

UNIVERSITAS
GEDANENSIS



PÓŁROCZNIK ❖ R. 36 / 2024 / t. 67

*dualizm piękna
między
obiektywizmem
a subiektywizmem
cz. 2*



PÓŁROCZNIK ❖ R. 37/ 2024 / t. 67

Universitas Gedanensis, t. 67

Redaktor naczelny
Jan Grzanka

Z-ca redaktora naczelnego
Krystyna Bembennek

Rada Naukowa
Paweł Dybel, Tadeusz Gadacz, Andrzej Leder,
Anatolij Miłka, Aleksander Piwek, Alina Ratkowska,
Zenon Roskał, Bianca Boteva-Richter

Recenzenci
Monika Bokiniec, Iwona Krupecka, Hieronim Chojnacki, Jacek Fabiszak,
Marek Fota, Robert Rogoziecki

Korektor języka angielskiego
Teresa Ossowska

Korekta
Krystyna Bembennek

Skład i łamanie tekstu
Teresa Stańczyk

Projekt okładki Jerzy Wołodźko

Wydawca
Pomorskie Towarzystwo Filozoficzno-Teologiczne
ul. Lendziona 8/1A
80-264 Gdańsk

www.universitasgedanensis.com.pl
redakcja@universitasgedanensis.com.pl

Zgodnie z komunikatem Ministra Edukacji i Nauki z dnia 5 stycznia 2024 roku
czasopismo Universitas Gedanensis posiada 20 punktów
(poz. 32385 w wykazie czasopism)

Nakład 120 egz.

ISSN 1230-0152

SPIS TREŚCI

JAN GRZANKA	
Wstęp	5
PAVEL HUBIČKA	
Jak morska piana. Czy pojęcie piękna jest subiektywne czy obiektywne?	
<i>Like sea foam. Is the concept of beauty subjective or objective?</i>	7
ROBERT PRISEMAN	
Cicha moc piękna	
<i>The quiet power of beauty</i>	39
JAN GRZANKA	
Esej o granicach estetycznego osądu. Piękno między subiektywnym wzruszeniem a obiektywnym porządkiem	
<i>An essay on the limits of aesthetic judgment. Beauty between subjective emotion and objective order</i>	53
Artur Matys	
Caravaggio. Trzy opowieści o świętym Hieronimie	
<i>Caravaggio. Three tales of Saint Jerome</i>	71
MARTA GIBIŃSKA	
Piękno i sonety Shakespeare’a	
<i>Beauty and Shakespeare’s sonnets</i>	85
TERESA BAŁUK–ULEWICZOWA	
Przetrwanie najlepszych: portrety z Auschwitz	
<i>Survival of the finest: portraits from Auschwitz</i>	101
EWA SZUMILEWICZ	
Miała nadzieję, że piękno ocala. Piękno jako kategoria ocalająca – między etyką a estetyką	
<i>She hoped that beauty would save us. Beauty as a saving category – between ethics and aesthetics</i>	133

WSTĘP

Artykuły zebrane w niniejszym numerze łączy przekonanie, że piękno stanowi formę duchowej odpowiedzi na świat – nie tylko zmysłową przyjemność, lecz także sposób poznania, budowania relacji oraz oporu wobec nicości. Piękno jawi się tu jako przestrzeń, w której sztuka styka się z etyką, myślenie z emocją, a jednostkowe doświadczenie z tym, co wspólne. W tym sensie, jak sugerują autorzy, pozostaje ono jednym z ostatnich języków, za pomocą których można dziś mówić o nadziei, pamięci i ocaleniu.

Tematem niniejszego numeru jest próba odpowiedzi na pytanie, czy piękno ma charakter subiektywny, czy obiektywny. Tytuł tomu – *Dualizm piękna. Między obiektywizmem a subiektywizmem* – wskazuje, że nie sposób ujmować go w kategoriach jednowymiarowych. Piękno sytuuje się bowiem pomiędzy estetyką a etyką, kontemplacją a działaniem, tym, co osobiste, a tym, co wspólne. Autorzy podejmują refleksję nad jego obecnością w obrazach i słowach, w pamięci i zabawie, w nauce, sztuce oraz wychowaniu, ukazując piękno jako doświadczenie graniczne, a zarazem uniwersalne.

Jedna z refleksji rozwija pytanie o naturę piękna jako zjawiska rozpiętego między subiektywnością a obiektywnym ładem. Odwołując się do mitologii, filozofii i teatru – od antycznych archetypów Afrodyty po współczesne ujęcia estetyki jako relacji – autor ukazuje piękno nie jako trwałą cechę, lecz jako zdarzenie: chwilę spotkania człowieka z żywiołem świata. W tym ujęciu piękno staje się ruchem, oddechem i rytmem przemiany – nie tyle formą, co procesem, w którym duch i materia wchodzą w nieustanny dialog.

Inny tekst podejmuje paradoks obecności i nieobecności piękna w kulturze nowoczesnej. Wskazując – za Rogerem Scrutonem, Adamem Phillipsem i o. Martinem Bolandem, że współczesność doświadcza piękna często poprzez jego brak, autor zauważa, iż w architekturze, sztuce i literaturze bywa ono wycofane, skryte, a niekiedy wręcz odrzucone. A jednak właśnie w tej nieobecności ujawnia się jego moc. Przywołane przykłady dzieł Massysa, Ghirlandaia i Bronzina pozwalają dostrzec, jak piękno rodzi się z troski i miłości, stając się świadectwem więzi człowieka ze światem.

Refleksja nad problemem percepcji piękna w świetle filozofii oraz nauk przyrodniczych pokazuje, że posiada ono zarówno wymiar subiektywny, zakorzeniony w ludzkim doświadczeniu, jak i obiektywny, wyrażający się w harmonii, prostocie i elegancji struktur świata. Od Platona po współczesną fizykę i psychologię poznawczą

rozciąga się pytanie o to, czy piękno jest odkrywane, czy tworzone. W tym sensie estetyka wpisuje się w szerszy kontekst epistemologiczny – tam, gdzie poszukiwanie piękna staje się zarazem poszukiwaniem prawdy.

Szczególny wymiar refleksji o pięknie odnajdujemy w analizie trzech przedstawień św. Hieronima autorstwa Michelangela Merisiego da Caravaggia, powstałych między 1605 a 1607 rokiem. Autor proponuje ich odczytanie jako spójnego tryptyku duchowego, ukazującego kolejne fazy procesu twórczego: medytację, działanie oraz refleksję nad kontekstem społecznym. Zestawiając biografię artysty z jego wizją świętego tłumacza, sugeruje, że Caravaggio poprzez postać Hieronima mówi także o własnej sztuce – o napięciu między grzechem a dążeniem do światła, materią a transcendencją.

Motyw piękna powraca również w analizie sonetów Williama Shakespeare’a, w których napięcie między przemijalnością a wiecznością, ciałem a słowem, zmysłowością a duchową prawdą nadaje temu pojęciu wymiar zarówno obietnicy, jak i złudzenia. Piękno w sonetach trwa dzięki poezji, nawet gdy ciało ulega zniszczeniu, a refleksja nad nim wpisuje twórczość Szekspira w renesansowy kontekst neoplatonńskiej harmonii oraz ludzkiego lęku przed utratą.

Istotne miejsce w tomie zajmuje tłumaczenie artykułu Ireny Szymańskiej *Portret w obozie oświęcimskim*, pierwotnie opublikowanego w „Przeglądzie Lekarskim – Oświęcim” w 1985 roku. Tekst ten, odnoszący się do twórczości artystycznej więźniów KL Auschwitz-Birkenau, stanowi poruszające świadectwo rozumienia sztuki i piękna jako formy przetrwania w warunkach skrajnego odczłowieczenia. Autorka ukazuje, że nawet w najbardziej nieludzkich okolicznościach sztuka zachowuje moc przywracania godności i nadziei – że piękno może istnieć tam, gdzie wszystko inne zostało odebrane.

Piękno pojawia się także w doświadczeniu osobistym oraz w pracy pedagogicznej z dziećmi dotkniętymi przemocą – jako forma ocalenia. Łącząc osobiste wspomnienie z refleksją filozoficzną, autorzy ukazują piękno jako etyczny wymiar troski: obecność, która nie niweluje cierpienia, lecz je przemienia. W codziennych gestach – piciu herbaty, wspólnej zabawie, cierpliwym trwaniu – odsłania się estetyka codzienności, w której piękno staje się praktyką uważności i współczucia.

Wszystkie teksty zgromadzone w niniejszym numerze spaja przekonanie, że piękno nie jest luksusem, lecz formą duchowej odpowiedzi na rzeczywistość. Jest przestrzenią, w której myślenie łączy się z uczuciem, sztuka z odpowiedzialnością, a codzienność z metafizyką. W tym sensie piękno, obecne w obrazie, słowie, geście i relacji, pozostaje jednym z ostatnich języków, w których człowiek może jeszcze mówić o nadziei, pamięci i ocaleniu.

Jan Grzanka

PAVEL HUBIČKA

DIVADLO RADOST, BRNO, ČESKÁ REPUBLIKA

JAK MORSKA PIANA.
CZY POJĘCIE PIĘKNA JEST SUBIEKTYWNE
CZY OBIEKTYWNE?
LIKE SEA FOAM.
IS THE CONCEPT OF BEAUTY SUBJECTIVE
OR OBJECTIVE?

Słowa kluczowe: przemijanie, ruah, relacja, objawienie, zmienność

Keywords: ephemerality, ruah, relating, revelation, variability

Abstrakt: Esej „Jak morska piana” podejmuje pytanie, czy piękno jest subiektywnym doświadczeniem, czy obiektywną wartością. Analizuje historyczne, filozoficzne i mitologiczne podejścia do estetyki – od antycznych archetypów Afrodyty, Erosa i Psyche po refleksje Zdenka Neubauera na temat żywiołów jako duchowych zasad. Piękno nie jawi się tu jako statyczna cecha, lecz jako zdarzenie, jako relacja między człowiekiem a światem, między formą a percepcją, a także między ładem a chaosem.

W końcowej części eseju przekształca się w kontemplację ulotności piękna, jego działania w czasie i przestrzeni, szczególnie w kontekście teatru i sztuk wizualnych. Piękno to nie to, co trwa, lecz to, co się wydarza, co przychodzi, działa, znika i pozostawia ślad. Jest jak hebrajskie ruah – oddech, duch, dusza, wiatr. Zachować piękno nie oznacza unieruchomić je, lecz pozwolić mu oddychać, zmieniać się i odradzać. W eseju twierdzi się, że piękno nie jest ani czysto subiektywne, ani obiektywne, lecz stanowi przestrzeń graniczną między tymi biegunami. Jest żywą relacją, która wydarza się w chwili spotkania.

Abstract: The essay “Like Sea Foam” explores the question of whether beauty is a subjective experience or an objective value. It examines historical, philosophical, and mythological approaches to aesthetics – from ancient archetypes of Aphrodite, Eros, and Psyche to the reflections of Zdeněk Neubauer on the elements as spiritual principles. Beauty is not presented here as a static property, but as an event – a relationship between human and world, between form and perception, and between order and chaos.

In its final part, the essay transforms into a contemplation on the transience of beauty, its presence in time and space, especially within the context of theatre and visual art. Beauty is not what endures, but what happens – what arrives, acts, disappears, and leaves a trace.

It is like the Hebrew *ruah* – breath, spirit, soul, wind. To preserve beauty does not mean to immobilize it, but to let it breathe, change, and be reborn. The essay thus concludes that beauty is neither purely subjective nor objective, but a liminal space between both poles. It is a living relationship that unfolds in the moment of encounter.

Piękno to jedno z najbardziej tajemniczych i dyskutowanych pojęć ludzkiego istnienia. Od filozofów antycznych, przez renesansowych artystów, aż po współczesnych psychologów ludzie próbują zrozumieć, co sprawia, że coś jest piękne. Czy piękno jest uniwersalną wartością, którą można obiektywnie zdefiniować, czy też jest czysto subiektywnym doświadczeniem, kształtowanym przez indywidualne postrzeganie i kontekst kulturowy? To pytanie otwiera przestrzeń do głębokiej refleksji nad naturą przeżycia estetycznego, nad relacją między obserwatorem a obiektem oraz nad tym, czy piękno można zmierzyć, czy jedynie poczuć. Spróbujmy zbadać oba podejścia, subiektywne i obiektywne, i zastanowić się, czy piękno rzeczywiście istnieje poza naszą świadomością, czy jest jedynie jej odbiciem.

W historii filozofii piękno często było kojarzone z harmonią, proporcją i ideałem wykraczającym poza indywidualny gust. Antyczny archetyp personifikujący piękno, bogini Afrodyta, może służyć jako wymowna ilustracja tej koncepcji. Afrodyta, bogini miłości i piękna, według mitu narodziła się z morskiej piany, co symbolicznie przedstawia połączenie czterech podstawowych żywiołów – wody, powietrza, ziemi i ognia. Każdy z tych elementów niesie inny aspekt piękna. Woda jako płynność i głębia, powietrze jako lekkość i ruch, ziemia jako forma i stabilność, ogień jako pasja i uczucie. Narodziny Afrodyty nie są więc tylko poetyckim obrazem, lecz także metaforą harmonijnego połączenia różnych jakości, które razem tworzą piękno jako uniwersalny princip. W tym sensie piękno można rozumieć jako zjawisko obiektywne – rezultat równowagi oddziałującej na ludzkie postrzeganie niezależnie od kulturowych czy osobistych preferencji.

Archetyp bogini wskazuje na nierozłączną dwoistość jej natury: piękno i pragnienie. Afrodyta, Eros i Psyche to antyczne archetypy piękna, pożądania i duszy. Afrodyta, bogini piękna, uosabia zmysłową atrakcyjność, zewnętrzny urok, boską estetykę. Jej syn Eros jest zasadą pragnienia, siłą napędową miłości, impulsem, który łączy. A Psyche, której imię oznacza duszę, to świat wewnętrzny, głębia, wrażliwość, poszukiwanie sensu. Ich relacja nie jest tylko miłosna. To symboliczna droga duszy ku pięknu, które nie jest tylko zewnętrznym urokiem, lecz objawieniem prawdy.

Psyche kocha Erosa, ale nie może go zobaczyć. Jej miłość jest intuicyjna, nieświadoma, nocna. I właśnie pragnienie poznania prowadzi ją do czynu – zapala lampę, by ujrzeć jego twarz. Piękno, które było ukryte, ma stać się świadome. Moment, w którym Psyche polewa Erosa gorącym olejem, jest kluczowy. To akt poznania, ale jednocześnie akt naruszenia. Piękno, które było w ciemności, objawia się za cenę straty, bólu, rozłąki. To obraz tego, że świadomość piękna nie jest pozbawiona konsekwencji. Gdy piękno staje się świadome, zmienia się nasz stosunek do niego. Nie jest już tajemnicą, lecz wchodzi w świat jawny, racjonalnie uchwytany – i przez to staje się podatne na zranienie.

Psyche po utracie Erosa wyrusza w podróż, schodzi do podziemia, wykonuje niemożliwe zadania, szuka, błądzi, cierpi. To droga duszy, która próbuje ponownie odnaleźć piękno – ale już nie jako nieświadomy dar, lecz jako świadomą relację. Tym samym staje się godna nieśmiertelności. Piękno, które zostało utracone, może narodzić się na nowo, ale już jako prawda, nie jako iluzja. Pragnienie piękna jest nieodpartym pragnieniem i życiową potrzebą duszy.

Pragnienie doskonałości

Zdeněk Neubauer, czeski filozof i biolog, w swoich rozważaniach często podkreślał znaczenie żywiołów jako archetypów głębokiego poznania świata. W jego ujęciu woda, ogień, powietrze i ziemia nie są jedynie kategoriami fizycznymi, lecz nosicielami duchowych jakości, które stanowią fundament ludzkiego doświadczenia i kosmicznego porządku. Woda reprezentuje nieświadomość, głębię, kobiecy pierwiastek i cykl lunarny – jest żywą pamięcią świata. Ogień to męski pierwiastek, siła woli, pasja i transformacja. Powietrze symbolizuje ducha, oddech, ruch i energię życiową, natomiast ziemia to cielesność, urzeczywistnienie, stabilność i konkretność. Połączenie tych żywiołów tworzy świat w jego doskonałości, która sama w sobie jest pięknem.

Ta koncepcja ma korzenie już w filozofii antycznej. Empedokles postrzegał żywioły jako podstawowe elementy wszelkiego bytu, których harmonia jest warunkiem piękna i zdrowia. Platon w dialogu „Timajos” łączył piękno z kosmicznym porządkiem, w którym każdy element ma swoje miejsce i cel. Arystoteles natomiast pojmował piękno jako celowość połączoną z proporcją i przejrzystością.

W renesansowej alchemii żywioły stają się narzędziem duchowej transformacji. Paracelsus i Agrippa z Nettesheimu widzieli w ich równowadze drogę do poznania

Boskości w człowieku. Piękno nie jest tu tylko estetycznym wrażeniem, lecz wynikiem wewnętrznej harmonii – „sympatheia” między makrokosmosem a mikrokosmosem.

Neubauer nawiązuje do tej tradycji, ale osadza ją w kontekście myślenia postmodernistycznego. W jego ujęciu subiektywność jest najpierwotniejszym ludzkim doświadczeniem, a właśnie poprzez żywioły subiektywne przeżycie łączy się ze światem obiektywnym. Piękno nie jest więc ani czysto subiektywne, ani obiektywne – jest relacją, dialogiem między człowiekiem a światem, między odczuwaniem a strukturą, między chaosem a porządkiem. U Neubauera piękno ma charakter relacyjny i powstaje w kontakcie między obserwatorem a światem. „Piękno nie jest właściwością rzeczy, lecz sposobem, w jaki rzeczy się dają poznać”¹ oraz „Poznanie to nieuchwycenie, lecz spotkanie”².

Otwiera się tym samym przestrzeń do rozumienia piękna nie jako obiektywnej jakości, lecz jako wydarzenia – jako zdarzenia między człowiekiem a światem. Piękno w tym ujęciu nie rozgrywa się tylko w przestrzeni, lecz także w czasie. Jest procesem, nie stanem.

Pragnienie ładu

Od antyku aż po renesans piękno często rozumiano jako ład, harmonię, proporcję. Pitagorejczycy łączyli piękno z proporcjami matematycznymi – na przykład proporcjami boków, interwałami muzycznymi czy proporcjami ciała. Platon postrzegał piękno jako odbicie idealnego świata form, gdzie geometria i czystość kształtu ucieleśniają wyższą prawdę. Arystoteles w „Poetyce” podkreślał jedność, całość i porządek jako warunki oddziaływania estetycznego. W renesansie te ideały zostały ponownie rozwinięte. Leonardo da Vinci w swoich Rozważaniach o malarstwie łączył piękno z symetrią i proporcją, na przykład w rysunku Człowieka witruwiańskiego, gdzie ludzkie ciało odpowiada geometrycznym zasadom i relacjom między kołem a kwadratem. Alberti i Palladio w architekturze poszukiwali piękna w systemach modułowych, w których każda część odpowiada całości. W muzyce, malarstwie i literaturze piękno często definiowano poprzez rytm, strukturę, kompozycyjną równowagę. W baroku pojawia się fascynacja ornamentem, gdzie piękno rodzi się z powtórzenia, wariacji i kontrastu. W muzyce klasycznej formy takie jak sonata czy fuga stały się architekturą piękna – matematycznie precyzyjne, a jednocześnie emocjonalnie poruszające.

¹ Zdeněk Neubauer, *Deus et Natura*, Malvern 2008, ISBN: 978-80-86715-88-3.

² Tenże, *O Sněhurce aneb Cesta za smyslem bytí a poznání*, Malvern 2004, ISBN: 978-80-7530-243-4.

Boska geometria to jeden z najstarszych i najgłębszych prób ludzkości uchwycenia piękna jako uniwersalnego principu, który przekracza subiektywny gust i zmierza ku porządkowi świata. Sztuki wizualne, architektura i filozofia wielokrotnie powracają do tej idei, ponieważ geometria nie jest tylko narzędziem pomiaru, lecz językiem stworzenia. Wynika z przekonania, że pewne kształty, proporcje i relacje mają głębsze znaczenie i są zwierciadłem kosmicznego porządku. Koło, trójkąt, kwadrat, spirala, złoty podział – to nie tylko formy, ale symbole jedności, równowagi, wzrostu i harmonii. W tym sensie geometria staje się metafizycznym językiem, który łączy to, co widzialne, z tym, co niewidzialne.

Złoty podział to jeden z najbardziej wyrazistych prób ludzkości zdefiniowania piękna jako uniwersalnego principu, który pojawia się w naturze, sztuce, architekturze i muzyce. Złoty podział nie jest tylko narzędziem kompozycji, ale także symbolem harmonii międzyczęścią a całością, między człowiekiem a światem. Johannes Kepler nazwał go „klejnotem geometrii”. W sztuce duchowej złoty podział często wiąże się z boskim porządkiem, z ideą, że piękno jest odbiciem wyższego principu. Pojawia się w naturze jako ciąg Fibonacciego – w rozmieszczeniu liści na łodydze, spiralach kwiatów, muszlach mięczaków, rozgałęzieniach drzew. Natura nie wymyśla złotego podziału, lecz żyje nim jako principem wzrostu, efektywności i równowagi.

Analogicznie idea złotego podziału pojawia się w sztuce jako próba integracji uniwersalnego principu boskiego piękna w harmonijnej jedności. W sztukach wizualnych można go znaleźć u Leonarda da Vinci, na przykład w kompozycji Ostatniej Wieczerzy. Jego rysunki często opierają się na geometrycznych relacjach między częściami ciała a ramą obrazu. U Pieradella Francesca w Chrzcie Chrystusa kompozycja postaci, drzew i horyzontu oparta jest na złotym prostokącie. Jego dzieła są przykładem matematycznego piękna, gdzie proporcje tworzą harmonię.

Salvador Dalí w obrazie Sakrament Ostatniej Wieczerzy zastosował złoty podział nie tylko w kompozycji, ale także w proporcjach stołu i przestrzeni. Dalí postrzegał złoty podział jako mistyczny princip, który łączy naukę, religię i sztukę. Złoty podział odnajdujemy w architekturze – przykładem może być Partenon w Atenach, gdzie fasada i wewnętrzne proporcje odpowiadają złotemu prostokątowi; renesansowa architektura Palladia, jak Villa Rotonda, gdzie proporcje pomieszczeń i fasad opierają się na złotym podziale. W architekturze modernistycznej Le Corbusier stworzył system Modulor, oparty na ludzkich proporcjach i złotym podziale.

Dzieła Rafaela, zwłaszcza Madonna Sykstyńska czy Trzy Gracje, są przykładami renesansowego ideału piękna, gdzie kompozycja opiera się na precyzyjnie wyważonych

proporcjach, a boska geometria staje się środkiem objawienia tego ideału. W Madonnie Sykstyńskiej przestrzeń została rozplanowana tak, że postać Matki Boskiej zstępuje z niebios ku widzowi w symetrycznym, pionowym ruchu, podczas gdy ós pozioma zostaje zrównoważona postaciami św. Sykstusa i św. Barbary. Obraz działa jak wizualna mandala, w której każdy element ma swoje miejsce w całości, a całość objawia wyższy porządek.

Raffaello nie tworzy tu jedynie pięknego obrazu – buduje harmonię między boskim a ludzkim, między pionem duchowego zstąpienia a poziomem ludzkiego świata. Geometria nie jest tylko narzędziem, lecz sposobem objawienia korelacji piękna i prawdy.

U Alfonsa Muchy geometria przekształca się w ornament, rytm, stylizację. Jego secesyjne plakaty, na przykład dla Sarah Bernhardt, czy litografie reklamowe, wykorzystują symetryczne kompozycje, okrągłe ramy, spirale włosów, powtarzające się motywy kwiatowe i liniowe, które tworzą wizualną muzykę. Mucha nie postrzega piękna jako statycznego ideału, lecz jako ruch między ziemskim a niebiańskim. Jego kobiece postacie często umieszczone są w geometrycznie uporządkowanej, złożonej przestrzeni, gdzie okrąg wokół głowy tworzy aureolę, pionowe linie wydłużają ciało, a ornamenty prowadzą wzrok widza niczym rytualna choreografia. Piękno jest tu przekazywane przez strukturę, ale jednocześnie żywe, zmysłowe, płynące.

Obaj artyści – Raffaello i Mucha – pokazują, że geometria nie jest tylko techniką, lecz narzędziem metafizycznym. To sposób, w jaki piękno może stać się komunikatem, objawieniem, polem relacji. Boska geometria to próba nazwania tego, co nie nazwane, uchwycenia piękna.

Matematyka, geometria, rytm, proporcje to systemy o wewnętrznej logice. Są mapami, które pozwalają nam orientować się w krajobrazie piękna. Złoty podział, symetria, modulacja to zasady, które tworzą estetyczną równowagę. Ale jako zasady niosą w sobie ograniczenia. Są formami, które mogą piękno uwidocznić, nazwać, zdefiniować – ale nie mogą go wyczerpać.

Każda próba zdefiniowania piękna jest jednocześnie gestem jego redukcji. Gdy próbujemy je uchwycić, zaczyna się oddalać. Gdy próbujemy je nazwać, traci swoją bezpośredniość. Piękno to nie tylko to, co można zmierzyć, policzyć, rozplanować – to to, co dziejesię w nieokreślonej przestrzeni „pomiędzy”. To rezonans, który powstaje między formą a percepcją. Wszystkie definicje piękna są prawdziwe, ale jednocześnie nie wystarczające.

Boska geometria – od Pitagorasa po Le Corbusiera – to próba stworzenia uniwersalnej, elementarnej i analitycznie rozłożonej abecedy piękna. To dążenie do odnalezienia porządku ważnego ponad kulturami, epokami, mediami. Ale ta abeceda jest abstrakcyjna. To struktura, która potrzebuje ciała, koloru, ruchu, by mogła działać. Bez kontekstu staje się pustą formą.

Podobnie jak język filozoficznych definicji piękna – od Platona po Kanta – jako refleksje, które pomagają nam piękno myśleć. Ale język zawsze jest pośrednikiem. Piękno dzieje się przed językiem, poza językiem, poprzez język – ale nigdy w samym języku.

Piękno jest więc procesem, relacją, wydarzeniem. To to, co się dzieje, gdy forma spotyka duszę, gdy obraz dotyka pamięci. Przyznając ograniczoność definicji, możemy naprawdę uchwycić piękno – nie jako obiekt, lecz jako żywą relację. Każda definicja piękna, choćby najbardziej precyzyjna, jest jednocześnie gestem zawłaszczenia. To próba zamknięcia czegoś żywego w ramie, która jest zrozumiała i przekazywalna. Ale właśnie w tym momencie piękno się zatrzymuje, traci oddech, przestaje działać. Emocjonalny ładunek piękna i jego zdolność do poruszania nas, przemieniania, wzruszania – dzieje się w przestrzeni przed definicją, poza definicją, wbrew definicji.

Definicje są jak mapy wskazujące drogę, ale nie są krajobrazem. Są jak partytury zawierające dźwięk, ale nie są muzyką. Są jak geometria określająca proporcje, i choć często dynamiczna, nie jest ruchem. Wszystkie te systemy mają swoją wewnętrzną logikę i ważność, ale jednocześnie niosą ograniczenia, bo próbują zatrzymać nurt, zmierzyć oddech, posiąść chwilę.

Rycina Dürera *Melancholia* (1514) to jedno z najgłębszych i najbardziej wielowarstwowych dzieł europejskiego renesansu. To dzieło, które jakby chciało nazwać wszystko, co ówczesny człowiek znał, czuł, przeczuwał – a jednocześnie ukazać granice poznania, tworzenia, definicji. Działa jak katalog doskonałości. Na rycinie widzimy rozrzucone symbole wszystkich dostępnych wówczas narzędzi poznania i twórczości: cyrkiel, wagi, klepsydrę, drabinę, kulę, wielościan, magiczny kwadrat – wszystko to odniesienia do geometrii, matematyki, alchemii, astrologii, architektury. Magiczny kwadrat w rogu, którego suma wynosi 34 we wszystkich kierunkach, jest symbolem doskonałej równowagi liczbowej i jednocześnie ukrywa datę powstania ryciny. Skrzydła anioła, cyrkiel w ręce, kometa, tęcza – to symbole duchowego wzlotu, intuicji, transcendencji. Obraz działa jak wizualna encyklopedia renesansowego świata, próba syntezy wszystkich dróg do doskonałości – rozumowych, duchowych, technicznych.

A jednak pośrodku tego wszystkiego siedzi anioł bezradności, oparty na ręce, z wzrokiem utkwionym w pustce. To postać, która ma wszystkie narzędzia, ale nie wie, co z nimi zrobić. To obraz melancholii jako duchowego kryzysu. Nie jest obrazem smutku, lecz paraliżu, zatrzymania, utraty kierunku. Melancholia to stan, w którym twórca ma zdolności, narzędzia, wiedzę – ale nie znajduje sensu. Anioł nie triumfuje, lecz trwa w bezruchu. To obraz ducha, który nie może się poruszyć, bo piękna nie da się zdefiniować, a doskonałości nie da się osiągnąć. Piękna nie da się posiąść cyrklem, zmierzyć kwadratem, policzyć liczbą. Można je zasugerować, przywołać, przypomnieć – ale nie uchwycić i posiąść. I anioł to wie. Siedzi pośród doskonałości, ale milczy. To obraz ducha, który poznał granice poznania.

Bezradność twórcy nie wynika z braku zdolności, lecz z nadmiaru świadomości. Im więcej wiemy o pięknie, tym bardziej czujemy jego nieuchwytność. Każda próba jego zdefiniowania, zmierzenia, przeniesienia – jednocześnie je spłaszcza. Piękno dzieje się w chwili, w ruchu – i gdy próbujemy je pochwycić, znika. Twórca, który się z nim zetknie, często doświadcza egzystencjalnego wstrząsu. Jak stworzyć coś, czego nie da się wyrazić?

Bezradność jako część twórczości nie jest słabością, lecz głębokim stanem otwartości. To moment, w którym twórca rezygnuje z kontroli, przestaje „produkować” i zaczyna słuchać. I właśnie w tym słuchaniu rodzi się pytanie: Kto właściwie tworzy? Ja, czy coś przeze mnie? To stan, w którym twórca nie wie, ale czeka. Nie panuje, lecz słucha. Nie kieruje, lecz otwiera się. Pokora nie jest rezygnacją, lecz aktywną gotowością. To świadomość, że twórczość nie jest produkcją, lecz objawieniem. I że twórca bywa jedynie naczyniem i cichym świadkiem. Twórca i dzieło nie są oddzielone, lecz wzajemnie się tworzą. Twórca jest oryginalny wtedy, gdy pozwala dziełu przejść przez siebie, ale jednocześnie nadaje mu własną formę. To taniec między „ja” a tym, co nadchodzi.

Pragnienie trwania

Próby uchwycenia, zatrzymania, unieruchomienia piękna, jego zamrożenia, zachowania i hibernacji świadczą o głębokim emocjonalnym związku z obiektem, osobą, dziełem sztuki, domem, miejscem czy chwilą, która stała się nośnikiem piękna. Pragnienie zachowania piękna jest jednocześnie uznaniem jego przemijalności. Piękno nie działa nieustannie; jego oddziaływanie jest czasowo ograniczone, a właśnie

w momencie, gdy przestaje działać, uświadamiamy sobie, że było obecne. To, czego zwykle nie zauważamy, przypomina się poprzez swoją nieobecność – znikanie, które pozostawia ślad. W tym paradoksie piękno zbliżając się do śmierci: obie są granicznymi doświadczeniami, które konfrontują nas z granicą istnienia. Piękno, które odeszło, pozostawia rezonans, często silniejszy niż jego obecność. Jego brak staje się dowodem jego rzeczywistego istnienia. W tym sensie każda próba zachowania piękna w obrazie, w pamięci, w rytuale jest jednocześnie gestem smutku, ale i czci. Piękno żyje właśnie dlatego, że może umrzeć. A jego śmierć nie jest końcem, lecz przejściem do pamięci, do kultury, do wewnętrznej przestrzeni, gdzie dalej działa jako cichy ślad. Relacja piękna i śmierci nie jest przeciwstawna, lecz komplementarna. Śmierć nadaje pięknu głębię, wagę i prawdziwość. Bo rzeczywiste jest to, co działa.

Sztuka jest jednym z najstarszych prób człowieka zatrzymania czasu – lub przynajmniej zachowania tego, co w czasie znika. W tym sensie sztuka jest gestem przeciwko przemijalności, przeciwko śmierci, przeciwko zapomnieniu. To wysiłek uchwycenia piękna, które się objawiło, ale grozi, że zniknie. Każdy obraz, wiersz, rzeźba, spektakl czy kompozycja muzyczna jest próbą zachowania chwili, w której świat dotknął człowieka, a człowiek świata. Piękno, które się wydarza, jest bowiem kruche, jego działanie jest czasowo ograniczone – i może właśnie dlatego tak silne. Gdy piękno odchodzi, pozostawia pustkę, która je przypomina. Sztuka próbuje tę pustkę wypełnić nieprzez jej zapełnienie, lecz przez jej oznaczenie, przez jej uczczenie. W tym sensie sztuka jest rytuałem pamięci, który zachowuje nie tylko formę piękna, ale i jego działanie. To przestrzeń, w której piękno może objawić się na nowo – w innej formie, w innym czasie, innemu człowiekowi. Próbując zachować to, co z natury jest przemijające, sztuka staje się świadectwem rzeczywistego istnienia piękna. Piękno, które nie byłoby zagrożone zanikiem, nie byłoby pięknem – byłoby tylko trwaniem. Ale piękno, które może umrzeć, jest pięknem, które żyje. Sztuka jest próbą zachowania piękna i dowodem jego żywotności oraz zdolności do działania mimo czasu, mimo śmierci, mimo zapomnienia.

Sztuka od zawsze próbowała uchwycić przemijające piękno nie tylko jako estetyczny ideał, ale jako egzystencjalny gest wobec czasu, śmierci i zapomnienia. Holenderskie martwe natury XVII wieku, znane jako *vanitas*, są klasycznym przykładem tej próby. Pięknie namalowane kwiaty, owoce, kieliszki wina, instrumenty muzyczne czy czaszki tworzą obraz świata, który jest piękny właśnie dlatego, że jest przemijający. Tę tradycję aktualizuje brytyjski artysta Mat Collishaw, którego twórczość porusza się na granicy między pięknem, brutalnością a refleksją nad śmiercią.

W serii *Last Meal on Death Row* (2010) prezentuje martwe natury ostatnich posiłków skazanych na śmierć. Kompozycje, które na pierwszy rzut oka przypominają doskonałe holenderskie obrazy, przy bliższym spojrzeniu ujawniają banalne współczesne produkty z fast foodów – hamburgery, frytki, Coca-Colę, papierosy. Ta mieszanka piękna, banalności i dotyku śmierci tworzy silny estetyczny paradoks. To, co wizualnie porusza, jednocześnie emocjonalnie niepokoi. Podobnie działają fotografie skrzydeł martwych motyli autorstwa Collishawa. Detaliczne, niemal naukowe ujęcia, które przywołują kruchość, symetrię i barwność, a jednocześnie przypominają, że piękno bywa ostatnim objawieniem przed zniknięciem. Collishaw nawiązuje do tradycji *vanitas*, ale przenosi ją do współczesnego kontekstu, gdzie piękno staje się krytycznym narzędziem i zaproszeniem do refleksji. Jego dzieła dowodzą, że piękno to nie tylko to, co trwa, ale także to, co znika – i w znikaniu potwierdza swoją rzeczywistą obecność.

Jako metaforę hibernacji piękna można odczytać również *Odejskie* Václava Havla – błyskotliwą dramatyczną refleksję nad absurdem prób zatrzymania czasu, zachowania władzy, piękna, znaczenia, tożsamości w obliczu nieuchronnego odejścia. Havel z ironiczną precyzją pokazuje, jak człowiek próbuje zatrzymać czas nie jako heroiczny akt, lecz jako tragicomiczną próbę, która nie przynosi skutku. Główny bohater, otoczony darami, wspomnieniami, starymi rytuałami i pustymi gestami, przypomina postać usiłującą zachować piękno minionego życia – ale im bardziej się stara, tym bardziej wszystko się rozpada. Jego willa, niegdyś symbol władzy, staje się dekoracją odchodzącego świata, wiśniowy sad jest wycinany, a jego ciało i język tracą siłę. Havel tworzy sceniczny obraz hibernacji, w której piękno przeszłości próbuje przetrwać, ale jednocześnie ukazuje, że piękno bez życia jest jedynie dekoracją. Jego ujęcie absurdu nie jest tylko krytyką polityczną, lecz egzystencjalnym świadectwem. Trwanie przy przeszłości, przy obrazie siebie, przy rytuałach pozbawionych treści – ukazane jest jako akt estetyczny, próba zachowania piękna, które już nie działa. Piękno przypomina się swoją nieobecnością, swoim odchodzeniem. A sztuka – w tym przypadku teatr – staje się przestrzenią, w której ten proces może się uwidocznić, może stać się świadomym wydarzeniem.

Jednym z najbardziej radykalnych dramatycznych obrazów absurdu trwania przy przeszłości, przy porządku i przy pięknie, które już nie działa, jest *Końcówka* Samuela Becketta. Beckett tworzy przestrzeń sceniczną bez czasu, bez akcji, bez nadziei – i w ten sposób dociera do granic wyobraźnego. To teatr, który nie pokazuje, lecz odsłania piękno nie jako estetyczny ideał, lecz jako resztkową pamięć, która bezskutecznie próbuje przetrwać w przestrzeni, gdzie nie ma już powodu do życia.

W *Końcówce* piękno nie pojawia się jako estetyczne przeżycie, lecz jako cień, jako coś, co kiedyś działało, a teraz jest już tylko scenografią. Beckett pokazuje, że próba zamrożenia czasu, zachowania piękna pozbawionego siły, prowadzi do egzystencjalnego paraliżu. To świat, w którym nawet śmierć nie jest już wybawieniem, bo wszystko jest już poza granicą. Trwanie przy starej piękności staje się gestem tragicomicznym, który nie prowadzi do odnowy, lecz do zapętlenia. Beckett potwierdza, że piękno, które nie potrafi się przemienić, prowadzi do utraty sensu.

Piękno możemy zachować tylko wtedy, gdy pozwolimy mu odejść. W tym paradoksie kryje się głęboka prawda o pięknie. Piękno nie jest statycznym obiektem, który można zamknąć w formie, lecz żywym procesem, który dzieje się w czasie, w przestrzeni, w relacji. Próba jego zamrożenia – choćby z miłości, nostalgii czy czci – może je przemienić w relikw, w dekorację, w pusty gest. Ale gdy pozwolimy mu odejść, gdy dopuścimy jego przemianę, jego zanik, jego odrodzenie w innej formie – wtedy staje się trwałe. Nie jako forma, lecz jako działanie.

W teatrze, w sztukach wizualnych, w pamięci i w życiu piękno nie zachowuje się przez zatrzymanie, lecz przez przepływ. Każde objawienie piękna jest jednocześnie jego odchodzeniem. Siła piękna polega na odrodzeniu. Na tym, że może się pojawić na nowo – gdzie indziej, inaczej, w innej formie, w innym człowieku. Zachowanie piękna nie jest więc aktem konserwacji, lecz gestem zaufania. To, co było piękne, może się narodzić ponownie. A nasza zdolność do postrzegania, dzielenia się i tworzenia piękna czyni je nieśmiertelnym.

Piękna nie da się „zamrozić” w geometrycznym wzorze ani matematycznym rytmie, ponieważ jego istota jest zmienna. W momencie, gdy próbujemy je zdefiniować za pomocą statycznych wielkości, tracimy jego żywotność. To jak próba uchwycenia tańca poprzez opis pozycji ciała w poszczególnych fazach – ale taniec to właśnie to, co dzieje się pomiędzy tymi pozycjami. Piękno jest sposobem objawienia świata, nie jego właściwością. To „spotkanie” – moment, w którym świat daje się poznać w określonej jakości, która nas porusza. To doświadczenie jest niepowtarzalne, subiektywne, ale jednocześnie komunikowalne, ponieważ dzieje się w czasie. Podobnie jak poznanie nie jest technicznym opanowaniem świata, lecz otwarciem się na jego tajemnicę, piękno nie jest obliczeniem, lecz objawieniem. To chwila, w której świat dotyka człowieka, a człowiek świata złożonego z czterech żywiołów.

Obraz sceniczny jako wydarzenie piękna

W przestrzeni teatralnej piękno nie powstaje jako suma poszczególnych elementów – dekoracji, kostiumów, świateł, muzyki czy tekstu – lecz jako obraz sceniczny, będący wynikiem ich wzajemnego oddziaływania w czasie i przestrzeni. Ten obraz nie jest statyczną ramą wizualną, lecz żywym wydarzeniem, które rozgrywa się między sceną a widownią. To wydarzenie, które się objawia, a nie obiekt, który można zdefiniować. W tym sensie obraz sceniczny dokładnie realizuje to, co Zdeněk Neubauer określa jako „poznanie jako spotkanie” i „piękno jako sposób, w jaki rzeczy dają się poznać”. Piękno obrazu teatralnego nie jest właściwością poszczególnych elementów, lecz sposobem ich objawienia i tym, jak w danym momencie emocjonalnie dotykają widza i aktora.

Obraz sceniczny to fenomen czasowy – powstaje, trwa i znika. Jego oddziaływania nie da się zmierzyć ani powtórzyć, ponieważ zawsze jest jedyne w swoim rodzaju. Słowo w tekście nabiera znaczenia dopiero poprzez interpretację aktorską, która sama jest kształtowana przez rytm muzyki, światło, przestrzeń, a przede wszystkim żywą reakcję widzów. Powstaje sieć relacji, w której piękno nie pojawia się jako rezultat, lecz jako proces ujawniania – jako wydarzenie, które dzieje się gdzieś pomiędzy. Piękno obrazu scenicznego to nie tylko wrażenie estetyczne, lecz wydarzenie ontologiczne, w którym świat daje się poznać poprzez teatr.

Ten typ piękna wymyka się klasycznym teoriom estetycznym, które definiują je za pomocą proporcji, rytmu czy geometrii. Obraz sceniczny jest płynny, zmienny i relacyjny. To taniec znaczeń, emocji i obecności. To piękno, które się dzieje, a nie piękno, które się opisuje. W tym procesie wydarzenia realizuje się głęboki sens teatru jako miejsca, w którym świat objawia się w całej swojej złożoności, kruchości i prawdziwości.

Fascynująca jest właśnie kruchość, podatność na zranienie i nieuchwytność teatralnego przekazu piękna. Piękno obrazu scenicznego nie tkwi w jego formalnych cechach, lecz w jego oddziaływaniu – w tym, jak w danym momencie dotyka widza i aktora, jak objawia się jako wydarzenie między sceną a widownią. Ten obraz składa się z wielu warstw: kompozycji wizualnej, światła, muzyki, słowa, akcji aktorskiej, rytmu i ciszy. Ale jego prawdziwa siła tkwi w tym, jak te elementy rezonują ze sobą w czasie i przestrzeni. To wydarzenie, którego nie da się powtórzyć ani zmierzyć, bo zawsze jest jedyne. Podobnie jak w ujęciu Neubauera, piękno nie przejawia się jako właściwość, lecz jako objawienie – jako moment, w którym świat poprzez teatr daje się poznać w nowej jakości. Obraz sceniczny jest tak kruchy, że znika w chwili, gdy

próbujemy go uchwycić, a jednocześnie tak silny, że potrafi odmienić percepcję widza. To piękno, które się dzieje, nie piękno, które się opisuje. W jego nieuchwytności tkwi jego prawdziwość.

Kruchość obrazu scenicznego można zilustrować niezliczonymi teatralnymi przypadkami i historiami, które opisują rozpad wcześniej zaplanowanych struktur. Opowieści te sugerują, że napięcie między przygotowaną doskonałością a równowagą poszczególnych komponentów teatralnych jest delikatne i podatne na zakłócenia. Paradoksalnie jednak ta podatność nie jest słabością, lecz siłą obrazu scenicznego. Właśnie przez to, że wystawia się na swoją kruchość, staje się prawdziwy. W tym momencie piękno łączy się bezpośrednio z prawdą. Dwie kategorie, które często są oddzielane, tutaj tworzą szczególną jedność. Archetypiczna postać Błazna, nierozdzielnie związana z teatrem, ucieleśnia tę jedność. W rozważaniach o tarocie³ Zdeněk Neubauer opisuje ją jako chtoniczną prima materię – byt, który może w każdej chwili nieprzewidywalnie wkroczyć do akcji ze swoją nieświadomością, brakiem porządku i żywiołowością. Podobnie jak Puk ze *Snu nocy letniej* rozbija ustalony porządek, wskazując na jego skostnienie, tak Błazen wnosi do obrazu scenicznego element nieoczekiwanego, nieuchwytnego i zmiennego. Burzy iluzję piękna jako czegoś definiowalnego i trwałego. Do definicji piękna należy więc także to, co ją rozbija – nie po to, by ją zniszczyć, lecz by odsłonić nowe, dotąd nieujrzone aspekty piękna. Działanie archetypu Błazna, błazna czy Puka sugeruje, że trwanie przy ustalonej definicji piękna może być iluzją. Piękno, podobnie jak prawda, dzieje się tam, gdzie porządek spotyka się z chaosem.

Piękno nie jest statycznym obrazem, który można zmierzyć, lecz wydarzeniem, które rozgrywa się między człowiekiem a światem. To zdarzenie, które wymyka się definicji, ponieważ dzieje się w czasie jako spotkanie, a nie jako uchwycenie. Próby jego obiektywizacji za pomocą geometrii czy rytmu redukują je do formy, podczas gdy jego istota tkwi w przeżyciu.

Piękno obrazu scenicznego, choć ulotne i podatne na zranienie, nie znika wraz z ostatnim gestem aktora ani z wygaszeniem sceny. Trwa w pamięci widza nie jako dokładna reprodukcja, lecz jako rezonans i ślad przeżycia, które się wydarzyło. Pamięć teatralnego doświadczenia nie jest archiwum faktów, lecz przestrzenią emocjonalnego i zmysłowego wybrzmiewania, w której piękno nadal się objawia w przekształconej formie. To przestrzeń, w której pierwotny obraz się rozpada, przekształca, ponownie układa – i tym samym żyje dalej. W tym sensie pamięć widza staje się wewnętrznym

³ Tenże, *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*; Malvern, ISBN: 80-86702-01-4.

krajobrazem, w którym piękno nieustannie się aktualizuje. W ujęciu Neubauera, gdzie poznanie to „spotkanie”, również tutaj teatralne piękno jest wydarzeniem, które dzieje się w przestrzeni pomiędzy i które trwa w pamięci jako żywa relacja, a nie jako statyczny zapis. Pamięć nie jest zachowaniem, lecz kontynuacją – przestrzenią, w której piękno nadal się rozwija, gdzie jego oddziaływanie wykracza poza granice czasu i miejsca. W zdolności do trwania, przemiany i odradzania się tkwi głęboka prawda obrazu scenicznego. Piękno nie jest tym, co się wydarzyło, lecz tym, co nadal w nas działa.

