

ŚLEPY W SILOE

CZYLI ODNIESIENIE OBRAZU DO ORYGINAŁU

1. Obraz, nareszcie sam!

Wyzwolić obraz! — ile razy domagaliśmy się tego. I obraz został wreszcie wyzwolony. Mamy teraz to, czego chcieliśmy. Obraz jest wolny od wszelkiej cenzury, od jakichkolwiek ograniczeń technologicznych. I jako wolny rozwija swe żagle, włada, panuje. Przyznaliśmy mu z góry wszystkie wartości: to on nas poucza, informuje, zabawia, jednoczy; krótko mówiąc: przyczynia się do wolności, do równości i braterstwa. Sztuki plastyczne mogą wreszcie spotkać samo życie, albowiem ono, podobnie jak one, polega już tylko na obrazach. Również wiedza otwiera się (nareszcie) na publiczność, gdyż właśnie obraz zapewnia jej reklamę. Nawet *sacrum* już się nie ukrywa, albowiem — chyba że zanika — jawi się w tych podniosłych uroczystościach, polegających, jak wiadomo, bardziej na wielkich galach sportowych niż na sprawowaniu Eucharystii. Pragnienie wrywa ponadto pożądane przez siebie przedmioty z ciemności, gdyż nie stoi nic na przeszkodzie, by dany obraz nie mógł stać się widocznym, a tym samym — w jakimś sensie — przyjętym czy zasługującym na przyjęcie przynajmniej w kręgu swej dystrybucji. Obraz staje się więc dla nas czymś więcej niż modą — jest po prostu światem. A świat staje się obrazem. Mówiąc trywialnie: przeżywamy epokę audio-wizualną w historii. Nikt zaś nie waha się zapowiadać jej długiego żywota, panowania tysiącletniego.

Należałoby więc obchodzić tę spokojną rewolucję godnie i podniośle. A jednak tego nie czynimy. Nie twierdzimy że ta audio-wizualna rewolucja wyzwala lub coś objawia. Trzeba bowiem — o ile jest jeszcze czas między tym delikatnym *consensusem*, jaki nas już przygniata — postawić proste pytanie: czego w rzeczy samej obrazem jest taki właśnie obraz? Innymi słowy: z jakiego oryginału wywodzi się ten obraz? I do jakiego oryginału powraca? Odpowiedź nasuwa się tu sama przez się. Jakikolwiek dziennikarz, dyrektor stacji telewizyjnej, a nawet telewidz, odpowie wystarczająco jasno, ale i z politowaniem: obraz nie ma żadnego innego oryginału poza sobą. Trzeba by bowiem odznaczać się wielkim brakiem starannie ukrywanej kultury metafizycznej, aby domagać się od obrazu tego, by odnosił się on do jakiegoś oryginału: to

właśnie obraz, tworzony przez technikę współczesną, wyzwala się jako taki, ponieważ uwalnia się — nareszcie! — od wymogu posiadania oryginału innego od siebie, który by mógł nim rządzić. Obraz pokrywa obecnie powierzchnię globu — przynajmniej tę widoczną dla oka — właśnie dlatego, że się tworzy, produkuje, rozmnaża i rozdyma bez miary i bez żadnego odniesienia. Podczas inflacji masa pieniądza może wzrastać bez ograniczeń nakładanych przez rezerwy złota czy możliwość wymiany; tutaj natomiast masa wizualna wzrasta o wiele bardziej, gdyż nie wymaga się żadnego oryginału; nie mówi się też o tym, iż to, co się pokazuje, określa warunki pokazywania. Albowiem obraz, w przeciwieństwie do banknotów, powiększa swój autorytet, odrywając się od wszelkiego oryginału: im mniej w nim złota, tym większa jego wartość; tak więc dolar nie jest obrazem, ale — na szczęście — obrazy tworzą dolara. Krótko mówiąc, wyzwolenie obrazu polega właśnie na tym, że uwalnia się on od wszelkiego oryginału: ma wartość sam w sobie i dla siebie, ponieważ czerpie ją wyłącznie z siebie. Obraz nie ma innego oryginału poza sobą i zależy mu tylko na tym, by został przyjęty i zaakceptowany jako jedyny oryginał.

2. Ekran

Samowystarczalność obrazu zaznacza się w sposób wyjątkowy dzięki jego rozpowszechnieniu telewizyjnemu, kiedy to telewizja jako taka pełni poniekąd rolę jakby jakiegoś bytu powszechnego, obfitującego w obrazy nie wytwarzane wprost przez aparaturę elektroniczną. Telewizja nie ogranicza się bowiem do kontynuowania — choć przy pomocy innych środków — tego, co tworzyły już przed nią kinematografia, a jeszcze wcześniej teatr. Te ostatnie starały się zawsze, nawet wówczas, gdy realizowały fikcję, odnieść obraz do oryginału: teatr oczywiście dlatego, że oryginał pozostaje w nim obecny nawet wówczas, gdy za moim czynnym przyzwoleniem iluzja rodzi się z obrazów z innego świata; po zakończeniu przedstawienia będę oklaskiwał oryginał ucieleśniony w konkretnej osobie. Kino opóźnia, a niekiedy nawet uniemożliwia taki powrót do oryginału: aktorzy mogli już umrzeć, wyjechać, albo się ukryć; mógłbym jednak, mimo wszystko ich odszukać na jakimś festiwalu, bądź przy kręceniu kolejnego filmu, względnie dotrzeć do nich za pomocą ich własnej lub poświęconej im książki. Krótko mówiąc, nawet przy najdalej posuniętej fikcji obraz odsyła przynajmniej do jakiejś rzeczywistości — choćby do aktorów. To samo można by odnieść w jakimś stopniu do propagandy: nie muszę chylić czoła przed wypowiedzią jakiegoś do-

brze ułożonego samochwalcy, aby się przekonać, że ten obraz, choć zdeformowany jego postawą, ma w sobie „coś prawdziwego”. I to właśnie odniesienie obrazu do oryginału zostało zniszczone przez obraz telewizyjny.

