

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Trauma zobrazowana

Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019. 294 s.

Po ukazaniu się książki *IkonoKLazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością* (red. A. Stankowska, M. Telicki, Poznań, Wydawnictwo PTPN 2016), w której tytułowe pojęcia objawiły swą operatywność w kontekście kultury nowoczesnej, można było mieć nadzieję na rozwinięcie badawczej refleksji nad prezentowaną w niej problematyką. Najnowsza książka Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (Universitas, Kraków 2019) kontynuuje zamiar powzięty we wcześniejszym tomie zbiorowym. Doprecyzowuje zarazem metodologiczne ramy interdyscyplinarnych poszukiwań, w polu których poruszać się powinien tropiciel ikonofilii i ikonoklazmu w dziełach nowoczesnych, a także – za sprawą przemyślanego doboru artystów stanowiących przedmiot uwagi – potwierdza istotny pożytek, jaki z wykorzystania tych pojęć płynąć może dla kulturowo i antropologicznie zorientowanego literaturoznawstwa.

Wśród głównych bohaterów książki Stankowskiej pojawiają się Tadeusz Różewicz, Ewa Kuryluk, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Stanisław Czycz. Analizując dokonania artystów, tworzących w ramach (z wyjątkiem Kuryluk) pewnej wspólnoty doświadczeń pokoleniowych oraz połączonych ze sobą nicią osobistych znajomości, autorka rozważa różnorodne związki twórczości

plastycznej i literackiej: mniej tutaj o ekfrastyczności i zjawiskach z zakresu korespondencji sztuk (wyjąwszy rozdział w całości poświęcony „dwujęzycznej”, literacko-plastycznej twórczości Kuryluk), więcej fragmentów o charakterze interpretacyjnym, wiele o proponowanych przez twórców literatury ujęciach (niekiedy polemicznych wobec siebie) obrazowości oraz problemów reprezentacji, zwłaszcza w aspekcie etycznym. Stankowska analizuje metateksty (rozmowy, eseistykę, wywiady), w których artyści podejmują namysł nad zagadnieniem, jak píše autorka książki, „niemożliwego i koniecznego” wysłowienia w dziele literackim doświadczeń traumy wojennej i jej powojennych już konsekwencji dla funkcjonowania człowieka w świecie naznaczonym radykalnym złem. W tym kontekście sięga ona do dzieł literackich i wskazuje, w jaki sposób przemyslenia na temat z jednej strony technicznych ograniczeń medium, z drugiej strony etycznych zobowiązań literatury odcisnęły swe piętno na konkretnych poetyckich ujęciach traumy. W obliczu tej tematyki działanie artystyczne jawi się jako zarazem *niemożliwe* – z punktu widzenia adekwatności przekazu językowego i złożoności traumatycznych doznań – i *konieczne* – z uwagi na odczuwane przez twórców równie silnie jak nieadekwatność językowa poczucie moralnego zobowiązania wobec ofiar totalitaryzmów. W analizowanych głosach artystów ścierają się zatem *ratio* i *ethos*, zaś zaproponowana przez Stankowską lektura ich dzieł, dokonywana nie bez retorycznej żarliwości i etycznego zaangażowania, przenika zdecydowanie poza domenę teorii i historii literatury i kultury, przemieszczając się w kierunku rozważań antropologicznych.

Prócz wnikliwych interpretacji poszczególnych twórców (o czym dalej), najistotniejszą propozycją jest – wyłożona w obszernym rozdziale drugim – koncepcja „obrazu prawdziwego”, zakorzeniona w chrześcijańskiej koncepcji ikony, lecz przekraczająca ją i służąca do opisu zjawisk współczesnych. „Obraz prawdziwy” staje się w książce Stankowskiej „wędrującym pojęciem”, które, zgodnie ze swoim „wędrownym” statusem, zyskuje na metaforyczności, tracąc ostrość, ale jednocześnie – na co kładła nacisk charakteryzująca „wędrówkę pojęć” w humanistyce Mieke Bal (Bal 70 i nast.) – pozwala skoncentrować badawczą uwagę na procesach kulturowych. Uzasadniając wybór tego pojęcia dla analizy powojennej poezji i sztuki polskiej, Stankowska wyraża przekonanie, że „żadne inne określenie nie nazywa lepiej istoty powracających w niej (z trudnym do przeoczenia uporem) projektów bezpośredniego zapisania Cierpienia” (Stankowska 38). Dla artystów i pisarzy, o których píše, „obraz prawdziwy” to bowiem fakt, a nie przedstawienie. Raczej symptom (rozumiany wszakże wbrew tradycji ikonologicznej – Panofsky 12 – w zgodzie zaś z koncepcją Georgesa Didi-Hubermana – Stankowska 55), a nie znak. Ta ciągłość między traumatycznym zdarzeniem a jego artystycznym ujęciem jest więc ujmowana

z perspektywy etycznej. Istotnie, z tego punktu widzenia dzieła twórców, o których mowa w książce, jawią się jako dość jednorodny zbiór (jednorodny na tyle, by czytelnik odczuwał rosnące w trakcie lektury zdziwienie, że dotąd formacja tego rodzaju umykała naszemu postrzeganiu, i satysfakcję, że oto jej opis został wreszcie sporządzony). Zarazem przecież (i także na tym polega siła proponowanego przez autorkę pojęcia „obrazu prawdziwego”, że pozwala spaść w całość diametralnie odmienne bieguny refleksji i sposoby wartościowania obrazów, ikonoklazm i ikonofilii, a także dostrzec u ich początku tożsame kategorie myślowe), podobnie jak w dawnym sporze dotyczącym przedstawień religijnych, także w szeregach artystów współczesnych istnieją zwolennicy i przeciwnicy przedstawień. Rekonstrukcja ich – mniej czy bardziej jawnych – polemik przekonuje o randze widzenia i wizualności jako kategorii organizujących ich poglądy zarówno antropologiczne, jak i metaartystyczne, a zarazem jako pojęć służących opisowi kultury współczesnej.