Kolektywna pamięć teatru to szczególny rodzaj zachowywania piękna, które się wydarzyło, a mimo to nie zniknęło. Obraz sceniczny, choć efemeryczny, zapisuje się nie tylko w pamięci pojedynczego widza, ale także w szerszej świadomości kulturowej – w tradycji, w opowieściach, w doświadczeniu aktorskim, w metodach reżyserskich, w szkołach teatralnych i w samym języku teatru. Ten zapis nie jest archiwizacją, lecz żywym przekazem, który dokonuje się poprzez powtarzanie, reinterpretację i dzielenie się. Piękno, które raz się objawiło, może zostać przywołane ponownie – nie jako kopia, lecz jako rezonans, jako echo pierwotnego przeżycia. W tym sensie kolektywna pamięć teatru jest miejscem, gdzie piękno nie tylko się zachowuje, ale nadal się tworzy. To przestrzeń, w której poszczególne inscenizacje stają się częścią większego organizmu teatralnego, który żyje w czasie. Podobnie jak archetypy w tarocie, obrazy sceniczne powracają w nowych formach, niosą w sobie pamięć wcześniejszych objawień, a jednocześnie otwierają drogę ku nowym.

Kolektywna pamięć teatru nie jest więc tylko pamięcią przeszłości, lecz polem twórczym, w którym piękno nieustannie się odnawia. Składa się z indywidualnych wrażeń i tworzy szczególną przestrzeń, w której piękno obrazu scenicznego staje się czymś więcej niż tylko prywatnym doświadczeniem. Choć każdy widz odbiera inscenizację inaczej – przez własną wrażliwość, doświadczenie i oczekiwania – w kolektywnej pamięci te subiektywne zapisy nakładają się, rezonują i stapiają w wspólny obraz, który nosi cechy pewnej obiektywności. Nie w sensie mierzalności czy uniwersalnej ważności, lecz jako wspólne doświadczenie, które staje się faktem kulturowym. Piękno, które raz objawiło się na scenie, może zostać przywołane w pamięci innego widza, innego aktora, innego reżysera – i mimo to zachowuje ooddziaływania, które czynią je rozpoznawalnym,

W 2011 roku zrealizowałem scenografię do spektaklu *Makbet* w toruńskim teatrze Baj Pomorski. Z reżyserem zdecydowaliśmy się użyć elementów plastycznych w kostiumach i dekoracjach, które nawiązywały do klasycznych renesansowych i surrealistycznych obrazów oraz rzeźb (*Pieta* Rondanini, *Lekcja anatomii doktora*

Tulpa Rembrandta, *Madonny* Rafaela, *Narcyz* Dalego, itd.). Dla widzów obeznanych z historią sztuki był to łatwy rebus, ale inscenizację stworzyliśmy przede wszystkim z myślą o młodzieżowej publiczności. Co ciekawe, młodzi widzowie potrafili „wtajemniczenie” odczytać sens przywołanych obrazów w użytych elementach plastycznych – i przede wszystkim to, że obrazy oddziaływały na nich zgodnie z pierwotnym przekazem, mimo że nie były w spektaklu ani wyjaśniane, ani nazwane.

Doświadczenie z inscenizacji *Makbeta* w Baju Pomorskim pokazuje, że obrazy nie są jedynie historycznymi odniesieniami wizualnymi, lecz żywymi bytami, które w nas mieszkają i działają. To sugeruje, że wewnętrzne obrazy, które nosimy w sobie, nie są wyłącznie wynikiem osobistego doświadczenia, lecz także pamięci kulturowej, która przemawia przez nas. Obrazy działają poprzez nas, ożywiają się na nowo, aktualizują i stają się pośrednikami piękna, które nie jest statyczne, lecz głęboko żywe. W tym sensie piękno to nie tylko to, co postrzegamy, ale to, co w nas żyje i przez nas objawia się innym.

Obraz sceniczny staje się więc miejscem komunikacji poprzez obrazy, które nie są tylko wizualne, lecz symboliczne, emocjonalne i archetypiczne. Wewnętrzny obraz nie jest zamknięty, lecz przepuszczalny. To brama, przez którą piękno wchodzi do świata i jednocześnie w nim się na nowo rodzi – w nowych kontekstach i formach. Ta zdolność obrazów do oddziaływania ponad pokoleniami, niezależnie od wcześniejszej wiedzy, świadczy o tym, że piękno jest obiektywnie dzielonym doświadczeniem, które dzieje się w przestrzeni między nami – w dialogu, w rezonansie, w żywym byciu.

W tym sensie piękno obrazu scenicznego porusza się na granicy między subiektywnym a obiektywnym. Jest to jakość relacyjna, która powstaje w konkretnym momencie, ale trwa jako wspólny ślad w świadomości kulturowej. Pamięć zbiorowa nie jest więc tylko sumą indywidualnych wspomnień, lecz żywym polem, w którym piękno nadal się tworzy, przekształca i potwierdza. Zdolność piękna do bycia jednocześnie osobistym i wspólnym, ulotnym i trwałym, czyni obraz sceniczny wyjątkową przestrzenią oddziaływania estetycznego.

Archetypiczna natura obrazów w scenografii wykracza poza funkcję estetyczną i wkracza w przestrzeń głębokiej komunikacji. Obrazy, które scenografia wykorzystuje świadomie lub intuicyjnie, nie są jedynie wizualnymi elementami dekoracji estetycznej, lecz nośnikami treści zbiorowej nieświadomości. Archetypy w ujęciu jungowskim – takie jak Matka, Błazen, Bohater, Śmierć czy Cień – nie pojawiają się w przestrzeni teatralnej jako ilustracje, lecz jako żywe byty, które oddziałują poprzez kompozycje plastyczne, kostiumy, światło, przestrzeń i ruch. Obraz scenograficzny

nie jest konstrukcją plastyczną, lecz objawieniem i manifestacją archetypicznej treści, która porusza widza na poziomie wykraczającym poza racjonalne rozumienie.

Zdeněk Neubauer opisuje arkana tarota jako „stany bycia”⁴, a nie jako graficzne obrazy. Analogicznie można rozumieć scenografię jako środek wywoływania stanów, które aktywują wewnętrzne obrazy w widzu. Zarówno obraz archetypiczny, jak i sceniczny nie są statyczne, lecz zmienne – ponieważ dzieją się w czasie i w kontakcie z widzem. To obraz, który rezonuje, a nie tylko reprezentuje. Scenografia nie jest tylkodyscypliną plastyczną, lecz rytualnym polem, w którym piękno objawia się jako prawda i jako głęboki ruch, korespondujący między przestrzenią pamięci zbiorowej a indywidualnym przeżyciem.

Wdech, wydech...

Piękna nie da się zachować poprzez zamknięcie go w formie, zamrożenie w czasie czy wystawienie jako relikwii przeszłości. Każda próba jego konserwacji – czy to w obrazie, scenografii, pamięci czy rytuale – jest jednocześnie przyznaniem jego przemijalności. Piękno działa tylko wtedy, gdy jest żywe, gdy się wydarza, gdy jest relacyjne. Pozwalając mu odejść, dopuszczając jego przemianę, zanik i odrodzenie – naprawdę je zachowujemy. Zachowujemy je nie jako obiekt, lecz jako działanie, jako rezonans, jako możliwość ponownego objawienia.

W teatrze, gdzie piękno rodzi się i umiera w jeden wieczór, ta prawda jest szczególnie wyraźna. Obraz sceniczny, choćby najdoskonalszy, jest kruchy, ulotny, skazany na zanik. Ale właśnie przez to jest prawdziwy. Jego piękno nie tkwi w trwaniu, lecz w wydarzeniu. W tym, że się objawia, działa, odchodzi i pozostawia ślad. Ten ślad – czy to w pamięci widza, w świadomości zbiorowej, czy w tradycji kulturowej – jest tym, co zachowuje piękno. Nie jako formę, lecz jako żywą relację.

Piękno, które odmawia przemiany, staje się dekoracją. Piękno, które nie boi się odejść, staje się prawdą. W paradoksie, który dopuszcza, że możemy je zachować tylko wtedy, gdy pozwolimy mu odejść, kryje się jego najgłębsza siła. Piękno nie jest tym, co trwa. Piękno to to, co przychodzi, działa, znika i rodzi się na nowo. W tym sensie piękno jest jak hebrajskie ruah – oddech, duch, dusza, wiatr. Niewidzialny ruch ducha, który wieje, gdzie chce, którego nie da się uchwycić, ale można go odczuć, podzielić się nim, pozwolić mu działać. Piękno to oddech świata, który objawia się

⁴ Tenże, *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*, Malvern, ISBN: 80-86702-01-4.

w chwili, działa, znika i pozostawia ślad. To duch, który ożywia obraz sceniczny, dzieło plastyczne, ludzką relację. To wcielona treść, która objawia się w ruchu, w geście, w ciszy. Zachować piękno znaczy pozwolić mu oddychać i odejść, by mogło się narodzić na nowo.

Teatr, sztuki wizualne, pamięć i życie to przestrzenie, w których piękno się wydarza. Pozwalając mu na przemianę, nie zamykając go, lecz otwierając – czynimy je nieśmiertelnym. Piękno to to, co przychodzi, działa, znika i rodzi się na nowo. Jak oddech. Jak ruah.

Nie jest statyczne ani jednoznacznie definiowalne. To ruch, oddech, duch, który wieje między światami, między ludźmi, między formami. W tej zmienności i wyraźnym granicznym doświadczeniu między wdechem a wydechem, między byciem a niebyciem, pojawia się pytanie o obiektywną czy subiektywną naturę piękna. Czy jest to uniwersalna jakość, którą można rozpoznać ponad kulturami, czy też osobiste przeżycie, które powstaje w unikalnej relacji między człowiekiem a światem?

Oba podejścia wydają się prawdziwe. Piękno obrazu scenicznego, dzieła plastycznego czy teatralnego gestu oddziałuje na widza – czasem jako wspólne przeżycie, innym razem jako głęboko indywidualny ślad. Kolektywna pamięć teatru pokazuje, że piękno może być dzielone, że odbijają się w nim kody kulturowe, archetypy, warstwy historyczne. Ale jednocześnie piękno jest subiektywne – w tym, jak każdy widz je odbiera, jak je odczytuje, jak je nosi w sobie i jak rezonuje z jego osobistymi treściami, wykształceniem, wrażliwością. To jakość relacyjna, która dzieje się między obrazem a percepcją, między formą a duszą.

Piękno, podobnie jak ruah, jest właśnie tą graniczną przestrzenią. Nie jest ani czysto obiektywne, ani czysto subiektywne – jest jednym i drugim biegunem, jest pomiędzy. To duch, który objawia się w chwili, gdy forma spotyka się z percepcją, gdy obraz dotyka pamięci, gdy gest łączy się z emocją. Piękno nie jest tym, co jest – lecz tym, co się dzieje. Dzięki temu jest żywe. Zachować je znaczy pozwolić mu działać i odejść – nie próbować zdefiniować, posiąść, unieruchomić. Znaczy to dopuścić jego przemianę, jego odejście, jego odrodzenie w innej formie. Jak morska piana.

Bibliografia

Zdeněk Neubauer, *Deus et Natura*, Malvern 2008, ISBN: 978-80-86715-88-3.

Zdeněk Neubauer, *O Sněhurce aneb Cesta za smyslem bytí a poznání*, Malvern 2004, ISBN: 978-80-7530-243-4.

Zdeněk Neubauer, *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*, Malvern, ISBN: 80-86702-01-4.

JAKO MOŘSKÁ PĚNA. JE POJEM KRÁSY SUBJEKTIVNÍ, NEBO OBJEKTIVNÍ?

Abstrakt: Esej „Jako mořská pěna“ se zabývá otázkou, zda je krása subjektivním zážitkem, nebo objektivní hodnotou. Zkoumá historické, filozofické i mytologické přístupy k estetice, od antických archetypů Afrodité, Érose a Psýché až po myšlenky Zdeňka Neubauera o živlech jako duchovních principech. Krása se zde nejví jako statická vlastnost, ale jako dění, jako vztah mezi člověkem a světem, mezi formou a vnímáním, a také mezi řádem a chaosem.

V závěrečné části se esej proměňuje v kontemplaci o pomíjivosti krásy, jejím působení v čase a prostoru, zejména v kontextu divadla a výtvarného umění. Krása není to, co trvá, ale to, co se děje, co přichází, působí, mizí a zanechává stopu. Je jako hebrejské ruah – dech, duch, duše, vítr. Uchovat krásu neznamena ji znehybnit, ale nechat ji dýchat, proměňovat se a znovu se rodit. Esej tak dospívá k závěru, že krása není ani čistě subjektivní, ani objektivní, ale je mezním prostorem mezi oběma póly. Je živým vztahem, který se odehrává v okamžiku setkání.

Krása je jedním z nejzáhadnějších a nejdiskutovanějších pojmů lidské existence. Od antických filozofů přes renesanční umělce až po současné psychology se lidé snaží pochopit, co činí něco krásným. Je krása univerzální hodnotou, kterou lze objektivně definovat, nebo je to čistě subjektivní zážitek, formovaný individuálním vnímáním a kulturním kontextem? Tato otázka otevírá prostor pro hlubokou reflexi o povaze estetického prožitku, o vztahu mezi pozorovatelem a objektem, a o tom, zda lze krásu měřit, nebo ji lze pouze cítit. V této eseji se pokusím prozkoumat oba pohledy — subjektivní i objektivní — a zamyslet se nad tím, zda krása skutečně existuje mimo naše vědomí, nebo je jen jeho odrazem.

V dějinách filozofie byla krása často spojována s harmonií, proporcí a ideálem, který přesahuje individuální vkus. Antický archetyp personifikující krásu, bohyně Afrodité, může sloužit jako výmluvná ilustrace této představy. Afrodita, bohyně lásky a krásy, se podle mýtu zrodila z mořské pěny, což symbolicky představuje spojení čtyř základních živlů – vody, vzduchu, země a ohně. Každý z těchto elementů nese jiný aspekt krásy: voda jako plynulost a hloubka, vzduch jako lehkost a pohyb, země jako forma a stabilita, oheň jako vášně a cit.

Afroditin vznik tak není jen poetickým obrazem, ale i metaforou pro harmonické spojení různých kvalit, které dohromady tvoří krásu jako univerzální princip. V tomto

smyslu lze krásu chápat jako objektivní jev a výsledek rovnováhy, která působí na lidské vnímání bez ohledu na kulturní nebo osobní preference. Archetyp bohyně odkazuje na nerozlučnou dvojakost její povahy. Krásu a touhu. Afrodité, Éros a Psýché jsou antickými archetypy krásy, touhy a duše. Afrodité, bohyně krásy, ztělesňuje smyslovou přitažlivost, vnější půvab, božskou estetiku. Její syn Éros je principem touhy, hnací silou lásky, impulsem, který spojuje. A Psýché, jejíž jméno znamená duše, je vnitřní svět, hloubka, citlivost, hledání smyslu. Jejich vztah není jen milostný. Je to symbolická cesta duše ke krásě, která není jen vnějším půvabem, ale zjevením pravdy. Psýché miluje Érose, ale nesmí ho spatřit. Její láska je intuitivní, nevědomá, noční. A právě touha po poznání ji vede k činu, kdy zapálí lampu, aby spatřila jeho tvář. Krása, která byla skrytá, se má stát vědomou. Moment, kdy Psýché polije Érose horkým olejem, je klíčový. Je to akt poznání, ale zároveň akt narušení. Krása, která byla v temnotě, se zjeví za cenu ztráty, bolesti, odloučení. Je to obraz toho, že vědomí krásy není bez následků. Jakmile se krása stane vědomou, mění se vztah k ní. Není už tajemstvím, ale vchází do zjevného, racionálně uchopitelného světa a tím se stává zranitelnou. Psýché se po ztrátě Érose vydává na pouť, sestupuje do podsvětí, plní nemožné úkoly, hledá, bloudí, trpí. Je to cesta duše, která se snaží znovu najít krásu, ale už ne jako nevědomý dar, nýbrž jako vědomý vztah. Tím se stává hodnou nesmrtelnosti. Krása, která byla ztracena, se může znovu narodit, ale už jako pravda, ne jako iluze. Touha po krásě je neodolatelnou touhou a životní potřebou duše.

Touha po dokonalosti

Zdeněk Neubauer, český filozof a biolog, ve svých úvahách často zdůrazňoval význam živlů jako archetypů hlubinného poznání světa. V jeho optice nejsou voda, oheň, vzduch a země pouhými fyzikálními kategoriemi, ale nositeli duchovních kvalit, které tvoří základ lidského prožívání i kosmického řádu. Voda představuje nevědomí, hloubku, ženský princip a lunární cyklus a je živoucí pamětí světa. Oheň je mužský princip, síla vůle, vášně a transformace. Vzduch symbolizuje ducha, dech, pohyb a životní energii, zatímco země je tělesnost, uskutečnění, stabilita a zemitost. Spojení těchto živlů tvoří svět v jeho úplnosti a dokonalost, která je sama o sobě krásou.

Tato představa má kořeny už v antické filozofii. Empedoklés chápal živly jako základní stavební kameny všeho bytí, jejichž harmonie je podmínkou krásy i zdraví. Platón ve svém dialogu „Timaios“ spojoval krásu s kosmickým řádem, kde každý

prvek má své místo a účel. Aristotelés pak vnímal krásu jako účelnost spojenou s proporcí a jasností.

V renesanční alchymii se živly stávají nástrojem duchovní transformace. Paracelsus i Agrippa z Nettesheimu viděli v jejich rovnováze cestu k poznání Božského v člověku. Krása zde není jen estetickým dojmem, ale výsledkem vnitřní harmonie – „sympatheia“ mezi makrokosmem a mikrokosmem.

Neubauer navazuje na tuto tradici, ale přináší ji do kontextu postmoderního myšlení. V jeho pojetí je subjektivita tím nejpůvodnějším lidským prožitkem, a právě skrze živly se subjektivní zkušenost propojuje s objektivním světem. Krása tak není ani čistě subjektivní, ani objektivní – je to vztah, dialog mezi člověkem a světem, mezi cítěním a strukturou, mezi chaosem a řádem. U Neubauera je krása vztahová a vzniká v kontaktu mezi pozorovatelem a světem.

„Krása není vlastností věcí, ale způsobem, jak se věci dávají poznat.“¹ a dále „Poznání není uchopení, ale setkání.“²

Otevírá se tak prostor pro chápání krásy nikoli jako objektivní kvality, ale jako události — jako dění mezi člověkem a světem. Krása se v tomto pojetí neodehrává jen v prostoru, ale v čase. Je to proces, nikoli stav.

Touha po řádu

Od antiky až po renesanci byla krása často chápána jako řád, harmonie, proporce.

Pythagorejci spojovali krásu s matematickými poměry — například poměrů stran, hudebních intervalů či proporcí těla. Platón viděl krásu jako odraz ideálního světa forem, kde geometrie a čistota tvaru ztělesňují vyšší pravdu. Aristoteles v Poetice zdůrazňoval jednotu, celistvost a řád jako podmínky estetického působení. V renesanci se tyto ideály znovu rozvinuly:

Leonardo da Vinci ve svých Úvahách o malířství spojoval krásu se symetrií a proporcí, například v kresbě Vitruviánského muže, kde lidské tělo odpovídá geometrickým zákonitostem a vzájemným ztahům kruhu a čtverce. Alberti a Palladio v architektuře hledali krásu v modulárních systémech, kde každá část odpovídá celku. V hudbě, malířství i literatuře se krása často definovala skrze rytmus, strukturu, kompoziční rovnováhu. V baroku se objevuje fascinace ornamentem, kde krása vzniká z

¹ Zdeněk Neubauer; *Deus et Natura*, Malvern, 2008, ISBN: 978-80-86715-88-3.

² Zdeněk Neubauer; *O Sněhurce aneb Cesta za smyslem bytí a poznání*, Malvern 2004, ISBN: 978-80-7530-243-4.

opakování, variace a kontrastu. V klasické hudbě se formy jako sonáta či fuga staly architekturou krásy — matematicky přesné, a emocionálně působivé.

Božská geometrie představuje jeden z nejstarších a nejhlubších pokusů lidstva uchopit krásu jako univerzální princip, který přesahuje subjektivní vkus a míří k řádu světa. Výtvarné umění, architektura i filozofie se k této myšlence opakovaně vracejí, protože geometrie není jen nástrojem měření, ale jazykem stvoření. vychází z přesvědčení, že určité tvary, proporce a vztahy mají hlubší význam a jsou zrcadlem kosmického řádu. Kruh, trojúhelník, čtverec, spirála, zlatý řez nejsou jen formy, ale symboly jednoty, rovnováhy, růstu a harmonie. V tomto smyslu se geometrie stává metafyzickým jazykem, který propojuje viditelné s neviditelným.

Zlatý řez je jedním z nejvýraznějších pokusů lidstva definovat krásu jako univerzální princip, který se objevuje v přírodě, umění, architektuře i hudbě. Zlatý řez není jen nástrojem kompozice, ale i symbolem harmonie mezi částí a celkem, mezi člověkem a světem. Johannes Kepler jej nazval „drahokamem geometrie“. V duchovním umění je zlatý řez často spojen s božským řádem, s ideou, že krása je odrazem vyššího principu. Objevuje se v přírodě jako Fibonacciho posloupnost, v rozložení listů na stonku, spirálách květů, ulitách měkkýšů, ve větvení stromů. Příroda tak zlatý řez nevymýšlí, ale žije ho jako princip růstu, efektivity a rovnováhy. Analogicky se idea zlatého řezu objevuje v umění jako pokus o integraci univerzálního principu božské krásy v harmonické jednotě. Ve výtvarném umění lze nalézt u Leonarda da Vinci například v kompozici Poslední večeře. Také jeho kresby často vycházejí z geometrických vztahů mezi částmi těla a rámem obrazu. U Piero della Francesca v Křtu Krista je kompozice postav, stromů a horizontu založena na zlatém obdélníku. Jeho díla jsou příkladem matematické krásy, kde proporce vytvářejí harmonii. Salvador Dalí v obraze Svátost poslední večeře použil zlatý řez nejen v kompozici, ale i v proporcích stolu a prostoru. Dalí vnímal zlatý řez jako mystický princip, který propojuje vědu, náboženství a umění. Zlatý řez nacházíme v architektuře, příkladem může být Parthenón v Athénách, kde jeho fasáda i vnitřní proporce odpovídají zlatému obdélníku, renesanční architektura Palladiovy Vila Rotonda, kde proporce místností a fasád vycházejí ze zlatého řezu. V modernistické architektuře Le Corbusier vytvořil systém Modulor, založený na lidských proporcích a zlatém řezu.

Raffaelova díla, zejména Sixtinská madona či Tři Grácie, jsou příklady renesančního ideálu krásy, kde kompozice vychází z přesně vyvážených proporcí a božská geometrie jako prostředek zjevení tohoto ideálu. V Sixtinské madoně je prostor rozvržen tak, aby postava Panny Marie sestupovala z nebes k divákovi v symetrickém

vertikálním pohybu, přičemž horizontální osa je vyvážena postavami sv. Sixta a sv. Barbory. Obraz působí jako vizuální mandala, kde každý prvek má své místo v celku, a celek působí jako zjevení vyššího řádu.

Raffaello zde nevytváří jen krásný obraz — vytváří harmonii mezi božským a lidským, mezi vertikálou duchovního sestupu a horizontálou lidského světa. Geometrie není jen nástrojem, ale způsobem zjevení korelace krásy a pravdy.

U Alfonse Muchy se geometrie proměňuje v ornament, v rytmus, v stylizaci. Jeho secesní plakáty, například pro Sarah Bernhardt, nebo reklamní litografie využívají symetrické kompozice, kruhové rámy, spirály vlasů, opakující se motivy květín a linií, které vytvářejí vizuální hudbu. Mucha nevnímá krásu jako statický ideál, ale jako pohyb mezi světským a nebeským. Jeho ženské postavy jsou často zasazeny do geometricky strukturovaného, komplikovaného prostoru, kde kruh kolem hlavy vytváří svatozář, vertikální linie prodlužují tělo, a ornamenty vedou divákův pohled jako rituální choreografie. Krása je zde zprostředkovaná strukturou, ale zároveň živá, smyslná, proudící.

Oba umělci, Raffaello i Mucha ukazují, že geometrie není jen technika, ale metafyzický nástroj. Je to způsob, jak se krása může stát sdělením, zjevením, vztahovým polem. Božská geometrie je pokusem pojmenovat nepojmenovatelné, pokusem uchopit krásu.

Matematika, geometrie, rytmus, proporce jsou systémy, které mají svou vnitřní logiku. Jsou to mapy, které nám umožňují orientovat se v krajině krásy. Zlatý řez, symetrie, modulace jsou pravidla, která vytvářejí estetickou rovnováhu. Ale tím, že jsou sama o sobě pravidly, nesou v sobě omezení. Jsou to formy, které mohou krásu zviditelnit, nazvat, definovat, ale nemohou ji obsáhnout a vyčerpát.

Každý pokus o definici krásy je zároveň gestem její redukce. Jakmile ji chceme uchopit, začíná se vzdalovat. Jakmile ji chceme pojmenovat, ztrácí svou bezprostřednost. Krása není jen to, co lze změřit, spočítat, rozvrhnout, krása je to, co se děje v nedefinovaném prostoru mezi tím. Je to rezonance, která vzniká v prostoru mezi formou a vnímáním. Všechny definice krásy jsou pravdivé, ale zároveň nedostatečné. Božská geometrie, jak ji známe od Pythagora po Le Corbusiera, je pokusem o univerzální elementární a na jednotlivá písmena analyticky rozloženou abededu krásy. Je to snaha najít řád, který je platný napříč kulturami, epochami, médii. Ale tato abeceda je abstraktní. Je to struktura, která potřebuje tělo, barvu, pohyb, aby mohla působit. Bez kontextu se stává prázdnou formou.

Podobně jako jazyk filozofické definice krásy od Platóna po Kanta, jako reflexe, které nám pomáhají krásu myslet. Ale jazyk je vždy zprostředkovaný. Krása se děje před jazykem, mimo jazyk, skrze jazyk, ale nikdy v jazyce samotném.

Krása je tedy proces, vztah, událost. Je to to, co se děje, když se forma setká s duší, když se obraz dotkne paměti. Tím, že připustíme omezenost definic, můžeme krásu skutečně uchopit, ne jako objekt, ale jako živý vztah. Každá definice krásy, jakkoli precizní, je zároveň gestem vlastnictví. Je to pokus uzavřít něco živého do rámce, který je srozumitelný, přenositelný, opakovatelný, srozumitelný, můj. Ale právě tím se krása zastavuje, ztrácí dech, přestává působit. Emoční náboj krásy a její schopnost nás zasáhnout, proměnit, rozechvět, se děje v prostoru před definicí, mimo definici, navzdory definici.

Definice jsou jako mapy ukazující cestu, ale nejsou krajinou. Jsou jako partitury obsahující tón, ale nejsou zvukem. Jsou jako geometrie určující proporce a, byť často dynamické, nejsou pohybem. Všechny tyto systémy mají svou vnitřní logiku a platnost, ale zároveň v sobě nesou omezení, protože se snaží zastavit proud, změřit dech, vlastnit okamžik.

Dürerova rytina *Melancholie* (1514) je jedním z nejhlubších a nejvíce vrstevnatých obrazů evropské renesance. Je to dílo, které jako by chtělo pojmenovat vše, co tehdejší člověk znal, cítil, tušil a zároveň ukázat meze poznání, meze tvoření, meze definic. Působí přitom přímo jako katalog dokonalosti. Na rytině vidíme rozprostřené symboly všech tehdy dostupných nástrojů poznání a tvorby. Kružítka, váhy, přesýpací hodiny, žebřík, koule, polyhedron, magický čtverec, to vše jsou odkazy na geometrii, matematiku, alchymii, astrologii, architekturu. Magický čtverec v rohu má součet 34 ve všech směrech je symbolem dokonalé numerické rovnováhy, která zároveň ukrývá datum vzniku rytiny. Křídla anděla, kružítko v ruce, kometa, duha, jsou symboly duchovního vzletu, intuice, transcendence. Obraz působí jako vizuální encyklopedie renesančního světa, jako pokus o syntézu všech cest k dokonalosti — rozumových, duchovních, technických.

A přesto uprostřed toho všeho sedí anděl bezradnosti, opřený o ruku, s pohledem upřeným do prázdna. Je to postava, která má všechny nástroje, ale neví, co s nimi. Je to obraz melancholie jako duchovní krize. Není obrazem smutku, ale paralýzy, zastavení, ztráty směru. Melancholie je obrazem stavu, kdy tvůrce má schopnosti, nástroje, vědění, ale nenachází smysl. Anděl zde není triumfální, ale zastavený. Je to obraz ducha, který se nemůže pohnout, protože krása se nedá definovat, protože dokonalosti se nedá dosáhnout. Krása se nedá vlastnit kružítkem, změřit čtvercem,

spočítat číslem. Může být naznačena, vyvolána, připomenuta, ale ne uchopena a vlastněna. A anděl to ví. Sedí uprostřed dokonalosti, ale mlčí. Je to obraz ducha, který poznal hranice poznání.

Bezradnost tvůrce nevzniká z nedostatku schopností, ale z přemíry vědomí. Čím víc víme o kráse, tím víc cítíme její neuchopitelnost. Každý pokus ji definovat, změřit, přenést, ji zároveň zplošťuje. Krása se děje v okamžiku, v pohybu a jakmile ji chceme uchvátit, mizí. Tvůrce, který se s ní setká, často zažívá existenciální otřes. Jak tvořit něco, co se nedá vyjádřit?

Bezradnost jako součást tvorby není slabost, ale hluboký stav otevřenosti. Je to okamžik, kdy se tvůrce vzdává kontroly, přestává „vyrábět“ a začíná naslouchat. A právě v tomto naslouchání se rodí otázka: Kdo vlastně tvoří? Já, nebo něco skrze mě? Je to stav, kdy tvůrce neví, ale čeká. Kdy nevládne, ale naslouchá. Kdy neřídí, ale otevírá se. Pokora není rezignace, ale aktivní připravenost. Je to vědomí, že tvorba není produkce, ale zjevení. A že tvůrce je někdy jen nádobou a tichým svědkem. Tvůrce a dílo nejsou odděleni, ale vzájemně se tvoří. Tvůrce je originální tehdy, když nechá dílo projít skrze sebe, ale zároveň mu dá vlastní tvar. Je to tanec mezi já a tím, co přichází.

Touha po trvání

Pokusy o zachycení, zastavení, ustrnutí krásy, její zmrazení, uchování a hybernaci, svědčí o hlubokém emocionálním vztahu k objektu, osobě, uměleckému dílu, domu, místu či chvíli, která se stala nositelem krásy. Touha uchovat krásu je zároveň uznáním její pomíjivosti. Krása totiž nepůsobí neustále; její působení je časově omezené, a právě v okamžiku, kdy přestává působit, si uvědomujeme, že tu byla. To, čeho bychom si běžně nevšíkali, se připomíná svou neexistencí, mizením, které zanechává stopu. V tomto paradoxu se krása přibližuje smrti: obě jsou mezními zkušenostmi, které nás konfrontují s hranicí bytí. Krása, která odešla, zanechává rezonanci, která je často silnější než její přítomnost. Její absence se stává důkazem její skutečné existence. V tomto smyslu je každá snaha o uchování krásy v obraze, v paměti, v rituálu zároveň gestem smutku, ale i uctívání. Krása je živá právě tím, že může zemřít. A její smrt není konec, ale přechod do paměti, do kultury, do vnitřního prostoru, kde dál působí jako tichý otisk. Vztah krásy a smrti tak není protikladný, ale komplementární. Smrt dává kráse její hloubku, váhu a pravdivost. Neboť skutečné je to, co působí.

Umění je jedním z nejstarších pokusů člověka zastavit čas, nebo alespoň uchovat to, co v čase mizí. V tomto smyslu je umění gestem proti pomíjivosti, proti smrti,

proti zapomnění. Je to úsilí o zachycení krásy, která se zjevila, ale hrozí, že zmizí. Každý obraz, báseň, socha, inscenace či hudební kompozice je pokusem uchovat okamžik, v němž se svět dotkl člověka a člověk světa. Krása, která se děje, je totiž křehká, její působení je časově omezené a snad právě proto tak silné. Když krása odejde, zanechává prázdno, které ji připomíná. Umění se snaží tuto prázdnotu vyplnit ne tím, že ji zaplní, ale tím, že ji označí, že ji uctí. V tomto smyslu je umění rituálem paměti, který uchovává nejen podobu krásy, ale i její působení. Je to prostor, kde se krása může znovu zjevit v jiné formě, v jiném čase, jinému člověku. Tím, že se snaží uchovat to, co je ze své podstaty pomíjivé, se umění stává svědectvím o skutečné existenci krásy. Krása, která by nebyla ohrožena zánikem, by nebyla krásou, byla by jen trváním. Ale krása, která může zemřít, je krásou, která žije. Umění je pokusem o uchování krásy i důkazem její živosti a schopnosti působit navzdory času, navzdory smrti, navzdory zapomnění.

Umění se odjakživa pokouší zachytit pomíjející krásu nejen jako estetický ideál, ale jako existenciální gesto vůči času, smrti a zapomnění. Holandská zátiší 17. století, známá jako *vanitas*, jsou klasickým příkladem této snahy. Nádherně malované květiny, ovoce, sklenice vína, hudební nástroje či lebky vytvářejí obraz světa, který je krásný právě tím, že je pomíjivý.

Tuto tradici aktualizuje britský umělec Mat Collishaw, jehož tvorba se pohybuje na hraně mezi krásou, brutalitou a reflexí smrti. V sérii *Last Meal on Death Row* (2010) vystavuje zátiší posledních jídel odsouzenců na smrt. Kompozice, které na první pohled připomínají dokonalé holandské obrazy ale při bližším pohledu odhalují banální současné produkty z fastfoodů, jako hamburgery, hranolky, Coca-Colu, cigarety. Tato směs krásy, banality a dotyku smrti vytváří silný estetický paradox. To, co je vizuálně působivé, je zároveň emocionálně zneklidňující. Podobně působí i jeho fotografie křídel mrtvých motýlů. Detailní, téměř vědecké snímky, které evokují křehkost, symetrii a barevnost, ale zároveň připomínají, že krása je často posledním zjevením před zánikem. Collishaw tím navazuje na tradici *vanitas*, ale přenáší ji do současného kontextu, kde se krása stává kritickým nástrojem a výzvou k zamyšlení. Jeho díla dokazují, že krása není jen tím, co přetrvává, ale i tím, co mizí a v mizení se potvrzuje její skutečná přítomnost.

Jako metaforu hibernace krásy lze číst i „Odcházení“ Václava Havla, které je brilantní dramatickou reflexí absurdity pokusů o ulpění v čase, o zachování moci, krásy, významu, identity, tváří v tvář nevyhnutelnému odchodu. Havel s ironickou přesností ukazuje, jak se člověk pokouší zastavit čas ne jako heroický akt, ale jako tragikomickou snahu, která se mívá účinkem. Hlavní hrdina, obklopený dary,

vzpomínkami, starými rituály a prázdnými gesty připomíná postavu, která se snaží uchovat krásu minulého života, ale čím víc se snaží, tím víc se vše rozpadá. Jeho vila, kdysi symbol moci, se mění v kulisu odcházejícího světa, višňový sad je kácen, a jeho vlastní tělo i jazyk ztrácí sílu. Havel tím vytváří scénický obraz hibernace, kde se krása minulosti pokouší přežít, ale zároveň se ukazuje, že krása bez života je jen dekorací. Havlovo pojetí absurdity zde není jen politickou kritikou, ale existenciální výpovědí. Ulpění na minulosti, na obrazu sebe sama, na rituálech, které už nemají obsah, je zde zobrazeno jako estetický akt, jako pokus o uchování krásy, která už nepůsobí. Krása se připomíná svou nepřítomností, svým odcházením. A umění, v tomto případě divadlo, se stává prostorem, kde se tento proces může zviditelnit, kde se může stát vědomým děním.

Jedním z nejradikálnějších dramatických obrazů absurdního lpění na minulosti, na řádu a na kráse, která už nepůsobí je „Konec hry“ Samuela Becketta. Beckett zde vytváří scénický prostor bez času, bez děje, bez naděje a tím se dostává na hranu představitelného. Je to divadlo, které neukazuje, ale odhaluje krásu nikoliv jako estetický ideál, ale jako zbytkovou paměť, která se marně snaží přežít v prostoru, kde už není proč žít. V Konci hry se krása neobjevuje jako estetický zážitek, ale jako stínový otisk a jako něco, co kdysi působilo a nyní je už jen kulisou. Beckett tím ukazuje, že pokus o zmrazení času, o uchování krásy, která už nemá sílu, vede k existenciální paralýze. Je to svět, kde se už ani smrt nestává vykoupením, protože všechno je už za hranou. Ulpění na staré kráse se tak stává tragikomickým gestem, které nevede k obnově, ale k zacyklení. Beckett potvrzuje, že krása, která se nedokáže proměnit, umírá ne jako osvobození, nýbrž jako ztráta smyslu.

Krásu můžeme uchovat jedině tehdy, když ji necháme odejít. V tomto paradoxu se skrývá hluboká pravda o kráse. Krása není statický objekt, který lze uzamknout do formy, ale živý proces, který se děje v čase, v prostoru, ve vztahu. Pokus o její zmrazení, být veden láskou, nostalgií či úctou, ji může proměnit v relikvii, v dekoraci, v prázdné gesto. Ale když jí dovolíme odejít a když připustíme její proměnu, její zánik, její znovuzrození v jiné podobě, tehdy se stává trvalou. Ne jako forma, ale jako působení.

V divadle, ve výtvarném umění, v paměti i v životě se krása neuchovává tím, že ji zastavíme, ale tím, že ji necháme proudit. Každé zjevení krásy je zároveň její odcházení. Síla krásy spočívá ve znovuzrození. Ve skutečnosti, že se může znovu objevit, jinde, jinak, v jiné formě, v jiném člověku. Uchování krásy tedy není aktem konzervace, ale gestem důvěry. To, co bylo krásné, se může znovu narodit. A že naše schopnost krásu vnímat, sdílet a tvořit je tím, co ji činí nesmrtelnou.

Krásu nelze „zmrazit“ do geometrického vzorce nebo matematického rytmu, protože její podstata je proměnlivá. V okamžiku, kdy se snažíme krásu definovat pomocí statických veličin, ztrácíme její živost. Je to jako chtít zachytit tanec tím, že popíšeme polohu těla v jednotlivých fázích, ale tanec je právě to, co se děje mezi těmito polohami. Krása je způsobem zjevení světa, nikoli jeho vlastností. Je to „setkání“ a okamžik, kdy se svět dává poznat v určité kvalitě, která nás zasáhne. Tento prožitek je neopakovatelný, subjektivní, ale zároveň sdělitelný tím, že se děje v čase. Podobně jako poznání není technickým ovládnutím světa, ale otevřením se jeho tajemství, krása není výpočtem, ale zjevením. Je to okamžik, kdy se svět dotkne člověka a člověk světa složeného ze čtyř živlů.

Scénický obraz jako událost krásy

V divadelním prostoru nevzniká krása jako výsledný slepenec jednotlivých složek dekorací, kostýmů, světla, hudby či textu, ale jako scénický obraz, který je výsledkem jejich vzájemného působení v čase a prostoru. Tento obraz není statickým vizuálním rámcem, ale živým děním, které se odehrává mezi jevištěm a hledištěm. Je to událost, která se zjevuje, nikoli objekt, který lze definovat. V tomto smyslu scénický obraz naplňuje přesně to, co Zdeněk Neubauer označuje termínem „poznání jako setkání“ a „krásu jako způsob, jak se věci dávají poznat“. Krása divadelního obrazu není vlastností jednotlivých prvků, ale způsobem jejich zjevení a tím, jak se v konkrétním okamžiku emočně dotýkají diváka i herce.

Scénický obraz je časový fenomén, který vzniká, trvá a mizí. Jeho působení nelze změřit ani zopakovat, protože je vždy jedinečné. Slovo v textu nabývá významu až skrze hereckou interpretaci, která je sama ovlivněna rytmem hudby, světlem, prostorem, a především živou reakcí diváků. Vzniká tak vztahová síť, v níž se krása neobjevuje jako výsledek, ale jako proces zviditelňování a jako dění, které se děje kdesi v prostoru mezi. Krása scénického obrazu je tedy nejen estetickým dojmem, ale ontologickou událostí, v níž se svět dává poznat skrze divadlo.

Tento typ krásy se vzpírá klasickým estetickým teoriím, které ji definují pomocí proporcí, rytmu či geometrie. Scénický obraz je fluidní, proměnlivý a vztahový. Je to tanec významů, emocí a přítomnosti. Je to krása, která se děje, nikoli krása, která se popisuje. V tomto procesu dění se naplňuje hluboký smysl divadla jako místa, kde se svět zjevuje v celé své složitosti, křehkosti i pravdivosti.

Fascinující je přitom právě křehkost, zranitelnost a neuchopitelnost jevištního sdělení krásy. Krása scénického obrazu nespočívá v jeho formálních vlastnostech, ale v jeho působení a v tom, jak se v konkrétním okamžiku dotýká diváka i herce, jak se zjevuje jako událost mezi jevištěm a hledištěm. Tento obraz je složen z mnoha vrstev. Z vizuální kompozice, světla, hudby, slova, herecké akce, rytmu i ticha. Ale jeho skutečná síla spočívá v tom, jak tyto složky spolu rezonují v čase a prostoru. Je to dění, které nelze zopakovat ani změřit, protože je vždy jedinečné. Stejně jako u Neubauerova pojetí poznání, i zde se krása neprojevuje jako vlastnost, ale jako zjevení a jako okamžik, kdy se svět skrze divadlo dává poznat v nové kvalitě. Scénický obraz je tak křehký, že mizí ve chvíli, kdy se snažíme jej uchopit, a přesto je tak silný, že dokáže proměnit vnímání diváka. Je to krása, která se děje, nikoli krása, která se popisuje. V neuchopitelnosti spočívá její pravdivost.

Zranitelnost scénického obrazu lze ilustrovat na nespočtu divadelních náhod a historek, které popisují rozbití předem vymyšlených struktur. Tyto příběhy naznačují, že napětí mezi připravenou dokonalostí a vyvážeností jednotlivých divadelních komponent je křehké a snadno narušitelné. Paradoxně však tato narušitelnost není slabinou, nýbrž silou scénického obrazu. Právě tím, že se vystavuje své zranitelnosti, stává se pravdivým. V tomto okamžiku se explicitně propojuje krása s pravdou. Dvě kategorie, které bývají oddělovány, zde tvoří zvláštní jednotu. Archetypální postava Blázna, tak neodmyslitelně spjatá s divadlem, tuto jednotu ztělesňuje. V pojednáních o tarotu³ ji Zdeněk Neubauer rozvádí jako chtónickou prima materii. Entitu, která může kdykoliv nevypočitatelně vstoupit do děje se vši svou nevědomostí, absencí řádu a živelností. Stejně jako Puk ve Snu noci svatojánské rozbíjí ustálený řád tím, že pokazuje na jeho zkostnatělost, i Blázen vnáší do scénického obrazu prvek nečekaného, neuchopitelného a proměnlivého. Narušuje iluzi krásy jako něčeho definovatelného a stálého. Do definice krásy tak patří i to, co ji boří ne proto, aby ji zničilo, ale aby odkrylo nové, dosud nespátřené nové aspekty krásy. Působení archetypu Blázna, šaška či Puka napovídá, že lpění na ustálené definici krásy může být iluzorní. Krása, stejně jako pravda, se děje tam, kde se řád setkává s chaosem.

Krása není statickým obrazem, který lze změřit, ale děním, které se odehrává mezi člověkem a světem. Je to událost, která se vzpírá definici, protože se děje v čase jako setkání, nikoli jako uchopení. Pokusy o její objektivizaci pomocí geometrie či rytmu ji redukuje na formu, zatímco její podstata je v prožitku.

³ Zdeněk Neubauer; *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*; Malvern; ISBN: 80-86702-01-4.

Krása scénického obrazu, jakkoli pomíjivá a zranitelná, nezaniká s posledním gestem herce ani s potměním jeviště. Přetrvává v paměti diváka nikoli jako přesná reprodukce, ale jako rezonance a otisk prožitku, který se stal. Paměť divadelního zážitku není archivem faktů, ale prostorem citového a smyslového doznívání, kde se krása dál vyjevuje v proměněné podobě. Je to prostor, kde se původní obraz rozkládá, přetváří, znovu skládá a tím žije dál. V tomto smyslu je paměť diváka místem, kde se scénický obraz stává vnitřní krajinou, v níž se krása neustále aktualizuje. U Neubaurova pojetí poznání jako „setkání“, i zde je divadelní krása událostí, která se děje v prostoru mezi a která v paměti přetrvává jako živý vztah, nikoli jako statický záznam. Paměť není uchování, ale pokračování a prostor, kde se krása dál rozvíjí, kde se její působení rozšiřuje za hranice času a místa. Ve schopnosti přetrvávat, proměňovat se a znovu ožít spočívá hluboká pravda divadelního obrazu. Krása není tím, co se odehrálo, ale tím, co v nás dál působí.