Przed wyzwoleniem obrazu z jakiegokolwiek oryginału telewizja pozbawia najpierw obrazu wszelkiej celowości. Przed wszystkim dlatego, że w porządku telewizyjnym znika zasadnicza cezurą między obrazem (jako przyjętą fikcją) a rzeczywistością: chodzi o czas pokazania, odtworzenia. Każdy seans filmowy dopuszczał pewne limity, ograniczenia, zwłaszcza w zakresie trwania nierealności. Tymczasem telewizja znosi ten dystans: nie ma tu ani pierwszego, ani ostatniego seansu — elektroniczny kanon bombarduje ekran bez przerwy, odtwarzając na nim obrazy we dnie i w nocy. Ciągły przepływ czasu — znamię konkretności świata realnego w filozofii — staje się tu przeciwnie: charakterystycznym rysem fikcji wyobrażeniowej. Nierealność rywalizuje zatem z czasowością rzeczywistości: odkąd programy telewizyjne zdecydowały się ambicjonalnie wypełnić 24 godziny dnia (i nocy), a także wszystkie 7 dni tygodnia, telewizja wyznała swój cel istotny: przybliżyć konkretność świata poprzez jej odtwarzanie. Brak odróżnienia świata od przepływu obrazów nie zaznacza się przy tym w telewizyjnym korzystaniu z czasu, ani przestrzeni. Przykładem niech będzie coś, co zdaje się przeczyć tej tezie: dzienniki telewizyjne, reportaże itd. Obraz odsyła tutaj, niezależnie od manipulowania obrazami, do danego, konkretnego wydarzenia ze świata jak najbardziej realnego; niemniej jednak obrazy przybliżają oczom wydarzenia nie powiązane sensownie ze sobą i nie mające żadnej wspólnej miary, co więcej, pochodzące z różnych, oddalonych od siebie miejsc geograficznych, które zostają tak dziwnie zestrojone, że nie dysponujemy żadnym tego rodzaju światem wyobrażeniowym, który ułatwiłby nam ich asymilację, a tym samym i zrozumienie. Przestrzeni narzuconej mi przez te obrazy — nie jest przy tym ważne to, czy geograficznie jest ona odległa czy bliska — nie jestem w stanie ogarnąć pojęciowo nie tylko na skutek braku odpowiednich środków materialnych, ale także dlatego, że nie mieści się ona żadną miarą w świecie, w którym przebywam. Przestrzeń, jaką przebywa błyskawicznie telewizyjny strumień obrazów, zamyka po prostu świat, ale go nie przybliża. Tak więc czas i przestrzeń nie stanowią już *a priori* form doświadczenia, lecz są warunkami *a priori* niemożności odniesienia obrazów do ich ewentualnego oryginału. Paradoksalnie, dziennik telewizyjny nie ukazuje mi niczego, co poznałbym dzięki niemu; przeciwnie, podaje mi to wszystko, czego nie będę w stanie nigdy poznać, gdyż oryginał jawi mi się natychmiast jako zagu-

biony. Obraz telewizyjny nie ma czasu na to, aby przebiegać przestrzeń, jaka go dzieli od oryginału — powinien więc przynajmniej wyznać mi uczciwie wyłączenie tego ostatniego.

Obraz zamknięty w sobie, jako w swym oryginale, nie ma więc innej rzeczywistości poza sobą. Ta zaś rzeczywistość konkretyzuje się wyłącznie na ekranie telewizyjnym. Obraz jawi się na ekranie, ponieważ odbijając siebie (swoją oryginał) staje się faktycznie sobą tylko poprzez utożsamienie się ze swym nośnikiem — ekranem. Można by stąd nazwać ekran: miejscem obrazu — uznaje się bowiem tym samym, iż obraz nie może rozwinąć się jako taki (uwolnić siebie), jeśli nie stanie się tożsamy z ekranem. Od kogo jednak ma się uwolnić, jeśli nie od oryginału? Jeżeli obraz tworzy ekran, albo raczej: staje się ekranem, to tylko dlatego, że ekran tworzy obraz — zamiast oryginału. Ekran — kanon elektroniczny — wytwarza obraz, ale go nie przyjmuje (jak ekran kinowy). Wytwarza go zaś w czasie nieprzerwanym i w przestrzeni nieograniczonej, które naśladują czas i przestrzeń świata, nie przynależąc jednak do świata. Ekran, ten antyświat w świecie, wytwarza obrazy, nie odnosząc ich nigdy do jakiegokolwiek oryginału: jako forma bez tworzywa (materii), obraz ma tylko rzeczywistość widmową, zupełnie niematerialną. Niewątpliwie, może się zdarzyć, że i taki obraz będzie się odnosił do swego oryginału — ale jako widz nie będę nigdy o tym wiedział; między obrazem fikcyjnym a obrazem, w którym dochodzi do głosu oryginał, różnica jest nieuchwytna. Fikcja i fałszerstwo należą do normalnego porządku obrazu zjawiającego się na ekranie telewizyjnym, a odniesienie do oryginału jest zgoła wyjątkiem.

Jakim kryterium rządzi się taki obraz? Skoro brak mu oryginału, kieruje się on siłą faktu swoim widzem, odbiorcą. I faktycznie, obraz telewizyjny ma za miarę widza; tak bowiem określa się tego, który — nazywany też beznamiętnie odbiorcą czy spektatorem — określa i podporządkowuje sobie obraz. Pod pretekstem dostępu do informacji, otwarcia się na świat i chwytania się aktualności kryją się — zresztą nie najlepiej — najbardziej trywialne sytuacje, często nawet krępujące.

a) Widz patrzy dla samej radości patrzenia; może też dzięki technice oddać się bez żadnych ograniczeń fascynacji płynącej z *libido videndi*, którą demaskowali już Ojcowie Kościoła: radość płynąca z oglądania, widzenia wszystkiego, a zwłaszcza tego, czego nie powinienem lub nie mam prawa oglądać, wreszcie radość z tego, że widzę, a nie jestem widziany — krótko mówiąc: panowanie, dzięki wzrokowi, nad tym, co nie moje, bez wystawiania się na widok innych. Widz podejmuje więc przewrotny, ale i bezsilny zarazem dialog ze światem, który mu ucieka, ale który ma

niejako dla siebie — w obrazie. Widz praktykuje onanizm obrazowy.

b) Widz ustala normę obrazu bez oryginału poprzez swe dążenie do oglądania dla oglądania. Każdy obraz staje się więc dla niego ważny, o ile tylko spełnia to jego pragnienie, całkowicie lub przynajmniej po części. Obraz powinien zatem dostosować się do tego pragnienia. Stąd wynikają właśnie te wysiłki prezenterów, programatorów, wytwórców, zdążających jedynie do spełnienia tego pragnienia, którzy muszą jednak wcześniej poznać jego rozmiary, aby móc im zadośćuczynić. Wszystkie rozbudowywane wciąż strategie opierają się na jednej zasadzie: każdy emitowany obraz powinien, o ile ma być oglądany przez widza, spełnić dokładnie jego pragnienie oglądania a więc każdy obraz powinien odtworzyć obrazowo miarę tego pragnienia, tzn. musi się stać idolem dla widza. Oglądany obraz pozwala widzowi widzieć spełnienie swego pragnienia, a więc siebie samego. Każdy obraz staje się idolem, albo nie jest w ogóle oglądany.

c) Obraz — ten radosny wdowiec swego oryginału — nie realizuje wyzwolenia i nie otwiera żadnej nowej perspektywy: potwierdza jedynie określoną metafizycznie sytuację: nihilizm. Jeśli się przyjmuje, że metafizyka o rodowodzie platońskim ustaliła przeciwieństwo pomiędzy rzeczą a obrazem na korzyść rzeczy, a w ujęciu Nietzschego odwróciła to przeciwieństwo na rzecz obrazu uznanego za rzeczywisty na równi z rzeczą, to trzeba wówczas powiedzieć, że idol widza zaspokaja dokładnie i wyłącznie wymogi nihilizmu: nic nie liczy się w sobie. Wszystko zaś jest na miarę oceny przyjmującego, lub wcale nie istnieje. Idol telewizyjny jest zgodny z oceną widza — sondaże w swej śmiesznej tyranii ukazują w sposób równie śmieszny ocenę wszelkich wartości przez nadczłowieka (godnego litości telewidza). Widz oceniający swój idol realizuje w pełni zasadę metafizyczną, według której byt jest postrzeganiem.