Tęsknota za obrazem prawdziwym, oddającym sprawiedliwość cierpieniu, związana jest w dwudziestowiecznej poezji powojennej, jak przekonuje Stankowska, z wątkiem milczenia, zamknięcia i gestem wskazywania na wyższość malarstwa, którego sens spełnia się w komunikacji bezsłownej (a tutaj silnie dowartościowanej). Pojawia się więc w liryce pragnienie zastąpienia słów – wizualnością, milczącym odwzorowaniem, najdobitniej wysłowione przez przywoływanego w książce po wielokroć Różewicza. Jak pisze Stankowska, wśród pisarzy podejmujących próby dotarcia do „obrazu prawdziwego” panuje tendencja do poszukiwania obrazowej przyległości i potrzeba wywikłania się z językowego zapośredniczenia (Stankowska 8).

Czy można postawę tę zasadnie zestawiać z istotnymi dla literatury modernistycznej tendencjami, stanowiącymi próbę odpowiedzi na poczucie ograniczenia językowej komunikacji i wyobcowania – pozostaje pytaniem otwartym. Autorka nie rozważa problematyki „obrazu prawdziwego” na tle modernistycznego kryzysu języka, podkreślając radykalnie odmienne (bo wynikające w pierwszym rzędzie z pobudek etycznych) źródła postawy dystansu wobec właściwego literaturze medium, jaką przyjmowali interesujący ją pisarze. Tym wyraźniejsza staje się jej inicjalna, a uzasadniana w całej książce teza o podstawowej różnicy, jaka rysuje się między dominującym w modernizmie przeświadczeniem o wyższości pierwiastka estetycznego nad egzystencjalnym a fundamentami postawy artystycznej, jakie charakteryzowały drogę artystów, o których mowa w monografii.

Pojęcie ikony jest zatem w książce Stankowskiej metaforą przywoływaną po to, by skrótkowo zasygnalizować dwa kluczowe dla interpretacji, a rozumiane w niej również metaforycznie, pojęcia: ikonoklazmu i ikonofilii. Ikonoklazm

jest w książce opisywany jako postawa „dopuszczająca wizerunek tylko wówczas, gdy jest on identyczny z pierwowzorem” (Stankowska 243), niezależnie od tego, czy obiektem (zjawiskiem) przedstawianym ma być Bóg, umierający w cierpieniach człowiek, ludzka świadomość, anioł czy Zagłada. Ikonoklazm minionych wieków pragnął obrazu zdolnego wyrazić „całą prawdę o tym, co przedstawione” (Stankowska 62), a zawód niemożliwością takiego przedstawienia obracał w odrzucenie obrazu w ogóle. Pogląd ten – jako ułomny i prowadzący do wypaczeń – akcentowali dawni adwersarze ikonoklastów, formułujący oskarżenie: „ci nierozumni ludzie [ikonoklaści – K.S.-H.] mówią, że nie ma różnicy między obrazem i jego pierwowzorem i przypisują tożsamość natury rzeczom, które posiadają natury odmienne” (Białostocki 161).

„Nierozumność” takiej postawy (czyli szaleństwo, jakie tkwi w postulatcie tożsamości przedstawianego i przedstawiającego) była, jak się wydaje, w dwudziestowiecznej (powojennej) odsłonie dokładnie tym momentem, który zdecydował o narodzeniu się myśli (marzenia, tęsknoty, wyobrażenia) o „obrazie prawdziwym”, mającym walor już nie doskonałej symetrii między obiektem a jego przedstawieniem, lecz zaledwie zasygnalizowania istotnej treści doświadczenia, które co do zasady jest nieprzekazywalne. Przeświadczenie wyrażane przez dwudziestowiecznych ikonoklastów, negujących możliwość adekwatnego wysłowienia wojennych wydarzeń (i głoszących, że po doświadczeniach totalitaryzmu o traumie należy „raczej milczeć, niż mówić” (Stankowska 63)), spotkało się z oporem zwolenników „obrazów mimo wszystko”, którzy, jak Didi-Huberman, przekonywali, że zadanie obrazu nie polega na osiągnięciu całkowitej odpowiedniości, lecz sednem działania twórcy jest gest etycznego wysiłku niemożliwego uobecnienia; innymi słowy, polemizowali z ikonoklazmem za pomocą argumentów odmiennych od tych używanych w dawnych sporach o obrazy.