Kolektivní paměť divadla je zvláštní druh uchovávání krásy, která se odehrála a přesto nezmizela. Scénický obraz, jakkoli efemérní, se zapisuje nejen do paměti jednotlivého diváka, ale i do širšího kulturního vědomí, do tradice, do vyprávění, do herecké zkušenosti, do režijních postupů, do divadelních škol i do samotného jazyka divadla. Tento zápis není archivací, ale živým přenosem, který se děje skrze opakování, reinterpretaci a sdílení. Krása, která se jednou zjevila, může být znovu vyvolána ne jako kopie, ale jako rezonance, jako echo původního prožitku. V tomto smyslu je kolektivní paměť divadla místem, kde se krása nejen uchovává, ale dál tvoří. Je to prostor, kde se jednotlivé inscenace stávají součástí většího celku divadelního organismu, který žije v čase. Stejně jako archetypy v tarotu, i scénické obrazy se vracejí v nových podobách, nesou v sobě paměť předchozích zjevení a zároveň otevírají cestu k novým. Kolektivní paměť divadla tak není jen pamětí minulosti, ale tvůrčím polem, v němž se krása neustále obnovuje. Je složená z individuálních vjemů a vytváří zvláštní prostor, v němž se krása scénického obrazu stává něčím víc než jen soukromým prožitkem. Přestože každý divák vnímá inscenaci jinak skrze vlastní citlivost, zkušenost a očekávání, v kolektivní paměti se tyto subjektivní zápisy vrství, rezonují a splývají do sdíleného obrazu, který nese znaky určité objektivity. Ne ve smyslu měřitelnosti či univerzální platnosti, ale ve smyslu sdílené zkušenosti, která se stává kulturním faktem. Krása, která se jednou zjevila na jevišti, může být znovu vyvolána v paměti jiného diváka, jiného herce, jiného režiséra a přesto si uchovává jádro působení, které ji činí rozpoznatelnou.

V roce 2011 jsem realizoval scénografii k představení *Macbeth* v toruňském divadle Baj Pomorski. S režisérem jsme se rozhodli používat výtvarné elementy v kostýmech i dekoracích, které se opíraly na odkazech ke klasickým renesančním a surrealistickým obrazům a sochám (*Pieta* Rondanini, *Anatomie dr. Tulpa*, *Rafaellovy Madony*, *Dalího Narcis*, atd.). Pro diváky zasvěcené v kunsthistorii to byl snadný rébus, ale my jsme inscenaci vytvořili zejména pro dospívající publikum. Zajímavé v této souvislosti bylo, že dokázali „zasvěceně“ číst smysl citovaných obrazů v použitých výtvarných elementech, a především to že obrazy působily na mladé diváky ve smyslu jejich původních obsahů, aniž by byly v inscenaci explicitně vysvětlovány, nebo pojmenovány.

Zkušenost z inscenace *Macbeth* v toruňském divadle Baj Pomorski ukazuje, že obrazy nejsou pouze historickými vizuálními odkazy, ale živými entitami, které v nás přebývají a působí. To naznačuje, že vnitřní obrazy, které v sobě neseme, nejsou výhradně výsledkem osobní zkušenosti, ale také kulturní paměti, která skrze nás promlouvá. Obrazy působí skrze nás, znovu se ožívují, aktualizují a stávají se prostředníky krásy, která není statická, ale bytostně živá. V tomto smyslu je krása nejen tím, co vnímáme, ale tím, co v nás žije a skrze nás se zjevuje druhým. Scénický obraz se tak stává místem komunikace pomocí obrazů, které nejsou jen vizuální, ale symbolické, emocionální a archetypální. Vnitřní obraz není uzavřený, ale průchozí. Je to brána, kterou krása vstupuje do světa a zároveň se v něm znovu rodí v nových souvislostech a podobách. Tato schopnost obrazů působit napříč generacemi, bez ohledu na předchozí znalost, svědčí o tom, že krása je objektivně sdílená zkušenost, která se děje v prostoru mezi námi v dialogu, v rezonanci, v živém bytí.

V tomto smyslu se krása scénického obrazu pohybuje na hranici mezi subjektivním a objektivním. Je to vztahová kvalita, která vzniká v konkrétním okamžiku, ale přetrvává jako sdílený otisk v kulturním vědomí. Kolektivní paměť tak není jen souhrnem jednotlivých vzpomínek, ale živým polem, v němž se krása dál tvoří, proměňuje a potvrzuje. Schopnost krásy být zároveň osobní i sdílená, pomíjívá i trvalá, činí scénický obraz výjimečným prostorem estetického působení.

Archetypální povaha obrazů ve scénografii přesahuje estetickou funkci a vstupuje do prostoru hlubinné komunikace. Obrazy, které scénografie využívá vědomě či intuitivně, nejsou jen vizuálními prvky esteticky definovatelné dekorace, ale nositeli obsahů kolektivního nevědomí. Archetypy v jungovském pojetí jako *Matka*, *Blázen*, *Hrdina*, *Smrt* či *Stín* se v divadelním prostoru neobjevují jako ilustrace, ale jako živé entity, které působí skrze výtvarné kompozice, kostýmy, světlo, prostor |

i pohyb. Scénografický obraz není výtvarnou konstrukcí, ale zjevením a manifestací archetypálního obsahu, který se dotýká diváka na úrovni, jež přesahuje racionální porozumění. Zdeněk Neubauer popisuje tarotové arkány jako „stavy bytí“⁴, nikoli jako grafické obrazy. Analogicky lze chápat scénografii jako prostředek vyvolávání stavů, které aktivují vnitřní obrazy v divákovi. Archetypální i scénický obraz není statický, ale proměnlivý, protože se děje v čase a v kontaktu s divákem. Je to obraz, který rezonuje, nikoli jen reprezentuje. Scénografie není jen výtvarnou disciplínou, ale rituálním polem, v němž se krása zjevuje jako pravda a jako hlubinný pohyb, korespondující mezi prostorem kolektivní paměti a individuálním prožitkem.

Nádech, výdech...

Krásu nelze uchovat tím, že ji uzavřeme do formy, zmrazíme v čase nebo vystavíme jako relikvii minulosti. Každý pokus o její konzervaci, ať už v obraze, scénografii, paměti či rituálu, je zároveň přiznáním její pomíjivosti. Krása působí jen tehdy, když je živá, když se děje, když se vztahuje. Tím, že jí dovolíme odejít, že připustíme její proměnu, její zánik i znovuzrození, ji skutečně uchováваме. Uchováваме ji ne jako objekt, ale jako působení, jako rezonanci, jako možnost znovu se zjevit.

V divadle, kde se krása rodí a umírá v jediném večeru, je tato pravda obzvlášť zřetelná. Scénický obraz, jakkoli dokonalý, je zranitelný, pomíjivý, odsouzený k zániku. Ale právě tím je pravdivý. Jeho krása není v trvání, ale v dění. V tom, že se zjeví, působí, odejde a zanechá stopu. Tato stopa, ať už v paměti diváka, v kolektivním vědomí, nebo v kulturní tradici, je tím, co krásu uchováva. Ne jako formu, ale jako živý vztah.

Krása, která se odmítá proměnit, se stává dekorací. Krása, která se nebojí odejít, se stává pravdou. V paradoxu, který připouští, že uchovat ji můžeme jedině tehdy, když ji necháme odejít, spočívá její nehlubší síla. Krása není to, co trvá. Krása je to, co přichází, působí, mizí a znovu se rodí. V tomto smyslu je krása jako hebrejské ruah — dech, duch, duše, vítr.

Neviditelný pohyb ducha, který vane kam chce, který nelze uchopit, ale lze jej vnímat, sdílet, nechat působit. Krása je dech světa, který se zjevuje v okamžiku, působí, mizí a zanechává stopu. Je to duch, který oživuje scénický obraz, výtvarné dílo, lidský vztah. Je to vtělený obsah, který se zjevuje v pohybu, v gestu, v tichu. Uchovat krásu znamená nechat ji dýchat a nechat ji odejít, aby se mohla znovu narodit.

⁴ Zdeněk Neubauer, *Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu*, Malvern, ISBN: 80-86702-01-4.

Divadlo, výtvarné umění, paměť i život jsou prostory, kde se krása děje. Tím, že jí dovolíme proměnu, že ji neuzavíráme, ale otevíráme, se stává nesmrtelnou. Krása je to, co přichází, působí, mizí a znovu se rodí. Jako dech. Jako ruah.

Není statická ani jednoznačně definovatelná. Je to pohyb, dech, duch, který vane mezi světy, mezi lidmi, mezi formami. V této proměnlivosti a patrné hraniční zkušenosti mezi nádechem a výdechem, mezi bytím a nebytím se nalézá otázka po objektivní, nebo subjektivní povaze krásy. Je to univerzální kvalita, kterou lze rozpoznat napříč kulturami, nebo je to osobní prožitek, který vzniká v jedinečném vztahu mezi člověkem a světem?

Obojí je zřejmě pravdivé. Krása scénického obrazu, výtvarného díla či divadelního gesta působí na diváka. Někdy jako sdílený zážitek, jindy jako hluboce individuální otisk. Kolektivní paměť divadla ukazuje, že krása může být sdílená, že se v ní zrcadlí kulturní kódy, archetypy, historické vrstvy. Ale zároveň je krása subjektivní v tom, jak ji každý divák vnímá, jak ji čte, jak ji v sobě nese a jak rezonuje s jeho osobními, individuálními obsahy, vzděláním, kultivací. Je to vztahová kvalita, která se děje mezi obrazem a vnímáním, mezi formou a duší.

Krása, podobně jako ruah, je právě tímto mezním prostorem. Není ani čistě objektivní, ani čistě subjektivní, je jedním i druhým pólem, je mezi. Je to duch, který se zjevuje v okamžiku, kdy se forma setká s vnímáním, kdy se obraz dotkne paměti, kdy se gesto propojí s emocí.

Krása není to, co je, ale to, co se děje. Tím je živá. Uchovat ji znamená nechat ji působit a odcházet, ne snažit se ji definovat, vlastnit, znehybnit. Znamená to připustit její proměnu, její odchod, její znovuzrození v jiné podobě. Jako mořskou pěnu.

Nota o Autorze

Pavel Hubička (ur. 1966, Mělník) – česki scenograf, dyrektor Teatru Radost oraz założyciel i dyrektor Festiwalu Radości. Ukończył scenografię oraz studia doktoranckie na praskiej DAMU. Pracuje jako scenograf na czeskich i polskich scenach, zrealizował ok.200 scenografii teatralnych. W swojej twórczości koncentruje się na oddziaływaniu obrazu scenicznego i jego rezonansie z wewnętrznymi treściami widzów oraz twórców. Od lat zajmuje się badaniem archetypicznych wzorców i ich wpływu na proces twórczy w teatrze.

ROBERT PRISEMAN

THE PRISEMAN SEABROOK COLLECTIONS

ORCID: 0009-0001-4229-7346

CICHA MOC PIĘKNA THE QUIET POWER OF BEAUTY

Słowa kluczowe: piękno, wzniosłość, prawda, aura, miłość

Keywords: beauty, sublime, truth, aura, love

Abstrakt: Ten esej zgłębia nieuchwytną, lecz istotną koncepcję piękna, analizując jego obecność, nieobecność i rolę w kształtowaniu ludzkiego doświadczenia. Wychodząc od koncepcji Adama Phillipsa, że zdrowie psychiczne jest definiowane poprzez swoje przeciwieństwo, esej ukazuje opór piękna przed definicją, podkreślając jednocześnie jego rozpoznawalność. Poprzez wykłady o. Martina Bolanda w opactwie Pluscarden i filozofię Rogera Scrutona, esej sugeruje, że piękno często jest definiowane poprzez swoją nieobecność, jak w architekturze czy sztuce. Obrazy Massysa, Ghirlandaia i Bronzina pokazują, jak piękno może przyciągać, ukrywać lub być wycofane, ujawniając swoje amoralne i subiektywne cechy, a jednocześnie wskazując na elementy obiektywne. Dyskusja rozciąga się na węzową linię Hogartha, wzniosłość natury oraz odrzucenie piękna przez sztukę postmodernistyczną na rzecz surowego realizmu. Ostatecznie esej dowodzi, że piękno, niezależnie od tego, czy znajduje się w świecie przyrody, czy jest tworzone przez ludzkie ręce, wyłania się z miłości i troski. Kiedy przedmioty zostają „pobudzone do istnienia miłością”, zyskują aurę, która łączy nas głęboko z prawdą, znaczeniem i nadzieją.

Abstract: This essay explores the elusive yet vital concept of beauty, examining its presence, absence, and role in shaping human experience. Beginning with Adam Phillips' notion that sanity is defined through its opposite, it parallels beauty's resistance to definition while highlighting its recognizability. Through Fr. Martin Boland's lectures at Pluscarden Abbey and Roger Scruton's philosophy, the essay suggests beauty is often clarified by its absence, as in architecture or art. Paintings by Massys, Ghirlandaio, and Bronzino demonstrate how beauty can attract, conceal, or be withdrawn, revealing its amoral and subjective qualities, yet also pointing to objective elements. The discussion extends to Hogarth's serpentine line, the sublime in nature, and postmodern art's rejection of beauty in favor of harsh realism. Ultimately, the essay argues that beauty, whether found in the natural world or created by human hands, emerges from love and care. When objects are "loved into being," they acquire an aura that connects us deeply to truth, meaning, and hope.

In his book 'Going Sane' the psychoanalyst Adam Phillips describes how there are many definitions of insanity, yet none exists for the state of sanity itself. That sanity is, to all intents and purposes, defined by the absence of insanity. Beauty appears to occupy a similar ground. As both sanity and beauty are vague, elusive and somehow undefined terms. We know they are attached to the personal and appear at first glance to be purely subjective. Yet despite being amorphous, they also possess facets we instinctively know and recognise when we see them. Indeed, it is an often-quoted phrase that "beauty lies in the eye of the beholder." Such as the beauty a mother sees in the face of her child, or when a lover looks upon their beloved. Yet, in looking at the world around us, we begin to notice that beauty can also be objective.

To understand this beguiling subject a little deeper, I decided to attend a series of talks by Fr. Martin Boland titled 'Beauty, Truth and the Divine' at the Benedictine Monastery of Pluscarden Abbey, in the summer of 2019. Pluscarden was built in 1230 and lies shrouded by trees, deep in the glen of the Black Burn at the far northeastern edge of Scotland. There is a deep sense of tranquillity at the Abbey, which is enhanced by the Gregorian chants sung daily by the monks who live there. In many senses it is a perfect setting for a study on the beautiful.

In his lectures, Fr. Martin proceeded to outline a theory that beauty does not necessarily have a conclusive definition. Going on to describe how we might argue over what beauty is and is not, further discussing what it may or may not mean, and how it ultimately appears elusive. Making the case that beauty lies somewhere just beyond our reach, because fundamentally, ideas of beauty seem to vary from person to person and culture to culture. Then, in a similar vein to Adam Phillips, he said that while there appears to be no categorical answer to the question "what is beauty?" we instinctively know what isn't beautiful. To demonstrate this, Fr. Martin then proceeded to display a photograph of the Cumbernauld shopping centre in Scotland.

The Centre Cumbernauld, to give the shopping centre he described its proper title, is a post war architectural development lying to the northeast of Glasgow. It became known as a "megastructure" and was first opened to the public in 1967. It also has the unfortunate appearance of looking like an enormous concrete bunker. In 2005 the Channel 4 programme 'Demolition' announced that following a poll, it had been voted "Britain's most hated building". Thenation had clearly reached a consensus on this singular work of architecture. It was categorically declared the ugliest building in the United Kingdom.

Concluding his talk, Fr. Martin then read a quote by the English philosopher Roger Scruton which said, “I believe that there is a deep human need for beauty, and if you ignore that need in architecture, your buildings will not last, since people will never feel at home in them. Now, you might shrug this off and think that these changes in the world of art are without significance. But I would argue that what we look at, listen to and read affects us in the deepest part of our being.”

Sitting in the 800-year-old abbey it was easy to sense that Pluscarden possessed something the Centre Cumbernauld lacked. Pluscarden was loved. And in this state of love, it was maintained and cherished. This was something the Cumbernauld shopping center had been denied in its conception, its building, and consequent continuing care. This lack of love is what presents to us as an absence of beauty. And so, Fr. Boland's had identified a concept for finding a solid definition for the vague qualities of beauty in studying its absence.

After the talk, I was reminded of a small portrait which hangs in the National Gallery, London. It is one of my favourite paintings there and had been conceived by the artist Quinten Massys, sometime around 1513. In this small picture, Massys makes an intriguing case for the concrete nature of beauty. And like Fr. Martin's photograph of The Centre Cumbernauld, he does so by omission. Massys's picture is titled 'An Old Woman (The Ugly Duchess),' and it reveals, through absence, that beauty is a universal element. A force we are all aware of, but one which we cannot quite fully quantify.

We do not know who the Duchess in Massys's painting is, or if indeed she ever was. But the lavish style and fine detailing we see in her clothes reveal we are looking at a member of the aristocracy. On their website, the National Gallery describe her as an “elderly woman with lively eyes set deep in their sockets, a snub nose, wide nostrils, pimply skin, a hairy mole, bulging forehead and a prominent square chin and rests one hand on a marble parapet. Her neck is rumpled by age, and she seems to have lost all her teeth. She challenges every traditional canon of beauty.”

What we see when we look at this portrait, is the image of a woman seeking a partner. It is in essence a 500-year-old dating profile. In her right hand she holds a small red rosebud. A detail which carries sexual implications. This suggestion is further accentuated by the provocative display of her cleavage, revealed by a low-cut, tightly laced bodice that emphasizes her wrinkly breasts. However, the very idea of her sexual attractiveness is undermined by her aged and wizened appearance. The Duchesses flesh is heavily furrowed, and jowls have developed around her chin. And

while she appears confident in herself, we become inherently aware that we know something she does not. We can see that she is without beauty. We know the hopes she exhibits will likely never be fulfilled. Because in deliberately withdrawing physical beauty from his work, Massys invites us to pity her. And in doing so, he demonstrates that beauty exists in an objective form. Because we recognise its essence is absent in her physical appearance.

This small portrait is an unusual painting for its time. Art was expensive to make in the 16th century. So typically, paintings were commissioned by wealthy patrons, like the Medici family of Florence, to celebrate their status. The kind of art the Medici's typically commissioned include another fine example of painting which also hangs in the National Gallery of London. It is the portrait of Costanza Caetani by the school of Domenico Ghirlandaio and is contemporaneous with 'The Ugly Duchess.' Yet in stark contrast to the work by Massys, Costanza's complexion is flawless and her expression content. Costanza wears a tightly fitting lace up bodice, just as the Ugly Duchess. Yet Costanza's cleavage is hidden in modesty. In her righthand, we see a sprig of orange blossom, which is reminiscent of the rose bud the Ugly Duchess holds. At the time of painting, orange blossom was carried by brides as a sign of virtue. Yet where the rose bud was viewed as a symbol of sexuality, Costanza's is associated with chastity. While these two flowers act respectively as signifiers of sexuality and virtue, they also accentuate what we see. That the sitters wished to be associated with the qualities the flowers display. Indeed, flowers themselves are masters of attraction. With their petals presenting bright, attractive colours, so they might appeal to bees, who may be drawn to take their pollen and aid in their pollination.

Just as the brightly coloured petals of flowers attract bees, so Costanza has been presented in her youth to attract a suitor in the hope of marriage. Existing records reveal that Costanza de' Medici was born in about 1469 and had married by 1489. Indicating that the painting of her was probably made around this time. Her youth, beauty and flawless good looks all helped contribute to her acquiring a wealthy husband. Which in turn liberated her from anxiety, by offering her a secure future in a complex and challenging world.

What these two paintings help demonstrate is that we recognise beauty when we see it. And that the component features of beauty can be emphasized, enhanced and magnified. In addition, beauty seems aligned with youthfulness and the promise of a future. A future which, in this context, holds the prospect of children and the

continuity of the family line. A future free from physical imperfection, frailty and illness. It is sadly a future which the Ugly Duchess could not offer a potential suitor.

But just as beauty can offer the promise of happiness, security and love, it can also hide malign intent. And there is a third painting, also on display at the National Gallery of London, which can help us see this in action. It is titled 'An Allegory with Venus and Cupid' and was painted by Bronzino, sometime around 1545. In it we see Venus, the goddess of love. She is presented naked, sexually alluring and posed at the centre of this intriguing composition. In her right hand, we witness how she steals an arrow from Cupid as she kisses him. While in her left-hand she holds a golden apple. The prize she won from Paris, son of King Priam and Queen Hecuba of Troy. Paris had offered the golden apple as a prize in a beauty contest between Venus, Minerva and Juno. The artful Venus had managed to place herself ahead of her competition by offering the most beautiful mortal woman in the world, Helen of Sparta, in return for the apple. Yet when we look carefully at Bronzino's painting we notice that a mask lies at the feet of Venus. This is a mask which suggests she uses sexual attraction to conceal deception.

Massys, Ghirlandaio and Bronzino's paintings all reveal a key component of beauty to us. That it is essentially amoral. Beauty, it seems, does not favour the good nor the bad. Instead, it amplifies that which we find attractive. In doing so, any negative aspects of the subject are quietened. And conversely, when beauty is removed, that which we view as undesirable emerges to occupy centre stage. Beauty, it seems, can be dialled up, and dialled down, depending upon our wishes at the time.

In looking at these three paintings of the past, we see a world very different from our own. A world which favored the enhancement of beauty. It was a world where paintings were predominantly made by men. Men who were attracted by beautiful things. The paintings they produced generally display power, wealth and privilege. And where women do appear, many would argue, they are presented as socially privileged. But it is a social privileged which is bestowed upon them by powerful men. Beauty in this context acted as an attractor to the power in society. And just as the colour of a flower act to attract a bee, so beauty acted to attract powerful men.

The English artist William Hogarth took a slightly different view in his 1753 book 'The Analysis of Beauty'. In this, Hogarth argued that the shapes we find most beautiful are those which most closely align with performing their function. The primary example he used was of the "serpentine line, "which is an elongated s-shaped curve found in nature. For Hogarth, this is perfectly expressed in the forms and

muscle structure of racing horses. These shapes, he believed, are the most beautiful because when shape most closely adheres to its specific function, then beauty itself becomes manifest.

Some 200 years later, the automotive industry adopted a version of serpentine lines known as spline curves to help design the external appearance of cars. The term “spline” originated in East Anglian, in England, and refers to the thin wooden strips boat builders employed by to help shape and form smooth flowing curves when designing a hull. Car manufacturers then noticed that when they used splines in their designs it caused light to reflect off the body in a fashion that made them appear to be of superior quality, which ultimately meant they could charge higher prices. This was then mathematically formulated as “piecewise polynomial curves” and is widely used today in computer aided design.

What Fr. Martin and the philosopher Roger Scruton offer us are examples of man-made art. An art which has first been imagined in the mind’s eye, then fashioned into existence by human hand. Meanwhile, Hogarth and the mathematics of polynomial curves place a focus on beauty as it appears to us in nature, which is probably more closely related to ideas of the sublime.

It appears then, that we are looking at two distinct categories when we think of the beautiful. There is the sublime, which is separate from, yet related to beauty, and beauty itself. The sublime is often experienced as a feeling of awe in the presence of nature. In literature we might think of the Brontë Sisters, Mary Shelley and Lord Byron, while in painting perhaps J. M. W. Turner or Caspar David Friedrich with works such as ‘Snowstorm: Steamboat off a Harbour’s Mouth’ c.1842, ‘Chasseur in the Forest’ 1814 and ‘Wanderer above the Sea of Fog’ 1818. In ‘Wanderer above the Sea of Fog’, for example, which is perhaps Caspar David Friedrich’s most famous and iconic picture, we witness a lonely figure from behind. He is seen standing, paused on top of a mountain in Saxony, wrapped in a dark green coat with a walking stick in his right hand. Ahead of him, mountains shrouded in mist stretch off into the distance. He has the look of an individual lingering on the precipice of something far bigger than anyone person. In seeking out the natural world he appears to have happened upon the defining boundary of human existence, a place where our individual lives can be set into some greater reassuring context.

The English dramatist and critic John Dennis believed that the sublime could be considered as an aesthetic quality, separate from, yet complementary to beauty. In his 1693 journal ‘Miscellanies’ he recalled an emotional response he had experienced

one time whilst crossing the Alps. In it, Dennis describes how the majesty of the mountain landscape created a sense of terror which also strangely elicited a “pleasure to the eye as music is to the ear.” Edmund Burke also argued how the sublime and the beautiful are mutually exclusive, with either one able to produce pleasure. He did this in his 1756 treatise ‘A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.’

What Caspar David Friedrich’s ‘Wanderer’ and John Dennis demonstrate is a sensation of awe in the presence of nature. Awe appears to have the ability to make us feel content, because it makes us feel small in the face of the grand scheme of things. It diminishes our individual problems by placing them in a universal context.

At this point we might ask ourselves the question: “Is truth inherently connected to ideas of beauty and the sublime?”

Truth appears to be as difficult a concept to define as beauty. Until the 19th century truth was generally regarded as an “a priori reality” which could be known by reason. This was challenged by Immanuel Kant in his 1781 ‘Critique of Pure Reason’ which led to a shift in our understanding towards interpretations based around forms of subjectivism. At the dawn of the 21st century subjective truth is popularly expressed as “my truth” or “speaking my truth” which seems to be centred upon how we each understand our individual lived experience.

For myself, regardless of whether truth is considered as objective or subjective, and whether we can pin it down to something solidly known or not, I believe if we ask ourselves what the opposite to truth is, in the way Adam Phillips seeks to pin down the definition of sanity, then we may again find something useful. The opposite of truth we know categorically to be a lie. And lies we know, because lying requires us to make a conscious decision to construct a falsehood. What we notice in this context is we do not have to consciously adhere to truth. Truth is a default setting. And I think this is where our ideas of truth, beauty and the sublime become connected. These three concepts are somehow elusive, they are not easy to define and we sense them at a core human level to be fundamentally important. They appear to be part of the greater mysteries of the universe which we have no answers for: Why is there life? Why do we dream? What happens after death? This is the realm philosophy, art and creativity occupy. It engages with those parts of ourselves we don’t fully understand and which we have no easy or logical understanding of. The parts of our world which lie beyond scientific reason.

When we reflect on this a little further, we begin to see that there are a couple of solid observations we might make. Sublime beauty is located outside of ourselves, primarily in the natural world and we have had no part in making it. Whereas handmade beauty emerges from deep inside ourselves and only exists because we have personally synthesised it into being. In a sense we might think of these two concepts as objective beauty and subjective beauty.

When Massys removed physical beauty from his portrait of the 'Ugly Duchess', he foretold the direction western painting would take as an artform at the beginning of the 21st century. This new direction in painting witnessed through the work of artists such as Marlene Dumas, Lynette Yiadom-Boakye, Tracey Emin, Chantal Joffe and Lubaina Himid, has sought to abandon the traditional modes of beauty in art. This new art is underpinned by post-modernist thinking and is largely founded on the work of intellectuals such as Roland Barthes, Jacques Derrida and Michel Foucault. Central to their belief is a consideration that "reality" is an intellectual construct. As such it rejects the idea of universal truths and instead focuses on the belief that truth is relative everyone individually and all of them as a group. And just as Massys removed beauty in his painting to reveal something profound to us, so too post-modernism has dismantled a variety of social constructs to reveal something else of significance. In stripping away, a complex history of western colonialism, male domination in politics, commerce and the arts, post-modernism has revealed to us something of ourselves.

As we have seen, when beauty is used to amplify the positive attributes of a person, it distracts us from the negative. When we turn down the volume on sound we are left with silence. And in that silence, we become aware of ambient sounds and the voices inside our minds. We are left alone with our thoughts. In post-modernism the reduction of beauty has left us with the realism of our thoughts. And an inward-looking reality has been revealed. Post-modernism has abandoned beauty in the arts and in doing so has abandoned hope. Instead, it has replaced it with the realism of brutal honesty and the presentations of the starkness of human existence. Where the renaissance placed a focus on how we as people fit into the larger structures of society around us, post-modernism has sought to explore how society affects us. And in doing so, it has essentially moved from a religious focus to a human centeredness.

The desire to dismantle and deconstruct everything it focuses on is what philosophically underpins postmodernist thinking. It is an ideology which guides many

paintings of the 21st century. Where the principles of beauty have largely been rejected, because they are seen to express power, and as such, are identified with the powerful.

In the painting 'Stern' by Marlene Dumas, from 2004, at the Tate Gallery, London, for example, we see fully the contrast between the paintings of the past and present. In order to make her painting, Dumas has borrowed a newspaper photograph to paint a portrait of Ulrike Meinhof. Meinhof was born in Oldenburg, Germany and joined the Communist Party in 1959. Following this she co-founded the Red Army Faction terrorist group and committed a several/a few bank robberies and murders. After being caught and sent to Prison, Dumas's portrait depicts Meinhof in her Stammheim prison cell where she was found hanged with a strip of towel, leaving burn-marks on her neck in May 1976.

In her painting 'Stern', Dumas has presented us with the opposite of Ghirlandaio's portrait of Costanza Caetani. Where Constanza was presented for male attention, youthful, alive and full of hope for the future, Dumas depicts Ulrike Meinhof at the end of life, all hope gone. In her image, Dumas makes no concession to the male gaze. Meinhof is presented beyond the sexual, with a concentration on the fragile and human. Here we see how post-modernist art has dialled beauty down. It focuses instead on the harsh "realities" of life. Some things that perhaps we would rather forget or ignore.

In his 1936 essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction?' Walter Benjamin described how all original works of art possess an "aura", which he located within "its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be." He argued that this "sphere of authenticity is out-side the technical" which makes original artworks independent of copies. He also believed that in reproducing something, something else is lost from the original by the change in context. Benjamin saw this removal from the original as a positive, because he felt the traditional art forms of painting and sculpture had been produced for, and consumed exclusively by, a ruling elite. With the advent of mass reproduction, Benjamin believed art could become democratized and made available to everyone. That reproductions fail to possess the "aura" of the original art object was, for Benjamin, a price worth paying.

The "aura" of a work of art remains intact only if the artwork was originally designed as a reproducible piece, like a musical composition, poem or a novel, but becomes absent in duplication if the original was designed as a one off. This has perhaps found its perfect expression in the work of the American Abstract artist and

art theorist Ad Reinhardt's 'Black' paintings of the 1960's. In his works, subtle colour changes were made between one slightly off-black square alongside another, which can only be seen by the naked eye. In reproduction these differences vanish. Looking at a print of one of these paintings is like looking at a photograph of a garden or a sunset as opposed to experiencing one in real life. Instead, all we are left with is a memory of the original, because reproductions make it difficult to see and connect to the restrained individual engagements of the hand which have brought it into existence. This is not the case for something like a poem or novel because here, every element of the structure remains intact. That said, if we see an original handwritten manuscript by Jane Austen, we know we are in the presence of something special, something more.

What Benjamin reveals is that original works of art possess a special quality, an "aura". This "aura" may or may not be an expression of beauty, but I believe it is special, because it contains the emotional fingerprint of the author. As viewers our feelings connect to this emotional fingerprint in a similar way to how we sense awe when we stand in front of natural phenomena. If we choose only to live with reproductions, then we remove ourselves from the world of things and live instead with a world of phantom images.

In 2010, while visiting Boston, Massachusetts, I was intrigued to see the strange phenomena of people photographing gravestones at the Granary Burying Ground, next to the Park Street Church. The graveyard was founded in 1660 and contains a few of famous and historic headstones, including those of Paul Revere, John Hancock and Samuel Adams. Alongside them are the graves of some of the early pilgrims who had sailed to the US from England, and it was these I was interested to see. As they had been born close to where I myself live in East Anglia. Yet, what really began to interest me, was how many of the other visitors to the cemetery went directly up to certain headstones without pausing and then photographed them on their phones. I came to realise that they knew in advance where the relevant graves were, because they had researched them ahead. And then this is what struck me; if you've seen the photograph of a grave beforehand there is no particular need for you to take your own photograph in addition to the one which already exists. Except there is. Seeing a photograph on-line appears to prompt a desire in some to want to engage with the real thing, because when we encounter the real, we experience an emotional connection with it. It was not the graves themselves visitors were recording; it was an attempt to capture a memory of the feeling of the visit itself.

When we go hiking in the mountains, like Caspar David Friedrich's 'Wanderer above the Sea of Fog,' or walk to a beach to watch a sunset, we are going with the expectation we will have an experience, that we will feel something relating to our place in the natural world. When we settle down to read a book, watch a movie or make a visit to an art gallery we are also preparing to have an experience - that we will feel something in relationship to another person's inner world. In essence, we wish to connect to the "aura" of the original artwork which contains the emotional fingerprint of the creator. Following Walter Benjamin's essay, we have increasingly become separated from the "aura" of the original, whilst simultaneously witnessing its emotional fingerprint become increasingly detached from ideas of beauty.

When we look back to objective beauty, the beauty we find in the sublime, we sense it has the reassuring effect of contextualizing our lives within in the universe. Meanwhile, within subjective beauty, the beauty we make by our own hands, we are reminded that people can and do love. When other people demonstrate love, we know that we can too, and that is a beautiful thing.

When a work of art has been contrived into being with love, like Derek Jarman's garden, Jane Austen's novel 'Pride and Prejudice' or Leonardo da Vinci's 'Mona Lisa', we recognise it instinctively. Loved objects, like a highly polished motorbike, well-crafted novel or carefully tended garden attract us. Attractive things made by hand appeal because we can see additional time has been taken to nurture them. The well realised garden is free of weeds, plants have been carefully selected so the leaf shapes complement each other, and they are designed to offer a varied display over the course of the seasons. A beautiful painting demonstrates a love of materials and a sensitivity for the subject. This is further enhanced when each brush stroke is applied with the feeling of a caress which strokes the canvas – because this is like witnessing the surface being loved into existence.

When something has received devoted attention, we know it must be for a reason, and that reason is because it is special to the person who has given it time. Someone has spent more time on this one project that it would ordinarily deserve, and this arouses our interest, because if it is special to them, then it might also be special to us. When we think about this, we become aware that beauty inevitably finds varying forms of expression in different cultural traditions and periods, yet a core tenet underpins all of them, they have all been loved into being. The things we see around us which we consider beautiful are the things we form a connection of sensitivity

to. This is an aesthetic appreciation which enables us to gaze closer at places, people and objects, because it slows down our engagement with them.

This does not mean that all creative works are beautiful, indeed as we have witnessed in the art of the 21st century, like those of Marlene Dumas, has seen a significant shift away from the concerns of beauty. Which leads us to realise that an artwork born of the imagination can also be an expression of hate or fear, it might represent the synthesis of something we wish to destroy, or, be a detached exercise in intellectualism. Only those things which have been imagined and then loved into existence offer an expression of beauty.

Close by the paintings of Massys, Ghirlandaio and Bronzino's at the National Gallery of London is another intimate painting which measures only 44.5 x 45.8 cm. It was produced between the years 1307-11 by the 14th century Italian artist Duccio and is titled 'The Annunciation'. This beautiful masterpiece depicts the moment when the Archangel Gabriel descended from heaven to reveal to the Virgin Mary that she would give birth to the son of God.

As with all great art, every aspect of Duccio's painting is the result of a deliberate consideration by the artist. It synthesises a series of ideas into a single coherent object which represents a universal vision as he saw it. To achieve this Duccio has employed a few signifiers which include placing a copy of the Old Testament into Mary's left hand. This she holds open at the pages the prophet Isaiah wrote which predict the event we witness. Standing between Mary and Gabriel we also notice a vase of white lilies which allude to her purity, whilst hovering overhead a white dove represents the Holy Spirit. In the background we see gold leaf instead of paint which symbolises the glory of heaven whilst we also observe how the Virgin Mary is dressed in blue robes. This blue is lapis lazuli, a pigment so expensive, it cost more than gold and provides testament to Mary's importance in the painting.

As well as these symbols, renaissance artists like Duccio made use of geometric principles to help compose their paintings so that the mathematical order observed in the movement of the stars would be reflected upon the earth. In this way, the adoption of the golden section rule and Euclidian geometry were engaged to mirror the divine order of heaven on earth, which in turn placed human actions at the centre of a celestial symmetry. Just as the infant Christ was born into a culture which pre-existed him, we are also born into a pre-existing world of objects, places, languages and social structures which we slowly learn to make sense of. The ability to see beauty in this allows us to perceive patterns and make connections more re-

adily, so that our environment becomes a personal place rather than an alien world of chaos and estrangement.

In this work by Duccio, we see how beauty can be amplified through the application of differing layers of technical and intellectual consideration. With the use of lapis lazuli on the Virgin Mary's robes Duccio adds a layer of beauty. The gold leaf sky another. While the application of the golden section rule and delicate brush work, yet more. In the hands of a post-modernist artist, each one of these considerations is slowly and consistently stripped away. By taking a position which is aligned to the beautiful, Duccio is making a powerful statement that our desire to appreciate colour, form and harmony is hard wired into our psyche. In heightening and presenting this aesthetic, he creates an opportunity for all of us to look again at our surroundings and re-connect to the spectacle of things, so that we, like the Virgin Mary, can stand at the centre of a universe of beauty and wonder.

Nota o Autorze

Robert Priseman – jest malarzem, kuratorem i pisarzem, którego prace znajdują się w kolekcjach ponad 200 muzeów sztuki na całym świecie, w tym w V&A London, Museum der Moderne Salzburg, Art Gallery of New South Wales w Sydney, Musée de Louvain la Neuve w Belgii oraz National Galleries of Scotland. Wygłaszał wykłady na temat malarstwa na Uniwersytecie Oksfordzkim, Uniwersytecie Cambridge, Uniwersytecie Leeds, Akademii Sztuk Pięknych w Xi'an, Amherst College, Sainsbury Centre for Visual Arts oraz Chińskiej Akademii Sztuki. Kolekcjonuje obrazy brytyjskich artystów, których podziwia, i jest właścicielem kolekcji Priseman Seabrook Collections, która była prezentowana w Muzeum Sztuki w Yantai, Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin, Muzeum Chińskiej Akademii Sztuki, Muzeum Sztuk Pięknych w Nankinie oraz Muzeum Narodowym w Gdańsku.

JAN GRZANKA

SOPOCKA AKADEMIA NAUK STOSOWANYCH

ORCID 0000-0002-0832-9981

ESEJ O GRANICACH ESTETYCZNEGO OSĄDU. PIĘKNO MIĘDZY SUBIEKTYWNYM WZRUSZENIEM A OBIEKTYWNYM PORZĄDKIEM

AN ESSAY ON THE LIMITS OF AESTHETIC JUDGMENT. BEAUTY BETWEEN SUBJECTIVE EMOTION AND OBJECTIVE ORDER

Słowa kluczowe: subiektywne, obiektywne, tworzyć, odkrywać, estetyka, epistemologia

Keywords: subjective, objective, create, discover, aesthetics, epistemology

Abstrakt: Postrzeganie piękna to złożone zjawisko łączące subiektywne doświadczenia i kontekst kulturowy z obiektywnymi wzorcami harmonii, znanymi od czasów Platona. Psychologia poznawcza wyjaśnia, że powtarzalność i łatwość percepcji wpływają na odczuwanie piękna, jednak estetyka ma także uniwersalne aspekty, szczególnie w matematyce i fizyce, gdzie prostota i elegancja są związane z prawdą naukową. Odwołując się do myśli wybitnych naukowców i filozofów, autor podkreśla, że piękno ma zarówno subiektywny, jak i obiektywny wymiar, łącząc estetykę z epistemologią i stawiając pytanie, czy piękno jest odkrywane, czy tworzone przez człowieka.

Abstract: The perception of beauty is a complex phenomenon combining subjective experiences and cultural context with objective patterns of harmony, known since the time of Plato. Cognitive psychology explains that repetitiveness and ease of perception influence the perception of beauty, but aesthetics also has universal aspects, especially in mathematics and physics, where simplicity and elegance are associated with scientific truth. Referring to the thoughts of eminent scientists and philosophers, the author emphasizes that beauty has both a subjective and an objective dimension, combining aesthetics with epistemology and asking whether beauty is discovered or created by humans.

Postrzeganie piękna najczęściej uznawane jest za doświadczenie subiektywne, co jest racjonalne i dość oczywiste. Przesłanie wynika z faktu, że piękno w dużej mierze tworzone jest przez kulturę. Odbiór estetyczny zależy od kontekstu kulturowego i wcześniejszych doświadczeń i wrażliwości jednostki. Coś, co jedna osoba uzna za piękne, inna może uznać za nieprzyjemne. Piękno zwykle kojarzymy z emocjami, które są przeżywane indywidualnie. Nadto piękno nader często postrzegamy w rzeczach, osobistych sytuacjach, które rozpoznajemy, co niemal automatycznie zwiększa naszą sympatię do tego czegoś co rozpoznajemy. Wiele norm estetycznych wynika z konwencji społecznych, które stabilizują nasze subiektywne doświadczenia piękna. Współczesna psychologia poznawcza ukazuje to zjawisko silnie zależne od subiektywnych mechanizmów percepcji. Piękno nie tyle istnieje, ile w odbiorze indywidualnym się wydarza.

Jednym z kluczowych mechanizmów wyjaśniających, dlaczego coś uważamy za piękne, jest teoria *efektu ekspozycji*, opracowana przez Roberta Zajonca. Polega ona na tym, że proste, wielokrotne obcowanie z danym bodźcem sprawia, iż staje się on bardziej przyjazny, znajomy i atrakcyjny. Początkowy lęk lub niepewność wobec nieznanego mogą stopniowo przekształcić się w pozytywny odbiór, co tłumaczy zjawisko powtarzalnego upodobania¹.

Zajonc wykazał, że wielokrotna, często nieuświadomiona ekspozycja na bodźce takie jak ludzie, przedmioty, litery czy dźwięki prowadzi do wzrostu sympatii wobec nich. Innymi słowy, im częściej mamy kontakt z danym elementem, niezależnie od tego, czy jest to obraz, słowo, dźwięk, czy osoba, tym bardziej go lubimy.

W praktyce oznacza to, że można niejako nauczyć się odczuwania piękna, ponieważ staje się ono efektem powtarzalności. Reakcja ta zachodzi często poza świadomością i opiera się na mechanizmie rozpoznawania: to, co znane, częściej uznajemy za przyjemne i estetycznie wartościowe, w tym kontekście widać, że nie istnieje jeden obowiązujący model poznawczy; badacze mogą stosować różne podejścia do estetyki i żadna metodologia nie jest „narzucona” jako obowiązująca

Klasycznym przykładem działania *efektu ekspozycji* jest muzyka. Utwory słuchane wielokrotnie, nawet początkowo trudne w odbiorze, jak opery Ryszarda Wagnera, Ryszarda Straussa, czy symfonie Gustava Mahlera, z czasem zaczynają być postrzegane jako piękne. Podobnie rzecz ma się z malarstwem, zwłaszcza współczesnym, poprzez częste obcowanie z abstrakcyjnymi formami uczymy się dostrzegać w nich

¹ Robert B. Zajonc, *Mere Exposure: A Gateway to the Subliminal, Current Directions in Psychological Science*, 2001.

porządek, rytm i wewnętrzną logikę. To właśnie ta oswojona znajomość sprawia, że nawet w pozornym chaosie potrafimy odnaleźć piękno.

Efekt ekspozycji działa szczególnie wyraźnie u dzieci. Eksperymenty potwierdziły, że nawet małe dzieci rozwijają estetyczne upodobania w oparciu o łatwość percepcji. Proste, symetryczne wzory są dobrze zapamiętywane i preferowane już przez czterolatki, co sugeruje, że gust estetyczny może być kształtowany już w najmłodszym wieku². Dzieci łatwiej je rozpoznają i pamiętają, co przekłada się na ocenę piękna. Daje to podstawy do twierdzenia, że nasza estetyka jest w dużej mierze uwarunkowana poznawczo – lubimy to, co łatwiej nam zrozumieć. Symetryczne kompozycje, regularne kształty i wyraziste kolory uchodzą za „ładniejsze”, ponieważ łatwiej je przetwarzamy. Mózg preferuje to, co znajome, proste i „łatwe do ogarnięcia”.

Nie oznacza to jednak, że wszystko, co łatwe, jest automatycznie wartościowe. Oznacza to raczej, że łatwość percepcji może wpływać na emocje i ocenę estetyczną. Wrażliwość estetyczna nie jest czymś niezmiennym ani uniwersalnym, kształtują ją kultura, doświadczenie, a często także sama powtarzalność bodźców. Nasze osądy estetyczne mogą być w dużej mierze „umownie” regulowane przez przyjęte społecznie standardy, co nie czyni ich mniej realnymi w doświadczeniu. Estetyczna przyjemność może być zatem nie tyle efektem instynktu, ile rezultatem oswojenia i przyzwyczajenia.

Teoria *płynności przetwarzania*³ (*fluency theory*) Rolfa Rebera, Norberta Schwarza, Piotra Winkielmana, stanowi jedno z kluczowych pojęć w psychologii poznawczej i estetyce empirycznej. Płynność przetwarzania oznacza łatwość, z jaką dany bodziec jest przetwarzany przez umysł⁴. Wiersz o rytmicznej strukturze, z wyraźnym rymem i znanymi motywami, będzie postrzegany jako bardziej przyjemny, a nawet bardziej „prawdziwy”, niż jego formalnie złożony odpowiednik. Podobny mechanizm działa w przypadku dzieł wizualnych: symetria, kontrast, powtarzalność, wszystkie te cechy ułatwiają przetwarzanie i zwiększają przyjemność estetyczną. Czytelnik łatwiej zaakceptuje wiersz z rymem i rytmem, podobnie jak widz obraz o przewidywalnej kompozycji. *Fluency theory* wyjaśnia, że to nie obiektywna wartość dzieła decyduje o jego pięknie, ile subiektywne doznanie łatwości jego percepcji⁵. Płynność poznawcza nie ogranicza się wyłącznie do estetyki, wpływa również na ocenę treści.

² Badania pokazujące preferencje estetyczne dzieci wobec symetrii dzięki łatwości rozpoznawania.

³ Zob. Reber, R., Schwarz, N. & Winkielman, P. (2004). *Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?* Personality and Social Psychology Review, 8(4) 2004, s. 364–382.

⁴ Zob. Reber, R., Winkielman, P. & Schwarz, N. (1998). *Effects of perceptual fluency on affective judgments*. Psychological Science, 9(1), 45–48.

⁵ Rolf Reber, Norbert Schwarz, Piotr Winkielman, *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?*, Personality and Social Psychology Review, 2004.

To, co łatwe w odbiorze, wydaje się nam bardziej wiarygodne, bezpieczne, a nawet moralnie słuszne. Ma to daleko idące konsekwencje dla projektowania komunikatów wizualnych, przekazów medialnych czy reklamy. Symetryczne kompozycje, regularne kształty i wyraziste kolory uchodzą za „ładniejsze”, ponieważ łatwiej je przetwarzamy. Mózg preferuje to, co znajome, proste i „łatwe do ogarnięcia”. Wrażliwość estetyczna nie jest czymś niezmiennym ani uniwersalnym – kształtują ją kultura, doświadczenie, a często także sama powtarzalność bodźców⁶. Estetyczna przyjemność może być zatem nie tyle efektem instynktu, ile rezultatem oswojenia i przyzwyczajenia.