3. Obraz zdeprecjonowany

Odkąd obraz utracił więź z oryginałem, stał się sam natychmiast i obowiązkowo oryginałem. Stawać się obrazem, „wchodzić na antenę” — oto dobitne określenie obecności, a nie jej pochodności. Wydarzenie jest nie dlatego realne, że faktycznie miało miejsce, albowiem jeśli zaistniało, to dokonało się w określonym czasie i miejscu, przy ściśle określonej liczbie widzów i aktorów, a więc krótko mówiąc: w świecie określonym, bo realnym; tymczasem ten świat realny już zniknął, odkąd obraz odtwarza go na ekranie, tworząc z niego *przeciw-swiat*. I dlatego, o ile ma mieć fak-

tycznie miejsce, wydarzenie winno się realizować w *przeciw-świecie* — w obrazie. Tylko ten *przeciw-świat* uwalnia się od ograniczeń przestrzeni i czasu, rozpowszechniając bez końca dane wydarzenie w nierealności podobnej do snu. Ważniejsze staje się więc pojawianie się niż bycie, albowiem byt jest tylko jawieniem się. Ważniejsze jest najdrobniejsze nawet ukazanie na wielkim planie od wielkiej manifestacji poza planem; ważniejsza zamaskowana głupota od nieznanego wyczynu. Techniczna możliwość ukazania nieokreślonej masie widzów stwarza obecnie despotyczną moc, którą można by określić za pomocą trywialnego adagium: jestem tym, czym spojrzenie innego chce, bym był. Konieczność pokazania się, bycia zauważonym, której podlegają także (zwłaszcza) najlepsi, opiera się na metafizycznej zasadzie: być — to być postrzeganym. Idąc za odwrotnością myśli platońskiej, przyjmujemy, że obraz wartu jest tyle, a nawet więcej, co rzecz: to, czym jestem, nie tkwi, ani nie leży za tym, jakim się ukazuję, lecz przeciwnie, to, jakim się ukazuję („Ty masz spojrzenie, gagatku!”), przybiera stopniowo, a potem w pełni, najgłębsze cechy osoby. Stwierdzenie swej tożsamości utożsamia się równocześnie z poznaniem i przekazaniem obrazu o sobie, z ukazaniem siebie „jako” obrazu, który zaspokoiłby widzów i oglądanego. To pragnienie obrazu — pragnienie stania się całkowicie obrazem — wyczerpuje całą mądrość naszych czasów: mądry jest mądrym poprzez swój obraz jako obraz. Polityk, sportowiec, dziennikarz, dyrektor fabryki, pisarz — nikt nie uważa za coś cenniejszego od tego jednego: „mój obraz” — jestem tylko sobą-jako-obrazem.

Reklama. Narzuca się tu to pojęcie poza jego obiegowym znaczeniem. Rozumiemy bowiem pod nim najpierw sam styl bycia całej rzeczywistości sprowadzonej do stanu obrazu: jestem, bo jestem oglądany, i jestem taki, jakim mnie widzą. To, co moje, jest najpierw obrazem, jakim się staję, zdolnym do przekazu, rozpowszechnienia i przyjęcia przez widzów. Ale właśnie dlatego, że stałem się obrazem dla widzów, podlegam pewnej kontroli: jeżeli *ja-jako-obraz* mam dotrzeć do widza, trzeba, by ten ostatni uznał ten obraz za odpowiedni. Niezależnie od tego, co widzowie sądzą o *mnie-jako-obrazie* z tytułu: wyborców, czytelników, podatników czy lubieżników, trzeba koniecznie, aby uznawali we *mnie-jako-obrazie* przedmiot swych pragnień, albo raczej: obraz przedmiotu; trzeba więc, bym *ja-jako-obraz* ograniczył się dokładnie według miary ich potrzeb; skoro zaś te potrzeby-pragnienia kierują się ku idolowi, jakim jest obraz dla widza, to tym samym *ja-jako-obraz* powinienem przekształcić się w obraz obrazu. Powinieniem stać się obrazem, ale nie siebie samego, lecz idola oczekiwanego przez widzów: idola — obrazu pragnień, czyli spojrzenia widza.

Powiniennem, aby być, wyalienować się podwójnie: dla oka i dla pragnień widza. Moje własne pragnienie, aby być widzianym, wymaga ostatecznie tego, bym dał się widzieć jako zbliżony obraz idola upragnionego przez tych, którzy widzą, by być. Ambicja panowania w jakiejkolwiek dziedzinie zmusza paradoksalnie do zejścia na poziom idola — idola widza. Stąd wywodzi się współczesny mit wielkiego oglądanego: tego, kto jako obraz wzbudza i zaspokaja pragnienie wszystkich widzów; może to być aktor światowy, wielki sprawozdawca, który rządzi masami, gdy zjawia się na ekranie, a nawet wielki zbezczeszczony (Bóg — w ujęciu Baudelaire'a). Jest to więc prostytutka w ścisłym tego słowa znaczeniu: oblicze (robi się z nim wszystko, co się tylko zechce) nie dochodzi już do bytu w obrazie telewizyjnym, chyba że się zgodzi na sprowadzenie siebie do *ja-jako-obrazu*, a zwłaszcza do podporządkowania tego pierwszego obrazu drakońskim normom innego obrazu — idola (pragnienia) widza. Złudzeniem są więc stwierdzenia, że pojawiają się wśród nowych obrazów: absolutna realność, nowy oryginał dostosowany wreszcie do telewizyjnych wymagań widzialności; obrazy nie są w stanie wyzwolić żadnego innego oryginału poza tym, jaki znają; najpiękniejszy obraz świata może dać tylko to, co ma: oryginał-w-obrazie, pewien przeciw-świat, w którym oryginał pozostaje zawsze obrazem. Być, tutaj, to tylko i wyłącznie: być widzianym. A być widzianym — to oddawać się innym (prostytutka!), stawać się idolem widza. Wielka prostytutka — Babilon, określa nie coś innego, jak właśnie świat, nasz świat, świat obecności obrazu telewizyjnego. By być, trzeba być widzianym, czyli wystawić się na widok jako obraz idola; — oryginał pozostaje bowiem niedostępny, skoro jawi się jako ukazanie siebie. Oryginał znika, stając się co najwyżej obrazem — być, to być postrzeganym.