Sytuacja oraz motywacje powojennych twórców poszukujących „obrazu prawdziwego” są zatem złożone, a zestawienie ich z historycznymi postawami ikonoklastów i ikonodulów nie może być proste. Z jednej strony niosą oni pamięć pragnienia takiego obrazu, który w jakiś sposób przylegać będzie do „rzeczy”, i to pragnienie łączy ich z „nierozumnymi” ikonoklastami dawnych wieków. Koniec końców wszakże, porzucając pozycje przeciwników przedstawień, przekraczają impuls płynący z takiego sposobu myślenia i zbliżają się do postawy ikonofilskiej, podejmując – afirmatywnie – rozważania o obrazie prawdziwym. Kwestia ta jednak – znów – komentowana jest przez artystów powojennych w sposób odróżniający ich od historycznych ikonodulów. W argumentacji tych pierwszych nieobecne są odwołania do faktycznie istniejących obrazów, czczonych jako święte i prawdziwe obrazy Boga-Chrystusa – co pozo-

stawało cechą charakterystyczną niegdysiejszej ikonodulii. Dawne ikonofilstwo termin „obraz prawdziwy” odnosiło do prawdziwego obrazu wcielonego Boga (tym był mandylion, czyli odcisk twarzy Chrystusa na płótnie); w ramach tej postawy przyjmowano zatem, że „obraz prawdziwy” rzeczywiście istnieje. Dla współczesnych zwolenników obrazu „mimo wszystko” prawdziwe obrazy nie istnieją, nie ma realnych przedstawień tego, co nieprzedstawiane. Dlatego nie są oni ikonofilami w dawnym rozumieniu – nie będąc nimi, obstają jednak przy obrazie. Czynią to wszakże, kierując się zupełnie innymi przesłankami niż ikonofile wieków dawnych. Ich postępowanie nie przyjmuje za pewnik ani nie odsyła do żadnego realnie istniejącego świętego (prawdziwego) obrazu, a powoduje nimi wyłącznie jego pragnienie, które wynika z poczucia moralnej odpowiedzialności wobec pomordowanych.

Względem sensów wpisanych w opozycję tych dwóch pojęć (zjawisk) – ikonoklazmu i ikonodulii – w czasach dawnych sporów o obrazy, w sposobie używania ich w omawianej książce zachodzi zatem przesunięcie i ich znaczenie ulega daleko idącej modyfikacji, dokonywanej przez autorkę po to, by lepiej opisywały one postawy dwudziestowieczne (powojenne). Zasadnicza zmiana polega na odnoszeniu przedstawień nie do Boga, lecz do traumatycznych doświadczeń wojennych, w efekcie także i cześć, jaką ikonofile darzyli obrazy (a która, jak pisał Jan z Damaszku (cytując Bazylego), „przechodzi na pierwowzór” – Jan z Damaszku 156), jest zupełnie innej natury. Konsekwentnie, inne są także przewidywane skutki obcowania z obrazem dla oglądającego. Jan z Damaszku wskazywał jednoznacznie na moralny – religijny – „pożytek tych, co później obrazy te będą oglądać” (Jan z Damaszku 157); kwestia ewentualnych etycznych korzyści, jakie płyną dla odbiorcy dzieł komentowanych w książce, jest – o czym piszę dalej – dużo bardziej złożona. Decyzja, by pomimo tej różnicy stosować nadal te same pojęcia, przynosi jednak pożytek. Snując analogię między dawną a nowoczesną postawą obrońców i przeciwników przedstawień Stankowska wskazuje, że spór zwolenników i przeciwników obrazów to spór etyczny, w którym obie strony dysponują ugruntowaną aksjologią, inaczej postrzegając artystyczne zobowiązania.

Takie stosowanie pojęcia ikony zakłada oczywiście jego „zeświecczenie”; czy jednak proces ten ma (może mieć) charakter skończony i pełny? Autorka pisze wprawdzie o dwudziestowiecznych zwolennikach i poszukiwaczach „obrazu prawdziwego”, że działają oni

nie z tęsknoty za Bożą obecnością, lecz w poczuciu zobowiązania i chęci zabezpieczenia przed niepamięcią Traumaty, a – więcej nawet – śladem *acheiropoietoi*, wyrażenia prawdy jej doświadczenia, mimo i wbrew

wiedzy o sile reifikujących kategoryzacji, wpisanych w narrację, w archiwalne medium i inne przedstawieniowe i archiwistyczne konwencje (Stankowska 49).

Zarazem przecież nie sposób przeoczyć, że termin „ikona” konotuje sakralność i dzieje się tak nawet pomimo zastrzeżeń autorki, akcentującej referencjalny, a nie teologiczny sens przymiotnika „prawdziwy” w jej sposobie pojmowania, czym jest dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczny *veraikon*. (Samo pojęcie referencjalności stanowi w książce przedmiot namysłu i przyjmowane jest nie bez zastrzeżeń; oznacza ono tutaj sposób tworzenia dzieł polegający na *dążeniu* do uchwycenia istoty pierwowzoru przy jednoczesnej świadomości, że wyzwaniu takiemu nie sposób sprostać). Wydaje się jednak, że właśnie dlatego termin „ikona” został dobrany zupełnie słusznie. Wysiłki artystów poszukujących „obrazu prawdziwego” nabierają bowiem w warunkach nowoczesności charakteru czegoś w rodzaju ćwiczeń duchowych: ćwicząc w cnotcie cierpliwego dążenia ku temu, co niespełnialne, nadają zarazem głębszy sens jednostkowej egzystencji. Jednocześnie pojęcie ikony, jako źródłowo związane z przedstawieniami typu religijnego, nakazuje dostrzegać sakralny, a więc podlegający ochronie wymiar ludzkiego cierpienia jako niewysławialnej tajemnicy.

