

Enigma obrazu. Sztuka i gościnność

1.

W zakończeniu swojej prowokacyjnej książki *Rzeczywiste obecności*, po wcześniejszym zarysowaniu „negatywnego” tła, George Steiner formułuje z właściwą sobie stanowczością oryginalną wizję sztuki. I dobrze, bo bez tej finalnej części jego książka byłaby jedynie z lekka pretensjonalnym pamfletem na jałowość kultury współczesnej i nędzę humanistycznych zatrudnień. Zręby swojego rozumienia dzieła sztuki formułuje Steiner w kontrze do tych koncepcji, które postrzegają sztukę jako fenomen należący wyłącznie do dziedziny estetyki. W swoim myśleniu stara się on uniezależnić od wpływów poszczególnych dyscyplin zajmujących się sztuką, zgrabnym więc łukiem wymija rutynowe sugestie w tej materii dobrze funkcjonujące w historii sztuki, muzykologii czy literaturoznawstwie. Nie dokonuje jakiegś zniewalającej syntezy tych dziedzin, podsuwa raczej apriorycznie skonstruowaną propozycję, w ramach której można będzie ująć zarówno obrazy, dzieła muzyczne, jak i teksty literackie. Twierdzi on bowiem, że w sztuce zachodzi osobliwa transpozycja tego, co podpada pod zmysły, że w dziele sztuki uobecnia się w coś, co przekracza jej zmysłowy substrat. I jest za każdym razem *t y m s a m y m*. Czym dokładnie? Sugeruje mianowicie, że poezja, muzyka i sztuki piękne w ten czy inny sposób przekraczają immanencję i może najbardziej zbliżają nas do transcendentnie pojętych „rzeczywistych obecności”. Dodajmy, że ów *transcendens* obecny w arcydziełach sztuki, choć bez wątpienia ma u niego konotacje metafizyczne, to nie zalatuje zapachem kruchty ani nie mieści się w ramach jakiegokolwiek konfesji. Tak czy inaczej, upiera się Steiner, w swych najwspanialszych emanacjach *poiesis* otwiera się na metafizykę i religię.

Ta ostatnia myśl budziła i budzi nadal bodaj najwięcej oporów pośród jego czytelników. To prawda, że jej rdzeń jest jawnie, niemal ostentacyjnie metafizyczny. Na czym ów koncept polega? Tym, co nieustannie podkreśla Steiner, jest fakt, że znaczenia i formy istnienia sztuki funkcjonują zawsze w obrębie naszego doświadczenia spotkania z Innym, z tym, co w istnieniu nie jest nasze. Inny, Inne – to jest ten, niedosiężny z natury rzeczy, ale wielce realny, ostateczny horyzont naszej percepcji sztuki. Sztuka

jest czymś niesłychanym, czymś, czego nie powinno być. Nie powinno być – a jest! Zjawia się bowiem w ciemnej otchłani, jest kręgiem światła, które rozświetla w ten czy inny sposób doświadczenie obcości świata. I jest tak od samych jej prehistorycznych początków. Czymkolwiek były w istocie malowidła naskalne, które odkryto w magdaleńskich czy graweckich grotach i jaką funkcję rytualną pełniły, „wykonano je, by spotkanie z obcością i złośliwością organicznych obecności uczynić źródłem wzajemnego rozpoznania i obopólnej korzyści. Cuda przenikliwego naśladownictwa na pokrytych bizonami ścianach w Lascaux obłaskawiają: wciągają nieprzejrzyste i brutalne siły «tamtości», obcości tego, co nieludzkie, w świetlistą zasadzkę przedstawiania i rozumienia”¹. Największe dzieła sztuki stawiają nas wobec enigmatycznej, ciemnej – i trudnej do nazwania – strefy, której ośwoić i przezwyciężyć się nie da. Dowodnie świadczą one o tym, że nie sposób przełamać tajemnicy obcości „w rzeczach i ożywionych obecnościach”². Sztuka odsłania nam nas samych jako obcych w przestrzeni istnienia. To ona, również ona, sprawia, że jesteśmy w stanie trwać w tym permanentnym i niedającym się w żaden sposób zasypać rozszczepieniu. „Literatura i sztuka, bardziej niż jakiekolwiek inne świadectwa, mówią o oporze stawianym nam przez to, co niezbadane, absolutnie obce, wobec czego stajemy w labiryncie intymności”³. W tym rozumieniu doświadczenie sztuki jest inną formą opisywanego przez Kołakowskiego na gruncie myślenia fenomenu zwanego *horror metaphysicus*, fundamentalnego i nieredukowalnego odczucia grozy i dziwności istnienia. Być może obok religii to właśnie wielka sztuka sprawia, że trwała kondycja naszego fundamentalnego wyobcowania jest jeszcze do zniesienia. To prawda, nie likwiduje ona esencjalnej obcości, nie przynosi na nią lekarstwa, ale stawia nas wobec przepaści i pozwala trwać.

Jeśli to rozpoznanie jest trafne, to jaka w tej sytuacji winna być nasza reakcja wobec każdej niosącej obietnicę sensu „formy znaczącej”? Czym jest, czym powinien być nasz respons w odniesieniu do dzieła sztuki? Steiner buduje swoją złożoną odpowiedź w kontraście do kontestowanej przez siebie praktyki dekonstruktywistycznej (z wypadami w stronę psychoanalizy). W swojej nieco historycznej i – prawdę powiedziawszy – nie zawsze zasadnej, polemice z dekonstrukcją, przedstawia ją jako działanie pozbawione szacunku dla analizowanego dzieła, a samego dekonstruktywistę portretuje jako postać, która nie ma szacunku dla „tekstu” i czyni zeń poligon doświadczalny dla swoich niecných praktyk. Tej strategii przeciwstawia lekturę, która kładzie nacisk na szczególnie rozumiany obowiązek gościnności. Szczęśliwie, ważniejszy niż kreślona grubą krechą *pars destruens* jest program pozytywny całego przedsięwzięcia.