Obraz zajmuje miejsce oryginału, gdyż nie ma niczego, co by nie było widziane na ekranie lub co by nie oglądało ekranu. Oryginał zatem znika, pozostając bądź to niewidzialny, bądź dając się tylko wyobrazić. Produkcja i rozpowszechnianie obrazów ma na celu nie otwarcie świata, lecz zamknięcie go przez ekran; to ekran zastępuje rzeczy tego świata coraz to nowymi idolami widzów, idolami powielanymi bez granic przestrzennych i czasowych aż po kosmiczny wymiar anty-świata. Obraz telewizyjny, ze struktury swej bałwochwalczy, słucha widza i tworzy tylko obrazy zdeprawowane. A ten onanizm patrzenia kształtuje metafizyczną figurę monady: wszelka percepcja, uważana za odwracającą świat, dochodzi do wyrażenia monady rozwijającej własną istotę w obrazach zastępujących świat. „Przekazywanie” obrazów spełnia w ten sposób rolę spożywania dóbr wizualnych i podlega

prawu rynkowemu potrzeby widzów; zakłada autystyczny monadyzm widzów, i go nie usuwa. „Przekazywanie” nie tylko niczego nie przekazuje — poza obrazami, idolami widzów, pozbawionymi oryginału — lecz przeczy samemu przekazywaniu i wspólnocie. Wymiana bożków wymaga ekranów umieszczonych przed każdym spojrzeniem: widzę tylko ekran, który więzi mnie poza światem. Ekran zamyka mi świat, łańcuchy zespalają mnie z ekranem, zapada natychmiast krata. Obraz stanowi prototyp w idolu, albowiem rozwija się dewaluująco w idol. Zachowując podwójną możliwość odsyłania do oryginału, niezależnie od tego, jakim by on nie był, obraz tyranizuje świat, rzeczy i dusze. Znamy obecnie poza przemocą zbrojną (wojna) i przemocą słowa (ideologia), przemoc bałwochwalczego obrazu; podobnie jak poprzednie również i ta przemoc dotyczy naszych dusz — choć, by dojść także do tego, nie szantażuje ciał lub inteligencji: wciela się w samo nasze pragnienie tak, że tyrania bałwochwalczego obrazu nas pokonuje — za naszym uniżonym i nazbyt pośpieszym przyzwoleniem. Pragniemy tylko jednego: być widzianym lub widzieć — na miarę naszego pragnienia. Odtąd wszystko może się zdarzyć — na ekranie — wszystko jest do oglądania i do przekazywania, ale nic do dania lub przyjmowania, ponieważ poza ekranem nic nie istnieje. *Libido videndi*, która nasycy się samotnym rozmiłowaniem w ekranie, zwalnia od miłowania, nie pozwalając na oglądanie innej twarzy.

4. To, co niewidzialne

Libido videndi, czysta chęć widzenia, zrównująca dokładnie ze sobą obraz i rzecz, określa świat, w którym każdą rzecz sprowadza się do obrazu i w którym każdy obraz jest warty tyle, co rzecz. Jeszcze w naszych oczach ta równoważność jest bezwzględna tyranią: wejście w świat obrazów nie tyle wyzwala wyobraźnię dla podniosłej radości, co zamyka raczej naszego ducha i nasze pragnienia poza rzeczami — jakby w jakimś więzieniu obrazów: na obrazowym wygnaniu. Cenzura, jaką wykonuje obraz (podniesiony do rangi rzeczy) w naszym świecie, nie upoważnia już do jakiegokolwiek wkroczenia w sferę oryginału sprowadzonego do stanu czegoś niewyobraźnego: to, czego się nie widzi, nie istnieje. Oryginał powinien więc zniknąć, gdyż się nie jawi, jako taki, nigdy.

Ta prosta oczywistość zmusza jednak do postawienia pytania: czy to, co niewidzialne, wskazuje w przypadku ewentualnego oryginału na zwykłą negację rzeczywistości? Innymi słowy, czy to, że oryginał jest niewidoczny, wystarcza do zdyskwalifikowania każ-

dego ewentualnego oryginału? Otóż nie jest rzeczą wykluczoną, by oryginał został określony poprzez samą niewidzialność — przez niemożliwość przedstawienia go w obrazie. Podajmy trzy przykłady takiej podstawowej niewidzialności. Wiedza, poznanie kierują się zawsze ku obrazom poznawanym zmysłowo lub rozumem; poznanie jakiejś rzeczy zakładanej polega bowiem zawsze na jej odtworzeniu przy pomocy serii — zasadniczo niepełnej i nieokreślonej — obrazów (i pojęć). Nigdy nie widzę sześcianu: odtwarzam więc za pomocą obrazów trzech jego powierzchni „rzecz”, której nigdy nie zobaczę jednym rzutem oka. — sześć powierzchni, które zawdzięczam trzem pierwszym zespolonym z matematycznymi wymogami sześcianu. W każdym poznaniu odnośnik lub rzecz pozostają dla mnie niewidzialne: dostrzegam faktycznie tylko pewne aspekty, parametry, dzięki którym wnioskuje o całości, której nigdy nie mogę mieć, jako takiej, przed oczyma. Ta rozpiętość między widokiem a oryginałem niewidzialnym może być nazwana w zależności od systemów filozoficznych: odległością między przypadłościami (lub właściwościami) a substancją, między fenomenem a rzeczą samą w sobie, między intuicją a zamiarem, między znakiem a odpowiednikiem, itp. Wynika zaś z tego przynajmniej tyle, że żyjemy i poruszamy się nie pośród tego, co widzimy, ale w relacji, albowiem widzimy, a zarazem nie widzimy. To z kolei, czego nie widzimy, może przybierać dwa wymiary: to, czego w ogóle nie widzimy, ale co mogłoby dzięki spojrzeniom stać się w pełni widzialne (sześcian, tygodnik, dzieło sztuki, auto itd.), a więc jest widzialne potencjalnie, a wciąż niewidzialne aktualnie; bądź też to, co widzimy, nie dorówna nigdy temu, czym jest w rzeczywistości: gdy oglądamy coś wyjątkowego, wyjątkową radość, dobro, miłość itd., aby ich doświadczyć, wówczas to, co mamy na uwadze w tym spektaklu, nie pokrywa się ani z tym, co faktycznie widzimy, ani też z tym, czego pragniemy doświadczyć; chodzi o to, co przekracza zdecydowanie naszą wewnętrzną, a więc i nasze postrzeganie. Tutaj to, co niewidzialne, pozostanie zawsze takim, i to nawet bardziej, niż mógłbym je widzieć jako takie: niewidzialne potwierdza się przez sam wzrost widzialności.