Spośród artystów, których dzieła i poglądy stały się w książce przedmiotem uwagi, najwięcej bodaj miejsca poświęcono Różewiczowi. Proporcje te nie zaskakują, zważywszy na podnoszone często przez badaczy wielopłaszczyznowe związki twórczości Różewicza ze sztukami plastycznymi. Stankowską interesuje Różewicz – poeta, ale i „teoretyk” poezji i obrazu, znawca sztuk plastycznych i ich uważny krytyk, autor między innymi szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*. To właśnie we fragmentach poświęconych Różewiczowi pojęcie „obrazu prawdziwego” najwyraźniej potwierdza swoją operatywność i pozwala pogłębić – niemałą już przecież – naukową refleksję nad Różewiczowskim stosunkiem do obrazu. Jak wskazuje autorka książki, jego wiersze o charakterze ekfrastycznym prowadzą często do formułowania tez bliskich ikonoklazmowi, odrzucających obraz i poetycką obrazowość (polemicznych przede wszystkim wobec koncepcji wiersza Juliana Przybosia i „obrazów” wierszowych pełniących rolę wyłącznie estetyczną), z czasem zaś wiodą w stronę „ikonoklazmu odwróconego”, negację zastępując postulatem tworzenia dzieła, które musi „być bliskie samej rzeczy lub zdarzeniu czy osobie”, w tym sensie – być „czymś więcej, niż tylko [...] tekstem” (Stankowska 80). W kontekście komentowanych przed chwilą komplikacji terminologicznych i przesunięć znaczeniowych termin „ikonoklazm odwrócony” wydaje się bardzo ważny. W pierwszej chwili budzi on opór, bo w gruncie rzeczy opisywana przez niego postawa jest (na co wskazywałam i czego nie kryje też

Stankowska) bliska ikonofilii – po prostu dlatego, że broni obrazu i możliwości tworzenia przedstawień. Jest to wszelako ikonoklazm odwrócony (czy „przekroczony”), gdyż dotyczy postawy jednocześnie liczącej się z zastrzeżeniami wobec przedstawień i zarazem głoszącej potrzebę obrazów – „mimo wszystko”. Lektura Różewiczowskich wypowiedzi – wierszy, fragmentów wywiadów, rozmów, artykułów krytycznych – dokonana z wykorzystaniem pojęcia „ikonoklazmu” prowadzi do niuansowania właściwej poecie postawy, przeciwnikom obrazu pozornie bardzo bliskiej, ale przekraczającej ich horyzont i w „odzyskanej” obrazowości dostrzegającej możliwość zbliżenia się do prawdy o ludzkim cierpieniu.

Można zastanawiać się, na ile – w zgodzie z koncepcją autorki – pojęcie „ikonoklazm odwrócony” mogłoby stanowić próbę opisu postawy wszystkich dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych poszukiwaczy „obrazu prawdziwego”: rozumiejący doskonale ikonoklastyczną krytykę przedstawień i od niej wychodzący, przechodzą oni na pozycję „obrazów mimo wszystko” i zajmują miejsce szczególne, niejako pośrednie, o którym w dawnych sporach zwolenników i przeciwników obrazów mowy być nie mogło. Decyduje o tym splot okoliczności, jak stał się udziałem artystów, o których mowa w książce. Z jednej strony mają oni świadomość „nieusuwalnej asymetrii między wzorem a przedstawieniem” (Stankowska 45), z drugiej czują się etycznie zobowiązani do takich przedstawień tworzenia; w rezultacie – co staje się ich znakiem rozpoznawczym – wypróbowują różne style „z pytaniem o wpisane w nie swoiście autodestrukcyjne siły, dzięki którym twórca zaznaczyć mógłby narastające poczucie niestosowności i niechęć wobec estetycznych reguł przedstawienia jako takiego” (Stankowska 49). Autorka nie dokonuje takiego uogólnienia, przekonująco wyjaśniając przyczyny zastosowania proponowanego przez siebie terminu w odniesieniu do autora *Kartoteki* i na tym poprzestając.

O Różewiczu mowa jest także w obszernym rozdziale książki, poświęconym dialogowi między autorem *Matka odchodzi* a zaprzyjaźnionym z nim Jerzym Nowosielskim. Przypomniana przez autorkę polemika dwóch artystów na temat obrazów Francisa Bacona (których somatyzm Różewicz doceniał jako trafną antropologicznie diagnozę, a które Nowosielski odrzucał jako przedstawiające substancjalne zło) zinterpretowana zostaje w kontekście sporu o możliwość „obrazu prawdziwego”. Okazuje się, że twórcy różniący się w ocenie konkretnego malarskiego przykładu zbliżają się do siebie w zakresie dostrzegania możliwości obrazu jako wysiłku na rzecz przedstawienia (co, jak wolno sądzić, umożliwiło w ogóle zaistnienie dialogu między nimi). Dalsza różnica polegałaby z kolei na tym, że Nowosielski uważał malarstwo za miejsce objawiania się tego, co duchowe, Różewicza natomiast zajmowało najbardziej zagadnienie oddania w sztuce malarskiej prawdy o ludzkim cierpieniu.