Zarysowując swoje stanowisko, sięga on do nieco zapomnianego słowa *cortesia*, w którego rozległej semantyce można wysłyszeć znaczenia odnoszące się do romanów rycerskich i dworskiej koncepcji miłości. Określona tym słowem złożona postawa obejmuje kurtuazję i uprzej-



Goya y Lucientes, *El Perro*. Za: Juan José Junquera, *The Black Paintings of Goya*, Scala Publishers Ltd, London 2003.

mość, takt serca i takt rozsądku, powściągliwość w reakcjach i gotowość do słuchania. To pewien rodzaj ciepłego i pełnego rewerencji otwarcia, które sprawia, że łatwiej przenika do nas przesłanie płynące od tego, co znane, ale i tego, co obce. To gotowość na bycie „dotkniętym” przez obecność Innego, tego, co nadkrusza nasze przyzwyczajenia i co wychyla się, czasem radykalnie, poza horyzont swojskości. Pisze Steiner: „Kładziemy świeży obrus na stole, gdy słyszymy, że na naszym progu pojawia się gość. Na obrazach Chardina, w wierszach Trakla, ten ruch z nadejściem wieczoru jest jednocześnie naznaczony domowością i sakramentalnością. Zapalamy lampę w oknie. Niewypowiedziane impulsy tych działań są dokładnie tymi odruchami, w których tęsknota za innymi i obawa przed innym, ruchy uczucia i myśli, które jednocześnie chronią i otwierają na oścież konkretne, indywidualne domostwo, zlewają się w jedno. Takie impulsy rozpoznaje się w mgnieniu chwili. Nie można ich sformalizować czy «udowodnić» (żadnego ważnego aktu ducha nie można udowodnić). Mają charakter zasadniczy”⁴.

W proklamowanej przez siebie strategii owocnego poznawczo i wzbogacającego obcowania z dziełem sztuki promuje więc Steiner *cortesię* jako remedium na wszelkie te działania w stosunku do dzieła sztuki, które unieszkodliwiają z punktu tkwiący w nim inherentnie pierwiastek misteryjny – to niespokojne wołanie z otchłani. A dzieje się tak za każdym razem, kiedy nie szanujemy osobności, obcości, inności dzieła, jego pierwszeństwa wobec rozbioru analitycznego, jego prymatu przed komentarzem. Kiedy nie słuchamy tego, co mówi, a chcemy raczej mówić za niego. Kiedy nie traktujemy spotkania z nim jako osobliwego i wymagającego spotkania dwóch wolności. Kiedy nie traktujemy go jak dalekiego gościa, przybysza z oddali, także tej najdalszej dali. Gościa, któremu przysługują pewne prawa: „Tam, gdzie następuje spotkanie wolności, gdzie integralna wolność ukazania lub ukrycia dzieła sztuki napotyka naszą własną wolność jego odbioru lub odmowy recepcji, *cortesia*, to, co nazwałem taktem serca, ma zasadnicze znaczenie. Duchowe wskazówki, które wiążą gościnność i religijne uczucie w niezliczonych kulturach i społeczeństwach, poczucie, że prawdziwe przyjęcie gościa, obcego rozpoznanego w naszym miejscu istnienia zahacza o transcendentálne obowiązki i możliwości, pomaga nam zrozumieć doświadczanie tworzonej formy”⁵. Rozumienie dzieła sztuki jest jedynie szczególnym przypadkiem rozumienia, próby przyswojenia obcości obcego. Stojąc twarzą w twarz ze znaczeniem ofiarowanym przez dzieło, chcemy usłyszeć jego głos. Dokładnie tak, jak chcielibyśmy usłyszeć głos obcego, który zmierza w naszą stronę. W tej sytuacji oczywistą jest rzeczą, że ów pierwszy, inicjalny gest w spotkaniu z „formą znaczącą” nie może być ufundowany na podejrzliwości, przyjętej jako uniwersalna zasada, ani też na jakiejś innej formie wątplenia czy nieufności. Odwrotnie: oznacza raczej, że „ruch ku przyjęciu i zrozumieniu musi cechować wstępny, fundamentalny akt zawierzenia. Łączy się

z ryzykiem rozczarowania lub nawet czegoś gorszego. Zawsze istnieje możliwość, że nasz gość sprowadza ze sobą despotyzm lub zepsucie. Jednak potrzebna jest zgoda na hazard powitania, w przeciwnym razie nie otworzą się żadne drzwi, kiedy zapuka wolność”⁶.

2.

Płaszczyznę zamalowano nierównomiernie. Utrzymana jest w jednorodnej, „brudnej” kolorystyce z przewagą ugrów i brązów. Kolory są „poprzecierane”, kładzione szerokimi pociągnięciami pędzla, może nawet szpachli, w kilku miejscach znać ślady pęknięć. A więc ściana brązów, rozjaśniona od góry, a w partii środkowej przechodząca w złamaną szarością żółć, po prawej stronie u góry widać jakiś zarys (być może twarzy?), obok niej przetarta grafitowa plama, u dołu wyraźna połać brązowego pasa pnącego się ku górze w stronę prawej krawędzi obrazu. Spoza jego górnego brzegu wychyla się (albo wspiera się na nim) głowa psa. Tak to na pierwszy rzut oka wygląda. Na obrazie nie ma prawie nic, namalowane jest nic, pustka, nieobecność, brak. Jest tylko jeden znaczący akcent: w dużej, niemal monochromatycznej, płaszczyźnie obrazu pojawia się znienacka głowa psa. I tu jest pies pogrzebany.