Nie oznacza to, że każda forma, która nam się podoba, jest wartościowa artystycznie. Wartość estetyczna nie powinna być utożsamiana z łatwością odbioru. Niemniej jednak zrozumienie, że piękno jest w dużej mierze efektem percepcyjnej dostępności, zmienia sposób, w jaki o nim myślimy i jak je oceniamy.

Daniel Kahneman w *Pułapkach myślenia* pisał o tzw. heurystykach płynności poznawczej, które wpływają na ocenę prawdziwości stwierdzeń oraz ich estetycznego odbioru. Sformułowanie: „łatwość przetwarzania wpływa na ocenę prawdziwości, bezpieczeństwa i piękna” jest nieco parafrazą jego ogólnych rozważań o płynności poznawczej i percepcji, np. łatwe do przeczytania zdania wydają się bardziej prawdziwe; podobnie znajome i estetyczne formy są bardziej przyjemne⁷.

Subiektywizm piękna wynika z interakcji między doświadczeniem jednostki, bodźcem estetycznym i kontekstem kulturowym. Efekt ekspozycji i *fluency* pomagają wyjaśnić, dlaczego znajome bodźce wydają się piękniejsze – ale ich wpływ jest ograniczony przez zmęczenie czy nadmierną prostotę.

Ta psychologiczna perspektywa zmienia sposób rozumienia, czym jest piękno. Uczymy się go, z czasem coraz bardziej akceptujemy bodźce, które stają się znajome. Lubimy to, co łatwe, ponieważ umysł preferuje oszczędność poznawczą.

Piękno, choć często postrzegane jako uniwersalna wartość, w życiu codziennym w sztuce zyskuje charakter głęboko subiektywny. Dla muzyków, rzeźbiarzy, malarzy nie było ono jedynie estetycznym ideałem, lecz przeżyciem emocjonalnym, duchowym lub intelektualnym, jednakże prawie zawsze również rozumiane subiektywnie. Ich wypowiedzi i twórczość stanowią nie tylko formę ekspresji, lecz także filozofię

⁶ Zob. Winkielman, P., Schwarz, N., Fazendeiro, T. & Reber, R. (2003). *The hedonic marking of processing fluency: Implications for evaluative judgment*. In J. Musch & K.C. Klauer (Eds.), *The Psychology of Evaluation: Affective Processes in Cognition and Emotion* (pp. 189–217). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

⁷ Zob. D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szymczak, Media Rodzina, Poznań 2012, s. 83–85.

percepcji, pokazują, jak indywidualne rozumienie piękna prowadzi do powstania dzieł, które wzruszają i inspirują pokolenia.

Wypowiedzi wybitnych twórców sztuki, których dzieła na trwałe wpisały się w historię estetyki, wskazują, że odbiór piękna nie musi być wyłącznie subiektywny. Ich refleksje i praktyka artystyczna sugerują, iż piękno może być zarówno odkrywane, jak i tworzone może istnieć niezależnie od nas, ale też nabierać znaczenia poprzez indywidualne przeżycie, jednocześnie zmuszając nas odbiorców do systematycznego rozwoju w pojmowaniu estetyki, a tym samym piękna.

Claude Monet, wybitny impresjonista, odnajdywał piękno przede wszystkim w naturze i w tzw. „ciszy koloru”. Jego słynna wypowiedź: „Wszyscy rozmawiają o mojej sztuce i udają, że muszą ją zrozumieć; tymczasem wystarczy ją po prostu kochać”⁸, ukazują jego silne przekonanie, że sztuka nie wymaga analizy, tylko uczucia. W innym miejscu wyznaje: „Każdego dnia odkrywam coraz więcej piękna... to może doprowadzić do szaleństwa”. Podkreślał, że piękno nie jest tworzone, ale odsłaniane.

Czy Zatem Monet rzeczywiście tworzył piękno, czy jedynie je odsłaniał? Możliwe, idąc za myślą Platona należy powiedzieć, że artysta jest mediatorem między ideą piękna a zmysłową percepcją widza. Natomiast Vincent van Gogh jednoznacznie stawiał na wierność subiektywnemu widzeniu. Dla van Gogha piękno było wyrazem osobistych emocji: „Chcę przedstawić piękno świata, tak jak je widzę”⁹ – pisał, eksponując indywidualny sposób postrzegania rzeczywistości. Jego motto: „Maluj to, co widzisz i czujesz”¹⁰ głosiło, że piękno wypływa z autentycznej, wewnętrznie prawdziwej ekspresji. W jego wizji artysta manifestował to, co subiektywnie najbliższe.

Léon Riesener, choć mniej znany francuski malarz XIX wieku, prezentował wizję nieco ambiwalentną. Nie wypowiadał się jednoznacznie w akcentowaniu subiektywności czy obiektywności piękna: „Piękno należy do natury, a nasze zmysły doskonale je znają, niezależnie od mody czy sztucznych trendów”¹¹. Dla niego piękno było obecne w rzeczywistości, niezależnie od kulturowych filtrów. Artysta nie tworzy piękna, lecz je wydobywa i ujawnia. „Wielu ludzi nie dostrzegłoby piękna, gdyby wyobraźnia artysty ich nie ożywiła”¹². Piękno istnieje realnie, ale potrzebuje artystycznego impulsu, by stać się percepowane.

⁸ Claude Monet, cyt. za: *Goodreads*, <https://www.goodreads.com/quotes/7700905>.

⁹ Vincent van Gogh, cyt. za: Van Gogh Letters Project, vangoghletters.org.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Léon Riesener, cyt. za: Musée Eugène Delacroix, dokumenty archiwalne.

¹² Tamże.

Doświadczenie piękna w sztuce zwykle wykracza poza rozpoznawalną formę czy temat. Claude Monet w poetyckim ujęciu mówił: „To, co sprawia, że moje serce nie zasypia, to barwna cisza”¹³. Kolor staje się dla niego nie tylko elementem formalnym, ale źródłem kontemplacji i emocji. Podobnie Wassily Kandinsky pisał: „Kolor jest klawiaturą, oczy są młotkami, dusza jest fortepianem”¹⁴ – sugerując, że barwa bezpośrednio wpływa na emocjonalne nastrój duszy. Obaj artyści zdają się twierdzić, że piękno nie istnieje bez postrzegania. Rodzi się w relacji między dziełem a wrażliwością odbiorcy. Ale czy barwa i dźwięk istnieje tylko w oku człowieka? Pytanie pozostaje otwarte. Auguste Rodin wskazywał na transformacyjny potencjał sztuki: „To, co w naturze powszechnie nazywamy brzydotą, w sztuce może stać się pełne piękna”¹⁵. W jego wizji piękno jest ukrytym potencjałem natury, który artysta może przemienić i ukazać.

To artysta potrafi wydobyć je z tego, co z pozoru nieestetyczne. Choć taka przemiana jest subiektywna, to jednak zakłada istnienie w naturze zarówno brzydoty, jak i piękna – potencjału, który można zinterpretować na nowo. Brzydota i piękno to dwie przeciwstawne kategorie estetyczne przemieszane przez naturę. Wydobywane przez artystę niewątpliwie subiektywne, ale obiektywnym aspektem jest to, że niezależnie od artysty natura musi je kumulować.

Dla Auguste’a Rodina piękno nie było kategorią powierzchowną, lecz procesem przemiany, umiejętnością wydobywania głębi z rzeczy pozornie nieestetycznych. „To, co w naturze powszechnie nazywamy brzydotą, w sztuce może stać się pełne piękna”¹⁶.

Pierre-Auguste Renoir z kolei ukazywał piękno jako ucieczkę od racjonalności świata, jako kontrrewolucję wobec chaosu rzeczywistości: „Dzisiejszy świat nie ma sensu, więc po co miałbym malować obrazy, które mają sens?”¹⁷. W obliczu chaosu rzeczywistości, szukał harmonii w samym akcie malowania. Estetyka stwarzała przestrzeń sensu tam, gdzie świat go utracił. Harmonii szukał nawet w chaosie. Estetyka była dla niego przestrzenią, w której można przywrócić sens, nawet jeśli świat go utracił. Chaos rzeczywistości nie przeszkadzał mu w poszukiwaniu harmonii i wdzięku w samej malarskiej formie.

¹³ Claude Monet, cyt. za: Goodreads, <https://www.goodreads.com/quotes/7345834>.

¹⁴ Wassily Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 85–87.

¹⁵ Auguste Rodin, cyt. za: Quotefancy, <https://quotefancy.com/quote/1238334>.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Pierre-Auguste Renoir, cyt. za: The Guardian, «Pierre-Auguste Renoir: Quotes», <https://www.theguardian.com>.

Przytoczone wypowiedzi pokazują, że postrzeganie piękna przez wielkich malarzy wymyka się prostemu podziałowi na subiektywność i obiektywność. Dla jednych piękno jest emocjonalnym odczuciem (van Gogh, Kandinsky), dla innych obiektem odkrywanych w naturze (Monet, Riesener, Rodin). Wspólnym mianownikiem ich refleksji jest jednak przekonanie, że piękno nie jest wyłącznie intelektualnym konstruktem, lecz głęboko zmysłowym i emocjonalnym doświadczeniem, którego źródłem może być zarówno świat zewnętrzny, jak i wewnętrzna prawda artysty. W tych słowach i obrazach kryje się uniwersalne przesłanie: piękno to nie norma, ale percepcja i każdy, kto potrafi patrzeć z wrażliwością, może je dostrzec. Jednakże ta paralela może uzmysłwić nam, że piękno może stanowić porządek obiektywny, niezależny od umysłowości człowieka. Nie wszystko musi być relatywne. Nie wszystko „zależy od gustu”. Istnieją uniwersalne wzory, które ludzki mózg rozpoznaje jako harmonijne, proporcjonalne, pełne sensu. To złoty podział, symetria, rytmy i powtarzalność, które występują w naturze i były podstawą klasycznej sztuki od starożytnej Grecji po renesans. Nawet jeśli zakładamy istnienie uniwersalnych wzorców, metoda ich badania może być różna i nie ma jednej obowiązującej drogi naukowej ani filozoficznej. W architekturze obiektywne piękno często wiąże się z równowagą funkcji i formy. Katedra gotycka to matematyczno-symboliczna struktura, w której światło, wysokość i materiał układają się w większy sens. W malarstwie, od czasów Leonarda da Vinci po współczesnych mistrzów kompozycji jak Rothko, piękno wynika z balansu form, rytmów, relacji barwnych, nawet jeśli obraz nie przedstawia „nic konkretnego”.

Nie tylko muzyka Bacha sprawia wrażenie istnienia ponad kulturowego, pewne harmonie, napięcia i rozwiązania w jazzie mają strukturę, którą ludzki mózg „rozumie” intuicyjnie.

W naturze piękno często jest odbierane jako „czyste” i oczywiste – zachód słońca, górską panoramę, symetrię liścia, fraktalną strukturę muszli czy śnieżynki. Nie uczymy się ich piękna – my je odczuwamy. To sugeruje, że pewne estetyczne reguły są wpisane w nasze poznanie ewolucyjnie lub neurologicznie. Nie wszystko jest względne, choć nie wszystko jest mierzalne. Czy więc piękno jest subiektywne czy obiektywne? Pytanie bez odpowiedzi, jednakże nie powinniśmy piękna trywializować ani relatywizować do poziomu „każdy ma swój gust”. Piękno nie mówi tylko o tym, co widzimy, mówi też o tym, kim jesteśmy, gdy patrzymy.

Jest jeszcze inny dyskurs dotyczący piękna o którym, należy pamiętać. Przebiega on w przestrzeni dość dalekiej od zwykłego rozumienia estetyki. Dotyczy świata matematyków i fizyków, dla których piękno istniejącego świata wyraża się w liczbach.

bach i wzorach. Ich wypowiedzi na temat piękna wzorów, definicji matematycznych i fizycznych ukazują, jak naukowcy postrzegają tę naukową estetykę. Dla wybitnych matematyków i fizyków piękno jest miarą prawdy. Estetyka wzorów – ich prostota, elegancja i głębia – łączą świat abstrakcji z doświadczaną rzeczywistością. To w niej widzą „duszę nauki”. Ważną w filozoficznym dyskursie o naukowym pięknie jest tradycja platońska w której piękno matematyczne i geometryczne jest absolutne, ponadczasowe jest niezależne od ludzkiego doświadczenia i kultury, istnieje „samo z siebie”, ma charakter wieczny i niezmienny, nie podlega czasowi ani konwencjom społecznym, może być uchwycone dzięki rozumowi, nie zmysłom, po przez kontemplację, a nie percepcję. Platon zakładał, że idea piękna jest uniwersalna. Nie zależy od czasu, miejsca, religii czy obyczaju. Podobnie jak matematyka, piękno wyrażone przez proporcje i symetrię jest dostępne wszędzie tam, gdzie ludzki umysł potrafi je dostrzec.

Współcześni fizycy i matematycy niejednokrotnie wyrażają platońskie przekonanie o istnieniu absolutnych form piękna. Genialny niemiecki fizyk Werner Heisenberg pisał: „Myślę, że współczesna fizyka zdecydowanie opowiedziała się po stronie Platona. ... najmniejsze jednostki materii ... są formami, ideami, które można jednoznacznie wyrazić tylko językiem matematycznym”¹⁸, dodając: „Gdy przyroda prowadzi nas do form matematycznych, o wielkiej prostocie i wielkim pięknie, [...] to nie można się wtedy powstrzymać od przekonania, że są one »prawdziwe«, to znaczy, że ujawniają autentyczną cechę natury... Na pewno też to odczuwaliście: niemal przerażająca prostota i integralność relacji, które natura nagle rozciąga przed nami...”¹⁹. Według Heisenberga estetyczna elegancja teorii praw jest wyrazem ich autentycznego związku z rzeczywistością, piękno wzoru świadczy o jego autentycznym związku z naturą.

Natura jest zatem matematyczna czy podporządkowana ludzkim schematom? Przyroda zdaje się być „matematyczna”, dlatego instynktownie szukamy w niej odnoszących się do liniowych, kwadratowych czy wykładniczych wzorców.

Nie wiemy, czy wybór tych schematów wynika z natury, czy z upodobań naszego sposobu myślenia. Czy sprawdzają się dlatego, że taka jest przyroda, czy dlatego, że nałożyliśmy na nią taką matrycę, która w zakresie naszych wymagań i oczekiwań się sprawdza.

Prawdopodobna jest również sytuacja w której zasada ekonomii myślenia skłania nasze rozumowanie do funkcjonowania w przestrzeni nauki przez nas samych

¹⁸ Zob. W. Heisenberg, *Fizyka i filozofia*, tłum. S. Amsterdamski, PWN, Warszawa 1965, s. 75.

¹⁹ Zob. W. Heisenberg, w „Conversation with Einstein”, cyt. za *Bittersweet Destiny: The Stormy Evolution of Human Behavior*, red. Del Thiessen, Perseus Press, Cambridge 1998), s. 45.

tworzonej i stąd jest podatna na nakładanie nowych hipotez pasujących do funkcjonujących w nauce matryc. Czy tak samo jest z pięknem? Czy piękno jest tylko matrycą nakładaną na nasze postrzeganie rzeczywistości, czy może jest immamentnym atrybutem tego świata?

Fizyczno-estetyczne spojrzenie na wzory znakomitego fizyka Richarda Feynmana potwierdza platońską hipotezę: „Dla tych, którzy nie znają matematyki, trudno jest przekazać prawdziwe poczucie piękna, najgłębszego piękna natury. ... Jeśli chcesz poznać naturę, docenić ją, musisz zrozumieć język, którym ona się posługuje”²⁰, bo piękno wzorów otwiera drzwi do zrozumienia natury. Dla wybitnych matematyków i fizyków piękno jest miarą prawdy. Estetyka wzorów, ich prostota, elegancja i głębia, łączą świat abstrakcji z doświadczaną rzeczywistością. To w niej widzą uniwersalną „duszę nauki”. Brytyjski filozof i matematyk Bertrand Russell pisał, że matematyka ukazuje nie tylko prawdę, ale i najwyższe piękno – „zimne, ascetyczne jak rzeźba..., bezcielesne i czyste”.

Z kolei znakomity angielski matematyk Godfrey Harold Hardy twierdził, że piękno jest pierwszym kryterium oceny matematyki: „nie ma miejsca dla brzydkiej matematyki”. Kilka przywołanych poniżej myśli Hardy’ego obrazują jego filozofię rozumienia piękna: „Wzory matematyczne, podobnie jak wzory malarza lub poety, muszą być piękne; idee... muszą harmonijnie do siebie pasować. Piękno jest pierwszym kryterium: brzydka matematyka nie ma trwałego miejsca w świecie”²¹.

Hardy w sposób wyjątkowo plastyczny zestawia matematykę z malarstwem i poezją, wskazując, że piękno nie jest tylko estetycznym dodatkiem – jest zasadą, która sprawia, że matematyka pozostaje trwała, głęboka i autonomiczna. Jest fundamentalnym kryterium do oceny wartości matematyki.

„Matematyk, podobnie jak malarz czy poeta, jest twórcą wzorów. Jeśli jego wzory są trwalsze niż ich, to dlatego, że są tworzone z idei”²². Kluczową różnicą w tworzeniu przez artystów różnych dziedzin „wzorów”, jest trwałość matematycznych wzorów, twierdzi Hardy, które wynikają z ich źródła czystych, abstrakcyjnych idei, a nie zmysłowych form.

„Wierzę, że rzeczywistość matematyczna leży poza nami, że naszą funkcją jest jej odkrywanie lub obserwowanie, a twierdzenia, które dowodzimy... są po prostu

²⁰ Zob. R. P. Feynman, *Charakter praw fizyki*, tłum. Z. Szwejkowski, PIW, Warszawa 1966, s. 63, 64.

²¹ Zob. Godfrey H. Hardy, *Apologia matematyka*, tłum. A. Ehrenfeucht, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 109, 110.

²² Zob. G.H. Hardy, *Apologia matematyka*, dz. cyt., s. 108, 109.

notatkami z naszych obserwacji”²³. Twierdzenia są jak notatki sporządzone podczas odkrywania tej rzeczywistości. Te wypowiedzi podkreślają, że matematyczna elegancja wynika z obiektywnych struktur rzeczywistości, nie zaś z naszych subiektywnych pobudek.

Węgierski fizyk Eugene Wigner zauważa fenomen: „Cud przydatności języka matematyki do formułowania praw fizyki to wspaniały dar, którego nie rozumiemy i na który nie zasługujemy”²⁴. Jego słowa nazywają skuteczność matematyki w opisie natury czymś nie tylko zaskakującym, ale niemal metafizycznie uzależnionym od struktury rzeczywistości.

„Prawdziwa matematyka musi być uzasadniona jako sztuka, jeśli w ogóle można ją uzasadnić”²⁵ – to stwierdzenie Hardy’ego ujmuje matematykę jako sztukę, której estetyczna wartość jej piękno i elegancja stanowią najlepszą obronę i uzasadnienie jej istnienia i skłaniają się one ku tezie o obiektywnej istocie piękna.

Nasz sposób postrzegania rzeczywistości, zdeterminowany biologią i kulturą, wpływa na proces tworzenia teorii naukowych poprzez nadanie pierwszeństwa idei prostoty, idei piękna mimo że nie potrafimy jej zdefiniować. Tymczasem, parafrazując Poincarégo, przyroda nie tylko nic nie wie o naszej idei prostoty, czy idei piękna ale, co jest wysoce prawdopodobne, może tę prostotę „rozumieć” całkowicie inaczej.

Fizyk Paul Dirac przekonywał, że fizyczne prawa powinny cechować się matematycznym pięknem, to ono decyduje o ich prawdziwości.

„Piękno nie jest kryterium naukowym, ale może bazować na doświadczeniu”²⁶. Nie deprecjonując przyjmowanego *kryterium piękna* w akceptowaniu nowych teorii, musimy mieć świadomość, jak jego przyjęcie wpływa na rozwój nauki. Wielu fizyków wierzyło, że piękno ściśle łączy się z prawdą, zaś Dirac dodał: „Prawa fizyczne powinny posiadać matematyczne piękno”²⁷. Stąd fizycy teoretycy używają prostoty, naturalności i elegancji jako kryteriów oceny teorii²⁸.

Potwierdzającą tę myśl kwestią jest to, że mimo iż mechanika kwantowa działa świetnie, to wielu fizyków utyskuje na jej nieintuicyjność i brzydotę²⁹. Takie postrze-

²³ Zob. G. H. Hardy, *A Mathematician's Apology*, (1940, reprint 1992).

²⁴ E. P. Wigner, *The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences*, *Communications in Pure and Applied Mathematics* 13, no. 1 (1960): s. 1–14.

²⁵ Zob. G.H. Hardy, *Apologia matematyka*. Zawiera się ono w tonie całego eseju, który kładzie nacisk na piękno jako główne uzasadnienie domeny matematyki.

²⁶ S. Hossenfelder, *Zagubione w matematyce. Fizyka w pułapce piękna*, tłum. T. Miller, Copernicus Center, Kraków 2019, s. 100.

²⁷ Tamże, s. 39.

²⁸ Tamże, s. 172.

²⁹ Tamże, s. 200.

ganie mechaniki kwantowej owocowało brakiem jej akceptacji przez wielu fizyków teoretyków, którzy uważają, że kierowanie się pięknem da się uzasadnić nabytym doświadczeniem.

Eugene Wigner pisał: „Ogromna użyteczność matematyki w naukach przyrodniczych graniczy z tajemnicą”³⁰ i nazywał jej piękno tajemniczym świadectwem struktury rzeczywistości. Einstein, Weyl, Heisenberg uważali, że w teorii piękno często przewyższa prostotę jako kryterium wyboru teorii. Chociaż piękno pozostaje trudne do zdefiniowania, zarówno historia filozofii, praktyka naukowa jak i badania neurologiczne silnie wspierają tezę, że istnieją uniwersalne kryteria estetyczne w matematyce i fizyce. Dla wybitnych uczonych: piękno ma moc wskazywania na prawdziwość teorii, a w praktyce często to ono, nie prostota, decydowało o wyborze ścieżki badawczej. Matematyczne piękno czyni most między abstrakcją a naturą. Platon, Heisenberg, Feynman, Russell, Hardy i Wigner – każdy podkreśla, że piękno matematyczne to nie subiektywna dekoracja, lecz głęboki znak, wskazujący na prawdę i strukturę świata. To właśnie ta elegancja jest mostem między naszym myśleniem, które chce zrozumieć rzeczywistość, a samą naturą, która zdaje się mówić do nas językiem piękna.

Czy piękno jest więc obiektywne? Może tylko wartościowe i wspólne między ekspertami, wynikające z ewolucyjnych, kulturowych i kognitywnych uwarunkowań, a także z natury samego poznania – choć nie całkowicie niezależne od subiektywnych odczuć.

Albert Einstein twierdził, że „natura prowadzi nas do form matematycznych o wielkiej prostocie i pięknie... i nie możemy oprzeć się wrażeniu, że są one „prawdziwe”³¹. Einstein wskazuje, że estetyczny podziw dla harmonii matematycznej rodzi przekonanie o jej obiektywnej prawdziwości, że stanowi odbicie realnych właściwości wszechświata.

„Matematyka czysta jest w pewnym sensie poezją logicznych idei. Poszukuje się najbardziej ogólnych idei..., które łączą... w prostej, logicznej i jednolitej formie jak najszerszy krąg formalnych relacji. W tym dążeniu do logicznego piękna odkrywa się formuły duchowe niezbędne do głębszego wniknięcia w prawa natury”³². Matematyka to forma sztuki, w której przede wszystkim chodzi o piękno strukturalne i elegancję, poprzez które można przeniknąć do głębszych praw natury.

³⁰ E. P. Wigner, *The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences*, *Communications in Pure and Applied Mathematics* 13, no. 1 (1960), s. 1–14.

³¹ Zob. A. Einstein. Wykład „On the Methods of Theoretical Physics” (10 czerwca 1933) wygłoszony na University of Oxford i opublikowanym w *Discovery*, lipiec 1933, tom 14, s. 227.

³² Zob. List Einsteina opublikowany w *New York Times*, 4 maja 1935, *Obituary for Emmy Noether*.

„Nie możemy oprzeć się wrażeniu, że pewne struktury matematyczne, które ewoluowały dzięki wspólnym wysiłkom społeczności matematycznej, noszą piętno konieczności, na którą nie miały wpływu przypadkowe okoliczności ich historycznego powstania. Nasze dotychczasowe doświadczenia dają nam prawo do przekonania, że w naturze urzeczywistnia się ideał matematycznej prostoty. ... czysta konstrukcja matematyczna pozwala nam odkrywać pojęcia i łączące je prawa ... W pewnym sensie ... czysta myśl może ogarnąć rzeczywistość, o czym marzyli starożytni”³³. Prostota matematyczna to nie tylko ludzki wymysł, gdyż sama natura realizuje tę prostotę, a umysł ludzki ją odkrywa.

Einstein łączy estetykę z epistemologią, a piękno stanowi drogowskaz do prawdy, gdyż matematyczna prostota jest wyrazem technicznego i duchowego porządku.

Dla Einsteina, Heisenberga, Hardy’ego czy Diraca, estetyka pozostawała czymś więcej niż ozdobą — była kluczem do zrozumienia, kierunkowskazem w poszukiwaniu prawdy. Te cytaty dobitnie pokazują, jak piękno w matematyce i fizyce było traktowane przez największe umysły XX wieku, jako nie tylko najbardziej przekonujący wskaźnik prawdy naukowej, lecz jako aspekt konieczny dla głębokiego zrozumienia i trwałej wartości.

Znakomity niemiecki matematyk Hermann Weyl pisał: „W swojej pracy zawsze starałem się łączyć prawdę z pięknem, ale kiedy musiałem wybierać między jednym a drugim, zazwyczaj wybierałem piękno”³⁴. Matematyka, podobnie jak sztuka, winna łączyć prawdę z pięknem, lecz gdy te wartości nie współgrają, pierwszeństwo ma piękno. Elegancja i harmonia strukturalna są równie ważne jak ścisłości teoretyczne, co przekłada się na trwałość i zrozumiałość teorii.

„Nie możemy oprzeć się wrażeniu, że pewne struktury matematyczne [...] noszą piętno konieczności, na którą nie mają wpływu przypadkowe okoliczności ich historycznego powstania”³⁵. Matematyka wydobywa struktury obiektywne, niepowiązane z jednostkowymi okolicznościami ich powstania. Ta myśl Weyla stanowi następstwo platońskiego uniwersalizmu matematycznego.

Rozważając pojęcie piękna, nie powinno się pominąć refleksji Davida Deutscha — fizyka i filozofa nauki — zawartych w książce *The Beginning of Infinity*. Autor podejmuje w niej temat estetyki z nietypowej perspektywy: łącząc naukową precyzję z refleksją

³³ Zob. Einstein. Wykład „On the Methods of Theoretical Physics” (10 czerwca 1933) wygłoszony na University of Oxford i opublikowanym w *Discovery*, lipiec 1933, opublikowane w *Discovery*.

³⁴ Zob. Freeman Dyson w nekrologu w *Nature* (10 marca 1956) oraz *Today in Science History*.

³⁵ Zob. H. Weyl, *The constructs of the mathematical mind are at the same time free and necessary*, „*The American Mathematical Monthly* 58, 1951, s. 436–37.

filozoficzną. Kluczową tezą jego koncepcji jest rozróżnienie między pięknem subiektywnym, a pięknem obiektywnym, które może być równie rzeczywiste jak prawa fizyki. W nauce i matematyce piękno przejawia się w takich osiągnięciach intelektualnych, które charakteryzują się klarownością, zwartością i skutecznością. Głębia prawdy jest często piękna – matematycy i teoretycy określają ten rodzaj piękna jako elegancję³⁶.

„Elegancja” w nauce, to ceniona cecha teorii jasnych, spójnych, prostszych, a zarazem głęboko trafnych. Mimo to, elegancja pozostaje użyteczną heurystyką przy poszukiwaniu fundamentalnej prawdy. Prawdziwa elegancja w nauce posiada piękno uniwersalne, które zdumiewa dopiero po zrozumieniu.

Według Deutschakwiaty stanowią szczególny przykład istnienia obiektywnego piękna, uniwersalnego, niezależnego od kultury czy biologicznych uwarunkowań. Piękno kwiatów wyewoluowało, przede wszystkim, jako mechanizm przyciągania owadów do zapylania. Czy ten mechanizm owadów oparty jest na weryfikacji estetycznej? Można by wnioskować, że tak, bo jaka inna przyczyna tkwiła by w genetycznych uwarunkowaniach zmian zachodzących w kwiatach. Niemniej jednak estetyczne reakcje kwiatów wywołują również w reakcje ludziach. Zdaniem Deutscha fakt ten wskazuje na to, że w naturze zakodowane są uniwersalne standardy estetyczne³⁷.

Deutsch stawia tezę, że piękno nie jest wyłącznie subiektywne czy kulturowe. Kwiaty ewoluowały, aby przyciągać owady (np. pszczoły), oferując im łatwo rozpoznawalne sygnały estetyczne – kolor, wzory czy zapachy. To naturalna strategia komunikacji między gatunkowej. Owa atrakcyjność kwiatów działa także na nas, ludzi – mimo że nie dzielimy wspólnej biologii z owadami i nasze percepcyjne mechanizmy są inne. Na jakimś poziomie abstrakcji estetyka owadów, kwiatów i ludzi się spotyka. Choć kwiaty nie ewoluowały po to, by zachwycać ludzi, ich estetyka działa na nas tak samo silnie. Znaczy to, że atrakcyjność kwiatów nie wynika z przypadkowych preferencji czy kulturowych schematów. Fakt ten wskazuje na obiektywny, a nie subiektywny charakter piękna. Jest to rzeczywisty dowód, że istnieją uniwersalne standardy piękna, estetyczne wzory, które działają niezależnie od ludzkiego czy biologicznego subiektywizmu³⁸.

Piękno obiektywne nie jest tylko pojęciem filozoficznym, lecz widocznym w naturze fenomenem, przetrwałym i rozpoznawalnym w różnych formach percepcji, łączy estetykę i epistemologię. Piękno, podobnie jak nauka, opiera się na dobrze

³⁶ Zob. D. Deutsch, *Początek nieskończoności. Wyjaśnienia, które zmieniają świat*, tłum. T. Lanczewski, Copernicus Center Press, Kraków 2013, s. 432.

³⁷ Tamże, s. 363, 364.

³⁸ Tamże, s. 363, 364.

zbudowanych strukturach i wyjaśnieniach, prowadzących nas ku uniwersalnej prawdzie.

Natura – twierdzi Deutsch – zwraca uwagę na to, by efektywny sygnał był zarówno trudny do podrobienia, jak i łatwy do rozpoznania. Kwiaty osiągnęły to dzięki wzorom, barwom i zapachom, które są trudne do fałszowania biologicznie i jednocześnie wysoko rozpoznawalne przez inne organizmy. Piękno staje się uniwersalnym kodem, który na różne sposoby dociera do adresatów. Kodem, który tworzy estetyczną standardowość, obiektywny fundament piękna. Piękno nie jest tylko subiektywną przyjemnością, gdyż niektóre formy piękna są zakorzenione w strukturze rzeczywistości i zasługują na miano obiektywnych.

Deutsch analizując problem rozróżnił struktury piękna: biologiczne – jak kwiaty, ewoluujące przez selekcję, ale oddziałujące estetycznie, elegantne – jak proste, piękne idee naukowe oraz strukturalne – jak na przykład muzyka Mozarta.

Na potwierdzenie ostatniej tezy przytacza słowa z dramatu *Amadeusz* Petera Shaffera:

„Przesunięcie jednej nuty sprawiłoby zmniejszenie. Przesunięcie jednej frazy i struktura by się zawaliła”. Kod piękna w muzyce Mozarta jest ściśle określony i aby mógł być odczytany, muszą być zachowane wszystkie jego elementy, to jest wszystkie nuty na swoich miejscach.

Deutsch rozróżnia dwa rodzaje piękna: *parochial beauty* – rozumienie piękna charakteryzowanego przez dany gatunek, kulturę czy jednostkę i *objective beauty* – piękno obiektywne (uniwersalne), które całkowicie wykracza poza banalność, jest równie realne jak prawa fizyki czy matematyki³⁹.

Parochial beauty spełnia funkcję użytkową, umożliwia komunikację, spełnia funkcję społeczno-kulturową, marketingową, lokalną tradycję artystyczną. *Objective beauty* służy celom „czystym” – dążeniom do uniwersalnej estetyki, podobnie jak nauka dąży do uniwersalnej prawdy. Tworzenie tej formy piękna wymaga wiedzy o szerokim zasięgu – od genetyki kwiatów po ludzką percepcję artystyczną.

Obiektywność piękna polega na jego niezależności od kulturowych czy personalnych aspektów. Obiektywnie piękne formy, powstają w wyniku „trudnych do podrobienia” sygnałów, jak na przykład, kwiaty przystosowane do komunikacji z owadami. Piękno subiektywne kształtuje kultura, gatunek czy jednostka. Mogą to być specyficzne style muzyczne lub inne formy artystyczne.

³⁹ Tamże, s. 365.

Nasza percepcja w codziennym odbiorze miesza nasze wrażenia estetyczne, obiektywne i parochialne, tak jak w przypadku obserwowanego ruchu ciała, nasza obserwacja obejmuje jednocześnie ruch obiektywny i subiektywny, pokazuje to, że nasze subiektywne doświadczenie może opierać się na przyjętych umownie standardach interpretacji rzeczywistości, które ułatwiają komunikację i wspólne rozumienie.

Tworzenie obiektywnego piękna wymaga uniwersalnej wiedzy i umiejętności formułowania głębokich, odpornych na krytykę wyjaśnień. Piękno lokalne jest ograniczone przez geny i kulturę, lecz obiektywne piękno ma potencjał nieskończonego rozwoju.

Tak jak nauka dąży do uniwersalnej prawdy, tak sztuka może dążyć do uniwersalnego piękna poprzez procesy kreatywne, krytykę i kolejne interpretacje. Tworzenie trwałego piękna wymaga głębokiej intelektualnej pracy, podobnie jak tworzenie wartościowych teorii naukowych i w konsekwencji jedno i drugie stanowi określoną formę wiedzy. Głęboka prawda często jest piękna. Stworzenie obu rodzajów piękna wymaga wiedzy; ale drugi rodzaj wymaga wiedzy o uniwersalnym zasięgu⁴⁰.

Deutsch dowodzi, że estetyka musi mieć głębszy wymiar niż tylko subiektywny, albowiem istnieją uniwersalne standardy piękna, które funkcjonują z siłą praw przyrody. Wyrazem tej głębi jest elegancja w obiektywnym pięknie, będąca wyrazem dobrze zbudowanych struktur estetycznych.

Deutsch łączy filozofię, naukę i estetykę dowodząc, że piękno może być obiektywne i mierzalne, choć pozostaje trudno uchwytnie. Jego podejście otwiera drogę do dalszych rozważań nad relacją między wiedzą a doświadczeniem estetycznym, wskazując, że nasza zdolność do rozpoznawania piękna jest głęboko osadzona w uniwersalnej strukturze rzeczywistości.

Nowe dzieła sztuki, podobnie jak nowe teorie naukowe, wnoszą coś *nieredukowalnie nowego* do świata. Są twórcze i przez to nieprzewidywalne, ale jednocześnie oparte na uniwersalnym standardzie estetycznym.

Tworzenie uniwersalnego piękna. Podobnie jak nauka i dobre teorie, prawdziwe piękno (jak to zakodowane w kwiatach czy w Mozartowskiej muzyce) wymaga wiedzy o uniwersalnym zasięgu.

Tworzenie obiektywnego piękna, jak i dobrych teorii naukowych opiera się na tej samej epistemologicznej logice: wymaga wiedzy, która łączy i wyjaśnia, a nie tylko opisuje. Deutsch łączy dwa światy – nauki i estetyki – poprzez wspólny koncept elegancji i obiektywnego piękna jako miary wartości twórczości. Zarówno artysta,

⁴⁰ Tamże.

jak i naukowiec dążą do konstrukcji, która jest prosta, głęboka, odporna na przypadkowe zmiany – i dzięki temu prawdziwa. Prawdy estetyczne łączą się z prawdami faktycznymi za pomocą wyjaśnień. Drugi rodzaj piękna wymaga wiedzy o zasięgu uniwersalnym⁴¹.

W kontekście tych rozważań powraca pytanie powstałe w opozycji do Platońskiej tezy: czy piękno tworzymy, czy – jak twierdził filozof – tylko odkrywamy? To jedno z najgłębszych i najstarszych pytań estetyki. W tradycji platońskiej odpowiedź jest jednoznaczna – piękno odkrywamy, nie tworzymy. Platon postrzega bowiem piękno jako obiektywną, transcendentną Ideę, która istnieje niezależnie od naszych zmysłów, emocji i kultury.

Mimo różnych teorii, przekonań nieodgadnioną nadal kwestią jest to, czy piękno istnieje naprawdę – czy jest tylko w oku patrzącego? To pytanie od wieków, podobnie jak w niniejszym eseju, dzieli filozofów, artystów i myślicieli. Jedni twierdzą, że piękno jest niezależną wartością, zakorzenioną w porządku świata, inni że to czysto subiektywne doświadczenie, zmienne i ulotne jak gust. Jak jest rzeczywiście, nie wiemy. Piękno znajduje się gdzieś pomiędzy. Jest napięciem między tym, co widzialne i odczuwalne, a tym, co strukturalne i wspólne. Gdy nawet uznajemy wpływ kontekstu, nadal możemy zapytać: dlaczego tak wiele kultur ceni podobne formy? (symetria, rytm, kontrast). Ale w tej tezie jest też zbyt dużo antropomorfizmu. Na co dzień piękno jest doświadczeniem subiektywnym. Nie ulega wątpliwości, że każdy z nas reaguje na piękno inaczej. Malarstwo abstrakcyjne jednych zachwyca, innych irytuje. Niektórzy zakochują się w brzmieniach Mahlera, inni wolą minimalizm Arvo Pärta. Dla jednych katedra gotycka jest arcydziełem, dla innych betonowa bryła brutalistycznego bloku. Psychologia estetyki mówi wprost – nasze postrzeganie piękna zależy od doświadczeń, kontekstu kulturowego, wieku, wykształcenia, a nawet nastroju. To, co uznajemy za piękne, jest przefiltrowane przez całe nasze „ja”. I to nam na co dzień całkowicie wystarcza, gdyż piękno będąc subtelnym i osobistym, jest niezbędnym do życia doznaniem. Jednakże parafrazując dziwiennastowieczną koncepcję Augusta Comte’a, który twierdził, że wszystkie nauki społeczne i humanistyczne powinny dążyć do praw naukowych analogicznych do tych, które formułuje fizyka czy chemia, to dzisiejsze rozważania o obiektywnym pięknie znajdują się na poziomie fizyki Newtona, gdy już dawno wiemy, że istnieje także mechanika kwantowa, która inaczej definiuje naszą rzeczywistość. Niestety nie potrafimy znaleźć pomostu pomiędzy estetyką „z poziomu fizyki Newtona”, a estetyką „z poziomu mechaniki kwantowej”.

⁴¹ Tamże, s. 363, 364.

Bibliografia

Książki – wydania polskie

- Feynman, Richard P. *Charakter praw fizyki*. Tłum. Zbigniew Szwejkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Heisenberg, Werner. *Fizyka i filozofia*. Tłum. Stefan Amsterdamski. Warszawa: PWN, 1965.
- Deutsch, David. *Początek nieskończoności. Wyjaśnienia, które zmieniają świat*. Tłum. Tomasz Lanczewski. Kraków: Copernicus Center Press, 2013.
- Hossenfelder, Sabine. *Zagubione w matematyce. Fizyka w pułapce piękna*. Tłum. Tomasz Miller. Kraków: Copernicus Center Press, 2019.
- Hardy, Godfrey H. *Apologia matematyka*. Tłum. Andrzej Ehrenfeucht. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.
- Kandinsky, Wassily. *O duchowości w sztuce*. Tłum. Stanisław Fijałkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.
- Kahneman, Daniel. *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*. Tłum. Piotr Szymczak. Poznań: Media Rodzina, 2012.

Książki i teksty – wydania oryginalne

- Thiessen, Del, ed. *Bittersweet Destiny: The Stormy Evolution of Human Behavior*. Cambridge, MA: Perseus Press, 1998.
- Heisenberg, Werner. "Conversation with Einstein." W: *Physics and Beyond*. New York: Harper & Row, 1971.
- Weyl, Hermann. "The Constructs of the Mathematical Mind Are at the Same Time Free and Necessary." *The American Mathematical Monthly* 58 (1951): 385–393.
- Wigner, Eugene P. "The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences." *Communications in Pure and Applied Mathematics* 13, no. 1 (1960): 1–14.
- Eseje, wykłady, artykuły historyczne
- Einstein, Albert. "On the Methods of Theoretical Physics." *Discovery*, July 1933.
- Einstein, Albert. "Obituary for Emmy Noether." *New York Times*, May 4, 1935.
- Dyson, Freeman. "Obituary: Emmy Noether." *Nature*, March 10, 1956.

Artykuły naukowe (psychologia i kognitywistyka)

- Winkielman, Piotr, Norbert Schwarz, Tamara Fazendeiro, and Rolf Reber. "The Hedonic Marking of Processing Fluency." W: *The Psychology of Evaluation*, red. Joachim Muschi Karl Christoph Klauer, 189–217. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003.
- Reber, Rolf, Piotr Winkielman, and Norbert Schwarz. "Effects of Perceptual Fluency on Affective Judgments." *Psychological Science* 9, no. 1 (1998): 45–48.
- Zajonc, Robert B. "Mere Exposure: A Gateway to the Subliminal." *Current Directions in Psychological Science* 10, no. 6 (2001): 224–228.

Źródła cytatów artystycznych i archiwalnych

Monet, Claude. Cyt. za: *Goodreads*, dostęp: <https://www.goodreads.com>.

Renoir, Pierre-Auguste. Cyt. za: *The Guardian*, „Pierre-Auguste Renoir: Quotes”.

Rodin, Auguste. Cyt. za: *Quote fancy*.

van Gogh, Vincent. *The Letters of Vincent van Gogh*. Van Gogh Letters Project, vangoghletters.org.

Riesener, Léon. Dokumenty archiwalne. Musée Eugène Delacroix, Paryż.

Nota o Autorze

Jan Grzanka – dr filozofii, absolwent Politechniki Gdańskiej, Uniwersytetu Gdańskiego i Collegium Civitas. Tytuł doktora uzyskał na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Członek Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego. Redaktor Naczelny „Universitas Gedanensis”. Wykładowca Sopotkiej Akademii Nauk Stosowanych, autor książek z filozofii nauki: *Między fizyką a filozofią. Filozofia przyrody a filozofia fizyki w pismach Mariana Smoluchowskiego* i *Zapomniany geniusz fizyki. Rzecz o Marianie Smoluchowskim*, *The Forgotten Genius of Physics*, a *Work on Marian Smoluchowski: The Story of Marian Smoluchowski*, Redaktor serii wydawniczej: *Bibliotheca Culturae Scriptae* (Biblioteka Kultury Pisanej) Wydawnictwo Universitas, w którym ukazały się one *Myslenie Szekspirem...* i *Wariacje bachowskie*, oraz czterech tomów *Reminiscencji festiwalowych* z Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku.

ARTUR MATYS

PREZES FUNDACJI POSET W WARSZAWIE

ORCID: 0000-0002-4112-2202

CARAVAGGIO. TRZY OPOWIEŚCI O ŚWIĘTYM HIERONIMIE CARAVAGGIO. THREE TALES OF SAINT JEROME

Słowa kluczowe: Caravaggio, św. Hieronim, przekład (translacja), proces twórczy, alegoria

Keywords: Caravaggio, St. Jerome, translation, creative process, allegory

Abstrakt: Tematem artykułu są trzy obrazy Michelangelo Merisiego zwanego Caravagiem (1571–1610), których bohaterem jest św. Hieronima ze Strydonu (ok. 347–420). Obrazy powstały w latach 1605–1606 oraz 1607–1608. Aktualnie obrazy te znajdują się w zbiorach muzeów w Montserrat (Hiszpania), Rzymie (Włochy) i Valletcie (Malta). Autor omawia treść i formę obrazów oraz szuka związków między nimi. Autor stawia tezę, że Caravaggio stworzył z tych trzech obrazów spójny tryptyk. Zdaniem autora każdy z obrazów uwydatnia szczególne aspekty procesu twórczego, jakim jest przekład literacki: namysł (medytacja), realizacja, kontekst społeczny. Kolejną tezę autora jest sugestia, że Caravaggio w alegoryczny sposób – odnosząc ją do pracy św. Hieronima – wypowiedział się na temat swojej twórczości malarskiej.

Abstract: This article examines three paintings by Michelangelo Merisi, known as Caravaggio (1571–1610), whose subject is St. Jerome of Stridon (ca. 347–420). The paintings were created between 1605–1606 and 1607–1608. Currently, they are housed in museum collections in Montserrat (Spain), Rome (Italy), and Valletta (Malta). The author discusses the content and form of the paintings and explores the connections between them. The author argues that Caravaggio created a coherent triptych from these three paintings. According to the author, each painting highlights specific aspects of the creative process of literary translation: reflection (meditation), execution, and social context. The author further suggests that Caravaggio allegorically commented on his own paintings by relating them to the work of St. Jerome.

Dlaczego Michelangelo Merisi zwany Caravaggiem (1571–1610) w okresie między rokiem 1605 a 1608 namalował aż trzy portrety św. Hieronima? Najprościej byłoby odpowiedzieć, że malarz otrzymał takie właśnie zamówienia, więc je zrealizował, przecież z tego żył. Ale jest, jak sędzę, jeszcze inna, nieoczywista odpowiedź. Żeby ją odnaleźć, trzeba jej szukać. Będę jej szukał na płótnach Caravaggia.

Do naszych czasów przetrwały trzy obrazy Caravaggia z wizerunkiem św. Hieronima ze Strydonu (ok. 347–420). Najstarszy, z lat 1605–1606, wisi w Muzeum Montserrat w Katalonii. Z tego samego okresu pochodzi drugi wizerunek Wielkiego Tłumacza, który odnajdziemy na obrazie eksponowanym w rzymskiej Gallerii Borghese. Trzeci, z lat 1607–1608, odnajdziemy w konkatedrze św. Jana Chrzciciela w stolicy Malty – Vallettcie. Na pierwszy rzut oka są to trzy bardzo podobne do siebie obrazy, ale niech nas te pozory nie zmylą. W tych trzech dziełach Malarz zawarł trzy różne przesłania. Te trzy obrazy, to trzy różne opowieści.

