna konkurencja. Przez ten psychologiczny zabieg jako jedyny nie poczuł się właścicielem, co go dodatkowo zablokowało, a innych jego wykluczenie zmotywowowało. Wszyscy trzej studenci z wyróżnieniem zakończyli praktyki i dostali swoją zapłatę – dopuszczenie do sesji. Nieubłaganie nastał więc czas płaczu i zgrzytania zębami, szczególnie dotkliwy dla tych z zacięciem psychologicznym.

**Bajka nr 6, rozdział 11, werset 15.** Pewnego razu spotkały się dwa ufo-ludki. Oglądały przez pewien skomplikowany układ optyczny planetę Ziemię, choć nie miały pojęcia, że właśnie tak może się nazywać: Ziemia. Jej historia była im znana z podręczników szkolnych: kiedy Pan B-g kończył swoją aktywność, stwarzając mężczyznę i kobietę, z nieznanych przyczyn nastąpiła „era ludzi” i ich działalności. Historia się odwróciła, ale z erą ludzi był taki problem, że z perspektywy Ufo od tego czasu

nikt nie mógł zaobserwować tam już więcej żadnej aktywności – planeta krążyła jak nieruchomy głaz w przestrzeni i tylko czasami jakiś statek, jakaś sonda na chwilę podskakiwała powyżej planety jak pchełka na psie. Jako że atom jest w 99,9999999999 procentach pusty, ale jednak jest, planetę, na której nie zarejestrowano aktywności, nazwano właśnie Atomem. Ufianie byli przekonani, że musi trwać tam życie, ale też już nic ciekawego nie mogli oglądać: ani rozdzielenia nieba od wody, ani wielkich wybuchów, zupełnie nic – „era ludzi”. Ufoludki postanowiły podlecieć bliżej Atomu na statku przypominającym dla niepoznaki jedną z wielu komet w kosmosie i puścić małą wiązkę, aby rozbić planetę i zacząć wreszcie dzieje ludzkości, historii idei – aktywność, która będzie widoczna nawet z Ufo. Po drodze z obliczeń wynikło, że na Atomie całą materię, z której jest zbudowana rasa ludzka, można zmieścić w kostce cukru. Gdzie się więc podziewa wszechświat w tej części wszechświata? Coś tam musi jeszcze być, więc lepiej tego nie ruszać. Ufo zmieniło kierunek i odleciało. A był to rok 2112 – na Ziemi panowała masowa histeria i ciekawość, jakiej świat jeszcze nie przeżywał, na żywo relacjonowano zbliżające się zderzenie z kometą, ale nie wydarzyło się nic.





## UDZIAŁ WZIĘLI

Marcin Giżycki .....	7
Hanna Grzeszczuk-Brendel .....	9
Marzenna Guzowska .....	21
Łukasz Jasina .....	27
Jakub Karpoluk .....	37
Andrzej Kisielewski .....	55
Dariusz Konstantynów .....	73
Irena Kossowska .....	75
Łukasz Kossowski .....	97
Jarosław Krawczyk .....	101
Agnieszka Kuczyńska i Krzysztof Cichoń .....	109
Rafał Lewandowski .....	121
Anna Lewicka-Morawska .....	133
Urszula Makowska .....	135
Anna Markowska .....	147
Anna Melon-Regulska .....	163
Wojciech Michera .....	165
Grzegorz Nadgrodkiewicz .....	167
Katarzyna Nowakowska-Sito .....	177
Waldemar Okoń .....	199
Emilia Olechnowicz .....	201
Paweł Orzeł .....	203
Andrzej Pieńkos .....	209
Aneta Pierzchała .....	215
Piotr Piotrowski .....	217
Jolanta Polanowska .....	219
Maciej Rożalski .....	227
Mateusz Salwa .....	234
Sławomir Sikora .....	237
Joanna M. Sosnowska .....	249
Tomasz Szerszeń .....	257

Wojciech Świdziński .....	259
Barbara Tondos .....	261
Adam Trwoga .....	275
Agnieszka Maria Wasieczko .....	289
Anna Żakiewicz .....	299
Agnieszka Żuk .....	315

OPRACOWANIE TYPOGRAFICZNE

Jan Pietkiewicz