Pytanie o sens przedstawiania w dziełach cierpienia i bólu ma bardzo ważny wymiar etyczny, zaś rozważania o etycznej stronie dzieł tak skonstruowanych dotyczą nie tylko problemu przedstawiania (stosowności, ale i adekwatności/sprawiedliwości, co wprost już wiąże się z kwestią „obrazu prawdziwego”), ale także, o czym warto pamiętać, osób (a nie instancji tekstowych!) autora i odbiorcy. Z jednej bowiem strony „jest coś niedorzecznego, czy nawet gorszącego w inspiracji płynącej ze strasznego zła” (Rosenfeld 46) i „zgorszony złem” artysta podejmujący wysiłek upamiętnienia staje wobec pytania (i tragicznego w istocie dylematu), czy swoim dziełem zgorszenia wyłącznie nie przymnoży (a jeśli tak, jakie ma po temu prawa). Widzowie, ludzie z krwi i kości, stając w obliczu somatycznych przedstawień eksponujących cierpienie fizyczne, doznają być może emocji, które zbudują pamięć – kosztem ich własnej duchowej krzywdy. Na taki wymiar „prawdziwości obrazu” Nowosielski nie mógł się zgodzić i dlatego, malując Drogę Krzyżową, zrezygnował ze zbyt dosłownego przedstawienia bólu Chrystusa, epatowanie cierpieniem w sztuce uważając za prowadzenie odbiorcy w kierunku duchowych zagrożeń.

Rozbieżność opinii zaprzyjaźnionych ze sobą Różewicza i Nowosielskiego o problemie etycznej oceny przedstawiania w sztuce bólu i zła fizycznego prowadzi autorkę do zniuansowanych obserwacji na temat perspektywy wiary religijnej, jaka wprost pojawia się w dziełach malarza, a która u poety pozostaje ukryta za horyzontem obserwacji apokalipsy współczesnego świata. Zarazem jednak Różewiczowski nihilizm (co staje się tym jaśniejsze, im głębiej analizuje autorka problem wyznawanego przez poetę „ikonoklazmu odwróconego”) jest też rodzajem „nihilizmu odwróconego”, niepolegającego na zaprzeczeniu i odrzuceniu tej postawy, ale na przekroczeniu jej w autentycznym, duchowym wysiłku.

Zarówno dzieła, jak i wypowiedzi metaliterackie omawiane w książce stanowią bardzo ciekawy materiał z punktu widzenia krytyki etycznej (która zyskałaby chyba, przyswajając w większym stopniu niż ma to miejsce do tej pory, wnioski płynące ze studiów nad przedstawieniami Zagłady, także tymi, do których odnosi się Stankowska, obszerny rozdział poświęcając problemowi „zakazanych fotografii” i komentując polemiki Didi-Hubermana ze zwolennikami idei „niewypowiedzianego Auschwitz”). Postawa przedstawiania „mimo wszystko” (jak brzmi stosowana w tym kontekście formuła Didi-Hubermana) – mimo świadomości, że działanie to nie ma szans powodzenia – świadczy sama sobą, a nie tylko za pośrednictwem dzieła. Autor nie chowa się za nim, lecz swoją egzystencjalną decyzją o podjęciu twórczego wysiłku upamiętniania wzmacnia czy usprawiedliwia niedokonany, niespełniony artystyczny gest. Taki sposób widzenia roli autorajako osoby, wiązania dzieła z biografią twórcy, jaki przy-

mują poszukiwacze „obrazu prawdziwego”, stanowi dla krytyki etycznej bardzo znamienny przykład spojrzenia na pisarza/artystę jakona egzystującą jednostkę.

Analogicznie kształtowany jest tu także sposób rozumienia (widzenia) osoby odbiorcy – jako *osoby* właśnie. Artyści, o których mowa w książce, stanęli wobec zasadniczego problemu (najwyraźniej wyartykułowanego przez Jerzego Nowosielskiego), będącego zarazem przedmiotem namysłu *ethical criticism*, mianowicie – jak mówić o złu, by sposobem mówienia go nie przymnażać? I, konsekwentnie: jak traktować czytelnika (widza), by swoim działaniem nie przyczyniać się do utraty podmiotowości, czyli przedłużenia uprzedmiotowiających praktyk, będących obiektem najbardziej bezwzględnej krytyki? Wysiłki wszystkich artystów, o których mowa jest w książce Stankowskiej, nakierowane są – jak wynika z jej analiz – na bardzo szczególne oddziaływanie na widza/czytelnika, którego udziałem w kontakcie z dziełem ma stać się doznanie własnej „chwili prawdy”, momentu jedynie (tak, jak momentalny jest „obraz prawdziwy”). Autorka w jednym bodaj tylko miejscu w książce podejmuje ten problem wprost, ale dobitnie:

Dwudziestowieczne, milczące, bezsłowne „acheiropoietai”, posługujące się – wzorem teologii apofatycznej – przeczeniem, negacją, paradoksem, antynomią, stawiają odbiorcę w obliczu pustki i wymagają, **by zajął on wobec niej określona pozycję**. Chcą, by wzięł na siebie odpowiedzialność za jej powstanie, a współczucie dopełnił gestem przyjęcia i potwierdzenia Cierpienia, ku któremu prowadzą jego wzrok. Nie obiecując paruzji, nie niosąc uzdrowienia, swój niejasny, terapeutyczny status ograniczyć muszą do próby świadczenia przez protagonistów o traumatycznych doświadczeniach, a także – co być może ważniejsze – „wymuszenia” na odbiorcach tych świadectw odpowiedzi, która **uksztaluje już na zawsze także ich własne życie** (Stankowska 59, podkr. K.S.-H.).