Dochodzimy w ten sposób do drugiego sposobu, w jaki to, co niewidzialne, oznacza swą nieusuwalność. Jeżeli widzę — obiektywnie — nie jakikolwiek przedmiot nieożywiony, ale twarz, to: co widzę w rzeczy samej? Niewątpliwie sylwetkę, postać, postawę, rysy twarzy, itd. Ale one nie są w gruncie rzeczy tak istotne; taki czy inny szczegół, taki kolor, taki grymas może szybko się zmienić, przy czym twarz, którą widzę, nie zmienia się zasadniczo przed moimi oczyma; wiadomo, że dana twarz może mnie przy-

ciągać (i to silnie) ze względu na coś mało istotnego (przynajmniej dla innych, ale nie dla mnie) i że, na odwrót, mogę nigdy nie dostrzec tej tak oczywistej (dla innych) cechy osoby ukochanej (koloru oczu, itp.). Czy chodzi tu tylko o rozproszenie? W żadnym wypadku! Albowiem mój wzrok — tutaj na przykład pełen zakochania — kieruje się zdecydowanie ku tej twarzy, którą chce widzieć w pełni, gdyż oczekuje od niej wszystkiego. Ale właśnie to, co chce on widzieć, nie pokrywa się z tym, co ta twarz pozwala widzieć każdemu innemu spojrzeniu; ktoś obojętny dostrzeże bez trudności, nawet przy rozproszeniu, kolor oczu lub jakiś szczegół zachowania; dlaczego więc ja i mój wzrok utkwiony tak namiętnie nie dostrzega nic więcej poza obrazem drugiego, jaki narzuca się tak mocno do patrzenia? Niewątpliwie dlatego, że nie chcę widzieć tego, który pozwala się oglądać widzialnie. Cóż może zatem widzieć mój wzrok, jeśli nie chce oglądać widzialności tej twarzy? Z konieczności chce w niej widzieć to, co niewidzialne. Jak jednak twarz widzialna mogłaby widzieć coś z tego, co niewidzialne? Jak spojrzenie zmysłowe mogłoby kiedyś dojrzeć coś niewidzialnego? Odpowiedź nasuwa się, paradoksalnie, sama przez się: mój namiętny wzrok może widzieć w twarzy innego wyłącznie tylko miejsce, które nie daje nic do widzenia — źrenice oczu, puste i ciemne oczodoły. Dlaczego darzyć przywilejami to, w czym nie ma — właśnie — nic do oglądania? Dlatego, że to niewidzialne „nic” zaleca i sugeruje nie coś nowego widzialnego lub anty-widzialnego, ale samo niewidzialne pochodzenie spojrzenia kogoś drugiego na mnie. Widzę nie widzialną twarz innego — przedmiot dający się jeszcze sprowadzić do obrazu (podobnie jak gra społeczna i związany z nią makijaż), lecz wzrok niewidzialny, który wypływa ze źrenic innej twarzy; krótko mówiąc, widzę innego z widzialnej jego twarzy. Wpatrywać się na serio (a więc i usilnie) w twarz innego oznacza więc: dopatrywać się w nim tego, co niewidzialne — jego niewidzialnego spojrzenia spoczywającego na mnie¹. Intencjonalność miłości wyłamuje się w ten sposób spod władzy obrazu, albowiem mój wzrok, niewidzialny z definicji, pragnie skrzyżować ze sobą inne spojrzenie, niewidzialne z definicji. Miłość wyłamuje się spod obrazu, a to dlatego, że obraz chce zawładnąć miłością, ukazując ją widzialnie, przez co pogrąża się w pornografię, brak sensu i znaczenia, lub ich mieszanę.

Pozostaje trzecia jeszcze okoliczność dotycząca tego, co niewidzialne. Stwierdziliśmy, że wzrok, kochający lub kochany, wy-

¹ Myśli te rozwinąłem szerzej w *Prolégomènes à la charité*, Paris 1986, s. 100 nn.

myka się obrazowi i sięga po to, co niewidzialne. Należy jednak założyć ostatnią już hipotezę: ten wzrok, to spojrzenie winno być święte tak dalece, by mogło dostarczyć i podać jakby przejrzycie samą ikonę Boga, niewidzialną *par excellence*. Hipoteza ta dochodzi faktycznie do głosu w przypadku Jezusa Chrystusa, którego św. Paweł nie waha się nazwać „ikoną Boga niewidzialnego” (Kol 1, 15). Jak realizuje się tutaj niewidzialność? Chrystus przedstawia oczom ikonę, ukazując oblicze, tzn. spojrzenie — niewidzialne. Chodzi tu najpierw o skrzyżowanie spojrzeń, zgodne ze schematem miłości; patrzę swym wzrokiem niewidzialnym na skierowane ku mnie spojrzenie niewidzialne; w ikonie, w rzeczy samej, to nie ja oglądam dany spektakl, ale raczej ktoś inny, to inne spojrzenie, które podtrzymuje mój wzrok, spotyka się z nim i — ewentualnie — go przytłacza². Ale Chrystus nie proponuje mojemu wzrokowi wyłącznie oglądania i bycia widzianym przez swój wzrok; jeśli domaga się ode mnie miłości, to nie chodzi Mu o miłość do siebie (do Niego), ale do Jego Ojca; jeżeli wymaga, bym podniósł oczy ku Niemu, to nie czyni tak dlatego, żebym Go widział, Jego samego, ale żebym ujrzał także i w pierwszym rzędzie Ojca: „Filipie, kto mnie zobaczył, zobaczył Ojca” (J 14, 9). Skoro jednak Ojciec pozostaje niewidzialny, jak mogę widzieć Ojca, patrząc na Chrystusa? Czy Chrystus nie stanowił tylko Tego, który może być „widocznym od Ojca” zamiast Ojca, a więc który zajmuje widzialne miejsce niewidzialności Ojca? W takiej interpretacji Chrystus nie ukazywałby więc Ojca, lecz występował zamiast Niego jako namiestnik widzialny lub zastępca (widzialny) Niewidzialnego, którego sam by zakrywał choćby przez to, że zechciał Go ukazać³. Tymczasem Jezus Chrystus przychodzi na ziemię właśnie po to, by uwielbić Ojca, nie zaś po to, by ukazać własną chwałę: „Cóż mam powiedzieć? Ojcze, wybaw mnie od tej godziny. Nie, właśnie dlatego przyszedłem na tę godzinę. Ojcze, uwielbij imię twoje” (J 12, 27-28). Powinniśmy zatem sta-

² Na temat ikony zob. *Dieu sans l'être*, Paris 1982, r. I.

