

Roman Kubicki

A JEDNAK MI ŻAL... W POSZUKIWANIU NOWEJ INTYMNOŚCI

Miłosne związki religii średniowiecznej ze sztuką wizualną zostały przez wielkich reformatorów określone jako rozwiązanie. Warto przypomnieć podstawowe zarzuty kierowane pod adresem obrazów, ponieważ logika, która je wspierała wówczas, także dzisiaj jest żywa w głowach wielu krytyków kultury współczesnej. Uwagę skupiam na dwóch strategiach walki z obrazami. Pierwszą reprezentuje teolog reformacyjny Andreas Bodenstein zwany Karlstadem (1480–1541); przedstawicielem drugiej jest Marcin Luter. Za pierwszą strategią kryje się neurotyczne uzależnienie od obrazów, z którymi się walczy, za drugą – wolność, którą daje przekonanie o ich bezsilności.

Karlstadt pisał:

„Obrazy są nieme i głuche, ani nie widzą, ani nie słyszą, niczego się nie mogą nauczyć, ani z kolei nauczać, i niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy. Z tego też wynika, iż do niczego też nie służą. Ale Słowo Boże jest duchowe i tylko ono pomaga wiernemu. Dlatego nieprawdą jest, iż obrazy są księgami ludzi prostych. Albowiem nie mogą oni nauczyć się zbawienia, ani też zaczerpnąć z obrazu czegokolwiek służącego zbawieniu lub życiu chrześcijańskiemu”.

Autor tych słów chciał żyć w świecie uwolnionym od obrazów. Jego dramat brał się nie stąd, że obrazów nie kochał, ale stąd, że ich nienawidził. Człowiek zaś zniewolony jest nie tylko przez to, co kocha, lecz także przez to, co stanowi źródło jego nienawiści i strachu. Nienawiść jest namiętnością równie wielką jak miłość. Choć różnią się one zdecydowanie barwą, to obie spotykają się zarazem we wspólnej potrzebie ekspresji, nad którą nie potrafią zapanować. Miłość żyje o tyle, o ile życie tworzy, nienawiść – o ile je niszczy. Karlstadt przyznawał:

„Moje serce od dzieciństwa zostało wychowane i wyrosło w duchu oddawania czci obrazom i poważania dla nich i ma w sobie szkodliwą bojaźń, której chętnie bym się pozbył, lecz nie mogę. A więc trwam w obawie, iż nie wolno mi spalić żadnych olejnych bałwanów. Boję się, że diabelski błazen mógłby na mnie naskoczyć. Chociaż z jednej strony mam Pismo Święte i wiem, że obrazy nic nie mogą, że nie mają one życia, krwi czy ducha. Lecz z drugiej strony trzyma mnie strach i nadal boję się malowanego diabła.

(...) Obrazy są powodem upadku człowieka, są pułapką szubieniczną zastawioną na niego i przyczyną klęsk¹.

Trudno odnaleźć się w myślach i uczuciach Karlstadta. Z jednej strony podkreśla niemoc obrazów, z drugiej – przyznaje, że boi się podnieść rękę na któryś z nich. Obraz, który jest niemy i głuchy, który nie słyszy i nie widzi, okazuje się zarazem powodem moralnego upadku człowieka.

Marcin Luter (1483–1546) w przeciwieństwie do Karlstadta nie był niewolnikiem obrazów. Nie kochał ich, ale też i nie nienawdził. Dlatego pisał o obrazach spokojnie, bez zbytecznego zacierzewienia:

„Obrazy mają bowiem to do siebie, iż nie są koniecznymi, lecz są dowolne; możemy je mieć lub nie mieć, choć na pewno byłoby lepiej, gdybyśmy ich w ogóle nie mieli. Ja sam nie jestem im przychylny².”

Obrazy – twierdzi teolog –

„powinny zostać zniesione tylko w tym wypadku, gdy będzie im oddawana cześć, nie inaczej, aczkolwiek wolałbym, żeby ich w ogóle na całym świecie nie było, a to z powodu... złego użytku, który się z nich czyni. Albowiem gdy ktoś ustawia obraz w kościele, temu zdaje się, że spełnił dla Boga dobry uczynek, a to jest zwykle bałwochwalstwo. (...) Lepiej uczyni się, dając biednemu człowiekowi złotego guldena niż Bogu złoty obraz³.”

Mimo to Luter na pewne obrazy się zgadza:

„Obrazy, na których ujrzeć można rozmaite przeszłe historie i rzeczy jak w zwierciadle, to są obrazy – odbicia, tych nie odrzucamy. Tylko te obrazy są idolami, w których pokładane jest zaufanie, nie zaś obrazy – znaki pamięciowe na monetach. (...) Obraz na ścianie, który oglądam, nie wiążąc z nim bałwochwalczych przesądów, nie jest zakazany, bo inaczej i zwierciadła musiałyby być zakazane, i zabawki dziecięce³.”

No cóż, słabe to pocieszenie dla sztuki, że tylko wtedy może trwać, jeśli zasadność swego istnienia musi czerpać ze świata dziecięcych zabawek i martwych zwierciadeł.