Ten obraz jest jedną wielką niewiadomą. Niewiele o nim wiemy a to, co wiemy, dotyczy raczej sfery nieistotnego, zresztą również w tym obszarze pełno jest luk i domysłów. Malowidło zalicza się do tak zwanych *las pinturas negras*, 14 czarnych obrazów, które namalował Francisco de Goya y Lucientes w latach 1819-23. Tworzyły one osobliwy wystrój parteru i pierwszego piętra Quinta del Sordo (posiadłości leżącej wówczas pod Madrytem, dziś dom już nie istnieje), a zakupionej przez malarza na kilka lat przed śmiercią. Co prawda, nazwa została nadana domowi przez poprzedniego właściciela, ale osobliwym losu zrządzeniem jego nowy posiadacz przydał jej wiarygodności: jak wiadomo, pod koniec życia Goya cierpiał na głuchotę, co było konsekwencją przebytej choroby. Ta okoliczność należy także do części ciemnej legendy otaczającej *las pinturas negras*. Pierwotnie obrazy te zostały namalowane na ścianach, malarz kładł farby olejne wprost na gipsowym tynku; dopiero w latach 70. XIX wieku przeniesiono je na płótno i umieszczono w muzeum. Nazwano je „czarnymi” ze względu na mocno ograniczoną, ciemną kolorystykę malowideł, ale co najmniej w tym samym stopniu z powodu ich mrocznego, miejscami upiornego charakteru. Miały one być jakoby owocem umysłu samotnego, rozchwieanego wewnętrznie, zamkniętego przed światem i pogrążonego we własnych obsesjach. Jedno wydaje się pewne, a upewnia o tym oko: Goya malował te obrazy tylko dla siebie, w aurze absolutnej, nieskrępowanej niczym wolności twórczej, niezwiązany żadnymi obligacjami tematycznymi czy estetycznymi. W kompozycji fresków i w rozwiązaniach formalnych szedł tylko za swoją intuicją, stosował pomysły malarskie przekraczające znacznie horyzont epoki. Widać w nich niebywałą siłę i autonomię malarskiego gestu nieliczą-

cego się z ówczesnymi kanonami estetyki i przyzwoitości, niedbającego zupełnie o zdanie ewentualnej publiki. Mają one w sobie coś z późnych kwartetów Beethovena (także już wtedy głuchego), kompozycji jawnie gwałcących reguły dobrego smaku, wychodzących dalece poza grzeczną klasyczną normę gatunku, odwróconych całkowicie plecami do publiczności. Valeriano Bozal nazwał *Quinta del Sordo* laicką Kaplicą Sykstyńską, miejscem, w którym piękno i wizja odkupienia została zastąpiona przerażającymi obrazami ludzkiego (i dodajmy: boskiego – por. *Saturn pożerający własne dzieci*) bestialstwa, wizerunkami starości, samotności i losu o wielkiej sile rażenia⁷. „Są to sceny straszne i zagadkowe, wyraz pesymizmu, gdzie nie ma miejsca na okrucieństwa nadziei. Również zapis widzenia, które sięga gdzie indziej, przebija się przez pozory dnia i wprowadza w królestwo nocy”⁸. W tej brutalnej i ciemnej malarskiej wizji panuje zupełny brak złudzeń, tak co do gatunku ludzkiego, jak też co do infernalnej natury empirycznej rzeczywistości, a przedstawiony tu przejmujący obraz ludzkiego zoologu ma siłę jasnowidzenia. I tu zdaje się pies pogrzebany.

Przez ponad pół wieku obrazy z Domu Głuchego nie były znane widzom. Dziś można je oglądać w Prado w dwóch pomieszczeniach, w układzie, który stara się naśladować ich pierwotne usytuowanie. Wiemy, że Goya nie nadał swoim obrazom żadnych konkretnych tytułów, a te, pod którymi znamy je dzisiaj, zostały im arbitralnie przypisane wiele lat po jego śmierci. Malowidło, o którym mowa, funkcjonuje dzisiaj pod wieloma tytułami: *Pies*, *Głowa psa*, *Pogrzebany pies*, *Pies na wpół utopiony*, *Pies walczący z nurtem rzeki* – a nie jest to bodaj wyczerpująca lista. W języku hiszpańskim funkcjonują najczęściej dwa tytuły: *El Perro* oraz *El Perro semihundido*. Znajdujący się na pierwszym piętrze, tuż obok *Asmodeusza*, *El Perro* jest jedynym spośród czterestu „czarnych obrazów”, który swoim charakterem wyraźnie odbija od reszty. Na pierwszy rzut oka wydaje się pozbawiony wymiaru anegdotycznego, nie sposób związać go z żadną narracją. Według niektórych badaczy ten obraz został namalowany najpóźniej, pusta przestrzeń miałaby jakoby świadczyć o tym, że fresk nie został przez malarza dokończony⁹. W przeciwieństwie do reszty obrazów, brak w nim „akcji”, jest całkowicie statyczny, nic w nim się nie dzieje. Tak naprawdę nie bardzo wiemy, na co patrzymy, trudno o jakąś rokującą dramaturgicznie poszlakę, wokół której można by zbudować choćby pozór uspokajającej narracji. I tu też jest pies pogrzebany.

Rzeczywiście, wielce intrygująca jest ta potężna masa ciemnobrazowej, szarawej, brudnożółtej płaszczyzny stojącej w jawnej asymetrii wobec ginącej w tym bezmiarze głowy nieznanego psa. Ktoś ze skrupulatnych buchalterów sztuki obliczył, że ta głowa to ledwie jeden procent całego obrazu. Pies go trącał. Jeden czy dwa procent – to niczego tak naprawdę nie zmienia w naszej percepcji obrazu – interpretacyjnie ten szczegół znaczy tyle co nic, daje jedynie groteskowe złudzenie precyzji opisu. Ale czym jest ta dziwna przestrzeń obrazu Goi? Przestrzeń,

która wypełnia niemal całą jego płaszczyznę. Czy to jest element realnego pejzażu, czy może sztucznej, zakomponowanej przez artystę scenografii? Nie wiemy w ogóle nic na temat ontologii tej sceny. Jaki jest status realności w niej przedstawiony? Czy to jest „zapis” naocznego rzeczywistości widzianej przez malarza, czy może raczej ilustracja bliżej nieznanego opowieści? A może jest to werytyczna wizualizacja jakiegoś sennego koszmaru malarza? Czy ten namalowany pies miał jakieś odniesienie do realnego zwierzęcia, czy też jest psem tylko wyobrażonym? Czy ta przestrzeń rozpościerająca się wokół głowy psa to jest ściana piasku, czy może gliniany dół? I czy ten dół stał się jego grobem? Bo może tu n a p r a w d ę jest pies pogrzebany.