Po raz pierwszy Caravaggio podjął temat św. Hieronima około roku 1605, czyli w okresie, w którym mieszkał i pracował w Rzymie. Zamówienie przyszło od markiza Vinzenza Giustinianiego (1564–1637) bankiera, a przy tym mecenasa sztuki. Starszym bratem Vinzenza był Benedetto Giustiniani (1554–1621), biskup, a od roku 1586 kardynał kościoła katolickiego, który tak jak jego młodszy brat kolekcjonował dzieła sztuki i to w wielkiej ilości. Z portretu Vinzenza Giustinianiego z 1631 roku, autorstwa francuskiego rytownika Claude Mellana (1598–1688), który znajduje się obecnie w kolekcji The Metropolitan Muzeum of Art w Nowym Jorku, spogląda na widza dojrzały mężczyzna o surowym spojrzeniu. Dwie pionowe bruzdy między brwiami oraz dwie kolejne rozchodzące się ukoście od nosa w kierunku policzków każą przypuszczać, że to człowiek, który doświadczył twardej szkoły życia. Jego spojrzenie, oprócz siły fizycznej, zdradza siłę psychiczną oraz głęboką inteligencję. Jakiż więc interes – zapytajmy – mógł mieć Vincenzo Giustiniani, zamawiając u Caravaggia portret św. Hieronima? Otóż – odpowiadamy – mógł mieć całkiem poważny interes! Caravaggio w roku 1605 był już malarzem w Rzymie znanym i cenionym, o czym Giustiniani – kolekcjoner sztuki doskonale wiedział. Od chwili, kiedy w kościele San Luigi dei Francesi, czyli w miejscu publicznym, na przełomie wieków zawisły trzy obrazy dedykowane postaci św. Mateusza, kariera artystyczna Merisiego niesłychanie przyspieszyła, a przecież do tego momentu zdążył już namalować wiele znakomitych obrazów gabinetowych, m.in. *Chłopca z koszem owoców* (1593–1594), *Chłopca ugryzionego przez jaszczurkę* (1593–1594), *Lutnistę* (1594–1595), *Szulerów* (1595–1596), *Wrócenie z ręki* (1595–1596), *Marię Magdalenę* (1595–1596), *Odpoczynek w czasie*

ucieczki do Egiptu (1596–1597), *Bachusa* (1596–1597), *Głowę Meduzy* (1597–1598), *Narcyza* (1597–1598), *Św. Katarzynę Aleksandryjską* (1597–1598), *Martę i Marię Magdalenę* (1598–1599), *Portret Monsiniora Barberiniego* (1598–1599), *Dawida i Goliata* (1598–1599), *Judytę i Holofernesa* (1598–1599). W gronie obrazów, które powstały przed 1605 rokiem warto też wymienić *Ekstazę św. Franciszka* (1595–1596), który to obraz zakupił inny bankier – Ottavio Costa. Zakupy obrazów Caravaggia były, jakbyśmy to dzisiaj ujęli, dobrą inwestycją w sztukę. Jak wielką sławą cieszyły się obrazy Caravaggia niech świadczy fakt, że historycy sztuki doliczyli się aż trzydziestu sześciu kopii *Niewiernego Tomasza* (1601–1602), które powstały tylko w XVII wieku¹. Vincenzo Giustiniani rozpoznał piękno obrazów Caravaggia i potrafił je zmonetaryzować.

Powód drugi miał charakter ideologiczno-polityczny. Św. Hieronim, jako tłumacz Starego i Nowego Testamentu na język łaciński (Wulgata), był dla reformatorów Kościoła katolickiego ważną i symboliczną postacią, która miała przypominać o konieczności utrzymania żywej relacji z Pismem Świętym, traktowanym jako wiarygodne źródło wiary chrześcijańskiej. Przedstawienia św. Hieronima jako męża żyjącego w ascezie propagowały nadto ograniczenia w korzystaniu z dóbr doczesnych na rzecz doskonalenia duchowego. To, na ile ci, którzy wieszali sobie na ścianach portrety św. Hieronima, podejmowali model życia choćby podobny do stylu praktykowanego przez ascetycznego kardynała, mogłoby być osobnym i zapewne obszernym rozdziałem z dziejów ludzkiej obłudy i hipokryzji.

Skoro domyślamy się już motywów, dla których Caravaggio podjął temat św. Hieronima, zapytajmy o samo dzieło: o jego kompozycję, o kolorystykę, o jego ostateczny wyraz.

Opowieść pierwsza: Św. Hieronim medytujący

Pierwszy z obrazów Caravaggia dedykowany św. Hieronimowi, o wymiarach 145,5 x 101,5 cm, ma prostą i wyrazistą i kompozycję. Św. Hieronim jest przedstawiony na obrazie w trzech czwartych, jako stary, chudy i łysy mężczyzna z twarzą zarośniętą siwą brodą i z obwisłą na brzuchu skórą. Jakkolwiek bicepsy i mięśnie przedramienia dodają mu odrobinę krzepkości, ogólny widok nie pozostawia wątpliwości: widzimy starca.

¹ G. Careri, *Caravaggio. Stwarzanie widza*, tłum. K. Stopa, Wyd. Jedność, Kielce 2020, s. 48.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Święty Hieronim medytujący (Święty Hieronim pokutujący)*, 1605-1606, olej na płótnie, 145,5 x 101,5 cm, Museu de Montserrat. Źródło: <https://www.museudemontserrat.com/en/collections/antiquepaintings/95/caravaggio/490>

Obnażony aż do linii bioder Tłumacz siedzi na niewidocznym meblu lub innym wsparciu. To znamienne, że nie widzimy siedziska i że na pewno nie jest nim kardynalski fotel. Poza św. Hieronima nie epatuje dostojnictwem i władzą, którą znamy na przykład z innego obrazu dostojnika kościelnego Caravaggia – *Portretu Maffea Barberiniego* (1598–1599)². Tułów św. Hieronima jest wyraźnie pochylony w lewą stronę obrazu i wsparty na łokciu prawej, zgiętej w pół ręki, której dłoń dotyka lub zbliża się do zapadłej klatki piersiowej. Św. Hieronim opiera się o blat drewnianego stołu, którego niewielki, odsłonięty fragment widzimy przy lewej krawędzi obrazu. Lewa ręka Świętego, wyraźnie oświetlona ostrym światłem od barku aż do nasady dłoni, próbuje dosięgnąć blatu stołu, ale go nie dotyka, co sprawia, że ręka wisi tymczasem w powietrzu. Dłoń tej ręki jest pomarszczona i ma wyraźne zgrubienia w okolicach stawów, które mogą być objawem zaawansowanej choroby zwyrodnieniowej stawów dłoni. Stefano Zuffi, powołując się opinię dermatologów, przyjmuje zaczerwienienie dłoni modelu używającego malarzowi swojego wizerunku za przejaw pelagry, „choroby skóry wywołanej brakiem witamin”³. Ciało Wielkiego Tłumacza jest pochylone i jednocześnie skręcone w prawo, co sprawia, że dokładnie widzimy jego górną część twarzy, pomarszczone czoło oraz łysą głowę, prawe przedramię, całe lewe ramię, fragment klatki piersiowej i brzucha oraz kolano prawej nogi, które są oświetlone snopem światła dochodzącego spoza górnego, lewego rogu obrazu. Podbrzusze i nogi osłaniają dwie wstęgi udrapowanego materiału: biała wstęga osłania podbrzusze i wije się wokół łokcia prawej ręki; czerwona zasłania w całości lewą nogę Świętego, większą część nogi prawej, a dalej blat drewnianego stołu. Ta czerwona, pofałdowana i wijąca się niespokojnie czerwona tkanina pojawi się na dwóch kolejnych portretach św. Hieronima⁴.

Na stole leży ludzka czaszka, której część twarzowa zwrócona jest w stronę św. Hieronima. Część tylna śmiertelnego rekwizytu jest oświetlona, tak jak przednia i górna część Świętego Tłumacza. Te obydwie czaszki, martwa i żywa, tworzą wyraźny układ wzajemnego odniesienia i narzucają eschatologiczny temat całemu obrazowi. Precyzyjnie i w skondensowany sposób temat i istotę tego obrazu zdefiniował Careri:

² *Portret Maffea Barberiniego* (1598–1599), który na co dzień znajduje się w prywatnej kolekcji, można było obejrzeć na wystawie CARAVAGGIO2025 w Gallerie Nazionali di Arte Antica Palazzo Barberini w Rzymie w okresie od 7.03.2025 do 6.07.2025. Przedstawiony na portrecie duchowny został roku 1606 kardynałem, a w roku 1623 papieżem Urbanem VIII.

³ S. Zuffi, *Caravaggio. Zbliżenia*, tłum. Ł. Szulim, Wyd. Arkady, Warszawa 2019, s. 252.

⁴ W bardzo podobny sposób Caravaggio maluje czerwoną tkaninę na portretach św. Jana Chrzciciela z lat 1602–1604, 1604–1605 oraz z roku 1610. Wymieniam tylko te portrety św. Jana Chrzciciela pędzla Caravaggia, co do których istnieje powszechne przekonanie co do ich autentyczności.

„Hieronim odbija się w »twarzy czaszki« jak w zwierciadle. Widzi siebie nie w zatrzymanym czasie odbicia, ale widzi siebie takim, jaki stanie się po śmierci – w czasie otwartym na przyszłość i zarazem także na taką przeszłość, z której będzie musiał zdać pokutny rachunek. Święty zrzucił z siebie białą szatę i tunikę kardynalską. Konstrukcja »odbiciowa« wykorzystana jest tutaj jako »zwierciadło roztropności«, narzędzie introspekcji i autoanalizy, które można przeciwstawić funkcji zwierciadła Narcyza”⁵. Dodajmy, że pozostała część powierzchni obrazu, tę za plecami Świętego oraz tę poniżej linii stołu, skrywa – zgodnie z tenebrystyczną manierą – [zamieniłbym przecinki, których jest nadmiar na myślniki] głęboki, nieprzenikniony mrok.

Czaszka, jako przedmiot symbolizujący proces ludzkiego przemijania, pojawiła się także na obrazie Caravaggia *Święty Franciszek medytujący* z ok. 1606 roku⁶. Św. Franciszek, inaczej niż św. Hieronim, trzyma czaszkę w dłoniach. Ciało medytującego św. Franciszka jest, poza dłońmi i głową, szczelnie „ukryte” pod ciężkim habitem z grubego materiału. Obraz powstał już po ucieczce Caravaggia z Rzymu po zabójstwie Ranuccio Tomassiniego (28 maja 1606), stąd zapewne dosadność i dosłowność pokutnego gestu, który Caravaggio przypisał św. Franciszkowi.

Zastanawiające, że w tej wersji portretu św. Hieronima Caravaggio, oprócz ludzkiej czaszki, nie wprowadził (jeszcze) żadnych atrybutów Świętego Tłumacza. Nie ma tu ani pióra, ani księgi, ani papieru, ani lwa – symbolu natury, która powróciła do stanu pierwotnej, rajskiej przyjaźni bytów ożywionych. To zapewne z tych powodów obraz występuje w literaturze pod tytułem *Św. Hieronim medytujący*⁷. Być może Caravaggio wiedział lub też spodziewał się, że będzie wkrótce malował kolejny obraz Świętego Tłumacza, co otwierało przed nim perspektywę malowania dzieł korespondujących ze sobą w twórczy i dynamiczny sposób, perspektywę rozbudowanej, kilkuogniwowej narracji.

Malując św. Hieronima, Caravaggio był już dojrzałym artystą. Tak jak św. Hieronim przekładał Pismo Święte z języków starożytnych na łacinę, tak Caravaggio przekładał biblijne i ewangeliczne historie, ale też spostrzeżenia, myśli i emocje dotyczące siedemnastowiecznej włoskiej obyczajowości na język malarstwa. I w pierwszym, i drugim przypadku właściwą pracę, translatorską lub malarską, musiał poprzedzać

⁵ G. Careri, dz. cyt., s. 181.

⁶ Obraz na co dzień wisi w Galerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Rzym. Ten obraz znalazł się także w grupie 24 obrazów Caravaggia prezentowanych na rzymskiej wystawie CARAVAGGIO 2025.

⁷ S. Schütze, *Caravaggio. Dzieła wszystkie*, wersja polskojęzyczna, tłum. A. Cichowicz, Wyd. Taschen, Köln 2011, s. 174. G. Careri posługuje się tytułem *Święty Hieronim*. Patrz przyp. 1.

namysł, a może nawet medytacja. Czy nie tę właśnie myśl przemycą pierwszy obraz z tryptyku o św. Hieronimie Caravaggia?

Zwróćmy uwagę na fakt, że w malarskiej spuściźnie Caravaggia nie znajdziemy obrazu poświęconego malarstwu jako takiemu. Kiedy Caravaggio malował pierwsze portrety św. Hieronima, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) właśnie przychodził na świat. *Las Meninas* (Panny dworskie) – malarski traktat o malarstwie Diego Velázquez (1599–1660) pojawi się w 1656 roku. *De schilderkunst* (Alegoria malarstwa) Jana Vermeera (1632–1675) powstanie dopiero w latach 1662–1665.

Mimo bezruchu samej postaci św. Hieronima, fantazyjnie zakręcone i pofałdowane sukna, czerwone i białe, wiją się niespokojnie od prawego dolnego rogu obrazu w kierunku przeciwnego rogu obrazu, co – pozwólmy sobie na taką fantazję – byłoby znakiem ruchu myśli samego Świętego. A czyż nie mamy prawa przypuszczać, że żywe, a czasami niespokojne myśli oraz emocje towarzyszyły także Caravaggiowi przed rozpoczęciem pracy nad kolejnym obrazem? Spod powierzchni ciszy i spokoju, jakimi epatuje obraz z Montserrat, dochodzi odgłos niespokojnego tętna żywego serca.

Opowieść druga: Św. Hieronim piszący

Drugi portret św. Hieronima, który powstał w tym samym okresie co *Św. Hieronim medytujący*, został zamówiony przez kardynała Scipiona Caffarelliego-Borghese (1577–1633), obraz od ponad czterystu lat można oglądać w noszącej nazwisko fundatora rzymskiej willi.

O ile pierwszy z omawianych obrazów był ukierunkowany pionowo, ten z Villi Borghese ma układ poziomy (112 x 157 cm). Podobieństwo postaci na obydwu obrazach jest tak uderzające, że wolno nam przypuszczać, że modelem Caravaggia był ten sam stary mężczyzna. Ale tę samą lub bardzo podobną twarz starca rozpoznamy na kilku innych obrazach Caravaggia: *Męczeństwo św. Mateusza* (1599–1600) i *Św. Mateusz z aniołem* (1602)⁸, *Niewierny Tomasz* (1601–1602)⁹, *Ukrzyżowanie św. Piotra* (1602)¹⁰, *Ofiarowanie Izaaka* (1602–1603)¹¹.

O ile Św. Hieronim na obrazie z Montserrat jest pochłonięty medytacją, to ten z Villa Borghese jest już zanurzony w lekturze Pisma i procesie jego przekładu.

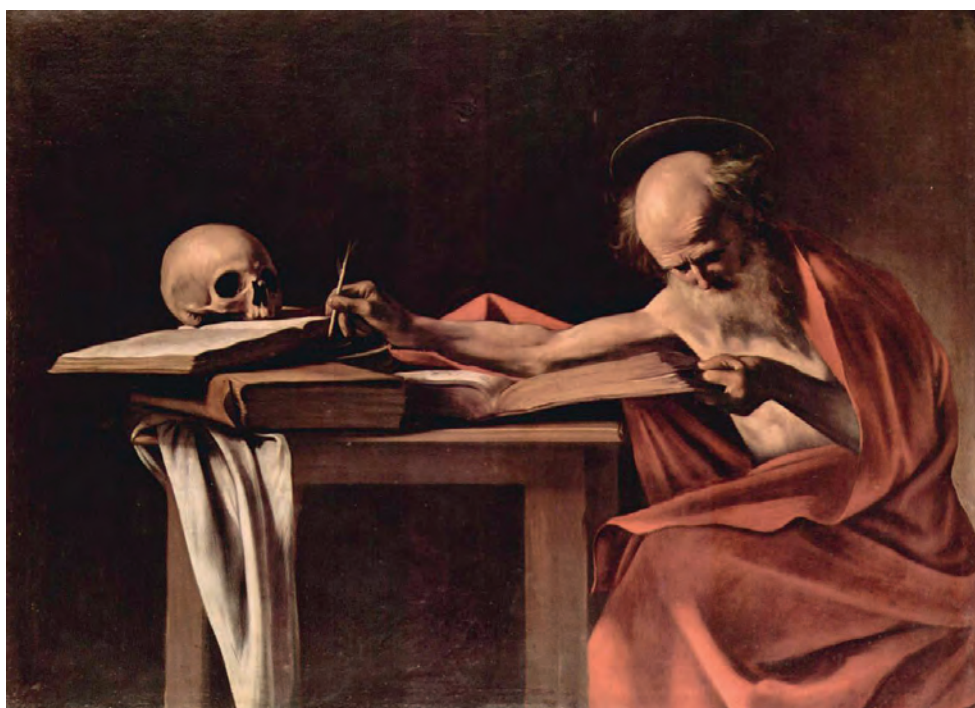
⁸ Obrazy wiszą w Kaplicy Kardynała Contarellego w rzymskim kościele San Luigi dei Francesi.

⁹ Obraz wisi w galerii obrazów w zespole pałacowym Sanssouci w Poczdamie.

¹⁰ Obraz wisi w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo.

¹¹ Obraz wisi we florenckiej Galerii Uffizi.

Podobnie jak na pierwszym obrazie św. Hieronim pracuje sam. Na wyraźnie zaprezentowanym w centrum obrazu drewnianym stole leżą dwie wielkie księgi (Stary Testament i Nowy Testament) i jedna mniejsza księga, która najprawdopodobniej służyła do zapisywania łacińskiego przekładu. Efekty malarskie zastosowane przez Caravaggia są bardzo podobne do tych z pierwszego portretu Tłumacza: czarne, nieprzeniknione tło, półnaga postać owinięta czerwonym, kardynalskim płaszczem, biała czaszka, fragment białego materiału wystającego spod księgi i zwisający pionowo ze stołu. Świętego i nagromadzone na płaszczyźnie obrazu przedmioty oświetla światło docierające z lewej strony. Ascetyczny święty i skromna sceneria zatopione zostały w ciszy i skupieniu. Careri pisze, że „czaszka [na obrazie św. Hieronima z Villa Borghese] nabiera podwójnego znaczenia: przypomina o śmierci, przed którą trzeba uchronić księgę, a jednocześnie czuwa nad żądzą chwały, która mieszka w każdym autorze i każdym tłumaczu, przypominając o koniecznej pokorze wykonywaniu swoich zadań”¹².



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Święty Hieronim piszący*, 1605-1606, olej na płótnie, 112 x 157 cm, Villa Borghese w Rzymie. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Aw._Hieronim_pisz%C4%85cy#/media/Plik:Michelangelo_Caravaggio_057.jpg

¹² G. Careri, dz. cyt., s. 186.

Prawa dłoń św. Hieronima trzyma w ręku pióro, ale – to ważny szczegół – wzrok Świętego nie podąża za dłonią. Głowa i dłoń pracują jakby osobno, ale to głowa wydaje dłoni polecenia¹³. Tym gestem Caravaggio zdaje się przypominać, że procesy twórcze, na przykład proces przekładu lub proces malarski, rodzą się w głowie twórcy, że twórczości nie definiuje sprawność i zręczność dłoni, ale inwencja, która rodzi się wyłącznie w intelektualnym, psychicznym i duchowym wnętrzu artysty-twórcy.

Kompozycja obrazu z Villa Borghese ma i tę właściwość, że czaszka oraz głowa św. Hieronima pojawiają się nieomal na tym samym poziomie. „Jak subtelnie zauważył Wolfram Pichler – pisze Careri – to malowidło jest ukrytym dyptykiem, który można zgąć w samym środku na wysokości łokcia niczym kartę książki i w ten sposób głowa świętego pokryje się z czaszką. Ta konstrukcja topologiczna – zauważa Pichler – (...) przyczynia się do uczynienia z czaszki *alter ego* pisarza”¹⁴.

Opowieść trzecia: *Św. Hieronim – skromny kardynał*

Trzeci z portretów św. Hieronima (117 x 157 cm) wisi w konkatedrze św. Jana w Valletcie na Malcie. Mimo oczywistego podobieństwa kompozycji do dwóch wcześniej omawianych portretów, na tym z Valletty uderza wielość rekwizytów, które Caravaggio wprowadził do obrazu.

W lewym górnym rogu obrazu, na ścianie, a może na niezdefiniowanym meblu, wisi kardynalski kapelusz. Caravaggio po raz pierwszy tak wyraźnie przypomniał i zaznaczył godność kardynalską Tłumacza. Ale – sięgam po potoczny idiom – św. Hieronim zawiesił tę godność na kołku, bo w tym momencie nie była mu do niczego potrzebna. Proces przekładu wymagał od niego samotności i koncentracji, a następnie twórczego działania.

Przyjrzyjmy się kolejnym rekwizytom. Na ciemnym, drewnianym, prostokątnym stole ustawionym w poziomej osi obrazu rozpoznamy jasny kamień-otoczek, ludzką czaszkę, krucyfiks i – na skraju stołu – metalowy świecznik na pojedynczą świecę. Czy nie powinno nas zastanowić, dlaczego krucyfiks (krzyż), najważniejszy znak chrześcijan pojawia się dopiero na trzecim obrazie św. Hieronima? Bliżej torsu Wielkiego Tłumacza leży otwarta księga, a nad nią mały notatnik, w którym Święty najpewniej zapisuje piórem rodzący się tekst przekładu. W lewej ręce św. Hieronim

¹³ Stefano Zuffi podaje, że „pióro gęsie w ręku świętego zostało namalowane tylko jednym dotknięciem pędzla.” S. Zuffi, dz. cyt., s. 51.

¹⁴ Tamże, s. 186.

trzyma ciemny kałamarz, który, nie wiedzieć czemu, Schütze wziął za kamień służący do pokutnych umartwień. Zupełnie nowym elementem, który pojawił się w świetle obrazu, jest herb fundatora obrazu – rycerza maltańskiego, brata Ippolita Malaspiny. Caravaggio umieścił herb w dolnym prawym rogu obrazu na płaszczyźnie, która przypomina ramę obrazu lub framugę drzwi¹⁵. Zwróćmy uwagę na osobliwy sposób ustawienia wymienionych rekwizytów i znaków. Są one wyraźnie ułożone wzdłuż linii diagonalnej biegnącej od dolnego, prawego rogu obrazu do rogu górnego po lewej stronie. Tę dynamiczną kompozycję podkreśla – i to jak! – prawa ręka Świętego oświetlona silnym strumieniem światła dochodzącym spoza obrazu. W centralnej części obrazu Caravaggio umieścił i oświetlił półnągą postać św. Hieronima, którego cechy fizyczne (łyśa głowa, pomarszczone twarz i czoło, siwy zarost wokół twarzy, wychudzony tułów, fałdy skórne) generalnie przypominają postaci z dwóch wcześniejszych portretów Caravaggia. Podobne są także malarskie zabiegi formalne: wąska paleta barw użytych w obrazie (czerni, brąz, ochra, czerwień kardynalska, żółć, szara



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Święty Hieronim*, 1607-1608, olej na płótnie, 117 x 157 cm, Konkatedra św. Jana, Valletta. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi%C4%99ty_Hieronim_%28obraz_Caravaggia%29#/media/Plik:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_\(c._1607\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Awi%C4%99ty_Hieronim_%28obraz_Caravaggia%29#/media/Plik:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_(c._1607).jpg)

¹⁵ S. Schütze, dz. cyt., s. 194.

biel) oraz sposób modelowania ludzkiego ciała światłocieniem. Kompozycja i środki formalne do obrazowania rzeczywistości, którymi posłużył się Caravaggio zaowocowały kolejnym portretem św. Hieronima epatującym skupieniem i wytężoną pracą.

Careri stawia odważną tezę, że obraz św. Hieronima z Valletty to alegoryczny portret Alofa de Wignacourta – Wielkiego Mistrza Zakonu Maltańskiego¹⁶. Rzeczywiście, rysy twarzy św. Hieronima z Valletty są podobne do rysów Alofa de Wignacourta z obrazu Caravaggia, wiemy, że obydwa obrazy powstały w tym samym okresie¹⁷. Trafności tezy Careriego rozstrzygną zapewne dalsze badania historyków sztuki i archiwistów.

Trzy portrety św. Hieronima pędzla Caravaggia pozostawiły potomnym sugestywny wizerunek Świętego. Stawiam tezę, że Caravaggio, świadomie stworzył tryptyk, w którym wyeksponował kluczowe właściwości Wielkiego Tłumacza, z którymi się głęboko utożsamiał. I tak, na obrazie z Montserrat spotykamy medytującego eremity, na obrazie z Rzymu – bezgranicznie pochłoniętego pracą tłumacza, a na obrazie z Valletty – członka społeczności, doktora Kościoła katolickiego, który ponad godności i przywileje stawia skromność i pracowitość. Zauważmy, że taki wizerunek uwidacznia wertykalny i horyzontalny status tłumacza jako artysty: wertykalny każe mu odnaleźć relacje z osobami i wartościami transcendentnymi, horyzontalny obliuguje go do odpowiedzialnego działania na rzecz społeczności, w której żyje.

Wydaje się prawdopodobne, że obok doraźnych celów użytecznych, takich jak zarobkowanie, budowanie (i odbudowywanie) pozycji społecznej, malując trzy portrety św. Hieronima Caravaggio wypowiedział się, w praktykowanym przez niego języku sztuki, w sprawie natury procesu twórczego. Caravaggio wyraźnie dowartościował intelektualny i duchowy aspekt tego procesu nie zapominając o kontekstach społecznych, w których ten proces przebiega.

Czterdzieści lat po powstaniu obrazów Caravaggia (1646) wizerunek Świętego Tłumacza namaluje hiszpański malarz Jusepe de Ribera (1591–1652)¹⁸. Ribera wyraźnie wzorował się na wizerunku św. Hieronima z Villa Borghese, na co wskazuje taka sama orientacja i kompozycja obrazu, obnażona do połowy postać Świętego oraz

¹⁶ Tamże, s. 186.

¹⁷ *Portret Alofa de Wignacourta* (1607-1608) przedstawia Wielkiego Mistrza Zakonu Maltańskiego w paradowej zbroi i z buławą w dłoniach. Obok Wielkiego Mistrza, z prawej strony, stoi paź trzymający hełm rycerski. Obraz jest eksponowany w Luwrze.

¹⁸ Św. Hieronim J. de Ribery znajduje się w zbiorach Narodowej Galerii w Pradze.

sposób udrapowania Jego szat. Ribera włączył do obrazu dodatkowy, obok księgi, pióra i czaszki, atrybut św. Hieronima – lwa, który leży bez ruchu w lewym dolnym rogu obrazu. Chcę jednak podkreślić, że Riberze nie udało się osiągnąć tego samego poziomu artyzmu, który odnajdujemy na trzech płótnach Caravaggia. Co więc stanowi o pięknie trzech wizerunków św. Hieronima, które wyszły spod pędzla Włocha?

Caravaggio odnalazł piękno w ludzkiej starości. Postać św. Hieronima jest ukazana w sposób naturalistyczny, ale widoczna destrukcja fizyczna męskiego ciała: bruzdy i zmarszczki na twarzy, tyse czoło, siwe włosy, obwisła i przebarwiona skóra, zostały skontrapunktowane pięknem wewnętrznym, stanem psychicznego i duchowego natężenia, które Caravaggio podkreślił kompozycyjną harmonią oraz „wyciszeniem” tła obrazu. Chociaż w twórczości Caravaggia pojawiało się wiele młodych i pięknych kobiet oraz młodych i atrakcyjnych mężczyzn, w tryptyku poświęconym św. Hieronimowi doszła do głosu starość, jako synonim mądrości, doświadczenia i odpowiedzialności. Tak charakterystyczny dla Caravaggia modelunek ciała światłocieniem wydobył nie tylko kształt niemłodego ciała Tłumacza, ale w piękny sposób wydobył ciało Świętego z otaczającego go tenebrystycznego mroku. Ten silny kontrast mroku i jasności, który obserwujemy na trzech portretach św. Hieronima, w przejmujący sposób ukazuje postać pochłoniętego wytężoną pracą starego człowieka. Dodajmy, że tak opracowany temat obrazu miała także swój metaforyczny sens: wydobywała z mroków przeszłości pamięć o wybitnym Doktorze Kościoła, Świętym i Tłumaczu. Na tle dziesiątków, a może setek wizerunków malarskich św. Hieronima obecnych w europejskiej kulturze, wizerunki autorstwa Caravaggia są przejawem piękna (nieomal) doskonałego i nieprześcignionego.

Na tegorocznej wystawie CARAVAGGIO 2025 w Palazzo Barberini w Rzymie nie pojawił się ani jeden z portretów św. Hieronima, choć wystawiono, między innymi, portret Katarzyny Aleksandryjskiej, dwa portrety Maffeo Barberiniego, dwa portrety św. Franciszka oraz trzy portrety św. Jana Chrzyciela. Postulat, aby zorganizować wystawę, podczas której można będzie w jednym miejscu obejrzeć trzy, profesjonalnie oświetlone, portrety św. Hieronima z Malty, Włoch i Hiszpanii, pozostaje więc ciągle aktualny.

Bibliografia

- Caravaggio 2025*, red. F. Cappelletti, M. C. Terzaghi, Wyd. Marsilio Arte, Wenecja 2025.
- Careri G., *Caravaggio. Stwarzanie widza*, tłum. K. Stopa, Wyd. Jedność, Kielce 2020.
- Schütze S., *Caravaggio. Dzieła wszystkie*, wersja polskojęzyczna, tłum. A. Cichowicz, Wyd. Taschen, Köln 2011.
- Zuffi S., *Caravaggio. Zbliżenia*, tłum. Ł. Szulim, Wyd. Arkady, Warszawa 2019.

Nota o Autorze

Artur Matys (ur. 1962) – wydawca, menedżer projektów kulturalnych, autor tekstów i adaptacji teatralnych. Specjalizuje się w edycjach literackich związanych z postacią Don Kichota. Wydał m.in. „Don Kichota” M. de Cervantesa (tłum. A.L. i Z. Czernych, il. J. Wilkoń, Fundacja Chain, 2016) oraz „Żywot Don Kichota i Sancza” M. de Unamuno (tłum. P. Fornelski, Fundacja Chain/Arche, 2018 – pierwsze polskie wydanie). Od 2022 roku redaguje i wydaje wielotomową monografię „Don Kichot – galeria otwarta / Don Quijote – galeria abierta” (Fundacja POSET), prezentującą wizerunki Don Kichota w twórczości polskich artystów oraz eseje wybitnych pisarzy hiszpańskojęzycznych (m.in. M. de Unamuno, M. V. Llosa) w przekładach C. Marrodána Casasa i W. Charchalisa. Autor nieopublikowanej adaptacji teatralnej „Trzy noce z Don Kichotem” (2021) oraz licznych artykułów i recenzji, publikowanych m.in. w „Wyspie”, „Ruchu Literackim”, „Blizie” i „Universitas Gedanensis”. Pisze również opowiadania – m.in. „Ostatni spacer Pana Minecci” („Wyspa” 4/72/2024). Współorganizował wystawy polskich artystów inspirowanych „Don Kichotem” (m.in. w Lublinie, Warszawie, Gdyni i Gdańsku). Od pięciu dekad podróżuje, odwiedzając muzea i sale koncertowe na całym świecie. Mieszka z rodziną w Warszawie.

MARTA GIBIŃSKA

UNIwersytet SWPS, FILIA IM. KS. JÓZEFA TISCHNERA W KRAKOWIE

ORCID: 0000-0003-1655-8802

PIĘKNO I SONETY SHAKESPEARE'A BEAUTY AND SHAKESPEARE'S SONNETS

Słowa kluczowe: sonet, piękno, harmonia, namiętność

Key words: sonnet, beauty, transience, harmony, passion

Abstrakt: Problem piękna w sonetach Shakespeare'a jest związany z dwoma renesansowymi toposami; niszczącą przemijalnością czasu i neoplatońską koncepcją harmonii piękna i prawdy. Opalizujący temat obiektywności i subiektywności piękna w argumentacji sonetów jest przedstawiony w kontekście tych dwu zagadnień. Przemijalny charakter piękna, jak dowodzi liryczny głos nadawcy, można uratować w potomku lub w poezji. Posiadanie dziecka gwarantuje nieprzemijalność fizycznej piękności ojca; poezja stanowi pomnik, który własną piękną zapewni życie opisanemu pięknu adresata. Harmonia piękna i moralnej prawdy to dręczący nadawcę problem, który z jednej strony jest pożądanym ideałem, z drugiej zaś źródłem bolesnej niepewności zmieszanej z oszukiwaniem się powodowanym namiętnością. Piękno w postaci obiektywnego ideału i subiektywnego sądu dyktowanego przez zmysły i pożądanie przenikają się w sonetach nawzajem, sugerując ich nierozłączność.

Abstract: The discussion of the problem of beauty in Shakespeare's Sonnets concentrates on the Renaissance ideas on the destructive valour of Time and the neoplatonic concept of harmony of beauty and moral truth. It is against these two organizing ideas that the opalescent problem of the objective/ subjective quality of beauty in the sonnets' arguments is demonstrated. The transient quality of beauty may be redeemed by procreation or by poetry: the former guarantees its physical existence, the latter is a monument, a memorial which by its own beauty gives life to what is ensconced in its verses. The harmony of beauty and truth is a vexing problem, which on one hand is the desired ideal of the lover, on the other, however, is a source of painful uncertainty mixed with self-delusion dictated by passion. Beauty as an objective idea and as a subjective judgment depending on senses and desire permeate each other in all sonnets, suggesting their inseparability.

W swoich rozważaniach nad kategorią piękna w odniesieniu do problematyki historii sztuki Ewa Chojecka¹ wskazuje na istotność rozumienia procesu, który w historii kultury europejskiej doprowadził do współczesnych nam rozważań na temat piękna. W rozumieniu Platona piękno tworzyło wraz z prawdą i dobrem słynną triadę, wyznaczającą szczyt wszelkich wartości w świecie wiecznych idei. Później, piękno jako zjawisko postrzegane zmysłami, znalazło wyraz w pitagorejskiej tzw. wielkiej teorii. Zakładała ona, że piękno polega na należytych proporcjach wyrażalnych w liczbach, matematycznie. Myśl Plotyna połączyła te dwa sposoby rozumienia piękna (świat jako dualizm idei i materii) i została u progu wieków średnich przejęta przez Pseudo-Dionizego dla którego świat, dzieło Stwórcy, odzwierciedlało doskonałe piękno Boga. W wiekach średnich definicja piękna miała więc dwojakie oblicze: piękna racjonalnie obiektywnego według tradycji pitagorejskiej, oraz metafizycznego w ślad myśli Plotyna i Pseudo-Dionizego. Czasy wczesno-nowożytnie wprowadziły proces relatywizacji i subiektywizacji pojęcia piękna. Teoria Mikołaja Kopernika uzmysłowiła względność poznania zmysłowego, a zatem piękno natury podane zostało w wątpliwość jako tożsame z prawdą w naturze. Artyści średniowieczni zakładali że piękno dzieła sztuki jest tożsame z pięknem natury (doskonałego dzieła Boga), którą ma odwzorowywać. Artyści renesansowi stopniowo coraz wyraźniej dostrzegali, że piękno nie musi być oparte na przesłankach racjonalnych; powiadali, że piękno zawarte jest w rzeczach nie tyle poznawalnych rozumem, co intuicją, w sposób tajemny. Szczególnie rozmyślania manierystów wskazują, że piękno wyrosło z pozarozumowej tajemnicy nie musi podlegać żadnej normie. Thomas Hobbes² stwierdził, że piękno zależy od naszej wyobraźni, wychowania, także doświadczenia, jest sprawą naszych przyzwyczajień i sposobów kojarzenia wrażeń. Podkreślił tym samym nową perspektywę nie tylko na subiektywność kategorii piękna, ale też na poznawcze (to jest psychologiczne) aspekty dostrzegania i rozumienia. Świadomość tego procesu jest istotna dla interpretacji poezji Williama Szekspira tworzonej na przełomie XVI i XVII w.

Niemniej jednak czytelnik szesnastowiecznych sonetów, świadomy istnienia utworów Petrarki i Dantego oraz procesów i wpływów literackich w dobie renesansu, nieuchronnie wnosi w akt interpretacji swoje własne doświadczenie i rozumienie czym jest piękno oparte na tradycjach wprowadzonych przez romantyzm. Dyskusja wokół definicji piękna przesunęła swój punkt ciężkości z zagadnienia obiektywności na pytanie o subiektywne odczucia twórcy i odbiorcy, na definicję indywidualnego

¹ Chojecka, E., *Czy piękno może być zagrożone?*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne”, nr 30 (1997), s.143–146.

² Coady, C.A.J., *Hobbes and 'The Beautiful Axiom'*, *Philosophy*, Vol. 65, No. 251, 1990.

przeżycia estetycznego. A nauka o literaturze w XX w. dokonała ogromnego skoku, obejmując w swym dyskursie rozważania natury psychologicznej i filozoficznej. Problem kategorii obiektywizmu i subiektywizmu nie tylko nie zniknął z horyzontu badań, ale stanowił istotną część rozumienia czym jest dzieło literackie oraz jak je możemy poznać i interpretować. Szczególną wartość mają tu rozważania i koncepcje Romana Ingardena. W jego bogatej spuściźnie filozoficznej szczególnie istotne są koncepcje dotyczące dzieła literackiego oraz wartości. W ramach tych ostatnich znajduje się wyrażenie ujęta problematyka prawdy i piękna, a więc swoiście przetworzone kategorie nieustannie obecne od starożytności do naszych czasów.

W ujęciach Ingardena, problem obiektywizmu i subiektywizmu oraz rozpoznania i zdefiniowania jednego i drugiego jest bardzo ważny. Píše on, „to, co psychiczne cudze, resp. przeżycia obcego (drugiego względem mnie) podmiotu tworzą cośistniejącego w sobie pomijając już to, że mogą również stać się obiektami ważnego, zgodnego z prawdą poznania [...] są one tedy »obiektywne«”³. Dla Ingardena wartości estetyczne są obiektywne, ponieważ występują w rozważanym przedmiocie czy też „pojawiają się na przedmiocie”: „Wartości jakiegokolwiek rodzaju są zawsze wartościami czegoś (von etwas) lub wartościami na czymś (anetwas), bądź wartościami, które są ufundowane w czymś (in etwas)”⁴. Ich istnienie, nie jest uwarunkowane poznaniem, które prowadzi do ich ujawnienia. A więc istnieją obiektywnie. Natomiast podmiot rozważający przedmiot estetyczny, który jest intencjonalny, a więc nie osadzony w ontologii i dostępny tylko w bezpośrednim poznaniu podmiotu, ujawnia te wartości subiektywnie. Dzieło literackie było dla Ingardena takim przedmiotem intencjonalnym, dostępnym w bezpośrednim poznaniu tylko jednemu podmiotowi, co obszernie rozpisał w swoich *Studiach z estetyki*. Rozważając piękno, Ingarden przypisał mu różne wartości estetyczne⁵, a ich wielość i różnorodność sugerują nie tylko fakt ich obiektywnego ugruntowania ale również subiektywnego rozpoznania.

Józef Misiak stwierdza, że „Prawda i piękno są tak blisko spokrewnione, że jeśli jedna z tych wartości istnieje obiektywnie, to druga też”⁶. Problemem jest rozpoznanie tych wartości, które jest procesem subiektywnym.

Piękno jest naturalną potrzebą człowieka i w tym sensie można je określić jako kategorię obiektywną (pogląd, zgodnie z którym przedmiot poznania istnieje niezależ-

³ R. Ingarden, „Rozważania dotyczące zagadnienia obiektywności”, w: *U podstaw teorii poznania*, Warszawa 1971, s. 461.

⁴ Tenże, *Książeczka o człowieku*, Kraków 2003, s. 167.

⁵ Tenże, 1966, s. 168.

⁶ J. Misiak, *Piękno i prawda*, „Estetyka i Krytyka” nr 7/8(2/2004-1/2005), s. 15.

nie od podmiotu poznającego). Piękno dostrzegane zmysłami, związane z emocjami, podlegające empirii i spekulacjom intelektualnym, wreszcie zależne od kulturowego kontekstu, czyni tę obiektywną kategorię nieodwołalnie związaną z subiektywnymi sądami.

Od zawsze pojęcie piękna kojarzy się ze sztuką, choć nie jest jedynym jej atrybutem: tworząc dzieło sztuki artysta szuka z jednej strony pięknej formy, z drugiej próbuje wyrazić swoją wizję piękna, która może obejmować zarówno odczucia zmysłowe, emocjonalne, intelektualne, jak i moralne. Dzieło artystyczne postrzegają jego odbiorcy, a szukając w nim piękna, czynią to już z własnej indywidualnej perspektywy, niekoniecznie tożsamej z wizją artysty. O pięknie jako pojęciu o walorach obiektywności można w zasadzie myśleć w kategoriach koncepcji platońskiej, jako o idei, absolicie, do którego dążą wszelkie ludzkie dążenia do piękna, jak również ludzkie potrzeby piękna. Można też, idąc za Ingardenem, uznać obiektywne istnienie wartości czegoś ugruntowane w przedmiocie estetycznym. Ale i takie ujęcie nastrocza wątpliwości, co do jego niezmienności. Tak, jak nie da się zawiązać wody na supeł, tak też nie da się uciec od nieustannego przenikania się subiektywności i obiektywności ludzkich wysiłkach rozumienia, dostrzegania i tworzenia piękna.

Przedmiotem rozważań niniejszego eseju są sonety Shakespeare'a, artyści świadomego swojego warsztatu i wierzącego w potęgę poezji, jako sztuki, która zawiera piękno i prawdę momentu jej tworzenia. To piękno i ta prawda, indywidualne, jednostkowe, umiejscowione w konkretnym tu i teraz, odczytywane, przeżywane i rozumiane przez pokolenia przyszłych odbiorców w zupełnie innych warunkach, mają szansę na nieśmiertelność, czyli na nabranie cech obiektywności, obrazującej platońskie ideały wcielone w doskonałe dzieła sztuki zwane sonetami. Jednocześnie będą one interpretowane (rozpoznawane) i przeżywane na różne sposoby, bowiem obcowanie z poezją jest nieodmiennie związane z indywidualną wrażliwością i wyobraźnią.

Szukając piękna w poezji, która ma ponad 400 lat, trudno poprzestać na odniesieniach do własnej perspektywy kulturowej. Sonet jako forma poetycka jest żywy i poeci wciąż do niej powracają; żeby czytać sonety Shakespeare'a, trzeba wziąć pod uwagę tradycję literacką a także ówczesne mody i konwencje, w jakich Shakespeare tworzył. Nie jesteśmy w stanie zamienić się w renesansowych angielskich odbiorców jego sonetów, ale możemy włączyć wiedzę literaturoznawczą, aby w rozważaniach nad pięknem w tej poezji się nie zgubić.

Shakespeare tworzył swoje sonety pod koniec okresu ogólnego zachłyśnięcia się poetów formą sonetu, który dawał możliwość nie tylko popisania się własnym kunsztem poetyckim, ale również satysfakcję z odkrywania możliwości tkwiących w angielszczyźnie. Ponadto różnice pomiędzy językiem włoskim a angielskim powodowały eksperymenty z różnymi systemami rymów i układu wersów. Sonet stał się w drugiej połowie XVI wieku istotnym motorem napędowym rozwoju angielskiej poezji. Odwołując się więc do petrarkańskiej tradycji, poeci tworzyli całe cykle sonetów do ukochanej i najpiękniejszej damy⁷. Najstynniejsze cykle stworzyli Philip Sidney i Edmund Spenser. Cykle zawierały bardzo czytelne ślady sonetów Petrarri: nadawca jest poetą, który w sonetach wielbi idealną piękność damy, zarówno cielesną jak i duchową, jednocześnie wyrażając skomplikowane emocje związane z namiętnością, niepewnością sytuacji, cierpieniem z powodu nieodwzajemnionych uczuć. Sonety Sidneya są jednocześnie wyraźną demonstracją poetyckiego kunsztu i popisem wyobraźni w tworzeniu językowego obrazu uczuć. Sonety Spencera są zapisem starań o uczucia i rękę damy zakończonych weselnym triumfem; wychodząc z tradycji petrarkańskiej, Spenser celebrował w swoim cyklu historię własnego małżeństwa, jednocześnie wplatając rozważania nad istotą miłości doskonałej (niebiańskiej, duchowej) i prawdziwego piękna. Wybrzmiewa też u niego wiara w unieśmiertelniającą siłę poezji. W obu wypadkach sonety są tworzone jako cykl, który można czytać, jako całość połączoną miłosną fabułą.

Sonety Szekspira nie idą całkiem tym śladem, nie powtarzają schematów Sidneya czy Spencera. Szekspir nie stworzył jednorodnego cyklu utworów poświęconych uwielbieniu pięknej kobiety⁸. Jest to zbiór, w którym tematyka jest różnorodna, nadawca zwraca się do różnych osób, a poszczególne sonety można czytać i rozważać w różnych konstelacjach. Ponadto dwuznaczność genderowa jest może pierwszą, najważniejszą cechą wyróżniającą: niejednoznaczne określenie płci w języku angielskim pozwala na interpretację nadawcy i adresata lub nadawcy i adresatki jako osób powiązanych uczuciem i pożądaniem, więc nie można automatycznie interpretować ideału piękna jako ideału urody kobiecej; więcej, bardzo często określenie piękna w osobie adresata/atki obejmuje nie tyle urodę, co całą osobę z jej psychofizycznymi cechami, dostrzeganymi i przeżywanymi w namiętności i niejednokrotnie w cierpieniu przez nadawcę. Przeżycie (przeżywanie) miłości, nieodwołalność powstałej relacji, wyrażane przez nadawcę staje się pięknem egzystencjalnym i jednym z najważniejszych tematów tej

⁷ Wybór literatury krytycznej dotyczącej sonetów Szekspira podano w bibliografii.