Obrazy budzą emocje i wywołują spory także dzisiaj. Jesteśmy obecnie świadkami pewnego zjawiska, które, czy tego chcemy, czy nie, stało się najważniejszym faktem współczesnego życia publicznego. Zjawiskiem tym jest osiągnięcie przez obrazy pełni władzy społecznej. Skoro obrazy już na mocy samej definicji nie mogą ani nie powinny kierować własną egzystencją, a tym mniej udaje im się panować nad społeczeństwem, zjawisko to oznacza, że Europa przeżywa obecnie najcięższy kryzys, jaki może spotkać społeczeństwo, naród i kulturę.

¹ J. Białostocki (red.), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 114–116.

² Ibidem, s. 119.

³ Ibidem, s. 120–124.

Nie ma wątpliwości, że to właśnie cywilizacja europejska spowodowała automatycznie bunt obrazów. Z jednej strony to zjawisko napawa optymizmem, ponieważ bunt obrazów wydaje się jednoznaczny ze wspnianiałym rozrostem ludzkiego życia, którego jesteśmy obecnie świadkami. Z drugiej jednak strony to zjawisko groźne, bo bunt obrazów jest jednoznaczny z dogłębną demoralizacją ludzkości⁴. „Dyktatura obrazów jest dyktaturą ironiczną” – uspokaja Jean Baudrillard⁵.

Ponieważ Karlstadt chciał zniweczyć wiarę w moc obrazów, niszczył je i kastrował, wykazując ich beżużyteczność i moralne wszeteczeństwo. Skazane na bezpłodność miały umrzeć bezpotomnie i odejść w niepamięć. Karlstadt, choć był wybitnym teologiem, zapomniał jednak, że nic nie smakuje tak dobrze, jak zakazany owoc. Nic tak nie sprzyja obrazom, jak czas wojny z nimi. Dlatego śmiertelnie niebezpieczni dla przyszłości obrazów stali się dopiero ci, którzy nie wahali się szczerze i głęboko ich pokochać. Obdarzyli obrazy płodnością, która okazała się zabójcza dla każdego konkretnego obrazu. Jak to wielokrotnie i przenikliwie opisał Jean Baudrillard, w świecie złożonym wyłącznie z obrazów nie ma już miejsca dla żadnego konkretnego obrazu, który umiera jako obraz tylko dlatego, że już przed swymi narodzinami jest skazany przez wszechpanującą kulturę wizualną na bycie obrazem. Jak pisze Jean Baudrillard,

„sztuka stała się obrazoburcza. Nowoczesny ikonoklazm nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia. To właśnie obrazy, które nie pozostawiają żadnych śladów. (...) Pozbawione są jakichkolwiek konsekwencji o charakterze estetycznym”⁶.

Już Walter Benjamin ostrzegał przed destrukcyjnym wpływem masowej reprodukcji dzieł sztuki na ich estetyczną i moralną vitalność oraz efektywność. Ta niepohamowana płodność obrazów była niewątpliwie wspnianiałym gestem sztuki wobec dwudziestowiecznego społeczeństwa, które uczyło się trudnej wiary w demokrację. Chodziło m.in. o to, aby dzieło sztuki – jeśli nie samo, to przynajmniej pod postacią swej reprodukcji – mogło trafić pod przysłowiowe strzechy. W ten sposób wizualna konsumpcja dzieła sztuki wymagała coraz mniejszego trudu; oddawało się ono każdemu – w szczególności temu, kto nigdy nie szukał w nim chwil jakie-

⁴ Aby uniknąć zarzutu plagiatu, lojalnie informuję, że powyższy akapit powstał w ten sposób, że w dwóch fragmentach bardzo ważnej książki bardzo wielkiego filozofa i socjologa termin „masy” został zastąpiony konsekwentnie terminem „obraz”.

⁵ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku Sztuki*, przedmowa Sylvère Lotringer, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 78.

⁶ Ibidem, s. 51.

gokolwiek spełnienia i zapomnienia. Im częściej ludzie na obrazy patrzyli, tym rzadziej je widzieli. Obcowanie z dziełem coraz rzadziej było poprzedzone miłosnym zaangażowaniem czy jakąkolwiek grą wstępną konesera sztuki.

Jeszcze fotografia analogowa umiała uwodzić czarem niepewności i możliwej klęski. Rekwizyty świata (ciemni fotograficznej), w którym niegdyś powoływano do istnienia fotograficzne obrazy, były podobne do rekwizytów świata (małżeńskiej sypialni), w którym powoływano – w sposób etycznie legalny, czyli pobożny – do istnienia kolejnych ludzi. Czas oczekiwania pod drzwiami ciemni fotograficznej był podobny do czasu oczekiwania pod drzwiami izby porodowej. Taśma filmowa była wywoływana w ciemności; w ciemności także poddawano ją zabiegom utrwalenia. Wpatrywanie się w skrawek papieru zanurzony w wywoływaczu było nasycone tajemnicą, która pozwalała zapomnieć o prozaicznych rozszewnieniach życia. Wizualizacja cyfrowa jest już pozbawiona nawet szczątkowych śladów niejawności. Czas poczęcia obrazu jest bowiem identyczny z czasem jego urodzenia; czas urodzenia obrazu zaś jest tożsamy z czasem osiągnięcia przezeń pełnej dojrzałości. W tym świecie nie ma radości, którą rodzi boski dar chwil niepłodnych. Ale ten świat totalnego obnażania wcześniej czy później rozpozna w sobie potrzebę jakiejś nowej intymności. Jest to intymność uwolniona najpewniej od behawioralnych konotacji; lepi ją czas, gdy naprzeciw siebie widzimy jedynie samych siebie.