Jak możliwe jest takie oddziaływanie na czytelnika; czy odbiorcę kształtuje sam kontakt z proponowaną przez dzieło problematyką, czy też oddziaływanie jest efektem pospołu tematyki i zabiegów formalnych? Próba zbliżenia się do odpowiedzi na te pytania – co oczywiste, dla każdego tekstu nieco innej – byłaby zapewne porywającą historią z zakresu retoryki (bo nie poetyki, o ile rozróżniać te dziedziny właśnie ze względu na ich sposób oddziaływania na odbiorcę komunikatu). Zmieścić się w tej historii musiałyby kategorie dotyczące *etosu* mówcy (również te w rodzaju „odwagi” i „pokory”) i rozważania o tym, jak – przez ściśnięte gardło – opowiada się także i o własnym ściśniętym gardle.

Ważniejsze od tego, jak artyści dokonują tej sztuki, pozostaje dla Stankowskiej pytanie – dlaczego i to na nie odpowiada książka, której celem jest nie analiza przypadków tekstowych, ale nakreślenie panoramy szerokiego zjawiska. Podobnie jak jej bohaterów (przede wszystkim Różewicza, ale także pozostałych), interesują ją bardziej potrzeby człowieka, na które sztuka próbuje odpowiadać, oraz wzajemna korelacja tych sfer, a nie historia pojęć i doktryn estetycznych.

Książka o takim zamyśle i zakroju nie mogła unikać terminologii zaczerpniętej z *visual studies*. Stankowska korzysta z niej z rozwagą, rzetelnie i bardzo kompetentnie przybliżając kluczowe elementy najbardziej poręcznych dla niej koncepcji (przede wszystkim znaczonych nazwiskami Mieke Bal, Williama J. Thomasa Mitchella, Hansa Beltinga). Przywoływanie ważnych dla współczesnej humanistyki głosów teoretyków studiów nad wizualnością nie ma oczywiście na celu rozstrzygnięcia, czy *visual studies* zastąpią wkrótce jako dyscyplina naukowa historię sztuki; jego sens nie wyczerpuje się także w tropieniu podobnych stylów myślenia o obrazach i obrazowości u poetów i pisarzy (choć analogii tego rodzaju Stankowska wskazuje bardzo wiele: wśród „skojarzonych” ze sobą literatów i teoretyków sztuki pojawiają się Nowosielski i Jean Baudrillard (Stankowska 196), Różewicz i Didi-Huberman (Stankowska 75), Kantor i Belting oraz Theodor W. Adorno i Arthur C. Danto (Stankowska 111)). Zapytać można, o czym miałyby świadczyć takie analogie. Zapewne o tym, że jakaś część zapatrywań artystów na to, jak oddziałuje i czym jest obraz, wynika z tak zwanego doświadczenia dziejowego, wspólnego przecież dla praktyków sztuki (literatury) i dla teoretyków. I tak chyba traktuje je sama autorka książki: nie o „pierwszeństwa” tu bowiem chodzi, ale o antropologiczne doświadczenie drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Trzeba natomiast podkreślić, że sięgnięcie do głosów badaczy wizualności i teoretyków zwrotu piktorialnego ma pewien walor zupełnie podstawowy, uzasadniający zastosowanie terminologii i koncepcji z tego obszaru w badaniach (koniec końców, mimo przywołania dzieł plastycznych Nowosielskiego i Kuryluk) literaturoznawczych. Dokonało się w ten sposób swoiste „ramowanie” i za jego sprawą widoczna stała się pewna całość na gruncie literatury (kultury) polskiej, która bez tego nie byłaby z pewnością (tak dobrze) widoczna.

Stankowska referuje ustalenia badaczy wizualności i operacjonalizuje je na potrzeby podjętych dociekań, wykorzystuje też konkretne propozycje terminologiczne wraz z konotowanymi przez nie koncepcjami teoretycznymi. Jednym z najczęściej przywoływanych w książce pojęć zapożyczonych z *visual studies* jest pojęcie „epoki sztuki” zaczerpnięte z głośnej książki Beltinga *Obraz i kult*. W ujęciu Beltinga epoka obrazu kultowego trwała do końca średniowiecza, zaś wraz z nadejściem renesansu rozpoczęła się epoka sztuki, kiedy obraz zaczyna

pełnić inne funkcje i jest traktowany jako obiekt estetyczny. Autor *Antropologii obrazu* zakłada (i założenie to przyjmuje także Stankowska), że w „epoce sztuki” pewne zjawiska (dokładniej: postrzeganie obrazu/dzieła jako źródłowo związanego z sacrum i w związku z tym pełniącego funkcje kultowe) po prostu już nie mają miejsca, gdyż obraz uległ sekularyzacji i odtąd może być najwyżej obrazem o tematyce religijnej, ale nie może mieć charakteru sakralnego. Rzecz w tym, że taka właśnie generalizacja sprawia, iż nurt, który omawia Stankowska, czyli „nieczysty” nurt modernizmu szukający języka (obrazu) prawdziwego doświadczenia, nurt, któremu bliskie są rozterki etyczne, rozważania o pozaartystycznych powinnościach sztuki – nie ma szans zostać dostrzeżony i opisany jako część *nowoczesności*. Tezy Beltinga – na co zwracano już uwagę (Draguła 132-133) – zmuszają do wzięcia w nawias czy wręcz pominięcia w refleksji badawczej znacznej części tego, co współtworzy rzeczywistość kulturową także po przełomie renesansowym, i z tego powodu warto je chyba jednak przyjmować *cum grano salis*.