„Mój” obraz *El Perro* Goi to tak naprawdę kilka obrazów nałożonych na siebie. To najpierw tkwiący niejasno w tyle głowy powidok tego obrazu, który widziałem jakiś czas temu w Prado. Stałem długo w niedużej odległości od niego, nieruchomy, oniemiały, ze stopami wbitymi w muzealną posadzkę. Później, na ten „obraz od powiekami”, nałożyło się z czasem jeszcze kilka reprodukcji. Każda z nich, rzecz jasna, ma nieco inne parametry kolorystyczne, dlatego teraz, kiedy to piszę, nie wiem już – i nie sposób tego dziś ustalić – jak „naprawdę” wyglądał obraz Goi, jak przedstawiał mi się wówczas, kiedy oglądałem go „na własne oczy”. O czym więc tak naprawdę mówię, mówiąc o obrazie Goi? O tym obrazie, który widziałem kilka lat temu w Prado, obrazie, który mnie zatrzymał przy sobie, przygiął do ziemi? Czy raczej o kilku papierowych reprodukcjach, które mam teraz pod ręką i z których korzystam podczas pisania? Czy może raczej o jakimś osobliwym palimpsestowym obrazie mentalnym złożonym z kilku nałożonych na siebie warstw pomieszanych wzajemnie, stopionych ze sobą tak ściśle, że trudno mi już dziś rozróżnić, co było naocznie widzianym oryginałem, a co tylko jego zapośredniczoną kopią. I tu także jest pies pogrzebany.

I jeszcze to, co może najważniejsze. Czym w istocie jest to, co namalował Goya? Co znaczy i jak znaczy to, co tu zostało namalowane? I czy w ogóle coś znaczy? Czy wobec przyrodzonej niemoty obrazu i braku przekonujących odpowiedzi historycznej natury, uprawnione są wobec *El Perro* jakiekolwiek egzegezy, komentarze, glossy, interpretacje, wykładnie hermeneutyczne? Bo może tu nie ma nic do rozumienia? Może niepotrzebnie prokurujemy tu jakieś domysły interpretacyjne, jakieś anegdotyczne „ciągi dalsze”. A może nasza niewiedza ma po prostu swoje przyczyny w tym, że to, co dzisiaj widzimy, jest – jak to się czasem w historii malarstwa zdarzało – obrazem przemalowanym, więc przekłamanym? Może jest więc tak, że oryginalny fresk zawierał dużo więcej i przez to był czytelniejszy w odbiorze? Okazuje się jednak, że i ten trop jest ślepą uliczką. Pisze Juan José Junquera, znawca dzieła Goi: „Sugerowano, że konserwacja dzieła ukryła ciało psa i człowieka – być może myśliwego – umiejscowionego po prawej stronie, w przestrzeni zajętej przez rozległą ochrową łatę. Jednakże promienie rentgenowskie i cięcia warstwowe pokazują, że

pod spodem nie ma nic, z wyjątkiem szkicu pejzażu, na szczycie którego został namalowany pies. Nie wiemy, jakie jest znaczenie tego malowidła, ale spojrzenie psa czyni go najbardziej niepokojącym z całej serii”¹⁰. W sytuacji, kiedy obraz jest tak hermetyczny, tak ubogi w konteksty pozamalarskie (historyczne, biograficzne czy literackie), może powinniśmy poprzestać jednak na tym, co widzimy bezpośrednio. No dobrze, ale co tak naprawdę widzimy? Co jest przedmiotem naszego spojrzenia? Oglądam ten obraz po raz kolejny (który to już raz?), wzrok, jak zawsze, ślizga się bezładnie po ugrowych przestrzeniach w górze i środku obrazu, by w końcu – wcześniej czy później – natrafić na czarny punkt u jego dolnej krawędzi. Na ten punkt zwrotny, znikający punkt, cień, cierni, wykrzyknik, znak zapytania, wołacz. Ale ta niezidentyfikowana figura to także, z epistemologicznej perspektywy patrząc: ciemna plamka poznania. I tu chyba rzeczywiście jest pies pogrzebany.

3.

Intrygujący obraz, taki więc, który zjawia się naszemu widzeniu *per speculum in aenigmate*, zawsze stawia nas przed czymś, co wypada poza przestrzeń rzeczy znanych, tego-co-do-pomyślenia, przed czymś nie-znanym, obcym. Przed czymś, co nie jest moje, co nie należy do „mojego świata”. Co wyrwa mnie z kokonu bezpiecznej zwyczajności. Arcydzieło jest gościem z daleka, przybyszem, który – często nieproszony – pojawia się pewnego dnia na progu domu. Oczywiście, mówiąc o obrazie-gościu pukającym do naszych drzwi poruszamy się we wnętrzu metafory. W tym przypadku domem jest przestrzeń mentalna, zespół przyzwyczajęń i przyporządkowań, które zwykle uaktywniają się w nas w kontakcie z wielkimi dziełami sztuki (a w kręgu takich chciałbym pozostać). W spotkaniu z tym, co nas prowokuje, zadziwia, czasem przytłacza i nie pozwala zasnąć, robimy – niemal bezwiednie – wszystko, by ten „obcy” element w ten czy inny sposób zneutralizować. Ten proces „oswojenia”, w sensie literalnym: przekształcenia „obcego” w „swoje”, dokonuje się najczęściej poprzez włączenie obrazu w krąg własnych oczekiwań, wyobrażeń, założeń i przesądzeń. Instytucjonalna historia sztuki (zarówno w wersji akademickiej, jak i muzealnej) dysponuje wypróbowanymi sposobami znoszenia owej obcości, dziwności obrazu. Czymże innym, jak nie strategią mającą zneutralizować uwierającą nas „obcość” arcydzieła jest zwyczajowe głędzenie o stylach, nurtach, prądach, atrybucjach, ikonografii, ikonologii, technikach malarskich, kontekstach (historycznych, biograficznych) – wszystkich tych zacnych i erudycyjnie zniewalających kwestiach, które wszakże skutecznie bronią nas przed niebezpieczeństwem, na które wystawia nas dzieło. Obiektywistyczny język historii sztuki ustawia między nami a dziełem przezroczystą szybę. Raczej odgracza nas od niego, niż do niego przybliża. Łudzi obietnicą nazwania istotnego. Używając tego „technicznego”, wukutego w retortach akademickich języka, mówimy więc o wszystkim, tylko nie o tym, co nas naprawdę w spotka-