³ Znana formuła św. Ireneusza: *Invisibile etenim Filius, Pater — visibile autem Patris, Filius (Adversus haer. IV, 6, 6)*, nie powinna być rozumiana najpierw według faktycznego podziału (widzialną częścią Ojca jest Syn, częścią zaś niewidzialną — sam Ojciec), ale zgodnie z objawieniem ekonomicznym. Innymi słowy: *Omnibus igitur revelavit se Pater, omnibus Verbum suum visibilem faciens (tamże, IV, 6, 5)*: Ojciec objawia siebie, ukazując swego Syna dotąd niewidzialnego. Albo jeszcze: *Filius revelat agnitionem Patris per suam manifestationem; agnitio enim Patris est Filii manifestatio (tamże, IV, 6, 3)*. Poznanie Ojca niewidzialnego sprowadza się do przyjęcia i uznania objawienia Jego Syna. Skoro Syn objawił się widzialnie, nie pozostaje już nic do ukazania z ojcowskiej niewidzialności..

rać się zrozumieć, jak Jezus Chrystus przekazuje nam nie tylko widzialny obraz Ojca niewidzialnego, ale samo oblicze (widzialne) Niewidzialnego (Ojca). Gdyby się odrzuciło ten paradoks, trzeba by wówczas go wyjaśniać na podstawie logiki obrazu: ze względu na niewidzialność Boga każdy obraz dawałby i przedstawiał sobą tylko karykaturalną uzurpację; należałoby więc skazać Jezusa na śmierć za bluźnierstwo — i tak faktycznie postąpiono (por. Mt 26, 65). Tymczasem paradoks obrazowego ukazania Niewidzialnego w tym, co Widzialne, pozwala, jako jedyny przyjąć Chrystusa, nie krzyżując Go za bluźnierstwo. Ale paradoks ten staje się zrozumiały dopiero wówczas, gdy potrafimy wydobyć ikonę z logiki obrazu, a więc wtedy, gdy sami się wydobywamy spod tyranii obrazu. To, co niewidzialne — z rzeczy, spojrzenia i z samego „Boga niewidzialnego” — wymaga zatem uczynienia następnego kroku.

5. Kenoza obrazu

Wobec współczesnej sytuacji obrazu — który przywłaszcza sobie całą rzeczywistość zwłaszcza dlatego, że sam staje się normą dla wszelkiej rzeczy możliwej — zdaje się narzucać postawa pojęciowo bardzo prosta, a zarazem duchowo święta: ikonoklazm. Jeżeli bowiem obraz chce się nam narzucać jak swój własny oryginał, a więc zaspokajać sam z siebie wszelkie potrzeby, to wówczas to, co niewidzialne, powinno domagać się dla siebie niewidzialności — i to w sposób definitywny. Żadne oblicze, zwłaszcza zaś oblicze Boga jedyne, nie może i nie powinno stawać się widoczne. Widzieć Boga — to bluźnierstwo i, w każdym bądź razie, rzecz niemożliwa. Wiele umysłów religijnych schyla się ku tej radykalnej odpowiedzi: nie tylko w wiekach VII — VIII, nie tylko w islamie czy judaizmie. Można nawet przewidywać, że inne głosy dołączą się do nich w przyszłości, w miarę, jak będzie się umacniała tyrania obrazu. A przecież obrazoburstwo zawiera w sobie samą kwintesencję tej tyranii: zmierza bowiem do odwrócenia wspólnej postawy wobec panującego określenia obrazu jako normy dla rzeczy; zamiast jednak włączyć w to także oblicze Boga, ikonoklazm wyrokuje zdecydowany rozwód między tym obliczem a wszelkim obrazem. Tym samym zaś usprawiedliwia współczesną tyranię obrazu jako normy dla rzeczy. Powaga dyskusji wymaga zatem najpierw przebadania — poza taką właśnie regulacją — tego, czy współczesny (telewizyjny) wzorzec obrazu wyczerpuje całą istotę widzialności, czy też może mu się przeciwstawić wzorzec radykalnie różny od obrazu. A także, czy nie jest rzeczą możliwą, by współczesny rozwój obrazu (w ma-

larstwie po-kubistycznym) zarysowywał już pewne cechy charakterystyczne dla innego obrazu obrazu?

Z historycznego przynajmniej punktu widzenia sam wzorzec obrazu przeciwstawił się obrazoburstwu i zatriumfował — choćby w Kościele. Chodzi o ikonę. Ikona nie oznacza bowiem specjalnego rodzaju malowidła, np. „ikony” na drzewie (albowiem freski rzymskie i mozaiki bizantyjskie lub pewne posągi gotyckie nie są w mniejszym stopniu ikonami niż „ikony”, przynajmniej niektóre: późne i anekdotyczne). Ikona oznacza tutaj pewną doktrynę widzialności obrazu, a dokładniej: posługiwania się tą widzialnością. Doktryna ta natomiast charakteryzuje się — ogólnie rzecz biorąc — dwiema radykalnymi nowościami:

a) Duet wzroku widza i tego, co obiektywnie widzialne, zastępuje tutaj tercet: wzrok widza, to, co widzialne obiektywnie, oraz prototyp. Ten ostatni nie odgrywa tylko i w pierwszym rzędzie roli, ostatecznie bardzo banalnej, oryginału (odtworzanego mimetycznie przez to, co widzialne obiektywnie), odnośnika (być może, niedostępnego) lub zjawiska z zaświatów; nie występuje też jako drugi widzialny, za pierwszym, ukryty przez pierwszego obiektywnego w nie dającej się skontrolować mimetyczności, nieużyteczny, pozwalający się powtarzać w nieskończoność; ale występuje jako drugie spojrzenie, które — jakby poprzez ekran prześwietlony pierwszym widzialnym (obraz namalowany, rzeźba itp.) — ukazuje pierwszą twarz: twarz widza patrzącego. Wobec ikony, o ile jestem widzącym, doświadczam widzenia (i muszę go doświadczać, o ile chodzi faktycznie o ikonę). Tak więc obraz przestaje być ekranem (lub — jak dla idola — zwierciadłem), gdyż poprzez niego i pod jego rysami inne spojrzenie — niewidzialne, jak każde spojrzenie — patrzy na mnie. Oryginał nie należy w związku z tym do obiektywności (zlikwidowanej lub nie — przez obraz), którą by sam podwajał. Oryginał interweniuje poprzez zobrazowaną obiektywność — jako czyste spojrzenie skrzyżowane z drugim spojrzeniem.

b) W konsekwencji stawka dyspozycyjności ikony nie odnosi się do percepcji tego, co widzialne lub estetyczne, lecz do krzyżującego się przebiegu dwóch spojrzeń; by patrzący pozwolił się widzieć i wyrwał się ze stanu widza, musi wznieść się poprzez widzialną ikonę aż do początku i źródeł innego spojrzenia, które zgadza się tak samo na to, by być widzianym przez niego. To właśnie określa z wszelką, wymaganą tutaj precyzją Sobór Nicejski II: „Im częściej bowiem wierni spoglądają na ich (Chrystusa, Maryi, Świętych — przyp. mój, J. L. M.) obrazowe przedstawienie (*di' eikonikès anatypōséōs orōntai*), tym bardziej także się zachęcają do wspomniania i umiłowania pierwowzorów (*tōn*