⁸ Podane w bibliografii wydania anglojęzyczne sonetów zaopatrzone są w doskonałe wstępy, które zawierają aktualną wiedzę historyczną i interpretacyjną.

poezji. To piękno czytane jako przeżycie nadawcy, staje się jego doświadczeniem, a więc jest nieodwołalnie subiektywne.

Ponieważ sonety Shakespeare'a nie stanowią zwartego cyklu⁹, możemy rozważania nad pięknem odnieść do grup utworów, które łączy jakaś wyraźna cecha. Pierwsza taką grupą są tzw. sonety 'prokreacyjne'. Uderza w tej grupie sonetów przekonanie o przemijaniu życia, o niszczącej sile czasu. Przemijanie życia oznacza przemijanie piękna, nieodwołalne jego zniknięcie. Paradoks argumentacji polega na przeciwstawieniu przemijaniu prokreacji, która ma piękno przekazać dalej. Chodzi o piękno nie podlegające definicji, w przekonaniu Nadawcy istniejące obiektywnie w podziwianej osobie i jako takie właśnie może stać się atrybutem potomka. Pytanie, czy osoba adresata jest wobec tego piękna? Niewątpliwie tak dla nadawcy: to nadawca widzi/czuje, odbiera swoimi zmysłami piękne cechy adresata, a to już jest określona relacja osobowa, która wprowadza subiektywny osąd. Jeżeli w sonecie 1.¹⁰ nadawca odnosi się do *beauty's rose* (róży urody – Słomczyński¹¹) – to zaprasza czytelnika do kontemplacji ogólnie przyjętej koncepcji piękna, ale jednocześnie zakłada, że jest ono cechą adresata. Bez tego założenia cała argumentacja o konieczności posiadania potomka, aby to piękno trwało upada. Mamy więc do czynienia cały czas z łącznym traktowaniem idei (koncepcji) piękna i pięknego człowieka. Taka podwójna wizja piękna i jednostkowej piękności w adresacie przeplata się przez większość sonetów 'prokreacyjnych'.

W sonecie 2. argumentacja przeciw ręce czasu niszczącej piękność – czyli urodę adresata – budowana jest na umieszczeniu piękna w splocie czasu i przestrzeni: czas, oznaczony przysłówkiem *when* – kiedy – jest siłą, która może nie osiągnąć piękna, jeśli zmienimy jego miejsce: *where all thy beauty lies* (gdzie twe piękno skryte – Słomczyński) oznacza, że piękno zostanie przeniesione na potomka – staje się ono przez prawo dziedziczenia *his beauty* – jego pięknnością. *Thy beauty* i *his beauty* (twoje piękno i jego piękno) to dzięki zaimkom dzierżawczym przymioty, cechy dwu różnych ludzi; ale jednocześnie siła perswazji polega na uznaniu *beauty* – piękna jako niezmienniej, obiektywnej wartości, o której trwanie trzeba wbrew czasowi zabiegać¹². Piękno jest

⁹ Numeracja sonetów pochodzi z pierwszego ich wydania w roku 1609 i nie jest uważana za wskaźnik kolejności ich powstawania, ponieważ nie wiadomo, kto redagował tom i zdecydował o tej kolejności.

¹⁰ Wszystkie angielskie cytaty z wydania *Shakespeare's Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones, The Arden Shakespeare, London 2001. Polskie przekłady podane są z nazwiskiem tłumacza. Przekłady nieoznaczone są moje (MG).

¹¹ William Shakespeare. *Sonety*. Przełożył Maciej Słomczyński. Kraków 1997.

¹² W teorii Ingardena jest to więc obiektywne piękno 'w osobie', istniejące niezależnie od woli nadawcy w sonecie.

obiektywną wartością, której nie wolno marnować: piękno niewykorzystane znika w momencie śmierci: *Thy unused beauty must be tombed with thee* (Sonnet 4. Piękność, której skąpiłeś, pochłonie mogiła – Barańczak¹³); ale użyć, wykorzystać własne piękno może tylko jego 'właściciel' (*thy beauty!*), przekazując je następnemu pokoleniu. *That beauty which you hold in lease* (Sonnet 13. Uroda twa wypożyczona – Słomczyński) – to stwierdzenie, które powraca z jednakową siłą w różnych sformułowaniach w tych sonetach nieodmiennie łączy obiektywną koncepcję idei piękna z niepowtarzalną cechą – pięknością – podziwianego człowieka, z którego starością i śmiercią musi zniknąć. Sens usilnej woli przetrwania piękna wobec nieuchronności przemijania leży w relacji nadawcy do adresata. To nadawca jest żywotnie zainteresowany w unieśmiertelnieniu podziwianej osoby, właśnie dlatego, że on uznaje adresata za nosiciela piękna. Obiektywność ideału staje się nieuchronnie subiektywna i równie subiektywnie zostaje rozpoznana w adorowanej osobie.

Tu dotykamy szczególnej cechy szekspirowskich sonetów: nadawca jest świadomym twórcą piękna, a jego poezja miejscem, w którym piękno i piękność adresata zostają umieszczone. Poezja jest dzieckiem poety, jest nosicielem piękna, które tworzy artysta, podobnie jak dziecko jest nosicielem doskonałości przekazanej przez ojca. *You should live twice – in it and in my rhyme* (sonet 17, Żyłbyś podwójnie: w nim i w moim rymie – Barańczak). Renesansowy ideał piękna odziedziczony po starożytności tkwi w przyrodzie – człowiek piękny jest dziełem natury i dlatego ma obowiązek przekazywać dalej to piękno, którego jest nosicielem. Poeta tworząc dzieło sztuki, jakim jest sonet, próbuje to piękno naśladować, opisać, przedstawić, zachować, ale przedstawia i zachowuje tylko to piękno i takie piękno, jakie sam dostrzega w osobie, która go zachwyca. Połączenie ideału i własnej wizji piękna i piękności drugiej osoby czyni sonety Szekspira autonomicznymi dziełami sztuki, które same sobą stanowią obiekty piękna.

Idea harmonii była osią renesansowej sztuki. Ciało człowieka – pięknie zbudowane, o doskonałych proporcjach – stało się ulubionym obiektem malarzy i rzeźbiarzy, piękno twarzy jako część tej harmonii wydaje się dominować w opisach piękności adresata/teki miłosnej poezji. Ale tradycja antyczna, której renesans hołduje, podpowiada ideał piękna w człowieku jako harmonię pomiędzy doskonałością ciała i charakteru względnie duszy, określaną przez Arystotelesa jako *kalos – kagathos*: konieczną harmonię pomiędzy doskonałością ciała i doskonałością moralną. Sonety Szekspira bardzo często uderzają pragnieniem dostrzeżenia takiej właśnie harmonii

¹³ William Shakespeare. *Sonety*. Przekład Stanisław Barańczak. Kraków 2011.

w adresacie i nieustannym napięciem pomiędzy siłą przyciągania jego piękności a wątpliwościami na temat jego szlachetności, uczciwości, prawdy. Przyjmując na moment perspektywę heideggerowską, możemy powiedzieć, że nadawca pragnie, aby obiekt podziwu i miłości ujawniał swoją istotność poprzez świecenie pełnią doskonałości swojej prawdy i niestety często doznaje klęski, choć nie ustaje w swoich wysiłkach.

Odkładając na chwilę rozważania nad sonetem, jako obiektem piękna (dziełem sztuki), trzeba jeszcze spojrzeć na inne sonety niż omawiana grupa, aby przyjrzeć się pięknu w kontekście miłości.

W sonecie 37. nadawca widzi sens własnego życia w cechach adresata: *beauty, birth, or wealth, or wit* (Ród, rozum, piękność bogactwa zebrane – Słomczyński). W sonecie 53. nadawca widzi adresata w pełni doskonałości: jest on wcieleniem piękności w ujęciu platońskim. Będąc cieniem idei piękna (a więc harmonii piękna, prawdy i dobra jako kategorii absolutnych), posiada nie tylko piękność, ale i ‘stałe serce’: *But you like none, none you, for constant heart* (A jak nikt inny, ty masz serce stałe – Długołęcki¹⁴). W Sonecie 106. nadawca twierdzi, że wszelkie dotychczasowe poetyckie głosy wychwalające piękno były tylko proroczym głosem przewidującym absolutne i niedościgłe piękno adresata, które jest tak doskonałe, że ani kunszt poetów dawnych, ani obecnych nie są w stanie tego piękna wyrazić. Na to piękno można tylko patrzeć, ale nie da się go językiem oddać. W kontekście innych sonetów wyrażających obawę, iż piękność adresata skrywa brzydotę moralną, ta hiperboliczna pochwała pokazuje złudzenie, jakim jest idea piękna obiektywnego i absolutnego, ale też napięcie pomiędzy tym, co nadawca chciałby widzieć, a co dyktuje mu doświadczenie egzystencjalne: piękność adresata istnieje tylko w jego własnych oczach i przeminie, a sonet dołączy do bogatej kolekcji wierszy wychwalających od wieków piękno ukochanej osoby.

Sonet 69. wyraziście odnosi się do ideału *kalos – kagathos*: uroda może być podziwiana przez wszystkich, jest to piękno dostrzegane okiem, kto patrzy i widzi, ten podziwia – *Thy outward thus with outward praise is crownem* (Lecz powierzchowność chwałą powierzchownie – Słomczyński). Ale prawdziwe piękno jest pięknem moralnym (wewnętrznym, a nie tylko zewnętrznym), którego brak niweczy wartość piękności dostrzeganej okiem: *To thy fair flower add the rank smell of weeds* (skojarzy kwiat z zielska odorem – Barańczak). Nadawcę ogarnia obawa co do prawdy piękna adresata. Ostrzega adresata przed możliwością utraty, ale i samego siebie przed katastrofą poznawczą, jaką jest symboliczne odkrycie gnijącego od środka pąku róży.

¹⁴ William Shakespeare. *Sonety*. Przekład Ryszard Długołęcki. Bydgoszcz 2015.

W Sonecie 93. wątpliwości co do prawdy doznań dostarczanych przez oko wyrażone są wprost: nadawca nie ukrywa swojej obawy przed zdradzieckim pięknem urody: piękność obiecuje, ale nie gwarantuje prawdziwości czyli piękna uczuć, może zwodzić i oszukiwać, być jak kuszące jabłko Ewy: *So shall I live supposing thou art true.* (Tak mam żyć – wmawiać sam sobie, że wierzę – Barańczak); to już rozprawa o złudzeniu, że to, co widzimy jest prawdą, ponieważ piękno fizyczne może skrywać zło i brzydotę moralną i wtedy traci swój blask. *Beauty's veil doth cover every blot.* (Sonet 95. piękność każdą tu skazę przesłania – Barańczak). Nadawca swoje doświadczenie kieruje jako ostrzeżenie do adresata:

*Take heed, dear heart, of this large privilege;
The hardest knife ill used doth lose its edge.*

(Zważ czy swoboda – sprawą aż tak prostą.
Nóż źle użyty traci cenną ostrość (Długolecki)

Ostrzeżenie to jest jednocześnie wyrazem emocjonalnego napięcia nadawcy, który nie chce, aby to, co zobaczył w adresacie, było złudzeniem, utratą. Daje temu wyraz m.in. w sonecie sonet 104.: jako poeta może sprzeciwić się utracie piękna, ponieważ może zachować piękność i młodość ukochanej osoby ukochanej w swojej poezji: *To me, fair friend, you never can be old* (Starym nie wydasz mi się nigdy, miły – Słomczyński). Nie mniej, świadomość utraty, przemijania i śmierci jest nieubłagana;

Yoursweethue...

*Hath motion and my eye may be deceived;
(...) Ere you were born was beauty's summer dead.*

*Tak i świeżość twojej skóry, jeśli pozostała
Poddana jest ruchowi: jak więc ufać oku?
(...) Zanim was urodzono, zmarła słodycz lata (Sito)¹⁵.*

Podobne zapasy z prawdą piękna są udziałem nadawcy w Sonecie 62., w którym widzi on siebie pięknym i godnym podziwu i miłości, choć w rzeczywistości jest *Beated and chopped, with tanned antiquity* (w strzępach, zsiekany starością, zmętniały – Sito). Widzi siebie zmienionego przez piękno i młodość adresata, choć dobrze wie jaka jest prawda. Tu wątpliwości dotyczą nie tylko prawdy piękna ale i prawdy miłości:

¹⁵ William Shakespeare. *Sonety*. Wybrał i opracował Jerzy S. Sito. Warszawa 1964.

iluzja miłości czy prawdziwe uczucie – oto paradoks równy widzeniu piękna, które istnieje i nie istnieje.

Napięcie wynikające z niemożności poradzenia sobie z prawdą piękna i jego trwałością naznacza emocjonalne napięcia nadawcy w większości sonetów. Napięcie to uwydatnia świadomość subiektywności tego, co uważamy za piękne, a więc uczucie bezradności wobec niemożliwości poznania prawdy, istotnego składnika gwarantującego rozpoznanie obiektywnie istniejących wartości w drugiej osobie.

Seria sonetów do Czarnej Damy wprowadza inny rodzaj napięć wynikający z pasowania się z pojęciem piękna. Pożądanie kobiety o niestandardowej urodzie wyzwala potrzebę pochwały urody, która nie mieści się w tradycyjnym ideale piękna. Efektem są sonety, w których nadawca operuje paradoksem, jako główną figurą retoryczną, która pozwala zobaczyć ‘czarność’ jako blask piękności. Ten blask uderza zmysły patrzącego: *every tongue says beauty should look so* (Sonet 127. każdy powie, że tak wygląda piękno). Czarne oczy Damy wywołują namiętne pożądanie nadawcy, który gotowy jest przysiąc, że piękno jest czarne – *beauty herself is black* (Sonet 132. Piękność z czernią jest tożsama – Barańczak). To sformułowanie wprowadza mocną dwuznaczność. ‘Beauty’ jako rzeczownik abstrakcyjny nie ma przypisanej płci, jest neutralny i oczekiwać by należało, że nadawca, przysięgając, że piękno jest czarne powinien użyć sformułowania ‘beauty itself’. Zaimek ‘herself’ każe nam interpretować ‘beauty’ w wymiarze indywidualnej piękności owej damy w oczach (a więc i sądzie) nadawcy. Dwuznaczność, która jest grą proponowaną w sonetach do Czarnej Damy – czy czarne może być piękne? czy może mieć blask? czy można takiego piękna pożądać? – jest jednocześnie graniem na opozycji piękna obiektywnego i subiektywnego:

*In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name.*

*Dawniej nikt czerni ładną nie nazywał
A jeśli nawet, to bez rangi piękna.* (Sonet 127. Długołęcki)

Ale tradycyjny ideał piękna nie ma znaczenia, kiedy ideałem jest doświadczenie i przekonanie patrzącego: piękno istnieje w jego oczach.

Jeszcze innym wymiarem paradoksu ‘czarne jest piękne’ jest wprowadzenie wymiaru moralnego. Jak we wszystkich sonetach, ideałem prawdziwego obiektywnego piękna jest harmonia ciała i ducha. Nie może więc nadawca nie mieć wątpliwości, czy czarne oczy nie kryją czarnej duszy. Obawy (a może i pewność) dręczą nadawcę; czarne

piękno damy, to złudzenie oczu patrzącego, które konstruuja piękność pożądaney osoby, również to moralne, kiedy w istocie żadnego piękna w niej nie ma. Są tylko jej fascynujące czarne oczy, reszty oślepiiony miłosnym porywem nadawca nie widzi: *Thou blind fool love, what dost thou to mine eyes* (Sonet 137. miłości ślepa, cóż mym oczom czynisz – Długołęcki). W istocie sonety do Czarnej Damy stanowią gorzką refleksję nad miłosną relacją, która w gruncie rzeczy sprowadza się do pożądania, za którym kryje się podejrzliwość, nieufność (czy czarne może być piękne?) i poczucie niespełnienia, jeśli nie klęski emocjonalnej:

*...my heart and eyes have erred,
And to this false plague are they now transferred.*

*Błądzą w nieprawdzie me serce i oczy
Są tam, gdzie wszystko plaga fałszu toczy.* (Długołęcki)

Nadawca szekspirowskich sonetów jest od pierwszego do ostatniego wiersza świadomym artystą, którego zadaniem jest tworzenie poezji, której forma, zamknięta, wyznaczona ścisłymi regułami rytmu i rymu, jest wyzwaniem, ale nie ograniczeniem dla wypełnienia jej treściami. Piękno tych sonetów to absolutna harmonia i dyscyplina formy, którą artysta wykorzystuje dla podniesienia 'giętkości języka', który mówi 'wszystko, co pomyśli głowa' i osiąga harmonię jedności formy i treści. Rozwinięcie interpretacji sonetów w tym kierunku wymagało by osobnego eseju. Tu zatrzymajmy się jeszcze tylko nad efektem wykreowania nadawcy-poety. Ma to bowiem bezpośredni związek z przeprowadzonymi wyżej rozważaniami nad pięknem. W kontekście przemijalności i niszczącego wszystko czasu, nadawca wielokrotnie wyraża wiarę w niezniszczalność dzieła sztuki, a zatem w ponadczasowy charakter swoich wierszy. Jeżeli młodość, jej piękno i emocjonalny żar mają nie przeminąć, stać się to może tylko dzięki uwiecznieniu ich w poezji. To głębokie przekonanie (względnie przekonanie samego siebie!) powraca w bardzo wielu sonetach. Miłość, piękno i prawda ukochanej osoby, rozterki, wątpliwości, zazdrość i wszelkie inne emocje wyrażane w sonetach zanurzone są wszystkie w gorzkiej świadomości przemijania, na którą jedynym ratunkiem wydaje się być horacjański topos *exegi monumentum*. W rozdrzeczonych wersach brzmi nadzieja nieśmiertelności przeżywanej chwili, zapewnienia zarówno wiecznej miłości nadawcy do adresata jak i doskonałego piękna ukochanej osoby, a wszystko to jest możliwe z racji niezachwianej wiary w nieśmiertelność sztuki.

W sonetach, w których swoistą przykrywką uczuć jest argumentacja o koniecznym przekazaniu urody potomkowi, nadawca wskazuje na wiersz, w którym zwraca się do adresata, jako alternatywny, jeśli nie pewniejszy sposób zachowania na zawsze jego (adresata) piękna. Zawierzenie poezji może zapewnić podwójne zabezpieczenie trwania, jak w sonecie 17.:

*But were some child of yours alive that time,
You should live twice: in it, and in my rhyme.*

*Lecz – gdy w tym czasie będzie żyć twe dziecię –
Przetrwasz podwójnie: w nim i w mym sonecie. (Długołęcki)*

Swoje wiersze tworzy poeta na przekór niszczącej władzy czasu, właśnie po to, aby zapewnić pięknu trwanie, jak w sonecie 15., w którym ‘zaszczepia’ piękno ukochanego w swój wiersz:

*And all in war with time for love of you
As he takes from you, I engraft you new.*

*Więc w boju z Czasem, bowiem cię miłuję,
To, co ci zabrał, znów wszczepić próbuję. (Słomczyński)*

Podobnie w sonecie 19. nadawca opiera argumentację na podstawie głębokiego przekonania o niezniszczalności sztuki, zapewniającej niezniszczalność pięknu adresata:

*Yet do thy worst. old Time, despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.*

*Musisz zło czynić, Czasie – czyni je; ta uroda
I tak na zawsze przetrwa w wierszu – wiecznie młoda. (Barańczak)*

I jeszcze mocniej wyraża to przekonanie w sonecie 60.:

*And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.*

*I, wbrew zagładzie, tylko mój wiersz ma nadzieję,
Że w nim chwata twa będzie jaśnieć, jak jaśnieje. (Barańczak)*

Wiarę w trwałość poezji wyraża nadawca wielokrotnie z nadzieją, że dopóki ludzie będą czytać poezję, dopóty będzie ona trwała, a więc i piękno zostanie dostrzeżone:

*So long as men can breathe and eyes can see
So long lives this, and this gives life to thee.*

*Póki tchu w piersiach ludzi, póki w oczach wzroku –
Wiersz żyw będzie i tobie nie da zginąć w mroku.* (sonet 18. Barańczak)

Sztuka słowa, jak flakon perfum, zachowuje esencję prawdy o pięknie młodego człowieka:

*And so of you, beauteous and lovely youth;
When thou shall vade, by verse distils your truth*
*Młodość, uroda – gdy je stracisz obie,
Mój wiersz esencję prawdy da o tobie* (sonet 54. Długołęcki)

Najbardziej znanym sonetem, który jest pochwałą sztuki poezji jest sonet 55.:

*Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;*
*Marmur, ni książąt pomniki złocone
Nie będą trwalsze, niż mój wiersz w swej mocy* (Długołęcki)

Poezja staje się najtrwalszym pomnikiem piękna, ponieważ zawiera w sobie prawdę pamięci, *The living record of your memory* (żywy/żyjący zapis twej pamięci); jest zapisem życia, zapisem który sam jest żywy, właśnie dlatego, że żywi go czytają:

You live in this, and dwell in lovers' eyes.
Żyj w tym wierszu, miej w oczach kochanków mieszkanie. (Barańczak)

Tak więc piękno ukochanej osoby jest wiecznie żywe (zielone) bo zapisane w czarnych rzędach liter, w których lśni:

*His beauty shall in these black lines be seen,
And they shall live, and he in them still green.*
*Przetrwa w tych czarnych znakach twa uroda
Wiecznie zielona w nich i wiecznie młoda.* (sonet 63. Słomczyński).

*Or who his spoil o'er beauty can forbid?
O none, unless this miracle have might:
That in black ink my love may still shine bright.*

*kto trwałym uczyni
Piękno i nie pozwoli urody mu wydrzeć?
Nikt, nikt czasu nie wstrzyma; chyba, że cud jaki
Zakłnie miłość płonąca w czarne moje znaki (sonet 65. Jerzy S. Sito).*

Definicja sztuki, jak wiemy, jest nadzwyczaj trudna do skonstruowania, podobnie jak definicja piękna. Jak zauważa Władysław Tatarkiewicz, „definicja dzieła sztuki musi zatem liczyć się nie tylko z intencją, ale także z działaniem”¹⁶. Pisanie sonetów jest zdecydowanie działaniem twórczym („konstruowaniem form”, jak to określa Tatarkiewicz), którego intencją jest wyrażanie przeżyć. Natomiast przekonanie o działaniu (oddziaływaniu) jest wpisane w potrzebę stworzenia kształtu i ekspresji myśli i uczuć poety, który jest przekonany, że jego wiersze będą zachwycać i wzruszać. Nadawca stworzony przez Shakespeare’a jest poetą, twórcą dzieł sztuki, piszącym z potrzeby ekspresji zamkniętej w najlepszą możliwą formę; tworzącym z niezachwianym przekonaniem, że piękno dzieła sztuki uwieczni piękno osoby, miłości, myśli i emocji związanych z uczuciami; uwolni człowieka od przemijalności, ponieważ pozwoli następnym pokoleniom przeżywać piękno ‘wydestylowane’ i zamknięte w formie, która sama w sobie jest pięknem. Takie czytanie sonetów Shakspeare’a pozwala rozumieć, że pojęcia subiektywności i obiektywności piękna przenikają się nawzajem. Piękno, które nadawca widzi w adresacie staje się zaczynem piękna dzieła sztuki i tak przechowane działa bez względu na czas, miejsce i specyficzne umiejscowienie odbiorcy w kulturze. Istnieje obiektywnie, ale przyswojone przez odbiorcę zostanie jego własnym, znów subiektywnym przeżyciem.

Bibliografia

Wydania anglojęzyczne Sonetów Szespira

William Shakespeare. *Shakespeare's Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones, The Arden Shakespeare, London 2001

¹⁶ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje szczęścia pojęć*, s. 22 [https://www.academia.edu/32933256/Wladyslaw_Tatarkiewicz_Dzieje_Szczesciu_Pojec].

Shakespeare's Sonnets, ed. Stephen Booth, Yale University Press, 1977

Complete Sonnets and Poems, ed. Colin Burrow, Oxford University Press 2002

William Shakespeare. *Sonnets and Other Poems*, eds. Jonathan Bates and Eric Rasmussen. Macmillan 2009

Polskie przekłady sonetów Szekspira

Sonety. Wybrał i opracował Jerzy S. Sito. Warszawa 1964

Sonety. Przełożył Maciej Słomczyński. Kraków 1997

Sonety. Przekład Stanisław Barańczak. Kraków 2011

Sonety. Przekład Ryszard Długołęcki. Bydgoszcz 2015

Anglojęzyczne opracowania krytyczne sonetów Szekspira

Michael Schoenfeldt, *The Sonnets*, *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*, 2007

Christopher Warley, "Till my bad angel fire my good one out": engendering economic expertise in Shakespeare's Sonnets, *Sonnet Sequences and Social Distinction in Renaissance England*, 2009

A. D. Cousins, *Shakespeare's Sonnets*, *The Cambridge Companion to the Sonnet*, 2011

Paul Edmondson and Stanley Wells. *The Plurality of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge University Press: 2012

Michael Schoenfeldt, *Mysteries of the Sonnets*, *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Poetry*. 2012

Hilton Landry. *Interpretations in Shakespeare's Sonnets. Perspectives in Criticism*, vol. 14. University of California Press. 2022

Literatura dotycząca zagadnień estetyki

Coady, C.A.J., *Hobbes and 'The Beautiful Axiom'*, *Philosophy*, Vol. 65, No. 251, 1990.

Chojacka E., *Czy piękno może być zagrożone? Pomiędzy obiektywnym a subiektywnym pojmowaniem dzieła sztuki*, *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne* (30)1997, s. 143-146.

Ingarden R., *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Ingarden R. „Rozważania dotyczące zagadnienia obiektywności”, przeł. D. Gierulanka, w: R. Ingarden, *U podstaw teorii poznania*. Część pierwsza, PWN, Warszawa 1971.

Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Misiek J., „Piękno i prawda” *Estetyka i Krytyka* 7/8 (2/2004-1/2005)

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć* – https://www.academia.edu/32933256/Wladyslaw_Tatarkiewicz_Dzieje_Sześciu_Pojec

Nota o Autorce

Marta Gibińska – jest emerytowanym profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie zatrudniona w krakowskiej Filii Uniwersytetu SWPS im. ks. Józefa Tischnera. Jej badania literaturoznawcze koncentrują się wokół twórczości Williama Shakespeare’a oraz polskich przekładów jego sztuk dramatycznych i sonetów.

Ważniejsze publikacje: *Functioning of Language in Shakespeare’s Plays. A Pragma-dramatic Approach* (1989), *Polish Poets Read Shakespeare* (2000), “Bottom thou art translated”, w: *Shakespeare without Boundaries*, eds. C. Jansohn, L. Cowen Orlin, S. Wells (2010), “Word made flesh made word: on the poetic force of *Macbeth*”, in: *Poetic Revelations*, ed. Mark S. Burrows et al. (London, 2017), “The Beauty of the World and the Quintessence of Dust: Shakespeare’s Deconstruction of the Renaissance Ideal of Man”. *British and American Studies*, vol. XXVI (2020), “The First Women Who Dared Translate Shakespeare in Poland: Wiktoria Rosicka and Maria Sułkowska” w: *Shakespeare and the European Heritage. The Legacy of Ángel-Luis Pujante*. Eds. Keith Gregor, Juan F. Cerdá, Laura Campillo, Clara Calvo. Universidad de Murcia 2022, s. 161–174, „Konstantego Piotrowskiego pierwszy przekład sonetów Szekspira” w: *Myslenie Szekspirem*, red. Jan Grzanka, Marta Gibińska, Kraków: Universitas 2023, s. 283–304, “Henry V: A Report on the Condition of the World” w: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, vol. 27 (43), 2023, s. 141–152.

TERESA BAŁUK–ULEWICZOWA

EMERYTOWANY STARSZY WYKŁADOWCA INSTYTUTU FILOLOGII ANGIELSKIEJ
UNIWEJSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO
ORCID: 0000-0001-5617-370X

PRZETRWANIE NAJLEPSZYCH: PORTRETY Z AUSCHWITZ

SURVIVAL OF THE FINEST: PORTRAITS FROM AUSCHWITZ

Słowa kluczowe: Sztuka jako czynnik przetrwania; niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau; portrety oświęcimskie; więźniowie-portreciści

Keywords: Art as a survival factor; the Nazi German concentration camp Auschwitz–Birkenau; portraits from Auschwitz; prisoners who made portraits in Auschwitz

Abstrakt: Tłumaczenie na język angielski artykułu Ireny Szymańskiej – *Portret w obozie oświęcimskim*, który ukazał się w „Przeglądzie Lekarskim – Oświęcim” (rocznik 1985). I. Szymańska opisuje działalność artystyczną, w szczególności twórczość portretową, uprawianą przez więźniów KL Auschwitz–Birkenau, oraz stawia tezę o sztuce jako czynniku przetrwania w ekstremalnych warunkach niemieckiego nazistowskiego obozu. Tekst oparty o wspomnienia i oświadczenia byłych więźniów, przechowywane w Archiwum Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, uzupełnia siedem ilustracji ze zbiorów tejże instytucji oraz lista nazwisk i danych 61 więźniów, którzy portretowali w obozie oświęcimskim. Polski tekst artykułu I. Szymańskiej jest dostępny w sieci w formie cyfrowej wykonanej przez Fundację „Polski Instytut Evidence Based Medicine” w ramach projektu *Medical Review – Auschwitz. Medicine Behind The Barbed Wire*. Przekład artykułu poprzedzono krótkim wstępem wprowadzającym do tematyki sztuk pięknych uprawianych przez więźniów niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych jako sposobu na przetrwanie w ekstremalnych warunkach obozowych.

Abstract: This contribution is an English translation of an article by Irena Szymańska which originally appeared in Polish in the 1985 edition of the annual *Przegląd Lekarski – Oświęcim* (*Medical Review: Auschwitz*). Szymańska describes the artistic activities of Auschwitz inmates who made portraits in the camp, and argues that their creative work was a factor that helped them survive. Her essay is based on survivors' recollections and statements now kept in the Archive of the Auschwitz–Birkenau Memorial and Museum.

The text is supplemented with reproductions of seven portraits preserved in the Archive and a list of sixty-one Auschwitz prisoners known to have made portraits in the concentration camp. Szymańska's original Polish text is available online on the *Medical Review: Auschwitz* website administered by the Polish Institute for Evidence Based Medicine. A short introduction has been added to the translation with basic information on the Nazi German concentration (and later death) camp Auschwitz–Birkenau, and the visual arts practised there by some of its inmates to help them survive the gruelling experience of life in the concentration camp.

The survival instinct is one of the most powerful forces invigorating the human soma and psyche, and a cogent example of its power is provided by records of the behaviour of inmates of the Nazi German concentration camps during the Second World War. Over the five years of the War, Germany rounded up millions of victims from all over Europe in its *Konzentrations- und Vernichtungslager*. Most were sent to the gas chambers straight on arrival, but those who were not killed on Day One of their incarceration but kept alive to serve a variety of their captors' criminal purposes (slave labour in Germany's munitions industry, inhuman medical experiments etc.) developed a number of ingenious strategies for survival. One of the most sophisticated methods concentration camp prisoners elaborated to protect themselves against the brutality their captors applied to debilitate and degrade their humanity was to exercise their creative powers in music and the visual arts. Survivors left records of their involvement as artists or recipients of the arts pursued clandestinely in the camps, and after the War their written statements and pictorial souvenirs made it into archival collections held or published by museums in many countries.

There are numerous institutions with collections of this kind in Poland, the country on whose territory under wartime occupation Germany built and operated many of its most notorious concentration and death camps. The main and best known of them was Auschwitz–Birkenau. Today the site of the former concentration and death camp accommodates the institution now generally known as the Auschwitz–Birkenau Memorial and Museum, but there are other important commemorative initiatives, such as the publishing venture known in English as the Medical Review – Auschwitz Project, organised by a team of physicians and psychiatrists from the city of Kraków who provided lifelong medical care for about a thousand Auschwitz survivors practically from the time the camp was liberated in January 1945. After a few years of treating these patients, the doctors started to publish their observations in medical journals, and in 1961 issued Volume One of *Przegląd Lekarski – Oświęcim*

(*Medical Review – Auschwitz*), an annual which continued to appear every January for the next thirty years, to mark the anniversary of the camp's liberation. The project was revived in the early twenty-first century, this time with emphasis on publishing translations in English and other languages of papers from the thirty volumes of the original annual and making them available to a global audience via the Internet, at Medical Review Auschwitz. In 2018, an international conference entitled *Medical Review Auschwitz: Medicine Behind the Barbed Wire* joined the publishing venture.

The article reproduced below in an English translation comes from the 1985 edition of *Przegląd Lekarski – Oświęcim*, where it appeared on pages 93–104, as “Portret w obozie oświęcimskim”. Its author, Irena Szymańska, was an associate of the Auschwitz–Birkenau Memorial and Museum who used survivors' written statements and drawings deposited in its archives as reference materials for her article. Szymańska's observations on the portraits Auschwitz–Birkenau inmates made in the camp highlight a startling and perhaps unexpected function of art – creative art as a crucial factor for human survival. I believe her statement requires no further commentary from her translator, only the making of her essay on portraiture in Auschwitz accessible in translation to a global audience.

Irena Szymańska **Portraiture in Auschwitz**

Works of art showing the real history of Auschwitz started to be made when the camp was still conducting its horrendous operations; the trend continued after the War and is still with us now. It's a subject involving many aspects – psychological, sociological, medical, and other issues.¹

The most important artworks presenting this subject are those which were made in the camp itself, since they are a record of its times, carrying an indisputably authentic quality, because they were created in the midst of tremendous tragedy, enormous physical and moral suffering, disaster and atrocity, and because they come from the dedication of the people who put their lives at risk in the camp to create them, to create these works of art as a testimonial to what they went through there. The lapse of time separating us from “those incidents” has helped us to collect and examine

¹ See Irena Stefańska [full married surname Stefańska-Szymańska], “Muzeum w KL Auschwitz,” *Przegląd Lekarski - Oświęcim*, 1982, 111–117 [footnote 1 in the original Polish version of Stefańska-Szymańska's 1985 article gives an erroneous title for her 1982 article – translator's note, TB-U].

a considerable number of works made by prisoners in the camp. It's a substantial artistic legacy, comprising the work of artists who were killed by Nazi German henchmen, as well as of those who survived thanks to the self-sacrifice of others.

The visual arts were one of the most frequently practised disciplines of the arts conducted furtively in Auschwitz; they are also the most communicative. The subjects they present in pictorial form make the most powerful and direct appeal to the imagination, giving recipients a deeper, fuller insight into the situations they show. And that is by no means an irrelevant point when it comes to trying to understand a phenomenon as complex as Auschwitz, something generally regarded as a matter beyond the bounds of human comprehension.

The research done up to now on pictures made illicitly in Auschwitz offers sufficient evidence for a claim that drawing was the most common type of art practised in the camp, and the predominant category was the portrait. Portraiture was a difficult but also an uncertain and dangerous undertaking because it carried the risk of both model and artist being identified. In Auschwitz the practice of the creative arts was strictly prohibited, and those who broke this rule were in jeopardy of serious reprisals. Nonetheless, the need to make portraits, or to have a portrait made was so strong that people took the risk, and portraits were made in Auschwitz almost from the day when the first inmates arrived.

The prisoners who made portraits were first and foremost professional artists, but also people who never engaged in the creative arts before but developed a need and had the talent to do so in the camp. They made their portraits chiefly in the main camp, though some were done in Birkenau, Monowitz, and other sub-camps, in the workplaces of the various commandos, in the prisoners' blocks, the camp canteen, and even in the *Revier* (prisoners' hospital). Any place where people wanted a portrait and where the conditions were good enough to have one made. At any rate, conditions were always limited and difficult, and so, too, were chances of getting the materials required, such as a pencil and paper, paint and a sheet of cartridge paper.

So what gave rise to that mighty urge to make portraits in the camp – portraits across the entire range of different types of portraits – self-portraits and portraits of other people, or even caricatures and self-caricatures, in spite of all the difficulties and the risk of dire penalties if caught?

Well, above all it was the desire to perpetuate an image of yourself and thereby save at least something of yourself from the ravages of time and impending doom. Another reason was the wish to leave a portrayal of yourself to a beloved person with

whom you were parted by the concentration camp – to your mother, fiancée, or a close friend, to leave them at least “a shadow of yourself,” a keepsake in the event of your death. Or it was the longing for a picture of a dear person because you wanted them close by your side, at least in a surrogate on a scrap of paper if they could not be with you in any other way. Finally, it was simply the need to make art, the desire to penetrate the secrets of the human soul by observing prisoners’ faces and figures, and sometimes also the artist’s wish to perfect his skills of making portraits.

Auschwitz portraits differ in form and content, and in their reception, for they were made by different artists and present different models – ordinary prisoners, functionaries, persons not directly connected with the camp, and even SS-men. These pictures served different tasks for their makers and recipients. They carry a lot of different meanings. Not only do they present the appearance and external features of these people at a particular point in their lives – their face, figure, deportment, clothes, often in a specific situation, their workplace or activities, sometimes the realm of their dreams and longings – but all these things show their character, psychological makeup, and what they went through.

The first profound experience a prisoner, especially one who was an artist, went through was being deprived of his freedom and locked up behind the barbed wire of the concentration camp. As soon as the individual entered this place, his old self vanished, along with his world, its moral principles and order, his nearest and dearest, his feelings, habits, and dreams. This fact alone – not to mention staying in the camp, where from the very outset his individuality was assailed, his dignity trodden underfoot, where he was harassed and abused, and where there seemed to be no end to the enormity of its physical and moral degradation heralding doom – all this could not but impact on his outer appearance and psyche. So dreadful was the reality of the concentration camp that it seemed to be a nightmare, for it was hard to believe that something that never happened in the normal world could actually exist; just as it was hard for the prisoner to believe that he was actually living in such a world. Not surprisingly, the sudden encounter with life in a concentration camp must have come as a shock to every inmate.

This problem is brilliantly expressed in the self-portrait of Peter Edel, a survivor of Auschwitz (prison number 164145) and Sachsenhausen, who portrayed himself with a clean-shaven head and clad in concentration camp gear against a background of the concentration camp. In a sort of schizophrenic state of recognition and control. His hand points to himself and asks in horror and disbelief, “Who’s this? Me?” Next

to him, there is another, absolutely different image of himself from the time when he was free, which tells him, "Yes, that's you!"

This self-portrait shows the profound psychological truth about a man embroiled in the drama involved in his metamorphosis into a prisoner, who embarks on a dialogue with himself to discover himself and learn what is really going on, in order to make a decision concerning his future. It was a deliberate move for self-defence and survival. Thousands of prisoners did this, to protect themselves against the onslaught of the hell in the concentration camp, standing up in defiance to all that oppressed and made them powerless, all that was to turn them into helpless, senseless creatures bereft of an individual face, obediently doing whatever the tormentors ordered them to do. It was a special kind of psychotherapy with attributes both of a preventive therapy and a remedy, and it played a key role, helping them to survive the camp.

The self-portraits made by Franciszek Jaźwiecki, a painter and graphic artist from Kraków who survived Auschwitz (no.79042), Gross-Rosen, Buchenwald, Sachsenhausen, Halberstadt and Zwönitz, are the outcome of deep-seated, personal reflection their creator embarked on as soon as he adapted to life in a concentration camp. He made pictures of himself in all the camps in which he was held, building up a series of images of himself over the years of his incarceration, recording the changes in his appearance and hence in his personality.

Jaźwiecki always depicted himself as a member of the community of inmates, as a prisoner and a number, in prison gear with a clearly visible triangular badge marked with a capital P and the number he was registered as in the given camp. His face shows the stigma of the suffering he went through and his hopes, but also the stamina, stalwartness, and resilience of his spirit. He was a man of strength. His firm mouth and furrowed brow betray an instance of anger and defiance. Yet the look in his eyes shows his staunch determination to fight and survive. Jaźwiecki's portraits are genuine works of art, exceptionally suggestive and convincing, perfect renderings of all the different psychological states he went through as a concentration camp inmate.

Jaźwiecki made over a hundred portraits of fellow-prisoners in the concentration camps in which he was kept. He portrayed ordinary prisoners, usually ones from his block or from his work commando. His pictures were realistic: he depicted inmates as they really looked, giving a faithful representation of their features and the expression on their face. He made his pictures during breaks at work, during the evening roll call, or on Sundays. He sketched them on loose sheets of paper or in a notebook using a pencil, which was the simplest and most readily available material. This only



Photo 1. Franciszek Jaźwiecki, Self-portrait of Auschwitz prisoner no.79042. Pencil and crayon drawing on paper, 20 x 14 cm, made in Auschwitz in 1942. With the artist's signature and date, top right

shows that in the camp an artist as distinguished as he was did not have the right conditions for creative work, yet he still continued to draw. An internal imperative urged him to keep drawing pictures of the faces or full figures of prisoners who caught his attention and whom he could not just ignore and pass them by. Jaźwiecki kept all the portraits he made for himself. Those prisoners were with him, they stayed with him all the time, they were alive not only in his memory but also in his picture-book, on dozens of those sheets of paper he filled up with sketches of their faces and together with him went through many a gruelling moment before the day of liberation.

Thanks to that, today we can view an entire gallery of deeply moving portraits of prisoners. His models were prisoners of many nationalities: Frenchmen, Czechs, Jews, Russians... and above all Poles. Young and old, they came from various age groups, and were known by name or anonymous. All of them were in the same concentration camp gear with their inexorable prison number sewn on a tag on the left side of their shirt. The prisoners were all different, yet there was a striking similarity about them. They all shared the same psychological feature. Perhaps it was the typical look on their face, or as Jaźwiecki put it, "dreadfully helpless and strange eyes, with a selfish determination to survive lurking practically in each and every one of them."

Jaźwiecki kept all the portraits he made to himself. So for him it was simply a need to create art, as he says in the memoirs he wrote in the camps:

To cadge a moment of happiness, and above all of oblivion, in the concentration camps I have been making and still make portraits using a pencil, since I don't have any other materials. For me, these portraits, which I make furtively, in secret, have been oblivion, taking me into a different world, the world of Art.

I simply ignored the fact that the penalty for drawing was death – not because of bravery of any kind, but I took no notice of the danger, so entrancing it was to be in a world of my own and create art . . . I was deeply sad every time I lost

one of my works and it took a supreme effort of willpower and self-sacrifice to start again from scratch.²

For him, the world of art was the fount of life, from which he drew the inner strength he needed to preserve his individuality. It was the haven which let him live surrounded by a world of debasement, misery and atrocity; and which gave him the indispensable distance and courage he needed. And despite the setbacks, by “a supreme effort of willpower and self-sacrifice” he continued to return to the world of inner values in which he could rediscover himself and which he saw as his remedy against the spiritual depression that led inexorably to physical doom.

Stanisław Gutkiewicz, a painter from Warsaw and Auschwitz prisoner no. 11003, left a magnificent legacy of a portrait collection of Czech prisoners, members of the Sokol organisation. His pictures present a group of mature, elderly people, most of them reserved and introverted. Their faces are serious, absorbed in thought, with an expression of profound concentration. A certain, occasional look of melancholia and a characteristic smirk testify to their awareness of the reality in the camp. The motive for the making of these portraits, which are inscribed with the prisoners’ numbers, names, and sometimes even their home addresses, came from a need imposed by life in the concentration camp, as survivor Dr. František Beneš (no. 25659) recalls:

I was in Block 25 in Auschwitz with the painter Stanisław Gutkiewicz from 15 January to 15 March 1942 . . . Our companions who arrived in the Sokol transport were dying very fast one after another, so I made an arrangement with fellow-prisoner Gutkiewicz for him to make portraits of those who were still alive in Block 25, to have these pictures sent to the families, or alternatively given to those who returned home after the War. That was why our addresses were put on them.³

This chronicle of the fate of the Czechs from the Sokol transport soon came to an abrupt end. The artist who was making it himself fell victim to Nazi German atrocity. On 13 June 1942 he was shot by the firing squad.

Survivor Franciszek Targosz (no. 7626) recalls a similar, yet even more drastic story of how another portrait was made:

² Franciszek Jaźwiecki, *Wspomnienia* [Recollections], volume 32, p. 84-85 of the *Marzenia* [Dreams] collection preserved in the Archive of the Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum [hereinafter AA-BMM].

³ Letter to the Management of the Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum from Dr. F. Beneš, Prague, 5 May, 1981.

If I remember correctly, one day in 1942 a relative of Adam Stapf was outside Block 24, waiting to be executed. That was when – an hour before that prisoner was shot – Jan Gąsior-Machnowski drew a portrait of him.⁴

Pictures of this kind, of prisoners shortly before they were due to die, were made with their next-of-kin in mind, as a precious memento. Portraits of Auschwitz prisoners condemned to death were made practically anywhere and at any time. They were being made already in 1940, in the first phase of the camp's operations, a period of particularly intensive bestiality intended to dehumanise prisoners as fast as possible. This fact testifies to the tremendous strength of character artists had and their ability to conjure up a well-nigh superhuman amount of vigour to stand up in spiritual defiance against the Nazi German machine of destruction. 1940 was marked by the making of the portrait of Franciszek Balzar (no. 969) by the painter Stanisław Szpakowski (no. 5368), and of Jan Szymczak by Xawery Dunikowski, who inscribed his work with a dedication to his sitter, "Souvenir for Mr. Szymczak, from Xawery Dunikowski 774, Auschwitz, 1940."

The distinguished sculptor and painter Professor Xawery Dunikowski arrived in Auschwitz at the age of 65. He survived chiefly thanks to assistance from fellow-prisoners and being looked after by the Polish medical staff in the prison hospital, who on several occasions put him up in the *Revier* to let him recuperate. The work of the Polish doctors and medical assistants turned the prison hospital into a sort of safe haven for prisoners. It did not provide full protection against all manner of dangers, nonetheless it freed them from having to go out to work, standing hours on end in roll calls, and putting up with the harassment that went on outside the hospital. It was in the *Revier* that Dunikowski made most of his works in Auschwitz – portraits of the patients receiving treatment there. The *Revier* offered good conditions for this type of activity, especially portraiture. SS doctors and medics rarely visited the prisoners' hospital, and being able to enjoy leisure, peace and quiet, and seeing sick and suffering people on an everyday basis helped him concentrate and collect his thoughts. Dunikowski could not resist the overwhelming impulse to make a pictorial record of sick and convalescent prisoners, who provided the clearest and most powerful reflection of the psychophysical nightmare prevailing in the camp. His pictures are sad, showing emaciated, debilitated bodies hardly able to sit up in bed, and wizened features on faces ravaged by pain. The half-closed eyes staring out into space seem

⁴ Franciszek Targosz, *Oświadczenia* [hereinafter *Statements*], vol. 64, p. 49, AA-BMM.

barely able to keep up their drooping lids. The grave faces are engrossed in thought. Some have an expression that says they want to live; others have dwindled down into indifference, despondence, or are linking up with a world of non-existence. These are the *Muselmänner*, prisoners whose bodies have become so exhausted physically that they have broken down psychologically. Their portraits show that they have turned into but a shadow of human beings, with scrawny, shrivelled faces and long noses. Their faces are expressionless, stock-still, bleak and apathetic.