niu z obrazem dotknęło, a czasem – wręcz poraziło. Słowem, mówimy o uchwytnych obiektywnie parametrach obrazu, pozostawiając w tle to, co bodaj najważniejsze: subwersywną siłę obrazu, jego intensywne, przenikliwe promieniowanie, czyli to, co obraz z nami naprawdę robi. Jeszcze inaczej: pozostawiamy na boku, w szarej strefie milczenia opis zniewalającej mocy, którą – zdarza się – obraz przemożnie na nas wywiera.

O takiej właśnie sytuacji pisał Wiesław Juszczak, przywołując w swoim eseju ważne dla siebie spotkanie z nadzwyczajnym artystycznie tryptykiem Cosimo Tury z Muzeum Diecezjalnego w Ferrarze. Interesujące przy tym, że oto historyk sztuki – w każdym razie: *de nomine* – po zarysowaniu stosownego kontekstu historycznego, po przywołaniu, „osadzającej” jakoś obraz w języku, ekfrazy Berensona, pisze o wyraźnym oporze, który stawia dzieło. Daje świadectwo realnej nadwyżki znaczeniowej, zawartej w obrazie Tury, pisze także o pewnej bezradności poznawczej w niej zapewne mającej swoje źródło:

Jak niska jest powściągliwość, nieufność czy lęk, ujawniające się w samym badawczym zwłaszcza podejściu do zjawisk, które okazać się mogą niewyjaśnialne. Jak bronimy się przed nimi narzędziami naukowego warsztatu. Jak w kontakcie z czymś porywającym kryjemy się za pozorami erudycji, rygorów wiedzy, wszystko próbując poddać racjonalnej wiwisekcji. Dlaczego się bronimy? Przed czym? Czyżbyśmy, wołani przez to wielkie, aż tak się bali? Czego? Może leż?

Nikt jednak, kogo dotknie prawdziwe wzruszenie, którego najwyższa sztuka jest narzędziem, nie obroni się do końca, tłumiąc wrażliwość, jeśli już została mu dana. Nie sposób tu okłamać samego siebie, bo dzieło ukryje się przed tym, który – próbując przeniknąć je spojrzeniem – będzie się zarazem bronić przed napierającą stamtąd władczą siłą.

Trudno zaprzeczyć, że spoglądanie w twarz obrazu nie jest bezpieczne¹¹.

Pies Goi należy bezwzględnie do tej kategorii dzieł, w spotkaniu z którymi odsłania się boleśnie cała nasza bezradność w operowaniu fachowym językiem. Ten obraz naprawdę pozostawia na wdechu i wzrusza. I to do tego stopnia, że od razu, niemal półświadomie, czujemy, jak toporne (a może nawet niestosowne) wobec niego okazuje się pojęciowe instrumentarium, które historyk sztuki znaleźć może w podręcznej szafce z narzędziami. Wiemy, nie bardzo wiadomo skąd, ale wiemy, że obraz ten nie jest po prostu ilustracją do podręcznika do historii sztuki (powiedzmy: hiszpańskiej) i w kategoriach przez nią suflowanych bez reszty się wyjaśnia i tłumaczy. Odwrotnie: czujemy, że to historia sztuki znajduje się tu w sytuacji podległej i że to jej dobrze wypolerowane soczewki powinniśmy raczej na nowo dostosować do tego, co widzimy. Inaczej mówiąc: że siła tego dzieła rozsądza rutynowe deskrypcje, kategoryzacje i przyporządkowania. Wchodząc w obraz

Goi, wpadamy w jakąś, bliżej niezdefiniowaną, przestrzeń graniczną. A jej nazwanie wymaga zupełnie innego języka niż ten, za pomocą którego rutynowa historia sztuki rozkodowuje obrazy, w przekonaniu, że udaje jej się nieznaną przekształcić w wiedzę pewną i powszechnie obowiązującą. Ale tu trzeba stracić pewność i zwyczajową pretensję do wszechwiedzy, jaka bywa udziałem historyka sztuki. Potrzebujemy raczej jakiejś mądrej niewiedzy i oświeconej niepewności. Nie szukajmy w obrazie tego, o czym już wiemy, ale wejdźmy w sam środek zagadki, znaku zapytania. Powtarzam tu w skrócie postulaty Didi-Hubermana, dla którego „negatywność” takiej strategii nie ma nic z nihilizmu czy filozofii dogmatycznego wątpienia: „Nie chodzi też o wzywanie do irracjonalnej poetyki czy też etyki milczącej kontemplacji lub apologii niewiedzy w obliczu obrazu. Chodzi tylko o spojrzenie na paradoks, uczoną niewiedzę, do której zmuszają nas obrazy”¹².

4.

Wróćmy więc do naszego obrazu. Puśćmy psa przodem. Kiedy czyta się teksty na temat *El Perro* – eseistyczne, literackie, ale także naukowe – tym, co może najbardziej zaskakuje w nich i porusza, jest fakt, że ich autorzy traktują namalowanego psa jak istotę żywą. Że instynktownie, niemal bezwiednie ożywiają namalowaną materię. Ta skłonność zdaje się przemożna, i mówi coś istotnego tyleż o obrazie, co o nas samych. Trzy instruktywne przykłady.

Robert Hughes, kompetentny i wnikliwy biograf Goi pisze:

Nie wszystkie obrazy z *Quinta del Sordo* można odczytać, nawet hipotetycznie, jako wyraz protestu przeciw żalosnemu i niesprawiedliwemu absolutyzmowi. Pies, który wpatruje się w nas błagalnie z samego dna studni ruchomych piasków, nie ma zapewne żadnego związku z sytuacją polityczną, ale sprawia nadzwyczaj przejmujące wrażenie. Jego strach, pragnienie bezpieczeństwa i tęsknota za nieobecny panem kojarzą się z nieszczęściem człowieka w ponurym świecie, z którego Goya się wycofał. Nie wiemy, co ten obraz oznacza, lecz jego tragizm porusza nas na poziomie podświadomości¹³.