Proces poszukiwania formalnego języka, który mógłby udźwignąć traumę (udźwignąć znaczy tutaj: na ile to możliwe zobrazować, ale i umożliwić odbiorcy jej etyczne przepracowanie), wiódł artystów w dwóch różnych kierunkach, zaś oba z nich zostały w książce omówione w sposób pogłębiony i uzupełniający dotychczasowe ujęcia. Jako pierwszą z tych możliwych dróg wskazuje Stankowska zainteresowanie abstrakcją geometryczną jako językiem, który w ujęciu Jerzego Nowosielskiego związany jest z „wysublimowanym spirytualizmem” (Stankowska 158). Daleko więcej uwagi poświęcono w książce rozważaniom nad drugim ze sposobów ekspresji „odnalezionych” przez poszukiwaczy odpowiedniego dla mierzenia się z traumą języka artystycznego. Wiele miejsca zajmują w książce rozważania nad surrealizmem, nazwanym kiedyś przez Piotra Piotrowskiego, jak przypomina Stankowska, „traumatycznym realizmem”. Autorka eksponuje fakt, że właśnie nadrealizm został doceniony i wyróżniony na tle innych ruchów awangardowych przez Nowosielskiego jako ten, który (mimo deklarowanego ateizmu wielu spośród koryfeuszy tego nurtu) torował drogę ponownemu związaniu dzieła sztuki z doświadczeniem duchowym (Stankowska 159). Dla Nowosielskiego surrealizm stanowił taką odmianę języka sztuki współczesnej, która – dzięki dowartościowaniu tego, co duchowe – umożliwiała wypowiedanie komunikatów sprzeciwiających się złu. Surrealizm będący językiem wypowiedzi artystycznej Tadeusza Kantora i Stanisława Czyzcha zinterpretowany został natomiast jako umożliwiający uruchomienie gry „między iluzją a egzystencją”. Surrealizm był bowiem tym spośród ruchów awangardowych, który dawał (w zamierzeniu przynajmniej) pole doświadczeniu psychicznemu i – chociaż jedynie do pewnego momentu – stawiał opór skostnieniu i konwencjonalni-

zacji formy. Odpowiadał tym samym na naczelne zapotrzebowanie artystów poszukujących sposobu wyrażenia traumatycznych doświadczeń i intuicyjnie wybierających te spośród „izmów”, które „dawałyby cię szansy na wymknięcie się uroszczeniom stylu, rozpoznawanego jako znak wsobnego piękna i czystości sztuki” (Stankowska 50).

Na marginesie rozważań o surrealizmie jako języku zdolnym zbliżyć się do poszukiwanych przez tropicieli „obrazów prawdziwych” środków wyrazu rodzi się pytanie o ekspresjonizm, czyli nurt – w teorii przynajmniej – mogący sprostać ich nadziejom, oczekiwaniom i potrzebom. Od początku swego istnienia ekspresjonizm bowiem stawał wobec kluczowego dla artystów, o których mowa w książce, dylematu formalnego kształtowania wypowiedzi i potrzeby niezapośredniczonej przez konwencję ekspresji (stąd z jednej strony wielość odmian ekspresjonizmu, od abstrakcjonizującego po sięgający do prymitywizmu, z drugiej zaś – jego stosunkowo szybkie wypalenie i przejście w stan „form przetrwałnikowych” ujawniających się tu i ówdzie w kolejnych dziesięcioleciach). To, że nie został wzięty pod uwagę jako „izm” mogący inspirować poszukiwaczy „obrazów prawdziwych”, świadczy na pewno o dziwnej atrofii tego nurtu na gruncie polskim, wynikającej być może z religijnego (przynajmniej na pierwszy rzut oka) nacechowania ekspresjonizmu w literaturze polskiej, a może po prostu ze zdystansowania się późniejszych twórców od nie najlepszych (wyjąwszy Wittlina) literackich wcieleń tego nurtu w dwudziestolecie międzywojennym. Jednocześnie przesłedzenie ekspresjonistycznych dylematów artystycznych mogłoby umożliwić dostrzeżenie inspiracji płynącej ze strony na przykład ekspresjonistycznej groteski dla prób wyrażenia traumy (i jednoczesnego zasygnalizowania kłopotów z jej ujmowaniem w słowach) – i słusznie (choć niestety tylko mimochodem) Stankowska przypomina o ekspresjonizmie w kontekście (znakomicie przez nią analizowanej) poezji Kuryluk (Stankowska 218) i Kantorskiego informelu (Stankowska 111). Ten – z powodów historycznoliterackich i historycznoartystycznych – bardziej „wstydlivy” od surrealistycznego rodowód późniejszych poszukiwań i dokonań wart jest odnotowania, gdyż, zwłaszcza w przypadku autorki *Pani Animy*, analogie są istotne (mam na myśli upodobanie do groteski, somatyczną metaforykę, sposób używania określeń kolorów jako epitetów i jako materii poezji, wyraziste eksponowanie perspektywy podmiotu mówiącego i jego emocjonalności, sposób charakteryzowania pejzażu miejskiego, swoistą, bo samoświadomą utopijność w rozumieniu komunikacyjnej i upamiętniającej roli języka, wreszcie stanowiącą rewers myślenia o świecie myśl o wojnie i towarzyszącej jej dehumanizacji).