Just like Professor Dunikowski, his boon friend Marian Ruzamski, a painter and Auschwitz prisoner (no.122843), made portraits of prisoners in the hospital when he was ill and staying there himself. That was probably when Ruzamski made a self-portrait with a fine depiction of his own face. He took these portraits with him as souvenirs when he was evacuated to Bergen-Belsen, where he died of starvation just days before liberation.

When he was in the prisoners' hospital of Bergen-Belsen, Ruzamski seems to have felt he would soon die and handed his portfolio with 47 Auschwitz portraits in it to Dr. Brabander, a Paris physician with Polish roots. The portfolio was meant for Janina Pawlasowa of Tarnobrzeg, a prewar friend of Ruzamski's. However, Dr. Brabander died soon afterwards and the portfolio came into the possession of his son Roman, who was also a Bergen-Belsen prisoner. Roman Brabander took it back to Paris. Mrs. Pawlasowa learned of all this after the War from Dr. Tkaczow of Rzeszów, a survivor of Bergen-Belsen. Thanks to her and several other persons, the portfolio was eventually recovered in 1946/1947 and is now an important part of the Auschwitz-Birkenau Museum's collections.⁵

Alongside the professional artists who made portraits of patients, doctors and medical staff when they were receiving treatment in the prison hospital, there were also amateur portraitists who worked in the hospital. One of them was Leon Turalski (no.2691), an amateur painter from Warsaw. Still other portraitists used the hospital as a convenient "hiding-place." For instance, Wincenty Gawron (no.11237), a student of the Warsaw Academy of Fine Arts, was "sent to the hospital" in connection with a plan to escape. In the entries for 25 March and 10 April 1942 Gawron made in his memoirs of Auschwitz, he wrote the following:

To thank Dr. Diem for admitting me to the hospital, I'm doing a portrait of him. . . . I'm making a portrait of Dr. Gawarecki, a radiologist from Lublin I think it's going to be one of my best works. I'm doing it in the X-ray dark room

⁵ Janina Pawlasowa, *Statements*, vol. 22, p. 72-77, AA-BMM.

and thanks to the excellent play of lights in the premises, I've managed to get a whole range of shades and halftones that only a soft pencil can offer, to capture every line, every characteristic feature on the model's face and thereby memorialise him in an everlasting likeness on paper.⁶

Gawron's frank assertion shows just how much pleasure and satisfaction he got from making portraits of people whom he wanted to thank for helping him. Presumably, the painter and graphic artist Mieczysław Kościelniak (no.15261) must have drawn the same kind of satisfaction from making a portrait of his senior colleague, the distinguished sculptor Xawery Dunikowski, whom he met by chance in Auschwitz. Kościelniak was encouraged to make a portrait whenever he saw an interesting face or figure, or to draw pictures of his friends and prisoners working in the *Lagermuseum*,⁷ members of the Auschwitz orchestra, or other prisoners who made a contribution to supporting diverse tokens of cultural life in the prison conditions of Auschwitz. Whenever he was employed in commandos that offered relatively good conditions for creative work, such as the *Unterkunftskammer* (storehouse for prisoners' personal belongings) or the *Bau-Betriebs-Dienststelle* (construction office) and was in touch with prisoners who could help him acquire art materials, he would make portraits using practically the entire range of materials and techniques available – oils, watercolours, even woodcuts and engraving or etching on a metal plate. He made drawings on loose pages and in a sketchbook, or even on a small part of a standard prison letter-form. He had models for his portraits, used photos or his memory of what his subjects looked like. He made portraits of one individual, a pair of subjects, or group portraits, including numerous pictures showing the faces or entire figures of artists who were fellow-inmates of Auschwitz, such as the sculptor Zbigniew Raynoch (no.60746) from Kraków, who was a member of the Auschwitz international resistance group and died in combat during an attempted escape on 27 October 1944; the graphic artist Adam Bowbelski (no.4135) from Warsaw; the painter and graphic artist Jan Baraś-Komski (no.564); Marian Ruzamski and Xawery Dunikowski; as well as Franciszek Targosz, who acted as the camp's "patron of the arts and artists" and had proposed the original idea for the establishment of the *Lagermuseum*.

Many of Kościelniak's portraits show prisoners in specific situations, places and at specific moments, for instance, Baraś-Komski is presented standing at his easel in the *Lagermuseum*, painting a picture entitled "The Troubadour," Dunikowski is

⁶ Wincenty Gawron, *Wspomnienia* [Recollections], vol. 48b, p. 171 and 178, AA-BMM.

⁷ For more on the *Lagermuseum* (prison museum), see Irena Stefańska, "Muzeum w KL Auschwitz," *Przegląd Lekarski - Oświęcim*, 1982, 111–117.

shown at work on a sculpture in the *Unterkunftskammer*, while Franciszek Nierychło (no.994) is portrayed conducting the Auschwitz orchestra during a rehearsal in the music room. Kościelniak made a double portrait of fellow-inmates Alojzy Gołka (no.1209) and Wincenty Gawron leaning over a couple of letters and wistfully gazing into the distance. The look in their eyes reveals the hopelessness of life in the concentration camp – all that they were forbidden to write about. Portraits of this kind were packed with inside information.

In some of his portraits Kościelniak depicted situations which prisoners longed for and looked forward to; for instance, in a family tableau he did as a pen-and-ink drawing for fellow-inmate Bronisław Pendziński (no. 280) dated 17 December 1943, he portrayed Pendziński's wife Anna, his daughter Marylka, and son Eugeniusz, with a decorated Christmas tree lit up with candles in the background.

Kościelniak made several self-portraits in Auschwitz, showing him in striped prison gear, wearing civvies and daydreaming, or as a painter with a brush and palette. He dedicated the picture of himself in a prison uniform to his mother. He had the opportunity to send his work out of the camp, and wanted her to see what he really looked like.

Inmates of Auschwitz did not lose their affection for their loved ones once they were inside the camp; on the contrary, they grew fonder and fonder of them, wherever they might have been. They were very happy whenever they got a letter from their nearest and dearest and when they had the opportunity, albeit limited, to write back. Having a photo or picture of their loved ones on them made them happy, too, though it was prohibited. And they were happy if they got the chance to secretly send out a picture of themselves. The sense of an emotional bond linking them with their loved ones over and across the barbed wire of the concentration camp mobilised them and boosted their strength, their powers of self-defence and determination to survive. Having pictures of this kind fended off the nightmare, mitigated the suffering they were going through, warmed their hearts, kept their spirits up and supported their desire to live.

Alongside the self-portraits with himself as the sole subject, Kościelniak also made a few with himself in the company of other inmates, as if to show his close ties with them. He appears on these small graphics during a concert given by Adam Kopyciński (no.25294) in the music hall, next to Kazimierz Zaręba (registered in the camp as Michał Wiecki, no.1036), and Adam Wysocki (no.2985). He is also portrayed as a white coat assisting Dr. Jan Grabczyński (no.83864) during an opera-

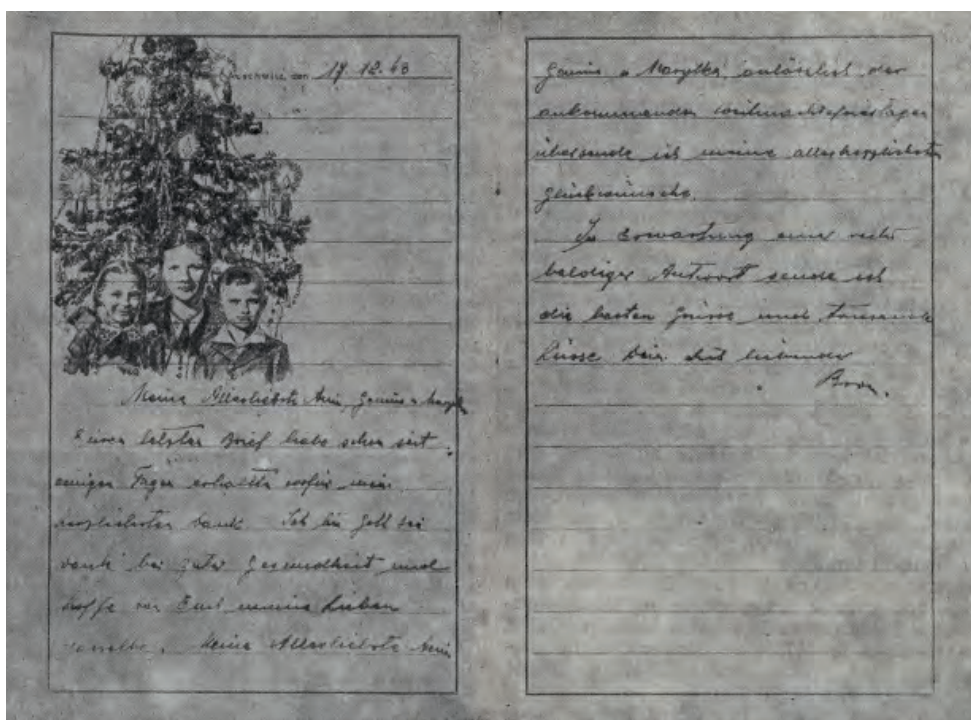


Photo 2. Mieczysław Kościelniak, Portrait of the family of Bronisław Pendziński, Auschwitz prisoner no.280. Pen and ink drawing on an Auschwitz letter form filled in by Pendziński and dated 17 December 1943



Photo 3. Mieczysław Kościelniak, Self-portrait of Auschwitz prisoner no.15261, Watercolours on cartridge paper, 12.5 x 9 cm, made in Auschwitz in 1943. With the artist's signature and date, "MK 1943," bottom right, and a dedication to his mother on the reverse

tion in the prison hospital. These self-portraits say a lot about Kościelniak's relations with prisoners from other work commandos and may be regarded as mementos of his friendships.

There are also poignant Auschwitz portraits made by amateurs like Roman Zadorecki (no.25151) and Józef Mrozek (no.103137). Zadorecki made two portraits in the camp, one of himself and another of his friend Augustyn from Kraków. He did them in oils, "as a souvenir of those days," as he said, having acquired a set of dry paints from the Canada storehouse,⁸ which he then mixed with varnish and oil. He did not have the means to send his pictures out of the camp, so he hid them in the loft of the *Bauhof* (construction yard) storage building where he worked, and that's where they were found after the War.

Józef Mrozek came from Gorlice and worked in the *Baubüro* (construction office). He had a talent for drawing. In the camp he met Marian Ruzamski, who helped him as much as he could to develop his skills. Mrozek had a small sketchbook in which he did pencil drawings of his colleagues, mostly his workmates. One of the 23 portraits in Mrozek's sketchbook is a picture of him by Ruzamski. There is also a portrait of Xawery Dunikowski, which Mrozek made in 1944. He managed to take his sketchbook with him when he was evacuated from Auschwitz to Leitmeritz concentration camp, where he continued to make portraits in another sketchbook. During the evacuation of Leitmeritz, he and two companions left the train, but an SS man sent a volley from a machine gun after them, which killed him. Władysław Domaradzki (no.3574) the only one of the three escapees to survive, took the sketchbooks out of Mrozek's bag and kept them safe until liberation day.

There were professional artists as well as a couple of amateurs who engaged in portraiture in the sub-camps of Auschwitz. They included Jean Bartischau, (held as no.176124 in Golleschau), Izaak Claud (held in Fürstengrube), David Friedmann (a prisoner of the Gleiwitz subcamp), JanMarkiel, (no.126105, Jawischowitz), J. de Metz(Eintrachthütte), and Marian Waliński (no.121286, Monowitz).

Birkenau women's camp had its portraitists, too. They included Dinah Gottliebova from Prague (no.61016), Edyta Links (no.3676), Eva Gabanyi (aka Gabanjova, no.4739) from Slovakia, Zofia Stępień-Bator (no.37255), Janina Tollik (no.6804), and Janina Unkiewicz (no.26776). One of the women's portraits made by an anonymous artist that deserves special notice is a realistic likeness of prisoner-doctor Zofia

⁸ "Canada" was the name used by Auschwitz inmates for the storage facility that accommodated the personal property seized from new prisoners sent to the gas chamber straight on arrival. [Translator's note]

Kączkowska (no.46442), a medical practitioner from Kraków who died in Birkenau in 1944. Another interesting portrait, by Zofia Stepień, shows Mala Zimetbaum (no. 19880), a Belgian Jewish girl whose family came from Poland. Mala worked as a *Läuferin* (messenger) in Birkenau, and was killed in the autumn of 1944 with Edward Galiński (no.531), after their attempted escape failed.

All these pictures have given us the opportunity to know what these girls looked like. The written work on Auschwitz says a lot about them; they are mentioned for their dedication and commitment to helping others, and for their courage and bravery. So we can confront our idea of their personalities with their physical looks.

Stepień's portraits of her companions in the camp tended to beautify their faces and figures. There is no trace of a concentration camp stigma about them; they are elegantly dressed, with long hair and cheerful faces. The only true-to-life details in her pictures were their facial features. That was how she drew them because, as she said herself, "everything was so ugly, grey, sad, and dirty, and that's why I wanted to put some beauty into my pictures."⁹

"Embellishing" prisoners' portraits, but done for an entirely different purpose, is mentioned in the recollections of the painter Janusz Machnowski (no.724):

In the drawings of prisoners I did intended to be sent out to their families, I tried to show them in the best possible light for emotional reasons, to save the families from worrying that their dear person did not look well.¹⁰

Most of the portraits made in Auschwitz were intended for, or actually requested by inmates' families. The parents of survivor Alfred Skrabania (no.26645) were so worried about what might happen to their son that they wanted to have a picture of him, perhaps his last one. When they learned that a portrait could be made in the camp and sent home, they asked him for one. Alfred turned to Czesław Lenczowski (no.29553), an artist who survived the camp, who made two portraits of him. In the first one, Lenczowski took precautionary measures and presented his sitter in civilian clothes, but later changed his mind and decided that a picture with his model in striped prison gear would be "the best memorial and a kind of record for future generations." Luckily, both pictures reached Alfred's parents.

Portraits were smuggled out of the camp and reached prisoners' families by various ways and means. Usually, it was done using the services of civilians who

⁹ Zofia Stepień-Bator, *Statements*, vol. 74, p. 142, AA-BMM.

¹⁰ Janusz Machnowski's letter of 25 April 1981 to the AA-BMM.



Photo 4. Czesław Lenczowski, Portrait of Erwin Olszówka, Auschwitz prisoner no.1141, with his girlfriend. Oils on canvas, 50 x 62.5 cm, made in Auschwitz in 1944. With an inscription in Polish, bottom right, reading, “Erwin, we won’t forget you, either. Lenczowski 944”

worked on the premises of the camp. Alfred Skrabania entrusted his illicit packages to Franciszek Walizka, his school friend from ReptyŚląskie, who was a civilian employed as the engine driver of a narrow gauge train which ran past the *Holzplatz* (timberyard) every day near Alfred’s workplace, and “accidentally” stopped there. At such times, Alfred would put his packages in a prearranged carriage.¹¹

Mieczysław Kościelniak also availed himself of the services of civilians to get his work out of the camp. To send his pictures,

including portraits, to his family, he had an arrangement with people working in a laundry in Bielsko-Biała. He and other prisoners operated laundry deliveries there and back to the camp under an SS guard. They received a lot of help with the transfer of packages especially from the family of Józef Szpyra, a shoemaker who had a workshop in the yard belonging to the laundry. The Szpyras even arranged secret rendezvous for prisoners to meet with members of their families.

Portraits also left the camp thanks to the services of inmates who were discharged, or when their owners were discharged. This was by no means an easy matter. Prisoner Henryk Jańczyk (no.1505), who was discharged in 1943, wanted to take out a portrait made for him in 1942 by a Soviet prisoner-of-war who was killed during an attempted escape by prisoners-of-war. He asked friends from the *Effektenkammer* to sew it under the inside lining on the back of the civilian jacket which he had deposited in the facility. For want of any other medium, the portrait had been done in pencil on the back of a German invitation to a social evening. Despite the fact that Jańczyk’s personal clothes were disinfected before he could leave the camp, the portrait did not sustain serious damage.¹²

¹¹ Alfred Skrabania, *Statements*, vol. 98, p. 116, 117, and 128, AA-BMM.

¹² Henryk Jańczyk, *Statements*, vol. 98, p. 116, 117, and 128, AA-BMM.



Photo 5. Mieczysław Kościelniak, Self-caricature. Pen and ink drawing on cartridge paper, 15 x 9 cm, made in Auschwitz, ca 1942

Many prisoners had portraits on them when Auschwitz was evacuated. Stanisława Gąskowa (no.7556) had several Auschwitz mementos during the evacuation, and one of them was a portrait of Dr. Janusz Młynarski. She managed to escape, but afterwards was worried that having a picture of a prisoner in striped gear would give her away, so she tore it up and threw it away. She later said that it was an excellent likeness of Dr. Młynarski, “done in black on cartridge paper.”¹³

Franciszek Targosz of Bielsko-Biała was able to send artworks out of Auschwitz with the knowledge of and thanks to the tolerant attitude of an SS-man called Malisch, who came from the same place. There were several other instances of SS-men behaving in this way, but they had to be remunerated in advance in one way or another.

Smuggling portraits out of the camp did not always have a happy end. One of the misadventures was the attempt to take two portraits done in oils out of the camp, one of Professor Jan Stanisław Olbrycht (no.44688), and the other of the pharmacist Czesław Cegielski (no.63050), both done by Czesław Lenczowski in the *Lagermuseum*. The portraits were rolled up and hidden under a pile of wood a prisoner was transporting out of the camp. However, he was stopped at the gate by SS-man Kaduk, who ordered all the wood taken off the cart and discovered the portraits. The matter was reported to the political department, whose officers identified the prisoners on the canvas and called them up for an interrogation.

Professor Olbrycht tried to exculpate himself by saying that the artist made his portrait when he was sick and in hospital, and the pictures were to be put up in the ward as decorations, and were on their way to the carpenter’s workshop to be framed. SS-man Hössler said a word for the prisoners caught up in the affair and there were no reprisals for them, but the portraits were burned.¹⁴

¹³ Stanisława Gąskowa, *Statements*, vol. 63, p. 130, AA-BMM.

¹⁴ Czesław Lenczowski, *Statements*, vol. 47, p. 39, AA-BMM.

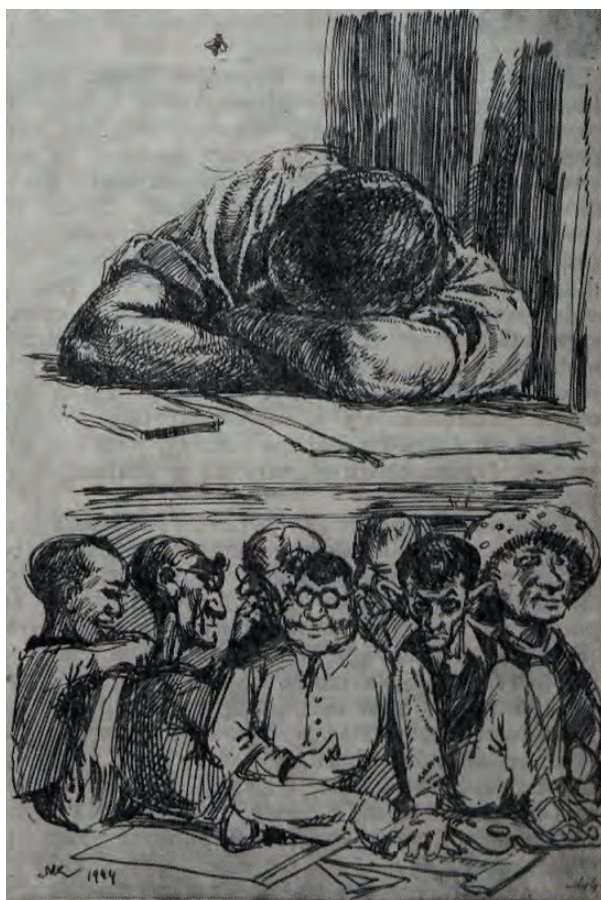


Photo 6. Mieczysław Kościelniak, Self-caricature with BBD commando prisoners. Pen and ink drawing in a 19 x 12.5 cm sketchbook, made in Auschwitz in 1944. With the artist's signature and date, bottom left, "MK 1944."

Just as prisoners' families wanted to have pictures of them from Auschwitz, so too prisoners wanted to have pictures of their loved ones, which was prohibited. Nonetheless, the urge was so strong that oft-times they risked reprisals, not only on themselves, but also the loved ones and the artists involved in the making of such portraits, which would be done from a photo smuggled into the camp, or sometimes "borrowed" from the *Effektenkammer* thanks to the services of prisoners employed there, provided, of course, that the prisoner had such a photo on him when he was arrested.

That was how some portraits were made, for instance, of Franciszek Targosz's wife, by Wincenty Gawron; or of Józef Mikusz (no.7794) with his fiancée on a bridge over a river, by

Franciszek Reisz (no.42447); or of Erwin Olszówka (no.1141) with his girlfriend in a beautiful country scene, by Czesław Lenczowski. Pictures of this kind reflected the freedom prisoners yearned for and the dreams they wanted to come true.

Being in touch with civilians and members of underground organizations in contact with people in the camp was very important for Auschwitz prisoners. Opportunities to establish relations of this kind occurred especially when a commando was sent to work outside the bounds of the camp, and once established kept prisoners going "in body and soul." They could get information and exchange letters, as well as get extra food, clothing, medications etc. from outside. To thank those who hel-

ped them, prisoners would get an artist to make a portrait of their benefactor from a photo of them. Such a picture was a treasured souvenir for the person concerned, and sometimes the only memento for their family if being in touch with Auschwitz prisoners ended in tragedy for them.

One of the mementos of type is a cameo of Helena Płotnicka carved in wood by an anonymous artist. Helena received it as a token of gratitude from Auschwitz prisoners working in Gärtnererei–Raisko, an external horticultural centre. An inscription on the back of the cameo reads “Souvenir from Janek and Walter.” Helena was a liaison girl in an underground resistance unit sending food, medicines, and correspondence into the camp by means of the Raisko gardening commando. On 19 May 1943 she was caught, arrested, incarcerated and kept in the bunker of Block 11 until 20 October 1943, when she was transferred to the women’s camp in Birkenau, where she died on 17 March 1944¹⁵.

Andrzej Harat of Libiąż received a treasured wartime souvenir from Jan Baraś-Komski, an Auschwitz prisoner who escaped in 1942 and whom Harat hid and put up in his house. Baraś-Komski was an artist and to express his gratitude painted a series of watercolours of his benefactor’s family.

Sometimes prisoners thanked their benefactors by presenting them with a souvenir picture of themselves rather than of their helpers. Such gifts carried an additional personal value. An instance of this occurred with the donation of a pencil drawing by Jan Markiel, a prisoner of Jawischowitz sub-camp, showing Geza Schein (no.103820), a sad-faced eleven-year-old from Hungary. In 1944, when the portrait was made, Geza was working in Jawischowitz with other Jewish boys from Hungary sorting coal in the Brzeszcze mine. Civilian women employed in the mine’s canteen were secretly supplying the boys with extra food. Geza, an exceptionally serious and sad boy believed to have arrived in Birkenau with his entire family, drew the attention of Emilia Klimczyk, one of these canteen ladies, who decided to single him out for special care. She still continued to help other children but used to bring him extra treats from home. Geza did not speak Polish, and Emilia did not know his name or surname. Just before he left on a transport for another camp, Geza offered her his portrait in gratitude and said in broken Polish, “Thank you, I love you, Mummy.” Emilia had no children of her own and we may speculate whether her relations with

¹⁵ Danuta Czech, “Kalendarz wydarzeń obozowych,” *Zeszyty oświęcimskie* 4 (1960), p. 102 and 142, Published by the AA-BMM. See the English edition of Czech’s Auschwitz timeline: *Auschwitz Chronicle 1939–1945*, (First American edition Henry Holt & Co., 1990); see especially p. 400–401 in the 1990 Tauris edition.

the boy in the picture prompted her to take another child, three-year-old Kola, out of the camp just before liberation day, and adopt him. The Hungarian boy from the picture was traced thirty years later, when the portrait was displayed in an exhibition on Auschwitz held in a Budapest art gallery. It was reproduced in the newspapers, and Geza saw his own portrait in *Nők Lapja*, a women's weekly magazine.¹⁶ His wartime story came back to him, he re-established his long-lost contact and is still in touch with his erstwhile carer.

Prisoners remunerated their portraitists to the best of their abilities. Usually they would give them a slice of bread, a piece of turnip, or a few cigarettes as a token of their gratitude. But in the context of prisoners' personal relations with other prisoners, such payments were only of secondary importance compared to the profound satisfaction the artist drew from his creative work. It was a matter of emotional commitment associated with a big risk incommensurate with any form of gratification, yet artists still took the risk, striving for hope in defiance of evil, violence, and death.

Sometimes a portrait performed another important and practical role, for example, in preparations to escape. A well-designed escape required the prisoner concerned to draw up a plan involving a series of details, on which its success depended. Usually, one of the main points was having a personal ID, an *Ausweis* or *Kennkarte* with a valid photo. Getting an ID, especially the photo, was extremely difficult. Most civilian ID photos tended to show the bearer with a full crop of hair and wearing a tie. You could not get such a photo made in the camp, but having a realistic *picture* made with a head of hair, a tie and all could serve as a surrogate. Once you had that, you could get it photographed with the help of your mates working in *Erkennungsdienst* (Personal Identity Service) or friends in civilian life, and reproduced in the size required for your ID card. This part was easier.

This is how prisoners Florian Birecki (no.92228) and Janusz Machnowski intended to escape. Machnowski made portraits of himself and his companion using charcoal on Bristol board in Block 13. Next, the portraits were carried out of the camp by Tadeusz Majerski, who worked for DAW (*Deutsche Ausrüstungswerke*, German Munitions Works) and got passport size photos made from them in Chrzanów. The photos arrived in the camp but the escape did not take place because on the appointed day there was a *Blocksperr*e (lockdown order) for all the prisoners' blocks.¹⁷

¹⁶ Emilia Klimczyk, *Statements*, vol. 13, p. 45–55, AA-BMM; Geza Kozma, *Statements*, vol. 84, p. 96–101, AA-BMM.

¹⁷ Florian Birecki, *Statements*, vol. 12, p. 131 and 132, AA-BMM.

Mieczysław Kościelniak made pencil portraits in 1943 for three prisoners, Henryk Kwiatkowski (no.3002), Alfons Szumiński (no.23483), and Józef Porwoł (no. 67161), who were planning to escape. The three pictures were sent out of the camp to Dr. Antoni Ramz, who lived in Spytkowice, to have photos made from them for ID cards used in the Generalgouvernement part of German-occupied Poland. Andrzej Sikora of Nowe Dwory got photos made in Kraków for the would-be fugitives. However, their escape plan came to nothing because one of the prospective runaways could not bear the psychological stress of the planned escape and broke down.¹⁸

On the other hand, another escape plan using this strategy succeeded. It involved prisoners Otto Küsel (no.2), Mieczysław Januszewski (no.711), Bolesław Janusz Kuczbara and Jan Baraś, who managed to escape on 29 December 1942. Kuczbara was dressed up as an SS-man, so he needed an ID card with a photo of him wearing an SS uniform. To resolve the problem, Kuczbara obtained his civilian photo from the *Effektenkammer*, and Baraś superimposed an SS uniform and cap on it, after which a new photo was made from the doctored photo.¹⁹

Another popular art form beside portraiture was caricature, which gives us yet another indication that however bad the conditions people may happen to find themselves in – and this was certainly true of those behind the barbed wire of the German concentration camps – they still manage to see the so very much needed funny (or sometimes black humour) side of things. Humour was particularly needed in concentration camps, where your life was in jeopardy all the time, where there was uncertainty and no hope for your future, where the depressing atmosphere and the physical and moral suffering inexorably made people sink in apathy and lose their self-confidence and determination to fight and survive. Cartoons played a positive role, giving inmates yet another means of self-defence. Several Auschwitz prisoners served as caricaturists, among them Wincenty Gawron, Mieczysław Kościelniak, Franciszek Reisz, Aleksander Kołodziejczyk (no.112), Piotr Paweł Lutczyński (no.162156), Tadeusz Myszkowski (no.593), Władysław Siwek (no.5826), and Stanisław Trałka (no.660).

Like portraits, caricatures come in different forms and are received in various ways. Caricatures were being made in Auschwitz already in 1940. For instance, a caricature of prisoner Franciszek Balzar was made by an artist who put his initials, “MS,” and a date, “15. 12. 40,” on the picture. Caricatures were made for various purposes, and the subjects they depicted stood at the opposite ends of the axis of good and evil.

¹⁸ Tomasz Sobański, “Portrety oświęcimskich uciekinierów,” and “Ucieczka w mundurach SS.” *Za Wolność i Lud*, 1/357 and 15/371 (1970).

¹⁹ Jan Baraś-Komski, *Statements*, vol. 71, p. 64 and 65, AA-BMM.

Caricatural portraits of prisoners presented a humorous exaggeration of their characteristic features, physical defects and psychological shortcomings. The purpose was to make inmates laugh, put them in a good mood and warm the heartstrings. Good examples are provided by cartoons of prisoners who were members of the orchestra, Czesław Sowul (no.167), who played the drum, and the accordionist Roman Szymuła (no.26842), or of other prisoners who enjoyed a good reputation and were popular with their companions. Similar in form and content were the group caricatures of the prisoners of BBD commando, or a whole album of caricatures done by Stanisław Trałka, entitled "Erk. in Karikatur" (Caricatures of Personal Identity Service), with funny depictions of prisoners of that commando during their daily work routine, and even of their boss, SS-man Bernhardt Walter. The album contains a self-caricature of its owner, Stanisław Trałka, who died of typhus on 2 October 1942.

Greeting cards with a caricature or funny cartoon which prisoners gave each other to mark a birthday or name-day were heart-warmers, too. In the autumn of 1944 Erwin Olszówka, a *Rapportschreiber* (report secretary) in the camp, got quite a number of these for his birthday. Some are cartoons of himself or of senders of the greetings in a variety of typical (real or imaginary) situations. Olszówka managed to get these cards out to his mother thanks to the good services of Tadeusz Paczuła. Another set of greeting cards were given to Czesław Jaszczyński (no.5696), nicknamed Bumbo in the camp, for his name-day in 1943. Bumbo worked in the porter's lodge next to the *Arbeit machtfrei* gate.

Some prisoners kept autograph books and had entries in them illustrated with cartoons of themselves or of the person writing the entry. Souvenirs and greeting cards for special occasions illustrated with satirical cartoons are yet another sign of the traditions of freedom prisoners cherished and of their invincible spirit.

There are also cartoons to document a variety of events in the camp, such as the Fatties and Skinnies match played on a special occasion in 1942 in the yard between the blocks opposite the prisoners' kitchen, or to record the concern worrying camp pharmacist Czesław Cegielski due to the want of medications in the stockroom of the pharmacy and the consequences due to this lack, as the laughing skull on the empty shelf and the spider spinning his web on the window tell him. Tadeusz Myszkowski, a first-rate cartoonist, depicted Cegielski the pharmacist in a wall painting on the premises of the old pharmacy in the loft of the prisoners' hospital (Block 28). The loft of Block 14, which had plaster on its walls and accommodated prisoners, was decorated with cartoons showing prisoners washing and shaving. These caricatures

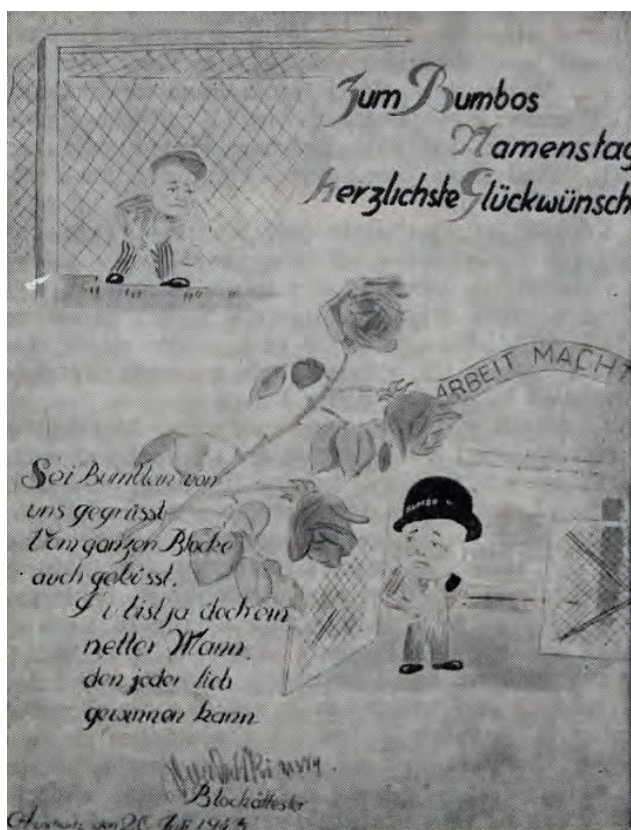


Photo 7. Unknown artist, Cartoon of Czesław “Bumbo” Jaszczuński, Auschwitz prisoner no.5696. Watercolours on a 43.5 x 31.5 cm sheet of cartridge paper with name-day greetings, made in Auschwitz in 1943.

Photos 1–7 come from documents preserved in the Archive of the Auschwitz–Birkenau Memorial and Museum. Permission to reproduce the illustrations from the Polish Institute for Evidence Based Medicine.

bringing comfort. Derided SS-men did not seem so dangerous and lost some of their gruesome “authority.”

The second group is a set of whistleblower cartoons disclosing the evil of these individuals, lambasting their ruthlessness, cruelty, and sadism. The humorous, or sometimes absolutely macabre presentation of their vices was strictly connected with the physical pain these people inflicted on prisoners, or with the deaths they caused. Wincenty Gawron was an outstanding specialist in this kind of caricature. In one

survived the War and have been preserved.

Both the caricatures and self-caricatures (individual or group) present the personal reflections of their makers and the good and bad landmarks in their life in the concentration camp.

Alongside the light-hearted cartoons, there were also sinister ones which now evoke survivors’ drastic recollections of “those days.” They show notorious SS-men or functionary prisoners and may be divided into two groups. The first is a set of caricatures that mock the physical features, mimicry, gestures, greed and bad habits of the masters of Auschwitz. They pull these people to pieces and ridicule them mercilessly. They circulated among prisoners, eliciting laughter, helping them to stem their fear and

of his drawings of SS-men and functionaries, he depicted SS-man Ludwig Plagge, nicknamed Pearl, showing him in a cartoon with a dog led on a leash and a series of skulls like a string of pearls over his head. Gawron probably made this caricature at the time he was making a portrait of Plagge. He wrote in his prison recollections, "I was given the rare honour of making a portrait of Pearl and his dog, to be done from a photograph. So I'll draw two dogs, one in a dog collar, and the other in an SS uniform."²⁰

Caricatures of this type were a sort of memento for prisoners. They were created out of hatred, anger at SS violence; they were accusations. Smuggled out of the camp, they served as whistleblowers. When prisoner Gawron escaped from the camp on 16 May 1942, he took with him his Auschwitz diary, the caricatures of kapos and SS men he had drawn from memory, and the portraits of prisoners he and his friends Leon Turalski and Stanisław Gutkiewicz had made. He hid these mementoes inside a specially hollowed out piece of limewood consisting of two boards he glued together. Władysław Kupiec (no.793) carved the head of a highlander on the top surface, so it looked like a bas-relief.²¹

SS-men and functionaries took advantage of prisoners who were artists, especially portraitists, and exploited their talent for their private purposes. Despite the official ban on prisoners engaging in artwork, their overseers gave them a photo and forced them to make portraits of themselves and their families. Prisoners were not allowed to accept such "commissions," though in practice they could not refuse. This is how survivor Jan Baraś-Komski recalled the situation:

When I was still working in *Bauleitung* (construction management), I used to make portraits every day. It was treated as fifty percent of my work, practically as my duty. SS-men used to take my work . . . One day, I could not make a portrait of one of the SS-men, I don't remember why. He felt snubbed and complained to his superiors. One Sunday my prison number was called out and I was punished by being made to work on Sunday. I was even thrown out of *Bauleitung*.²²

Sometimes a kapo would make arrangements for work of this sort and get an artist to work for him in order to impress his superiors. Sometimes an SS-man did it for his personal benefit, as survivor Władysław Siwek recalls:

²⁰ Wincenty Gawron, *Wspomnienia* [Recollections], vol. 48a, p.66, AA-BMM.

²¹ Wincenty Gawron, *Statements*, vol. 11, p. 22, AA-BMM.

²² Jan Baraś-Komski, *Statements*, vol. 71, p. 61, AA-BMM.

Bischoff had promised to promote Dengler to the rank of *Unterscharführer* if he made a portrait of Bischoff's brother-in-law, a pilot who had been killed in action. Dengler tried to make the portrait himself but couldn't do it. He told me to paint it . . . He put his signature on the finished picture in my presence. Not much later he came in with his new rank patch on his uniform.²³

Sometimes prisoners approached an SS-man offering to make a portrait of him. They did this for their own purposes, to earn the SS-man's goodwill if they wanted to organise extra food or medications, or if they wanted to get a better job. Survivor Tadeusz Żaboklicki (no.21668), who worked in the camp's carpentry workshop, often used to visit the slaughterhouse, where his mate Lucjan Motyka (no.136678) worked and smuggled out meat products. To win over the SS-men guarding the slaughterhouse and get them to turn a blind eye, Motyka made portraits of them during working hours, which they didn't mind at all. Żaboklicki produced frames for these pictures in the carpentry shop. So the two prisoners had a good reason for seeing each other quite often. The SS-men were pleased with the portraits, and not so rigorous when it came to checking prisoners leaving the slaughterhouse. Prisoners were not particularly proud of doing this kind of artwork, but it helped them and their companions survive physically.²⁴

Another group that made use of prisoners' skills of making portraits were the SS physicians in the camp hospital. They required inmates to make true-to-life pictures of the faces or even full figures of sick prisoners, in which some of the quasi-scientists in the SS medical milieu were interested. Auschwitz survivor Kazimierz Szczerbowski (no.154), who worked as chief secretary in the prisoners' hospital in the main camp of Auschwitz, recalls that drawings of this kind were being made already in 1940, on orders from SS Dr. Mayer:

Mayer wanted to carry out an anthropological research project and observations, and instructed the hospital kapo Hans Bock to find a couple of prisoners who were painters and graphic artists to make drawings of a few individuals selected by him . . . I was his first subject. An artist the kapo found spent half a day painting a picture of me . . . He [Mayer] was particularly interested in a Jewish prisoner called Dawid Wongczewski, who had been viciously beaten up by SS prison guards and henchmen. Wongczewski presented and showed the greedy doctor a full view of an external rectal prolapse with advanced necrosis. He was

²³ Władysław Siwek, *Statements*, vol. 13, p. 172, AA-BMM.

²⁴ Tadeusz Żaboklicki, *Statements*, vol. 78, p. 144, AA-BMM.

put up on a table specially brought in for that detailed medical examination, which took about 20 minutes. *Lagerarzt* Mayer had Wongczewski admitted to the hospital and ordered a coloured pencil drawing made of his entire body. Dawid Wongczewski was the first prisoner to die in Auschwitz.²⁵

Drawings of this type were made in the prisoners' hospital of Birkenau as well. Survivor Danuta Szymańska (no.43536), who worked on the premises of the *Zigeunerlager* (Roma camp) in 1943–1944, witnessed this practice. In her statement, she relates that on orders from the camp physician Dr. Joseph Mengele, artists working in the camp made drawings of Roma prisoners suffering from noma (*cancrum oris*).²⁶ Prisoner Vladimir Zlamall (no.84649), an artist, did similar drawings in Auschwitz main camp.

On orders from Mengele, the Czech prisoner Dinah Gottliebova made colour portraits of Roma people newly arrived in the camp. She did these pictures in the sauna of the *Zigeunerlager*, where SS-man Plagge escorted her every day from the Czech Theresienstadt “family camp.” Dr. Mengele equipped her with watercolours and cartridge paper, and personally brought in “models” who caught his interest. These individuals were men and women of various ages from different countries, wearing original Roma costumes. He intended to use these portraits to illustrate the “scientific project” he was apparently writing on the physical similarities and features of Roma people from diverse countries. When the camp was liberated, an unidentified survivor gave Gottliebova's *Zigeuner* portraits to Stanisław Krcz as a gift in gratitude for saving a little girl prisoner (no. A-5116), carrying her out of Birkenau and taking her home with him.²⁷ It wasn't until many years later that Gottliebova's signature was identified on these portraits; eventually she was traced and the story of her pictures acquired a new lease of life.

Another of Gottliebova's tasks was to make drawings of the twins Mengele used in his criminal experiments, with comparisons of the shape of their heads, ears, noses, mouths, and the colour of their eyes.²⁸

²⁵ Kazimierz Szczerbowski, *Statements*, vol. 67, p. 49 and 50, AA-BMM. *Lagerarzt* (camp physician) was the official title of the German SS physicians employed in the concentration camps [translator's note].

²⁶ Danuta Szymańska, *Statements*, vol. 87, p. 97a, AA-BMM.

²⁷ A podcast on the story of this little girl, known after the War as Ewa Krcz (married name Ewa Krcz-Sieczka, 1942–2021) and adopted by Stanisław's parents, Józef and Karolina Krcz, who lived near the camp, is available in Polish on you tube, Historia #93 Ślady. A-5116 nie wie, kim jest. Opowieść o Ewie Krcz-Sieczce [accessed 20 August 2025; translator's note].

²⁸ Dinah Gottliebova-Babbitt, *Statements*, vol. 77, p. 139–140, AA-BMM.

Because of the purpose for which they were made, pictures of this kind were true-to-life. They served as surrogates of photographic records documenting such practices. No photos have been preserved, so that makes the drawings an invaluable pictorial resource created by eye-witnesses. The pseudo-scientific experiments SS physicians carried out served the criminal purposes of Nazi Germany, which makes these illustrations documentary evidence for the prosecution of Nazi German criminals.

It is true that concentration camp prisoners who were artists had better prospects of survival thanks to their talent, which helped them get a less strenuous, indoor job, gave them a chance to get extra food, and sometimes actually saved their lives. Survivor Mieczysław Kościelniak was initially allocated to *Abbruchkommando* (demolition commando) and sent to work paving the streets in the camp. He got into the bad books of kapo Thien, who punished him by giving him a job which soon turned out to be beyond his strength. Thien wanted to finish him off, but learned that he was an artist. To confirm this, he took out a notebook and a pencil and told Kościelniak to draw a picture of him. Despite the injuries and blisters on his hands, Kościelniak made a portrait of Thien, who was so pleased with it that he offered Kościelniak a better job.²⁹

But it's also true that if someone wielding power in the camp caught a prisoner making pictures, especially portraits, things could take a tragic turn for the prisoner. One day, during a search in Franciszek Jaźwiecki's block, some of the portraits he had done of fellow-prisoners were discovered. They were destroyed, and Jaźwiecki was punished by being sent to the penal commando for a term of three months. For many prisoners, the hard labour and exceptionally sadistic practices of the guards in this commando were tantamount to a death sentence. Later Jaźwiecki recalled,

So it came out . . . , there was a search and now I had to pay the price for trying to find at least a semblance of life in my Art World in the camp, for wanting to convey a message to Art and History about what was going on in the concentration camps . . . That was a terrible crime, disclosing a secret and had to be paid for.³⁰

Millions of prisoners passed through the Auschwitz house of torture, but only a few had the good luck to survive. The SS was systematically implementing its plan to exterminate prisoners, either by sending them to the gas chamber for instant death,

²⁹ Mieczysław Kościelniak, *Statements*, vol. 22, p. 20–21, AA-BMM.

³⁰ Franciszek Jaźwiecki, *Wspomnienia* [Recollections], volume 33, p. 4, AA-BMM.

or by killing them off slowly by starvation, exhaustion, disease, and working them to death. Before finishing off its victims physically, Nazi Germany endeavoured to kill all that was human in them, their dignity, hopes, willpower, love, and their courage to think. It was all done to eliminate the witnesses to the crime, who were being eradicated along with all that testified to their real identity, so that not a trace of evidence should be left and the atrocities of Auschwitz should remain secret forever.

But that did not happen. A few of Auschwitz's prisoners survived, including some of the artists who made pictures in the camp. Their work was an expression of their natural drive for self-preservation and to save fellow-prisoners, which the concentration camp system did not manage to destroy. Their artwork was an endeavour to counteract the plan to turn them into helpless creatures, just numbers incapable of a human response or independent activity. Art reinforced prisoners' will to live and bolstered their hopes of survival, enriched the spiritual values which nurtured their psychical and physical energy and protected them against destruction. Art was a sign of defiance against the evil, cruelty, and atrocities prevalent in the concentration camp; it was a getaway from the horrendous reality, a race against time and a fight against death, which could come at any moment. Art awakened the finest human emotions, strengthened the community, served as evidence of an invincible spirit of defiance, of a fight for life, of a struggle to survive. Art was of therapeutic import. And despite the fact that millions of prisoners perished in this unequal battle, yet for us their living symbol is enshrined in the faces and figures of those immortalised in the portraits which were made in the camp and which have come down to us – in the images in which they still live today.

Extraordinary images indeed, of victims and perpetrators of the atrocities. Images created in the face of death and in defiance of death; created "to convey a message to Art and History about what was going on in the concentration camps." Images that recall and bring charges for the crimes committed against millions of the nameless whose experiences and emotions, joys and dramatic stories, hopes and memories were disintegrated and swept away with the smoke of the crematoria, leaving behind only ashes.

Indictments may take different forms and their contents may be different. The Auschwitz portraits are an example of this. Here it was the artist who brought charges, substituting images for words and using symbol, portraiture made with a limited resource of art materials on a small piece of paper or canvas to represent the vast tragedy of individual persons. For in that horrific valley of death what

counted was the individual person, the individual human cast down into the very depths of existence, which he shared with thousands of other shaved pates, all clad in dirty grey prison gear, all alike in their utterly exhausted, harassed, beaten, starved selves, alike in what they suffered, loved, and hated. Today the human individual, the generalisation standing for the tragedy of the four million victims of Auschwitz, addresses the conscience of humanity, imploring it not to turn that number into an empty expression. So vast was the scale of the slaughter in the Auschwitz death factory that their fate could well have been our lot, too. Their tragedy could have affected us as well.