Wyraźne jest w tym akapicie niczym nieprzesłonięte pragnienie ożywienia i – w gruncie rzeczy – antropomorfizacji psa, chęć obdarzenia go życiem psychicznym, wolą i emocjami. W tym kontekście doprawdy drugorzędna już staje się arbitralna uwaga na temat „ruchomych piasków”, w których rzekomo tkwi pies, czy zwłaszcza, niepoparta żadną przesłanką sugestii, że tęskni on za „nieobecny panem”. Nie ma sensu falsyfikowanie tych wyobrażeń, one również są istotną częścią historii obrazu. One również należą do sprawy.

W książce Antonia Tabucchiego *Tristano umiera* wyrażone przed chwilą przekonanie o psie obdarzonym psychiką i żywiącym uczucia bliskie ludzkim idzie jeszcze dalej. Tutaj pies z malowidła Goi wyraźnie cierpi,

a to cierpienie domaga się od widza jakiejś znaczącej odpowiedzi, jakiejś pomocy. W jednym z fragmentów książki *Tristano*, owiany legendą żołnierz drugiej wojny, odwiedza – wraz z Rosamundą, jego miłością – muzeum w Prado. Swoje kroki kierują od razu w stronę „czarnych obrazów”. Obraz, o którym mowa, nie został nazwany w tekście, ale jego opis nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o malowidło Goi:

Tristano usłyszał go już przy wejściu. Skowyczy, rzekł, słyszysz, Rosamundo? Był nieznosny upalny dzień, jak zwykle w Hiszpanii w sierpniu, i miasto opustoszało. W niedzielę wszyscy wyjeżdżają jak najdalej od skwaru przenikającego kamienie i asfalt, miasto widmo i widmowe było też muzeum, samotne, pierwsze obrazy wydały mu się zjawami ze snu. (...) Szli pustą galerią, Tristano przodem, jak przewodnik grupy turystów bez turystów, wszedł na schody. Daj sobie spokój z resztą obrazów, powiedział, nic ciekawego, przynajmniej dzisiaj, nic ciekawego, może któregoś dnia przyjdiesz sama do muzeum i będziesz patrzeć na piękno będące twoją przekwitłą wiosną, ale teraz chodźmy do żółtego psa, słyszysz, jak skowyczy? Chyba umiera z pragnienia, dajmy mu pić, kto wie, ilu ludzi przechodzi koło niego przez cały rok, patrzą obojętnie, jak patrzy się na psa, i nie dają mu nawet kropli wody, której on łaknie, dziś jest właściwy dzień, nie ma żywej duszy i może nawet strażnik pilnujący sali usnął na krześle, gdybym był dyrektorem muzeum, powiedziałbym, aby pies miał zawsze miskę czystej wody, dyrektorzy muzeów lekceważą jednak pragnienia swoich obrazów, wykonują jedynie to, co do nich należy, nie obchodzi ich, że pies skazany jest na wieczne cierpienie, jak chciał tego malarz...¹⁴.

Również w tym przypadku pomińmy ewidentną pomyłkę (obojętnie: autora czy bohatera książki) dotyczącą umaszczenia psa. Pies Goi, a ściślej: widziana na obrazie jego głowa, jest czarna i naprawdę trudno ten fakt przeoczyć. Ważniejsze jest co innego: niedające się niczym stłumić przekonanie bohatera, że pies z obrazu cierpi, że w pustych muzealnych przestrzeniach niemal słychać jego skowyt. I może coś jeszcze istotniejszego pojawia się w tym tekście: stwierdzenie, że obrazy mają swoje pragnienia! Jest tu wprost wyrażona myśl, że to już nie tylko postać z obrazu jest ożywiona, ale również sam obraz żyje i domaga się pewnych działań ze strony zwiedzających.

Valeriano Bozal, historyk sztuki hiszpańskiej, znawca historii i ikonografii *las pinturas negras*, wyrażnie stara się w swoim opisie obrazu o powściągliwość, ale w finalnym pytaniu odzywa się znany nam już ton. W jego przewodniku po całym cyklu, w odniesieniu do naszego *Psa* czytamy:

Zarówno laik, jak i historyk sztuki będą odczuwać silny nacisk, by skonceptualizować ten obraz, by go

wyjaśnić, albo wpleść w niej jakąś historię: pies tonie w ruchomych piaskach, próbuje uciec, podskakuje w górę, unosi swój łeb... Wszystkie te wyjaśnienia są bez wątpienia do przyjęcia, ale żadne z nich nie jest tak mocno naznaczone ekspresją jak sam obraz, żadne z nich nie rozjaśnia kosmicznego znaczenia bliżej nieokreślonej przestrzeni, która odgrywa rolę tła, żadne też nie ma nic do powiedzenia na temat tego, co to za ród, o ile oczywiście to jest ród, albo niechby nawet na temat gatunku psa, z jakim mamy do czynienia¹⁵. Nie jestem całkiem pewien, czy widz potrafi uciec od napięcia i wieloznaczności, które ten obraz wzbudza. W tym właśnie może leżeć jego prawdziwe znaczenie. W *Psie* «czarne obrazy», pojęte jako całość, osiągają swój szczyt intensywności: poza anegdotą, którą przedstawiają, dostarczają pewnego sposobu spojrzenia na świat. Czy nie zabrzmiałoby to nieco pretensjonalnie, gdyby zasugerować, że w spojrzeniu psa odnajdujemy pewne pokrewieństwo z naszym, ludzkim?¹⁶