Dylemat, wobec którego stanęli artyści poszukujący „obrazu prawdziwego”, polegał na konieczności wyboru pomiędzy, z jednej strony, potrzebą znalezie-

nia języka nowoczesnego, takiego sposobu tworzenia „obrazu”, bez którego ekspresja artystyczna byłaby już anachroniczna, z drugiej zaś – niezgodą na przydanie estetycznym walorom tego obrazu rangi samowystarczalnej, naczelnej wartości. Świadomość taka, niewątpliwie z modernizmu wyrastająca, a zarazem przełamująca modernistyczny koncept sztuki czystej, była, jak wskazuje Stankowska, udziałem artystów w sposób mniej czy bardziej uświadamiany przez nich samych. Kluczowy spłot tych okoliczności opisany został w odniesieniu do Nowosielskiego, który:

nie postawi znaku równości między odmiennymi „izmami” znanymi klasycznej awangardzie i nie przekreśli roli formy. Przeciwnie, akcentując kluczową wagę warstwy malarskiej swoich dzieł, wskaże konwencje najbliższe – jego zdaniem – bycia nie tylko stylem, lecz nade wszystko rodzajem duchowej postawy (Stankowska 157).

Nowosielski jest tu szczególnie, bowiem inni artyści, o których mowa w książce, nie podzielają jego przekonania o możliwości przebycia przez sztukę nowoczesną drogi do tego, co sakralne, dla Nowosielskiego zaś ten wymiar pozostawał najistotniejszy. Jednak także pozostali sądzą – i dlatego to ich twórczość jest tu połączona nicią rozważań autorki książki – że problemy „formy”, „konwencji”, języka sztuki pozostają istotne również wówczas, gdy powstaniu dzieła od początku towarzyszy świadomość, iż jego właściwy temat (dla Nowosielskiego – teologiczny, dla innych antropologiczny) nie jest w stanie zmieścić się w granicach jakiegokolwiek formy i wysłowienia.

W książce Stankowskiej zarysowana została wyraźnie jeszcze jedna płaszczyzna istotnej myślowej wspólnoty między artystami pytającymi w swej sztuce o „obraz prawdziwy”. Jej wyrazem są zastrzeżenia Czycza, który odrzucał jakiegokolwiek próby wiązania jego własnych formalnych poszukiwań z awangardowym pragnieniem nowatorstwa (Stankowska 124), Różewiczowskie przytyki i krytyka modernistycznych poszukiwań formalnych, czyli wszelkiego rodzaju kamyki wrzucane przez nich do ogródka modernizmu i awangard (nieco trudniej przychodzi przyjąć za dobrą monetę Kantorowskie zdystansowanie wobec „zawsze martwych i nieludzkich, bo sztucznych konwencji” (Stankowska 111), gdyż ten akurat artysta dość ochoczo skądinąd absorbował kolejne „izmy” pojawiające się na scenie paryskiej, nie zawsze chyba z przyjętym z góry zamiarem ich dezawuowania). Wszystkie te komentarze artystów budują obraz „innej nowoczesności”: tej sprzeciwiającej się modernistycznej koncepcji sztuki czystej jako w jakiś sposób (o czym pisał Danto) paralelnej wobec dwudziestowiecznego ludobójstwa. Sprawia to, że refleksja nad dziełem pisarzy i artystów, o których

tu mowa – książka Stankowskiej uzmysławia tę okoliczność bardzo wyraźnie – wpisuje się z konieczności w pytania o „drugą stronę” modernistycznej sztuki i literatury: o ten jej nurt, którego udziałem jest pragnienie sztuki „nieczystej”, a więc tej, która pozwoli przedkładać (wbrew dominującemu w modernizmie przekonaniu!) to, co egzystencjalne, nad to, co estetyczne (Stankowska 8), wybierze raczej „prawdę istnienia”, a nie „prawdę widzenia” (Stankowska 150), pozwoli uznać „potrzeby człowieka” za ważniejsze od rozwoju estetyk (Stankowska 88).

Autorka zaznacza po wielokroć, że są to tendencje w najoczywistszy sposób opozycyjne wobec głównego nurtu modernistycznej refleksji. Poświęcając im książkę, słusznie zwraca uwagę na ich rangę w obrębie nowoczesnej literatury (kultury) polskiej. Książka Stankowskiej każe przemyśleć także i taką możliwość, że obraz modernizmu okrzepły w badaniach z dziedziny historii literatury (i, jak się zdaje, także historii sztuki) jest wciąż niekompletny, a „innych” („opozycyjnych”) nurtów w jego obrębie dogodnie jest wypatrywać, stosując instrumentarium nastawione – jak w przypadku *Ikony i traumy* – na procesy kulturowe i poszukiwania natury raczej antropologicznej niż historycznej.

| Bibliografia

- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Belting, Hans. *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Białostocki Jan, red. „Postanowienia siódmego (nicejskiego) soboru ekumenicznego z 787 roku”. *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2001. S. 160-161.
- Draguła, Andrzej. *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*. Warszawa: Więź, 2013.
- Jan z Damaszku. „O prawowitej wierze”; „Mowa o obrazach”. *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*. Red., wybór i oprac. J. Białostocki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2001. S. 155-158.
- Panofsky, Erwin. *Studia z historii sztuki*. Przeł. Jan Białostocki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
- Rosenfeld, Alvin Hirsch, *Podwójna śmierć: rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. Barbara Krawcovicz. Warszawa: Cyklady, 2003.

Stankowska Agata, Telicki Marcin, red. *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2016.

Stankowska, Agata. *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2019.

| Nota o autorze

Katarzyna Szewczyk-Haake – prof. UAM, literaturoznawczyni, komparatystka. Autorka książek: *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* (2008), *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* (2017), *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach* (2018), *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina* (2019).

E-mail: haaczyk@amu.edu.pl