prōtotypōn), do oddawania im czci i pokłonu (*proskynésis*), chociaż nie adoracji (*latréia*), która według wiary należy się wyłącznie Bożej naturze”⁴. „Cześć i pokłon” nie utożsamia się z uwielbieniem (adoracją): uwielbienie odnosi się do natury (realnej), podczas gdy szacunek (pokłon) ma na względzie spojrzenie (nierealne, intencjonalne); wobec ikony nie praktykuje się adoracji, albowiem jej podkład widzialny i rzeczywisty (obraz i jego tworzywo) nie zasługuje na to, czego domaga się tylko boska natura (zwłaszcza w Eucharystii); ikona zasługuje jednak na szacunek (cześć) wyrażający się w tym choćby spojrzeniu, które poprzez widzialny obraz wznosi się dalej i wyżej, wystawiając się tym samym na przeciw-spojrzenie pierwowzoru. Ikona nie wystawia się na patrzywanie, ale na cześć, albowiem pozwala się być widzianą także przez swój pierwowzór. Ikona przecina i krzyżuje, poprzez „pokłon” mojego spojrzenia, odpowiedź wypływającą z pierwszego spojrzenia. To właśnie Sobór Nicejski II opisuje dokładniej, podejmując na nowo jakże szczęśliwą wypowiedź św. Bazylego: „Kult bowiem obrazu (ikony) skierowany jest (*diabainei, transit*) do wzoru” (*O Duchu Świętym* 18, 45). Tak więc doktryna o ikonie zrywa radykalnie ze statusem obrazu, albowiem na miejsce przedmiotu widzialnego (wyłączonego obecnie z wszelkiej innej rzeczy) wprowadza widzialne przejście, w którym krzyżują się ze sobą i wystawiają się wzajemnie na siebie co najmniej dwa spojrzenia, dwa wzroki: patrzący i widziany (ogładany).

Trzeba jeszcze określić obrazy, które można by zakwalifikować jako ikony. Skoro ikonę określa to drugie spojrzenie spotykające się z pierwszym, to widzialny obraz przestaje tu być ekranem; przeciwnie, staje się przejrzysty, dający się przenikać, a krzyżują się w nim dwa spojrzenia. Tak więc widzialna powierzchnia winna, paradoksalnie, zaniknąć lub co najmniej wymazać z siebie wszelką nieprzezroczystość, która przyćmiewałaby wymianę spojrzeń: ikona osłabia obraz jako taki, pozbawiając go wszelkiej samowystarczalności, autonomii, samoafirmacji. Ikona odwraca współczesną logikę obrazu: daleka od tego, by rościć sobie pretensje do zrównania się z rzeczą afiszującą się w chwale, ikona zmywa ze siebie szminkę prestiżu tego, co widzialne, po to, by niezmysłowa przezroczystość uczyniła ją faktycznie przejrzystą dla przeciw-spojrzenia. Ikona nie rości sobie pretensji do

⁴ *Kanon 7; Mansi XIII, 378 n; DS 302. Zob. też Nicée II, 787—1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque international Nicée, Paris 2-4 octobre 1986 (wyd. F. Boespflug i N. Lossky), Paris 1967. Całokształt komunikowania się stanowi najnowszy i najbardziej zasadniczy wkład do interpretacji teologii ikony. Przytaczamy tu fragmenty naszego wykładu: *Le prototype de l'image.**

tego, by ją widziano, ale sama „daje się” do oglądania lub do tego, by można było widzieć przez nią. Jako obraz „odchudzony”, osłabiony, przebity, ikona pozwala, by poprzez nią powstało nowe spojrzenie, pozwala widzieć. Ikona cofa się wobec niewidzialnej oczywistości, którą przecież odsłania. Problem kształtuje się od-tąd następująco: gdzie można spotkać, pierwotnie, obraz przekraczający swą własną widzialność, który pozwala, właśnie dzięki temu, przenikać innemu spojrzeniu? Odpowiedź narzuca się tu sama: Sługą Jahwe pozwala się dosłownie zniekształcić (utracić swój blask widzialny, jaśniejący na jego twarzy), by spełnić wolę Boga (która będzie przejawiała się wyłącznie w jego czynach). Sługa poświęca swe oblicze — swój „obraz”: „Jak wielu osłupiało na jego widok — tak nieludzko został oszpecony jego wygląd i postać jego była niepodobna do ludzi” (Iz 52, 14; por. Ps 22, 7). Wymazując wszelką chwałę ze swej twarzy aż do zakrycia samego swego człowieczeństwa, Sługa pozwala widzieć w sobie tylko swoje czyny: te zaś wynikają z posłuszeństwa woli Bożej, a tym samym ją ujawniają. „Imię Twoje opowiem swym braciom i chwalić Cię będę pośród zgromadzenia” (Ps 22, 23). Rezygnacja obrazu z samego siebie — jako warunek jego przeobrażenia się w ikonę — dokonuje się więc w posłuszeństwie tego, który traci oblicze, rezygnuje z własnej widzialności, aby pełnić wolę Boga. Logikę tej paradoksalnej chwały realizuje i rozwija sam Chrystus: „Wówczas zaczęli pluć Mu w twarz i bić Go pięściami, a inni policzkowali Go i szydzili: «Prorokuj nam, Mesjaszu, kto cię uderzył?»” (Mt 26, 67-68). W rzeczy samej w momencie, gdy traci twarz ludzką, Chrystus staje się odzwierciedleniem woli Bożej: w Nim nie odzwierciedla się już Jego postać ludzka; tracąc zaś swe oblicze, nadaje On widzialną postać tej świętości, która była wciąż niewidzialna — bez szkatuły Jego ciała. Jego postać zdeformowana oddaje się człowiekowi jako przejrzystość, aby patrzyło na nas przez nią spojrzenie Boże. Brak obrazu, dopełniający się wraz ze zniekształceniem Chrystusa, wyzwala pierwszą ikonę: chusta Weroniki nie ociera twarzy widzialnej, lecz kenozę wszelkiej postaci — kenozę obrazu — „sytuację niewolnika” (Flp 2, 7).

6. Ubóstwo sztuki

Ikona wywodzi się więc z kenozy obrazu. Pierwsza kenoza (wyniszczenie Słowa) urzeczywistnia pierwszą „ikonę” Boga niewidzialnego”. I odwrotnie, Chrystus poświęca, że ofiarowuje nam autentyczną ikonę Ojca (a nie zwykły tylko obraz samego siebie) poprzez kenozę swej woli uległej Ojcu. Autoafirmacja

obrazu, jak każda inna, ustępuje tylko wobec ogołocenia: i dlatego właśnie ikona nie oddaje się dla siebie samej, ale ogołaca się z własnego prestiżu, który mógłby domagać się szacunku — szacunku, którego ona nie likwiduje, ale pozwala, by przechodził on niejako obok i koło niej, kierując się do niewidzialnego prawzoru. Trzeba jeszcze tylko zrozumieć, w jaki sposób ten teologiczny paradigmat kenozy obrazu wyraża się w zasadach estetycznych. Musimy postarać się tutaj podać kilka wskazówek na temat estetycznej stosowności takiej kenozy:

a) Malarstwo współczesne praktykuje już, przynajmniej w niektórych szkołach (*art minimal, arte povera, ready made*, itd), systematyczne zubażanie spektaklu ofiarowywanego spojrzeniu przez dzieło; z jednej strony może tu chodzić o dobór materiałów bardzo banalnych, a nawet wulgarnych (karton, gips, opakowania, różne odpadki itp), z drugiej zaś o rezygnację z inwencji plastycznej, przy ponownym zastosowaniu przedmiotów czy form już wyprodukowanych, bądź też przy ich podwajaniu bez żadnej innowacji, niemal w nieskończoność. Stąd pozór sztuki bezprzedmiotowej, albo też *nie-przedmiotów-sztuki*, które — w muzeach — rozczarowują całkowicie widza tak, że czuje się on zmuszony, chętnie lub nie, przemyśleć na nowo swe odniesienie radosne i przepelnione myślą o posiadaniu do przedmiotu widzialnego. Strategia tego rodzaju estetyki zmierza wprost do wyzwolenia wzroku, spojrzenia obrazu (zawód, rozczarowanie kieruje go na widza), a także obrazu wzroku (widoczna nicość usuwa obraz z pola pragnień widza), krótko mówiąc, zmierza do rozluźnienia wzajemnych powiązań wzroku i obrazu. Niewątpliwie, chodzi tu bardziej o spotkanie się tendencji, aniżeli doktryny; niewątpliwie, takie zubożenie obrazu nie posuwa się jeszcze w szkołach współczesnych aż do uznania drugiego spojrzenia krzyżującego się z pierwszym poprzez ekran widzialności; niemniej pozostaje faktem, iż strategia ubożego obrazu zmierza faktycznie do przywrócenia jego wolnej inicjatywy i jego problematycznej wolności⁵.

b) Można postawić pytanie, czy sztuka chrześcijańska nie starała się w każdej chwili, gdy tylko tworzyła epokę, praktykować, świadomie lub nie, kenozę obrazu? A przynajmniej czy nie chodziło wówczas, przeciwnie, o szacunek dla tej kenozy, jaką przypisuje ona (lub nie) Chrystusowi? To, że obraz nie rości sobie pretensji do jakiegokolwiek samowystarczalności, ale odsyła do innej, mieszczącej się poza nim, może się realizować na różne sposoby. Może to być skrzyżowanie ekranu widzialnego z przeciw-

⁵ Podobne analizy mogłyby dotyczyć sztuki konceptualnej, względnie abstrakcji geometrycznej; czyżby tu chodziło o szczyt bałwochwalstwa?

-spojrzeniem odkrywany jako niewidzialne (tak „ikony”, rzeźba rzymska i gotycka). Może to być odwrócenie się od światła, znalezienie się poza jego funkcją oświetlania doczesności i teraźniejszości, a skierowanie go na nieskończoność, na niewidzialność, na to, co niedotykalne (tak w kopułach barokowych, u Rubensa, itd.). Może to być użycie cieni i światła, ale już nie dla podkreślenia form widzialnych, lecz dla ich pomieszania, zlania i zamazania na rzecz jakiegoś, niezbyt zdecydowanego ukazania ducha niewidzialnego (Rembrandt, *Le Nain*). Można by także wymienić inne jeszcze możliwości. Istotny jest jednak pewien rys wspólny: zubożenie prestiżu obrazu lub przedmiotu widzialnego, jego samograniczenie realizowane po to, by cześć, szacunek nie odnosiły się do niego, obrazu, ale do prototypu uwidacznianego ewentualnie przez ten obraz.

c) Gdy takie ubóstwo cechuje sztukę traktowaną jako chrześcijańską, nasuwa się wówczas wniosek zaskakujący, choć uzasadniony: brzydota, często niepodważalna, sztuki nazywanej sulpicjańską nie powinna mimo wszystko jej dyskwalifikować. Albowiem, zgodnie ze spostrzeżeniem A. Frossarda, podczas gdy przed *Madonną Rafaela* słyszy się często okrzyk: „*To Rafael!*”, to przed *Madonną sulpicjańską* dostrzega się *Ją* i tylko *Ją*. Sztuka sulpicjańska praktykuje zatem bardziej od tzw. „wielkiej sztuki” zubożenie obrazu i przenoszenie czci z obrazu na oryginał. Jej nieświadome i niechciane bycie *arte povera* zapewnia jej co najmniej to, iż nigdy nie zlikwiduje ona czci na rzecz uwypuklenia obrazu, a więc broni jej wbrew wszelkiej tyranii samego obrazu. Ten paradoks sztuki sulpicjańskiej nie wystarcza oczywiście do tego, by rekompensować wyraźny upadek sztuki religijnej w XX w.; wyjaśnia on jednak przynajmniej, dlaczego wkład znanych artystów nie zmienił tu niczego: w obliczu ich kaplic mówi się wciąż: „*To jest Matisse! A to Cocteau!*”, nigdy zaś: „*Módlmy się, bo to jest kaplica!*”. Kaplice te uświetniają lub chwalą swych twórców, ale nie tego, dla kogo są przeznaczone — pełnią funkcję idoli, nie ikon. Brzydota nie stanowi najlepszego ekranu świętości, ale dobro prawdziwe często nim się staje.

d) Gdzie dokonuje się wzorcowa kenoza obrazu na rzecz świętości Boga? W liturgii? Liturgia daje oczywiście widzialny spektakl, który przywołuje, poza wzrokiem, także słuch, węch, smak i dotyk, krótko mówiąc, całą estetykę. To całe wrzenie dochodzi jednak do szczytu dopiero w wielbieniu obecności bezwzględnie niewidzialnej, oglądanej wyłącznie oczyma ducha, nie ciała; pełne zaangażowanie pięciu zmysłów i rozumu nie sięga świętego wizerunku, samej sakralności spektaklu, krótko: apoteozy — lecz odsyła świadomie od pierwszego wejrzenia do drugiego poprzez

spektakl zmysłowy i z uszczerbkiem dla niego. Liturgia nie ogranicza się do spektaklu, chyba że mamy do czynienia ze zwyczajnym obserwatorem, który nie dostrzega w niej i nie chce w niej widzieć faktycznego przejścia w oddawaniu czci samemu pierwowzorowi. Tylko bardzo ograniczeni dziennikarze uważają podróżę Ojca świętego za jakieś *show mediacyjne*, a papieża za *superstar*, a to dlatego, że podczas odprawianych przez niego Mszy św. wcale się nie modlą, ale tylko się przyglądają, a w trakcie wygłaszanych homilii nie słuchają, lecz rozmawiają.

Wobec tyranii obrazu musimy sięgać do prototypu. A to dojsię do prototypu zakłada zubożenie obrazu, które znalazło swą najwyższą realizację w kenozie Słowa, które — wyzwalając ikonę Ojca — określa paradygmat wszelkiej kenozy obrazu. Ludzie będą, być może, zawdzięczali zaczątki swego własnego wyzwolenia się z obrazu kenozie Chrystusa czyli chrześcijańskiemu zubożeniu tego, co widzialne. Aby nie być nadal ślepym, trzeba iść i umyć oczy w sadzawce Siloe — w sadzawce Posiańca.

tłum. ks. Lucjan Balter SAC