To ostatnie pytanie należy do gatunku retorycznych. Oczywiście, że tak. Fascynacja i trwoga, które wzbudza w nas pies z obrazu Goi, nasze przejęcie się tą malarską wizją *mondo cane*, zasadza się na podświadomości (tak, Hughes ma rację!) ustanowionym podobieństwie, wspólnocie, więcej: jedności tego, który jest na obrazie, i tego, kto ogląda. Jedności zwierzęcego i ludzkiego. Paradoks polega na tym, że widząc na obrazie psa, nie psa jedynie widzimy, ale i siebie. W innym tekście Hughes potwierdza jeszcze tę sugestię, kiedy mówi, że w całej serii czarnych obrazów największą fascynację budzą w nim dwa przedstawienia: *Walka na kije*, w którym skrótowo przegląda się najnowsza historia i właśnie *Pies*, a dokładniej: „tajemnicza głowa psa, samotne psisko, które kieruje swój wzrok ponad brzeg świata, i rozgląda się (jak to się czasem sugeruje) za panem, który zniknął, podobnie jak ludzkość mogłaby szukać swojego zbiegłego Boga”¹⁷. Tutaj dramat z obrazu Goi urasta do wymiarów kosmicznych. Można by go potraktować jako prefigurację dramatów Becketta, a sam nieruchomy spektakl oczekiwania pana, który odszedł, zbiegł, przypomina mimowolnie ciężką atmosferę *Czekając na Godota*. Ale również ta konstatacja musi być traktowana jak mniej lub bardziej usprawiedliwiony domysł. Jeśli nawet uwzględnimy w naszym doświadczeniu *El Perro* te ciekawe (ale czy uprawnione?) asocjacje literackie i obrazowe, to i tak obraz Goi nie rozjaśni się ostatecznie. Wciąż utrzymuje nas w stanie zawieszenia, niepokoju, o ile nie solidnej dystrykcji. To prawda, spoglądanie w powierzchnię obrazu, obcowanie z nim twarzą w twarz, nie jest bezpieczne. Przypomniana tu we fragmentach recepcja *Psa Goi* jest potwierdzeniem prawdziwości tej sentencji.

Ważne jednak, by w rozmowie o nim cały czas pamiętać, że jesteśmy nie w tekście, ale w o b r a z i e, i by za szybko z tego obrazu nie wychodzić. Taka bowiem strategia sprawia, że zaczynamy wówczas brnąć w psychologicz-

ne asocjacje albo – jak pokazuje praktyka ikonologiczna – zbyt szybko wchodzimy do biblioteki, obraz traktując jedynie jako użyteczny punkt wyjścia do dalszych erudycyjnych poszukiwań. Tymczasem, jak przypomina Gottfried Boehm, logos obrazu jest niemy. A jest tak dlatego, że jest „zakorzeniony w rzeczowej stronie rzeczywistości. Zawsze jest także materialem, który nie może się od niego uwolnić i przejść w wirtualność mowy. Ale ten modus nie jest jakąś uciążliwą pozostałością ziemską, która umniejszałaby perfekcję malarstwa, lecz przeciwnie – jest triumfem malarstwa. Malarstwo potrafi się w nim zagospodarować, dokonuje rozróżnień, produkuje kontrasty, które zaczynają przemawiać i które we wszystkim, co mówią, zawsze przecież powiadamiają także o tym, z czego są zrobione. Język werbalny jest skodyfikowany w sposób wysoce abstrakcyjny, mowa to *enargeia* niezwiązana – niemy logos malarstwa jest zarazem rzeczą i duchem”¹⁸.

Jeśli dobrze rozumiem powyższe uwagi, to nie jest tak, by Boehm odbierał nam prawo do mówienia o obrazie i za obraz, wskazuje tylko na to, że taka praktyka jest niezmiernie trudna i najeżona wieloma pułapkami. Obrazy nie mówią, ale jest w nich zdeponowana pewna potencja semantyczna, o tym zdaje się mówić nieco oksymoroniczna formuła „niemego logosu”. Obraz nie jest tekstem, malarstwo nie jest literaturą. Pies namalowany przez Goyę nie pochodzi z narracyjnego ciągu zdań, ale z linii, plam barwnych i kontrastów. A to sprawia, że przekład obrazu na słowa zawsze jest (bo być musi!) pewnym nadużyciem, zawsze jest przekroczeniem, nadmiarem, ekscysem w stosunku do tego, co namalowane. Oznaczać to może też, że sensu obrazu nie da się „zmieścić” w słowach, nie da się go „po prostu” opowiedzieć. Gdyby tak było – czy sobie to w ogóle uświadamiamy? – to obrazy nie byłyby nam do niczego potrzebne. Do pewnego stopnia obraz „mówi” sam za siebie, projektuje świat, który przyswajamy, podążając po marginesach racjonalnego dyskursu. Obraz nie jest drabiną, którą po wykorzystaniu możemy spokojnie odrzucić. Jest kolorową „materią”, w której i przez którą prześwitują jakieś sensy. Reguły ich transformacji w pojęcie na zawsze pozostaną dla nas zagadką.

5.

No dobrze, a co z awizowaną na początku gościnnością jako postawą sprzyjającą percepcji dzieła sztuki? Dokąd zaprowadziła nas Steinerowska *cortesia*, ruch wstępnego zawierzenia wobec obcości obrazu? Czy okazała się skuteczna w jego rozumieniu? Powierzchniowo rzecz ujmując, takie postępowanie przypomina nieco praktykę hermeneutyczną, która źródłowo pomyślana była jako próba odzyskania tego, co utracone, niezrozumiałe, obce. Podstawowym zadaniem hermeneutyki miało być, jak wiadomo, znoszenie dystansu kulturowego i duchowego między ludźmi i epokami historycznymi. Zadaniem hermeneutyki, jak przekonywał Gadamer, jest pokonywanie duchowego dystansu i przyswajanie obcości obcego ducha¹⁹. Tyle szlachetny postulat. Ale tak rozumiana her-

meneutyka oskarżana była nieraz o ciągoty imperialne, o to, że w realnej praktyce interpretacyjnej obcość była nie tyle przyswajana, ile neutralizowana, co równało się sprowadzeniu „innego” do „naszego”. Tym samym „inne”, egzotyczne (jeśli mieć w pamięci etymologię słowa „egzotyka”), traciło swoje cechy szczególne i boleśnie upodobiło się do kontekstu, w którym było rozumiane.