The clash of the individual with the universal, the interweaving of the individual's fate with that of millions, and the materialisation of the historical facts of Auschwitz in its portraits endows those pictorial records with an enduring, alarming power.

*

A LIST OF PRISONERS WHO WERE PORTRAITISTS

The following list presents basic information on Auschwitz prisoners who made portraits during their imprisonment in the camp. It has been compiled on the basis of records and research work preserved in the Auschwitz–Birkenau Memorial and Museum. The data cited gives the names of the portraitists and (where applicable) their prison number and the date and place of the document with the relevant information about them.

1. Jan Altman;
2. Szczepan Andrzejewski, 123875, 4 Nov. 1950, Sieradz, Poland;
3. Jean Bartischau, 176124;
4. Adam Bowbelski, 4135, 24 Apr. 1968, Warsaw;
5. Izaak Claud;
6. Dominik Černý, 66947, Apr. 1973;
7. Rudolf Danel, 125792;
8. Jacek Dąbrowski, Auschwitz;
9. Stefan Didyk, 11752;
10. Xawery Dunikowski, 774, 26 Jan. 1964, Warsaw;
11. Peter Edel, 164145;
12. David Friedmann;
13. Eva Gabanjova (aka Gabanyi), 4739;

14. Wincenty Gawron, 11237;
15. Bolesław Gozdawa, 1819, 6 Jul. 1980, Warsaw;
16. DinahGottliebova, 61016;
17. Guillen;
18. Stanisław Gutkiewicz, 11003, 13 Jun. 1942, Auschwitz;
19. Hans Holzmüller;
20. Wasyl Hołub, 183785;
21. V. Ivanov;
22. Franciszek Jaźwiecki, 79042, 16 May 1946, Świdnica, Poland;
23. Georg Jílovský, 174450;
24. Czesław Kaczmarczyk, 162142, 18 Feb. 1971, Warsaw;
25. J. Knocke;
26. Aleksander Kołodziejczyk, 112, 1974, Kraków;
27. Jan Baraś-Komski, 564;
28. Jan Kopiczyński;
29. Mieczysław Kościelniak, 15261;
30. Bronisław Latawiec, 11995;
31. Czesław Lenczowski, 29553, 27 Mar. 1984, Stary Sącz, Poland;
32. Edyta Links, 3676;
33. Piotr Paweł Lutczyn, 162156;
34. Eugeniusz Łukawiecki, 80231;
35. Izydor Łuszczek, 783;
36. Janusz Machnowski, 724;
37. Jan Markiel, 126105;
38. J. de Metz;
39. Lucjan Motyka, 136678;
40. Józef Mrozek, 103137, 30 Apr. 1945;
41. Tadeusz Myszkowski, 593, 21 Jun. 1980, Israel;
42. Nathan;
43. Tadeusz Paczesny, 26129, 7 Dec. 1955, Warsaw;
44. Władysław Zbigniew Raynoch, 60746, 27 Oct. 1944, Auschwitz;
45. Franciszek Reisz, 42447;
46. Marian Ruzamski, 122843, 1945, Bergen-Belsen;
47. Stanisław Serafini, 9307;
48. Władysław Siwek, 5826, 30 Mar. 1983, Warsaw;

49. Włodzimierz Siwierski, 4629;
50. Tomasz Sobański, 13609;
51. Zofia Stępień, 37255;
52. Tadeusz Stulgiński, 31315;
53. Antoni Suchanek, 139388, 22 Nov. 1982, Gdynia, Poland;
54. Sławomir Szpakowski, 5368;
55. Janina Tollik, 6804;
56. Stanisław Trałka, 660, 2 Oct. 1942, Auschwitz;
57. Leon Turalski, 2691;
58. Janina Unkiewicz, 26776;
59. Marian Waliński, 121286;
60. Roman Zadorecki, 25151;
61. Vladimir Zlamall, 84649.

Bibliografia

Materiały archiwalne przechowywane w Archiwum Miejsca Pamięci i Muzeum Auschwitz–Birkenau w Oświęcimiu

Portrety wykonane przez więźniów KL Auschwitz–Birkenau

Oświadczenia i Wspomnienia b. więźniów KL Auschwitz–Birkenau

Tekst podstawowy

I. Szymańska, *Portret w obozie oświęcimskim*, „Przegląd Lekarski – Oświęcim”, 1985, s. 93–104. Dostępny w sieci pod adresem Polishjournal: Przegląd Lekarski – Oświęcim 1985 volume – Medical Review Auschwitz [E-library]

Teksty cytowane

I. Stefańska, *Muzeum w KL Auschwitz*, „Przegląd Lekarski – Oświęcim”, 1982, s.111–117. Dostępny w sieci pod adresem Polishjournal: Przegląd Lekarski – Oświęcim 1982 volume – MedicalReview Auschwitz [E-library]

D. Czech, *Kalendarz wydarzeń obozowych*, „Zeszyty oświęcimskie” 4, 1960. Wydanie amerykańskie: „Auschwitz Chronicle 1939–1945”, New York 1990.

T. Sobański, *Portrety oświęcimskich uciekinierów*, „Za Wolność i Lud” 1/357, 1970.

T. Sobański, *Ucieczka w mundurach SS*, „Za Wolność i Lud” 15/371, 1970.

Irena Szymańska - *Portret w obozie oświęcimskim*, „Przegląd Lekarski - Oświęcim 1985”, s. 93-104.

Nota o Autorce

Teresa Bałuk–Ulewiczowa – emerytowany starszy wykładowca Instytutu Filologii Angielskiej UJ; tłumaczka, m.in. artykułów z „Przeglądu Lekarskiego – Oświęcim”, dostępnych w sieci pod adresem E-library – Medical Review Auschwitz.

EWA SZUMILEWICZ

POSTHUMANISM RESEARCH INSTITUTE, BROCK UNIVERSITY

ORCID: 0000-0002-0615-9915

MIAŁA NADZIEJĘ, ŻE PIĘKNO OCALA. PIĘKNO JAKO KATEGORIA OCALAJĄCA – MIĘDZY ETYKĄ A ESTETYKĄ

SHE HOPED THAT BEAUTY WOULD SAVE US. BEAUTY AS A SAVING CATEGORY – BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS

Słowa kluczowe: piękno, trauma, przemoc, troska, hermeneutyka pamięci, etyka codzienności

Keywords: beauty, trauma, violence, care, hermeneutics of memory, everyday ethics

Abstrakt: Esej bada znaczenie piękna jako sposobu ocalania w doświadczeniach osobistych i w pracy pedagogicznej z dziećmi dotkniętymi przemocą. Łączy wspomnienia z refleksją filozoficzną, ukazując piękno jako etyczną odpowiedź na traumę. Babcia, ocalała z zesłania, otacza się pięknem w przedmiotach i relacjach, traktując je jako sprzeciw wobec historii. Opowieść o dzieciństwie odsłania ambiwalencję zabawy: obok beztroski pojawia się groza, a gra staje się negocjacją między życiem a śmiercią. Ukazane zostaje to, co filozofowie zabawy, od Huizingi po Winnicotta, nazywają liminalnością gry. W zabawie testujemy granice sensu, życia i śmierci, bezpieczeństwa i ryzyka. Motyw drzwi wyznacza granicę między światem prywatnym a zewnętrznym, wskazując na potrzebę równowagi między otwartością a ochroną (Derrida, Levinas). Praca narratorki w ośrodku ujawnia mikropraktyki troski: picie herbaty, gra w karty, cierpliwe czekanie na zaufanie. Historie Basi, Felka, Bodzia i Marysi pokazują, że relacja wychowawcza wymaga uważności, choć nie gwarantuje przezwyciężenia przemocy. Piękno pojawia się między estetyką a etyką, bliskie platońskiej kalokagathii i koncepcjom troski (Scarry, Gilligan, Noddings). Granica między estetyką a etyką zaciera się w codziennych gestach uwagi i czułości. Tekst proponuje hermeneutykę pamięci: opowieść o przeszłości buduje sens w teraźniejszości. Ocalenie jest tymczasowe, zależne od kontekstu i wysiłku relacji. Piękno nie jest luksusem, lecz sposobem istnienia po utracie, obecnym w drobnych gestach, które zawieszają działanie przemocy i mogą być fundamentem etyki codzienności.

Abstract: An essay explores the significance of beauty as a means of survival in personal experiences and in educational work with children affected by violence. It combines memories with philosophical reflection, presenting beauty as an ethical response to trauma. The grandmother, a survivor of exile, surrounds herself with beauty in objects and relationships, treating them as a form of resistance against history. The story of childhood reveals the ambivalence of play: alongside carefreeness, horror appears, and play becomes a negotiation between life and death. What philosophers of play, from Huizinga to Winnicott, call the liminality of play is revealed. In play, we test the boundaries of meaning, life and death, safety and risk. The motif of the door marks the boundary between the private and external worlds, pointing to the need for a balance between openness and protection (Derrida, Levinas). The narrator's work at the center reveals micro-practices of care: drinking tea, playing cards, patiently waiting for trust. The stories of Basia, Felek, Bodzio, and Marysia show that the educational relationship requires attentiveness, although it does not guarantee the overcoming of violence. Beauty appears between aesthetics and ethics, close to Platonic *kalokagathia* and concepts of care (Scarry, Gilligan, Noddings). The boundary between aesthetics and ethics is blurred in everyday gestures of attention and tenderness. The text proposes a hermeneutics of memory: the story of the past builds meaning in the present. Salvation is temporary, dependent on context and the effort of relationships. Beauty is not a luxury, but a way of existing after loss, present in small gestures that suspend the effects of violence and can be the foundation of everyday ethics.

1. Miała nadzieję, że piękno ocala

Babcia weszła z toalety do kuchni i roztaczając woń elegancką, pachnącą, piękną i pogardliwe rzekła:

– Macie brzydki, szary papier toaletowy Zdzisiu

– Mamy szary papier, ale i mamy dzieci. – rzekła matka o drobinę zbyt wyniosłe, żeby to rzeczywiście wyniosłe zabrzmiało, choć dla nas wtedy to ona wygrała tę bitwę.

Dziś już nie jestem taka pewna.

Piętro niżej mieszka sąsiadka. Jest to elegancka, miła kobieta. To mdłe słowo miła najlepiej ją określa, gdyż jest miła, ale i rzeczywiście miła. Nie otwiera drzwi nikomu. Kto to wie co ją w życiu spotkało. Kto to wie, co jej nie spotkało, przez te zamknięte drzwi. Na pewno nie przeczyta książki mojej córki, bo jej drzwi nie otworzyła. Może i włamania uniknęła.

Dziś już nie jestem pewna kto w tym wyścigu albo- albo wygrywa, czy ten przy-słowiowy śliczny papier toaletowy czy dzieci czy cokolwiek innego. Nie wiem, gdzie i po co się ścigać, ale drzwi nikomu nie otwierać to chyba słabe rozwiązanie. Jest taka

gra dla dzieci “noski- noski” gdzie klonowe listki przywieszzone na nosie spotykają się z nosem kolegi. I chyba jak każda gra ma swoje mroczne, drugie rozwiązanie - jaworowe takie, klonowe, jak w serialu TwinPeaks, gdzie czarna chata pod jaworem to miejsca spotkania z mrocznym przeznaczeniem. Filmu nie będę streszczać, ale jest przepiękny. Drzewo to jest chyba dobra metafora. Każdy las ma swój cień. Ale korzenie nie dotkną liści - granica jest jasno wytyczona...To koi, trwoży, ale i daje nadzieję.

Były lata dziewięćdziesiąte. Byliśmy wtedy mali. Wakacje spędzaliśmy na Kaszubach. Letnie dwa miesiące ciągnęły się jak ciepła guma do żucia, i to było miłe uczucie. Znikałyśmy na całe dni mocno zalatane szukaniem małych żab, rozdeptywaniem ropuch, czy kopiąc tunele w zbożu. Potrafiłyśmy z siostrą całe labirynty w zbożu wyrzeźbić. Jest to praca ciężka i żmudna. Ale dla mnie, dla Wandy była to niewinna, radosna zabawa. Choć gdy raz czerwonorazurany na twarzy rolnik z kosą w rękę wykrzykiwał, że nas dopadnie, że zboże poniszczony, to coś się zmieniło. Odtąd była to gra sekretna, gra tajemna. Kopałyśmy labirynty w ukryciu, nasłuchując i patrząc, czy nie mamy towarzystwa, którego jak już się zorientowałyśmy należy się obawiać.

Kopanie tuneli w zbożu wymaga precyzji, najlepsze są tip-topki, którymi idąc łamało się źdźbło za źdźbłem, Jednakowoż nasze niepokornione apetyty pragnęły szerokiego obszaru. Czasem kopałyśmy i kilometr dziennie. Byłyśmy chyba szarańczami rolniczymi. Dla tak rozległych krain kroki stawiało się jeden, przerwa niewielka, drugi krok. Trochę to labirynty odzierało ze spójności, ale jak wielce zwiększało siłę rażenia.

Popołudniami chodziłyśmy nad jezioro, nieopodal bagniska. Na granicy pomiędzy łowiłyśmy żaby, tylko te mniejsze, te ładne. Elegancko i hurtowo pakowane do słoiczka stanowiły swoistą grzechotkę. Czasem wrzucane były Filipowi do łóżka, ale najczęściej po prostu trzęsłyśmy tym słoikiem z żabami a świetliki (tak je nazywałyśmy), duże wieczorne trzmiele opromieniały słoik. Właściwie to było muzyczne przedstawienie. Dla nas. O żabach mało co się myślało wtedy. Filipa też nie za bardzo brałyśmy pod uwagę, choć gdy z twarzą jak ten rolnik, buraczanoczerwoną wykrzykiwał:

– wypuście żaby, zatłukę was małpy jedne!!!
trzeba było i jego się bać.

Była jedenasta. Słońce świeciło mocno. Zostałem jak co dzień obudzony bez najmniejszego powodu.

– Tylko śpisz leniu jeden. Siostry od rana latają po domu jak mrówki. – wykrzykuje mama.

Gówniary dokładnie jak te mrówki można wybić jeden ruchem podeszwy. A wstać na tym zatęchłym zadupiu nie mam po co - mrucał w myślach Filip. Jeszcze się nie pozbierał po zawałonej matmie, złamanym sercu i dodatkowych, niepotrzebnych czterech kilogramach. A tu dwa miesiące z matką i gówniarami na zadupiu go czekają. Może i by czytał książki, gdyby go to interesowało. Wycisnę pryszczę a reszta dnia się sama doklei - pomyślał dziarsko. Ale wcale mu nie była do uśmiechu, do miny odważnej. Helena był tylko miesiąc jego dziewczyną, ale miał pewność, że jest to uczucie na całe życie, że jest to głęboka miłość. Podobnie było z Zosią w zeszłym roku i Agnieszką i Jadzią pewno pocieszałyby matka niczym gwoździem do trumny, dlatego z nikim nie zamierzał rozmawiać. Przypomniawszy sobie ich wspólną piosenkę, o spotkaniu pod drzewem klonowym- Jimmiego Scotta. Scycamoretree, spotkajmy się pod jaworem niczym Filon i Laura. A te dwie debilki będą jego klonowe uniesienie zamieniać na debilną grę w noski- noski.

Nie to, żeby siostr nie kochał, ale nic a nic go z nimi nie łączyło i nawet to, co ich łączyło to widzieli inaczej. On w drzewie klonu widział miejsce wspomnień a one bezsensowną zabawę. To tylko przykład. Mógłby ich mnożyć w nieskończoność.

Helena miała ton głosu, który niepodobna zapomnieć. Na dzisiaj to ja głosu Heleny nie zapomnę nigdy. Włączył magnetofon z muzyką Angelo Badalementiego i Jimiego Scotta: *zabierz mnie pod jawor kochany...* – nucił. Po czym zaczął czytać gazetę. Klon jawor to drzewo. Z klonów robi się z „noski- noski”, przykleja do noska takie małe listki i wita się z drugą osobą. Taka śmieszna gra dla dzieci. W TwinPeaks pod jaworem (Scymoretree) możliwe było spotkanie. Czarna chwila to była, chwila przed śmiercią. Drzewo klonowo mogło być najokrutniejszym i jedynym miejscem spotkania albo dziecięcą zabawą, gdzie noski spotykają się o noski. Tak również witają się Eskimosi. „Noski, noski Eskimoski”- mawiało się żartobliwie w dzieciństwie. „Drzewa uosabiają połączenie między niebem a ziemią, wiedzę o stworzeniu, wytrzymałość, siłę i nieśmiertelność. Drzewo odzwierciedla esencję Tao. Wiatr jest oddechem życia, przez który przemawiają lub podróżują duchy, więc w „TwinPeaks” sceny wiatru wiejącego przez drzewa są złowieszczym znakiem. Drzewa są pomostem między dwoma światami, dolną połową zakorzenioną w ziemi, a górną w niebie. Niebiańskie Pędy i Dwanaście Ziemskich Gałęzi Czasoprzestrzeni odnoszą się do drzew

ze względu na ich długowieczność. Szelest drzew na wietrze przemawia starożytną mądrością do tych, którzy słuchają. W mitologii egipskiej bliźniacze jawory zwrócone na wschód tworzyły bramę do zaświatów, otaczając wejście do Czarnej Łoży. Można je również znaleźć na miejscach pochówku, gdzie zbudowano TwinPeaks. Daglezja symbolizuje siłę, przeszłość i przyszłość oraz rytuały oczyszczania. Annie Blackburn mówi o ochronie drzew na końcu TwinPeaks: „Ale one żyją. Każdy las ma swój cień”.

Felicja obudziła się pierwsza i od razu obudziła Wandę. Równie dobrze mogłabym napisać, że kilka dekad temu obudziłam się pierwsza i od razu obudziłam starszą siostrę. Niestety nie mogłabym napisać pierwszoosobowo. Mało mnie łączy z samą sobą sprzed lat. Konwencja mówiona niejako zmusza do pierwszoosobowej narracji, ale w książce to już nie obowiązuje a przynajmniej nie musi.

Felicja obudziła się pierwsza i od razu obudziła Wandę. Nie przyszłoby do głowy ani jednej, ani drugiej budzić matki czy Filipa. I nawet gdyby weekendowy ojciec pojawił się teraz to również spałby słodko nieobudzany.

Wyślizgnęły się po cichu z domu. Dopiero świtało. Domek letni a raczej bunkier ceglany był zimny, mały, opasły od pajaków i pajęczyn. Niski parter i kraty w oknach. Dziewczyny przywykły do miejsca i światło w domu miało jakoś więcej barw dla nich niż dla Filipa. Dla niego to była szara nora a dla małych dom letni.

– idziemy na pole

– dobra

Tyle wystarczyło, aby ustawić dzień. Może znajdą zdechłą mysz, może rozhuśtają stare drzewo, może położą się na łące. Można było łapać koniki polne, zresztą to długa wyliczanka. Tak gdzie wyliczanka dobiegała końca rozpoczynało się nic-nie-robienie. To się z wiekiem zatracza. Tego się w książce nie opisze. Jedna splunie na pole a już dugą podkusi splunąć dalej. I bitwa gotowa. Chłop zostawił stary kalosz u płota - to dopiero rzadka i pyszna zabawa powkładać tam do kalosza żaby. Nikomu nigdy by do głowy nie przyszło do tych zabaw zwabić Filipa. On zresztą sam pogardliwie by prychnął.

Pewna rzeczy są tak oczywiście naturalne, że do głowy nie przychodzą. Ale to chyba dobrze. Rzeczy raz zauważonych trudno odpamiętać. Dobrze, że dwie nie podkusiło na przykład zadać pytania o szkołę, po co się chodzi do szkoły? Do szkoły się chodzi. Raz zakwestionowane nie powróci. Z drugiej strony są przecież i takie chwile, gdy wiele by się oddało, aby ujrzeć je z innej perspektywy. Po latach Fela i Wanda nie były

już takie nierozłączne. Pytanie o przemoc musiało być zadane z osobna. Jakoś nikt nie pomyślał. Żaby się łapie do słoika jednym szybkim ruchem. Nawet nie trzeba być szczególnie precyzyjnym, można tam nóżkę, rączkę dognieść, dorzucić, złamać.

– Wanda, Felicja do stołu – zawołała mama
– już idziemy – odpowiedziały dziewczynki nic a nic nie robiąc sobie z zaproszenia, które po kilku minutach zmieniło ton

– Wanda, Felicja do stołu – krzyczała matka
– chwila, już idziemy

Układaliśmy upiorne znaleziska w rządku pod tytułem upiorne znaleziska. Zajęcie to wymagało uważności i wyobraźni. A ona nam przerywała.

– zdechła żaba obok zgniłego jabłka
– nie, zdechła żaba koło brudnego patyka, dopiero potem ustawimy jabłko

Przy stole siedzieliśmy raczej w czwórkę. Ojciec pracował w mieście i przyjeżdżał na weekendy. Ojciec miał sprytnie sposoby na ułatwianie nam życia. Tym razem wzrok spoczął na ceracie na stole. Nie trzeba był się martwić czy plastikowy obrus się osunie, zmarszczy czy spadnie. Ojciec przypiął ceratę do stołu pinezkami. Mieliśmy komfort przy stole.

Felicja spotkała Kasię 40 lat później. Taką jak ona – bardzo miłe dziecko. Jako dziecko, zarówno ona jak i moja siostra wydawały się po prostu bardzo miłe – pomyślała Felicja. Zresztą to słowo miłe rzadko kiedy używane jest jako miłe. Ale one naprawdę były miłe. Siostra była miła i Kasia była miła. Byliśmy dziećmi. To był taki trochę inny świat i będąc w środku to właściwie nijak było Kasię dostrzec czy zobaczyć. Widziało się wszystko: mysie ogonki starannie zaczesane, niebieskie duże oczy, plisowaną czerwoną spódniczkę i białe adidasy. Czasami Kasia nosiła warkoczyki, cieniutkie jak ogonki myszy, bo z mysich ogonków splecione. Warkoczyki były cieniutkie i staranne. Oczy Kasi, ich kolor nie ulegał przeobrażeniom. Spódniczki zmieniały się lambadówki, takie krótkie spódniczki do tańczenia lambady. Lambadówka była krótka, z lewej strony zaczynała się na biodrze a z prawej kończyła w połowie długości pomiędzy biodrem a kolanem. W połowie asymetrycznej długości lambadówki zaczynała się falbana, która jeszcze wzmacniała aerodynamikę spódniczki, która wirowała w obrotach. Moja lambadówka była buro-żółta. Kolor mi się nie podobał.

Kasia próbowała mnie pocieszać, że to piaskowa żółć, ale te pocieszenia na niewiele się zdawały. Rzadko kiedy spoglądałam w oczy Kasi. Nawet by mi to do głowy nie przyszło. Bo to nigdy nawet do głowy nie przychodzi.

Pracując jako nauczyciel teraz w ośrodku dla dzieci z rodzin przemocowych spotkałam ją czy też taką jak ona. Dziewczynka miała inne imię, lambadówki są już dawno niemodne, a wręcz rzekłabym dawno, dawno zapomniane. Wzbudził się ten pewien rodzaj tęsknoty i te duże oczy, o drobinę za szeroko otwarte. Właściwie wszystko było jak trzeba. I grałyśmy w karty. Tyle w tym było przyjemności. Piłyśmy słodkie kakao i jadłyśmy ciastka. Nauczyłyśmy się, że frog to żaba a elephant to słoń. To była dobra lekcja angielskiego dla małej dziewczynki. Wszystko było tak jak trzeba i jedyna co różniło tę sytuację to to, że było to «o drobinę za». Nazwijmy ją Basia. Przytulając pluszaki Basia wtulała się o drobinę za mocno. Gdyby to byli żywi ludzie to już połamałaby im kości. Przytulając misia tuliła go trochę jakby mu kości łamała. Gdy wchodziło inne dziecko do pokoju to troszkę się tak chowała, ale już na granicy stołu. Te wszystkie gesty, te wszystkie mechanizmy były trudne do zauważenia gołym okiem. Można je było zobaczyć w odrobinę za szeroko otwartych oczach Basi.

Basia nie prosiła o pomoc. Ona nawet nie wiedziała, że potrzebuje pomocy. Może nawet nie o pomoc w tym wszystkim chodziło. I tam stałam i przez moment mi przyszło do głowy, żeby coś zrobić, żeby zareagować, żeby – nie wiem – zabrać Basię. Śliczna była. I te oczka. I – niektóre rzeczy nas szczególnie dotyczą, inne mniej. I przypomniła mi się ta granica drzwi. Drzwi to granica tego ośrodka, do którego wchodzę otwierając drzwi i wychodzę zamykając drzwi. I wiedziałam, że znowu będę musiała zamknąć drzwi, bo nie da się inaczej. Będę musiała wrócić do moich dzieci, do mojego świata. Nie za dużo jesteśmy w stanie tak naprawdę zrobić z przemocą. Wszystkie mechanizmy państwowe, mechanizmy obronne słabo działają. Mogłam jej dać tę chwilę, gdy grałyśmy w karty, ten jeden uśmiech, tych parę zdjęć, ten jeden dotyk, który mimo wszystko nie uciekł pod naporem odrobinę za szybkiego odejścia. Gdzieś to może być dla niej miłe wspomnienie po latach.

– zagramy w karty Basiu?

– cisza

– zagramy w karty Basiu czy w pędzące ślimaki?

– cisza

Basia usiadła pod biurkiem a wzrok wbiła w podłogę. Podałam jej pluszowego łośa, średniej wielkości. Łoś zaczął ulegać przedziwnym transformacjom, jego nóżka dotykała rogów, jego twarz podczas zginiatania kurczyła się do wielkości jajka, jego

ogon wyginał się niemiłosiernie. Ot, taka dziecięca zabawa. Ale było w tych gestach coś jeszcze, jakaś próba mówienia bezgłośnie, próba mówienia w innym, łosiowym języku: popatrz prawa grawitacji mnie się nie trzymają, popatrz układ kostny zwierzęcia można przenicować. To nie jest zwykły taniec a raczej dance macabre w malutkich rękach ślicznookiej, smutnej dziewczynki. Ów wyginający się łoś wyglądał jak oskarżenie. Nagle wzięła misia. W prawej ręce trzymała misia a w lewej łośia. Basia przywiodła obie ręce z pluszakami do policzków. Miś w zaciśniętej piąstce dotykał prawego policzka a łoś w zaciśniętej lewej ręce dotykał lewego policzka. Dokładniej by rzec, że miś i łoś wzniali się w policzki swoimi puchowatymi ciałkami. Przyniosłam kakao i ciasteczka. Położyłam na ziemi obok Basi. Wzięłam na kolana pluszową małpkę i spokojnie, uśmiechnięcie czekałam. To chwila oddechu była konieczna, aby zbudować choć nić zaufania. Później po tej nitce, łoś przywitał się z małpką, zaczęli rozmawiać i my nawiązałyśmy rozmowę. O jej ulubionym kolorze, zwierzętach, które lubi, puszczałyśmy piosenki.

F.

Felek

Imię mu zmieniałam. Felek, Feluś, Feliks. Siedem lat, drobinka. W pierwszym wejrzeniu (poznałam go po latach pracy, mając już duże doświadczenie) od razu zobaczyłam jak okrutnie był bity. Zabrano go zresztą niebawem od nas do domu dziecka. Czekał na mnie za każdym razem przed drzwiami ośrodka z bukietem lauerek. Chciał być pierwszy na zajęciach. Czasami owijał się bandażem, owijał zdrowe miejsca i udawał, że ma złamane kości. Strofowali go wtedy, aby nie udawał. Zabrali go od nas raz po tym jak został okrutnie pobity. Nigdy go później nie odwiedziłam. Nie był już pod naszą opieką a ja nie powinnam przekraczać granic.

– Proszę Pani – kiedyś powiedział Feluś, mam dla Pani kasę, wręczył mi dumnie pięćzłotówkę.

– Ja nie mogę od Was przyjmować pieniędzy kochany.

– Proszę się nie martwić. Ukradłam to od innej Pani. – rzekł wtedy z dumą.

B.

Bodzio

Bodzia, Bogdana uczyłam lata świetle temu. Dokładnie przestudiowałam jego teczkę. Zaburzenia rozwojowe, ADHD, autoagresja, bieda, matka bez pracy, ojciec przemocowy, itd. Teczka opasła jak u większości z nich. Bodzio lat dwanaście kawał

łobuza złamał nos koledze rozbijając krzesło na jego głowie. Głośny, agresywny, hałaśliwy. Taką miał u wszystkich opinię. A ładny chłopak, ciemne, duże oczy, chudzielec taki trochę, raczej wysoki. Pamiętam naszą pierwszą lekcję. Zrobiłam mu jak zwykle dzieciom przygotowuję „dedykowaną herbatką”. To taki trochę pic ma wodę, bo w świetlicy są tylko herbatki owocowe i cukier. Herbaty i cukier mają w dużej sali w dużym dzbanku, mogą więc sobie do woli pić. Pańcie (tak w myślach nazywam kobiety z którymi pracuję) wkładają szczyptę cukru i jedną torebkę herbaty na dzbanek dwulitrowy wody. Taka herbatka nie jest nęcząca. Czasem się zastanawiam co to za problem trochę herbatkę ulepszyć. Chyba główne pytanie byłoby „ale po co, jak nie trzeba?”.

– Czy Chciałby szanowny, kochany Pan napić się herbatki – lekko przykucnęłam, aby zmniejszyć dystans.

– Mam w sali siedemnaście – rzekł Bodzio.

– Proponuję herbatkę, którą samodzielnie sobie wybierzesz i dołożysz sobie tyle cukru, ile zechcesz, Bodziu.

– Jasne, to ja wezmę siedem łyżeczek cukru i pięć herbat – co Pani na to?

– Proponuję Tobie Bodziu taką herbatkę, którą wypijesz. Jeśli herbatka z siedmioma łyżeczkami cukru i pięcioma torebkami to Twoja ulubiona to taką Tobie przygotowuję. Przygotujemy razem, dobrze?

W kuchni okazało się jeszcze, że jest kwasek cytrynowy. Kwasek cytrynowy zresztą stał tam od dawna, ale w filozofii „ale po co, jak nie trzeba?” nie był przez nikogo używany. Do bardzo słodkiej herbatki dodaliśmy sok cytrynowy i herbatka rzeczywiście okazała się pyszna. Zresztą to Bodzio miał decydować co jest pyszne a co nie. Poczęstowałam go czekoladkami, zaczęłam wprowadzać angielskie słowa w naszą konwersację. Było miło i spokojnie. W pewnym momencie do klasy wszedł inny chłopiec.

– Spierdalaj, ja mam tu zajęcia – wykrzyczał Bodzio i trzasnął smykowi drzwiami przed nosem tak, że o mało mu tego nosa nie złamał.

Specjalista od nosów - pomyślałam w głowie.

– Bodziu, nie trzaskamy drzwiami i nie przeklinamy.

– A co mi Pani zrobi?

– Nic Bodziu. Po prostu nie będę tutaj z Tobą siedzieć, jeść słodczy, pić herbatki, dorysowywać skrzydeł i rogów i nosów zwierzętom, jak to teraz robimy. Nie będziemy się razem bawić po angielsku. Nie lubię przemocy Bodziu. Ani tej wobec dzieci ani gdy dzieci są niedobre dla innych dzieci.

– Ale i tak będę przeklinać – powiedzieć już trochę mniej hardym głosem. Wiodocznie herbatka mu smakowała a zajęć nie chciał opuszczać.

– Wiesz Bodziu, jeszcze sobie tak pod nosem to pół biedy, ale jak przekleństwo służy obrażaniu drugiego człowieka to nie zniosę. Co innego jest powiedzieć, kurde jaki brzydki długopis a co innego spierdalać do kolegi.

– Pani to jest trochę dziwna. – zbiło go z tropu.

– Ale fajna jestem, prawda?

– Najfajniejsza na świecie.

I tak oto dorobiłam się anioła, najgrzeczniejszego ucznia, najciężej pracującego, najmilszego chłopca. I...osobistego obrońcy.

Kiedyś nieoczekiwanie odwiedziła nas Pani kurator, wyczekała moment, gdy Bodzio będzie u mnie na zajęciach (znając teczkę chłopca z jej perspektywy taki manewr miał pogrążyć i mnie i jego)

– Dzień dobry – weszła zdziwiona

W sali spokój, herbatka na stole, podręczniki otwarte, Bodzio grzecznie z długopisem uzupełnia zaległości w zeszytach ćwiczeń. Oboje jesteśmy uśmiechnięci.

– Dzień dobry – odpowiadamy zgodnie

– Ma Pani problemy wychowawcze z tym chłopcem?

– Najmniejszych, mówię w obecności Bodzia. Ten dzieciak to anioł. Dobry, miły, spokojny, pracuje najciężej ze wszystkich dzieci ze świetlicy.

– A ty Bodziu masz dość angielskiego?

– Jak Pani może Pani Prokurator. Proszę szybciotko zapisać, że to jest najlepsza Pani na całym świecie, wspaniała nauczycielka, dobra Pani.

Kuratora całkowicie zgłupiała i wybiegła.

M.

Marysia

Marysia była moją podopieczną na początku mojej pracy. Kleiłam jej zeszyty, jadłyśmy lody, rozmawiałyśmy po angielsku. Nigdy na nią głosu nie podniosłam. Nigdy na żadne dziecko nie podnosiłam głosu, Tak zresztą było i później. Nie było potrzeby. Miałam na nie prosty sposób. Nie akceptowałam przemocy na moich zajęciach i te dzieci, które przemoc okazywały musiały zajęcia opuścić. Z mojej strony wiadomo wymagało to starań, aby zajęcia były nagrodą, aby były ciekawe. Marysia przez kilka miesięcy regularnie uczęszczała na moje lekcje. Przywiązała się. Ja też. Przywiązuje się do moich wychowanków. Marysia miała wtedy 11 lat. Wysoka, korpulentna, wy-

glądała na starszą. Tego dnia, choć zawsze raczej wyciszona choć radosna rozpoczęła dzień od przyklejenia mnie klejem do krzesła. Potem było tylko gorzej. Powyciągała mi wszystkie rzeczy z torebki. Naklejała na mnie samoprzylepne karteczki. Lekcji tego dnia nie było. I tak łąziła za mną cień w cień. Nasza świetlica mieści się w 9 pokojowym bungalowie, pokoje są raczej duże. Trudno się przecież schować przed uczniem, choć muszę przyznać, że Pańcie i takie sytuacje miewały. Krzycząc na dzieci musiały chyba się spodziewać, że ancymony potrafią wymyślnie podręczyć. Co prawda wyglądały na zaskoczone, gdy stawały się obiektem dręczenia. Pół roku, rok i taka Pańcia wysiada. Tego dnia ja byłam obiektem wymyślnych dręczeń, żeby nie wspomnieć rzucania we mnie kredkami. Wtedy nie wytrzymała i okropnie wydarłam się na Marysię. Tak z kilka minut na nią krzyczałam. Miałam dość. Po chwili dowiedziałam się, że dzień wcześniej Marysi umarła mama. Nie muszę chyba dodawać, że już nigdy potem nie miałam najmniejszej ochoty podnieść głosu na dziecko.

T. jak Tipsy

Zbliżało się Boże Narodzenie. Dzieciaki miały za zadanie napisać list do Świętego Mikołaja. Budżet był 200 złotych. Mielśmy hojnego sponsora, jak się potem okazało sponsorkę. Ja pomagałam Oskarowi napisać list. Oskarowi marzył się zestaw lego minecraft. W dniu wigilii świetlicowej wszystkie dzieci i wszyscy rodzice przyszli pięknie ubrani. Sponsorka z oburzeniem zauważyła, że niektóre mamy mają nawet tipsy. Nie zauważyła tylko drobnego szczegółu. Bogaci ludzie wyjeżdżają na drogie wakacje czy kupują drogie torebki a biedniejsi chcą chociaż mieć piękne paznokcie.

Zdzisia mocno ukuła babkę tą złośliwą uwagą o dzieciach i szarym papierze toaletowym. Ta smarkuła mówi z taką pewnością wygłaszanych przez siebie bon motów.

Babka przeżyła zesłanie. Po wojnie postanowiła, że będzie pięknie. Luiza pięknie pachniała, pięknie się ubierała i otaczała pięknymi przedmiotami, które były tak obce od wojennej przemocy. Nie wiedziała dokładnie nawet czym owo piękno jest, ale je widziała. W beztroskich twarzach bawiących się dzieci, w porcelanowych misach, w doborze kolorowych sukienek. Było w nim coś tak bezinteresownego, tak lekkiego. Tak dalekiego od jej świata z głębokiego Uralu, z zesłania. Luiza miała nadzieję, że piękno ocali.

2. Piękno jako kategoria ocalająca – między etyką a estetyką

W powyższej prozie filozoficznej doświadczenie piękna nie jest jedynie estetycznym luksusem, lecz ma głęboki wymiar zarówno ontologiczny jak i etyczny. Babcia, która „przeżyła zesłanie” otacza się pięknymi przedmiotami, ponieważ w nich dostrzega coś „tak dalekiego od jej świata z głębokiego Uralu, z zesłania”. Piękno staje się tu gestem sprzeciwu wobec brutalności historii. Nasunąć może się skojarzenie z myślą Hanny Arendt, dla której kultura i sztuka są miejscem „trwania sensu” w obliczu totalnej przemocy¹. Piękno jest bezpieczną ostoją, ale i gestem etycznym, który wymaga opieki i wyboru. Podobnie rzecz widzi Elaine Scarry, u której to filozofki piękno wzywa do troski, mobilizuje do sprawiedliwości i chroni przed trywializacją wartości ludzkiego życia². Piękno nie jest li jedynie dekoracją³, lecz sposobem bycia, etycznym aktem: „Luiza miała nadzieję, że piękno ocali”. Zbliża nas to do platońskiej idei kalokagathii, w której piękno i dobro splatają się w jedną zasadę. Luiza – babcia – nie tyle „ucieka” w estetyzm, ile buduje alternatywną przestrzeń sensu, w której możliwa jest godność po doświadczeniu traumy.

Na myśl przychodzi tutaj również twórczość Paula Celana⁴, która pozwala odczytać piękno jako kategorię ocalającą, w której sens splata się z doświadczeniem traumy. Podobnie jak w przywołanej prozie, gdzie piękno codziennych gestów przeciwstawia się przemocy, wiersze Celana szukają języka zdolnego utrzymać resztki sensu po katastrofie. Piękno w jego poezji nie jest ornamentem, lecz ruchem ku drugiemu człowiekowi, jest świadectwem, że nawet w ciszy i pęknięciu możliwa jest odpowiedzialność. Z perspektywy hermeneutyki pamięci Celanowskie obrazy pozwalają wypowiedzieć niewypowiedziane i zarazem uszanować milczenie ofiar. W tym sensie piękno, podobnie jak w historii Luizy otaczającej się porcelaną, staje się gestem oporu wobec zapomnienia i przemocy. Poezja Celana otwiera przestrzeń między etyką a estetyką. U poety słowo, oczyszczone z retorycznej ozdobności, przyjmuje ciężar świadectwa. Jak w narracji o dzieciach z ośrodka, u Celana ocalenie jest zawsze kruche i lokalne. Dokonuje się ono w uważności na szczegół, w pojedynczym obrazie, w rytmie języka. Wprowadza w obszar relacyjności, gdzie troska o język staje się troską o Innego. Celan

¹ Por. H. Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*, New York, Viking Press, 1968, a szczególnie *The Crisis in Culture*.

² E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, 1999.

³ „Luiza pięknie pachniała, pięknie się ubierała i otaczała pięknymi przedmiotami, które były tak obce od wojennej przemocy”.

⁴ P. Celan, *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, W. W. Norton & Company, New York, 2001.

tym samym ukazuje, że piękno, aby ocalać, musi być etycznie czujne i zakorzenione w pamięci traumy.

W opowieści powraca motyw granicy. Drzwi są symbolem tego, co oddziela świat intymny od zewnętrznego, a zarazem wyznaczają warunek spotkania. Sąsiadka, która „nikomu nie otwiera drzwi”, reprezentuje wybór radykalnej ochrony kosztem relacji. Z kolei bohaterka, pracując z dziećmi w ośrodku, musi stale negocjować, kiedy drzwi otwierać, a kiedy zamykać, by chronić siebie i innych. Na myśl przychodzi tutaj Emmanuel Lévinas⁵ i jego koncepcja Innego. Relacja z Innym wymaga określonej struktury – przestrzeni, w której możliwe jest wezwanie do odpowiedzialności. Można to rozumieć jako „próg” etyczny: zanim odpowiem, muszę wejść w porządek, który umożliwi rozmowę, język, gościnność⁶. Drzwi stają się metaforą równowagi między otwartością a troską o własne granice. W pracy z dziećmi doświadczającymi przemocy ta równowaga ma bolesny akcent; chociaż nauczycielka może podarować chwilę bezpieczeństwa („herbatka z Bodziem”, „gra w karty z Basią”), to nie jest w stanie całkowicie unieważnić zła, którego te dzieci doświadczają.

Część wspomnieniowa tekstu pokazuje dzieciństwo jako przestrzeń ambiwalentną. Obok beztroskiej zabawy („noski-noski”, łapanie żab) pojawiają się elementy grozy: rolnik z kosą, dziecięce eksperymenty ze śmiercią żab, późniejsze historie o przemocy w rodzinach podopiecznych. Odsłonięte zostaje to, co filozofowie zabawy, od Huizingi po Winnicotta⁷, nazywają liminalnością gry. W zabawie testujemy granice sensu, życia i śmierci, bezpieczeństwa i ryzyka⁸. Ta dialektyka ma konsekwencje etyczne. Praca wychowawcza w opowiadaniu nie polega na narzucaniu sztywnej normy, lecz na tworzeniu bezpiecznej przestrzeni, w której dziecko może odzyskać prawo do gry w świecie, a nie tylko do walki o przetrwanie. Dedykowana herbatka dla Bodzia czy cierpliwe czekanie, aż Basia pozwoli pluszakom „rozmawiać”, są aktami budowania przestrzeni pośredniej, budowania miejsca, gdzie piękno i troska stają się możliwe nawet po doświadczeniu krzywdy.

⁵ Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. Małgorzata Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.

⁶ W kontekście drzwi jako granicy warto również wspomnieć Jacquesa Derridę i jego pozycję „Hospitality”, czyli *Wrogogościnność*: J. Derrida, *Of Hospitality*, Stanford, Stanford University Press, 2000. Derrida analizuje gościnność jako napięcie między przyjęciem gościa a ochronieniem własnej przestrzeni, używając metafory drzwi i progu. Próg symbolizuje granicę między „ja” a „Innym”. Otwarcie drzwi oznacza gotowość do przyjęcia gościa, ale równocześnie naraża gospodarza na ryzyko. Gościnność bezwarunkowa wymaga przekroczenia progu bez oczekiwań i ograniczeń, co pokazuje, że prawdziwe przyjęcie Innego jest zawsze etycznie wymagające i paradoksalne.

⁷ Por. D.W. Winnicott, *Gra i rzeczywistość*, Warszawa, Wydawnictwo Imago, 2011.

⁸ Por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa, Czytelnik, 1985.

Narracja przesuwą również akcent z abstrakcyjnych ideałów na mikropraktyki troski i uważności. To, co ocala, to nie jest jedynie wielkie piękno sztuki, lecz małe gesty: pineski przy ceracie, cierpliwe parzenie herbaty, wybór odpowiedniego pluszaka, towarzyszenie dziecku w ciszy. Te gesty tworzą lokalną etykę troski, bliską myśli Carol Gilligan⁹ czy Nel Noddings¹⁰ gdzie dobro jest relacyjne, ucieleśnione, wrażliwe na kontekst. Jednocześnie uważność nie gwarantuje triumfu nad przemocą. Autorka (bohaterka) wie, że „nie za dużo jesteśmy w stanie tak naprawdę zrobić z przemocą”, ale mimo to podejmuje wysiłek, by „zagrać w karty”, by nazwać żabę po angielsku, by ofiarować choć przez chwilę przestrzeń wypełnioną bezpieczeństwem. Piękno w tej perspektywie to nie tylko estetyka, lecz sposób patrzenia na kruche istnienia i choć nie usuwa ono cierpienia, tobyć może ogranicza jego władzę.

Czyżatem piękno rzeczywiście ocala? Tekst nie daje definitywnej odpowiedzi, lecz ukazuje, że piękno jest jedną z form odpowiedzi człowieka na doświadczenie przemocy, utraty i zła. To odpowiedź krucha, wymagająca codziennej praktyki i gotowości do podjęcia ryzyka spotkania. W tym sensie „piękno” staje się kategorią filozoficzną, która łączy ontologię (jak istnieć po traumie), etykę (jak być dla innych), pedagogikę (jak towarzyszyć dziecku w jego świecie) i hermeneutykę (jak interpretować sens własnych wspomnień). Być może piękno umożliwia ocalenie *w drodze*: chwilowe zawieszenie przemocy w przestrzeni relacji, języka, gestów i wyobraźni. To ocalenie, które nie jest absolutne, lecz może być wystarczające, by żyć i by pozostać otwartym na Innego.

Bibliografia

- Arendt H., *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Celan P., *Collected Poems*, W.W. Norton, New York 1995.
- Derrida J., *Of Hospitality*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- Gilligan C., *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, MA: Harvard University Press, Cambridge 1982.
- Huizinga J., *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Beacon Press, Boston 1955.
- Levinas E., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Duquesne University Press, Pittsburgh 1969.
- Noddings N., *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education* (2nd ed.), University of California Press, Berkeley 2003.

⁹ C. Gilligan, *Inny głos. Psychologiczna teoria rozwoju kobiet*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

¹⁰ N. Noddings, *Troska. Feministyczne ujęcie etyki i edukacji moralnej*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.

Scarry E., *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Princeton 1999.

Winnicott D.W., *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971.

Nota o Autorce

Ewa Szumilewicz – doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii, Posthumanism Research Institute, Brock University, Canada. Laureatka wielu stypendiów, w tym min. Ministra Edukacji Narodowej. Wybrane monografie: *Essays on the Paradoxes of Philosophy*, Brill, 2026, *Zabieg higieniczny*, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2023, *On the paradox of cognition*, Peter Lang, 2021. Zainteresowania: współczesna filozofia francuska, filozofia fizyki, poezja, fotografia.