Nieco inaczej sprawa ma się jednak z doświadczeniem sztuki. Wywód Gadamera na ten temat miejscami przypomina enuncjacje Steinera i kulminuje w tezie, że w doświadczeniu sztuki mamy do czynienia z czymś więcej niż z oczekiwaniem sensu. Ten nadmiar, który się tu objawia, nazywa on „porażeniem przez sens tego, co powiedziane”²⁰. Czytamy: „W doświadczeniu sztuki dochodzi nie tylko do zrozumienia rozpoznawalnego sensu, jak w hermeneutyce historycznej i w jej obcowaniu z tekstami. Dzieło sztuki, które coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego. Na tym polega porażenie”²¹. Dopowiedzmy jeszcze, że obraz objawia coś, co może zrobić tylko obraz: odsłania nam pewien wymiar rzeczywistego, którego istnienie nie dochodziło do nas wcześniej, albo nie dochodziło intensywnie.

Doświadczenie dzieła sztuki mieści w sobie dwa bieguny: bliskości i radykalnej obcości. Bliskość jest tym, przez co wchodzimy z dziełem w kontakt, obcość jest tym, co nie pozwala na jego finalne oswojenie. Wielkie dzieło sztuki jest zawsze ksenofanią, jego groza i nie-ludzki wymiar pozostawia nas i pozostawiać musi w stanie permanentnego wyobcowania. Stawką, o którą tu idzie gra, nie jest bowiem pełne przyswojenie i oswojenie tego, co obce, ale wewnętrzna samoprzemiana poznającego, wytrącenie go z bezpiecznych nawyków i zakorzenionych oczywistości²². Zdjęcie z dzieła sztuki plastra obcości oznacza ostatecznie zgodę na jego unicestwienie. Innymi słowy, pełnia doświadczenia dzieła sztuki musi obejmować w tym samym stopniu jego rozumienie, jak i jakieś fundamentalne nierozumienie, zawiera w sobie to, co dyskursywnie uchwytne, i to, czego nie da się pomyśleć i wypowiedzieć. W obrazie ważna jest nie tylko relatywnie łatwa do zdekodowania i opisanego powierzchnia, ale także obecne w nim pęknięcia i rozdarcia.

Dlatego wciąż wracam do *Psa Goi*, do tego przedziwnego, enigmatycznego obrazu, w którym więcej pytań niż odpowiedzi. Nie w nadziei, iż nastąpi taki moment, że uzyskam do niego ostateczny kod dostępu (co by to miało znaczyć?), ale raczej po to, by nie zapomnieć o istnieniu jakiejś przestrzeni granicznej, o jakiejś otchłani, którą nam ten obraz za pomocą środków czysto malarskich odsłania. Literalnie rzecz ujmując, obraz *Goi* tego wszystkiego nie mówi, bo obrazy niczego nie mówią. Nie przedstawia więc – w zależności od punktu widzenia – „samotności”, „rozpaczy”, „braku nadziei”, „pustki”, „strachu”, „tęsknoty” itp. Obraz daje to wszystko w błysku iluminacji, w jednej całościowej wizji, która poprzedza mowę i język. I zagadkowo pod-

suwa nam przed oczy. Daje to i wiele więcej. Bo obraz jest silniejszy i pojemniejszy niż pojęcie. Zawsze będzie większy niż wszystkie słowa, które na jego temat wypowiemy. Odkrycie sensu obrazu wcale nie musi oznaczać nabycia „pozytywnej” wiedzy o nim. Czasem może być punktem odbicia w stronę głębokiego przeżycia wewnętrznego, a nie analitycznego dyskursu. Trzeba tylko zawierzyć uczuciu i wyobraźni, przekroczyć kredowe koło języka, wejść w ciemną sferę doświadczenia. W jednej z ostatnich tez *Traktatu* (6.552) pozostawił Wittgenstein zastanawiającą gnomiczną frazę: „Jest coś zaiste niewyraźnego. To się u w i d a c z n i a, jest tym, co mistyczne”²³.

Przypisy

- 1 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 114.
- 2 Tamże, s. 115.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 123.
- 5 Tamże, s. 129.
- 6 Tamże, s. 128-129.
- 7 N. Glendinning, *Francisco de Goya*, „Cuadernos de Historia”, nr 30:1993, s. 116.
- 8 E. Bieńkowska, *Dom głuchych*, „Znak” 1993, nr 458, s. 171.
- 9 L. di Pietro, A. Pallavisini, C. Gianferrari, *Goya*, przeł. B. Toeplitz-Marszałek, Warszawa 1987, s. 94-95.
- 10 J.J. Junquera, *The Black Paintings of Goya*, London 2003, s. 70. Junquera jest także autorem tezy – mocno krytykowanej i nieznajdującej oparcia w materii źródłowej – że prawdziwym autorem „czarnych obrazów” nie był sam Goya, ale jego syn – Javier. Analiza tematyczna, jak i stylistyczna dzieła w żaden sposób nie potwierdza tego domniemania.
- 11 W. Juszcak, *Nic węższego nad krzemień i diament*, [w:] tegoż, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 500.
- 12 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 99.
- 13 R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2006, s. 366.
- 14 A. Tabucchi, *Tristano umiera. Jedno życie*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2005, s. 68-69.
- 15 Ewa Bieńkowska sugeruje, że na obrazie został namalowany węzeł, por. Bieńkowska, dz. cyt., s. 171.
- 16 V. Bozal, *Goya Black Paintings*, Madrid 2009, s. 65.
- 17 R. Hughes, *Unflinching Eye*, „Guardian”, 4.10.2003.
- 18 G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 62.
- 19 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 138.
- 20 Tamże, s. 139.
- 21 Tamże.
- 22 Takie zadania stawia przed hermeneutyką imaginatywną Marcia Schuback, por. M. Schuback, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, przeł. L. Neuger, Kraków 2008, s. 4.
- 23 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 82 (kursywa L.W.).