

Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950–1951, New York, Museum of Modern Art (MoMA), ol. pł., 242,2 x 541,7. Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller. Acc. n.: 240.1969. © 2013. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Vir Heroicus Sublimis Barnetta Newmana. Stworzenie – cierpienie i pojednanie*

Michael Brötje

*Podkreślam, że jestem artystą. Nie pianistą.
Nie interpretuję natury bądź rzeczywistości.
Ja ją robię¹.*

Badania historii sztuki zazwyczaj skupiają się na treści dzieł, czyli na świecie przedstawionym (w przypadku malarstwa chodzi o przestrzeń i o znajdujące się w niej figury, przedmioty, kształty – zarówno mające swoje odniesienie w rzeczywistości, jak i abstrakcyjne) i na jego estetyczno-stylistycznym uformowaniu. W ten sposób jednak przeocza się obraz jako obraz. Składa się on bowiem nie tylko z treści, lecz oprócz niej także z obrazowej płaszczyzny i granic obrazu. Te trzy komponenty wchodzi we wzajemne relacje, razem tworzące na zjawiskową totalność dzieła. Relacje te są przez spojrzenie widza nieustannie na nowo konstruowane. Obraz jako totalność nie jest ustalonym stanem rzeczy, lecz czystą emanacją zjawiania się.

Zamknięta granicą obrazowa płaszczyzna stanowi nieprzekraczalną, wyjściową uwarunkowanie dla procesu malowania, instancję, w której obrębie artysta wydobywa rzeczywistość dzieła, dokonuje aktu stworzenia (*Schöpfung*). Jeśli akt ten ma się powieść, to musi zostać ukazany jako wywiedziony z obrazowej płaszczyzny. Innymi słowy, świat przedstawiony musi zaprezentować obrazową płaszczyznę jako podłoże swego stworzenia, a granice obrazu – odpowiednio jako horyzont stworzenia.

Logika percypowanego wydobywania się rzeczywistości dzieła z obrazowej płaszczyzny, z jej granic, nie da się uchwycić w racjonalnej kalkulacji. Wymyka się myśleniu. Jej rozpoznanie – równoznaczne ze ziszczeniem się sensu dzieła – jest dostępne jedynie duchowemu przeżyciu obrazowej rzeczywistości. Tylko w nim może zostać odebrany impuls ujawniający genezę procesu stworzenia. Dlatego logikę tę – „mowę” obrazu – odsłania rozumienie pozapojęciowe i intuicyjne².



* Niniejszy tekst stanowi ostatni rozdział dwutomowej pracy M. Brötje *Bildschöpfung* (Petersberg 2012). Poza analizą obrazu Newmana rozprawa zawiera także interpretacje innych dzieł: t. 1: Duccio, *Zwiastowanie* (National Gallery w Londynie); S. Martini, *Medytacja św. Marcina*; P. della Francesca, *Biczowanie Chrystusa*; Mantegna, *Ukrzyżowanie* (Luwr); Rafael, *Madonna della Sedia*; Tycjan, *Wenus z Urbino*; J. van Eyck, *Małżeństwo Arnolfinich*; A. Dürer, *Portret Elsbet Tucher, Autoportret* (1500); P. Brueghel Starszy, *Wesele chłopskie*; Rembrandt, *Pastor mennonicki Claesz Anso z żoną, Wymarsz strzelców, Cech sukienników*; Velazquez, *Las Meninas*; t. 2: J. Vermeer, *Alegoria malarstwa*; J. van Ruisdael, *Młyn w Wijk*; N. Poussin, *Święta rodzina na schodach*; J. Chardin, obrazy rodzajowe i martwe natury; G. Courbet, *Panny nad Sekwaną*; C. Monet, *Śniadanie w ogrodzie*; E. Manet, *Argeneuil*; E. Degas, *Absynt, Śpiewaczka*; V. van Gogh, *Krzesło*, P. Cézanne, *Martwa natura z komodą*, *Pejzaż z Aix*; M. Rothko, prace z lat 1954-1964 [przyp. tłum.].

¹ Zob. B. Newman, *Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference* (1952), [w:] *idem, Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, text, notes, commentary M. Mc Nickle, introd. R. Schiff, Berkeley – Los Angeles 1992, s. 246: „I insist that I'm an artist. I'm not a piano player, I'm not interpreting nature or reality. I'm making it”.



² O tej, dzisiaj całkowicie odrzuconej i negowanej, zdolności rozumienia cechującej człowieka, autor wyczerpująco pisze w pracy: *Bildsprache und intuitives Verstehen*, Teil I, Hildesheim 2001 [przyp. tłum.].

³ Cyt. za M. Imdahl, *Zur Kunst der Moderne*, [w:] *idem*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1966, s. 270–271.

⁴ Zob. B. Newman, *The Sublime is now* (1948), [w:] *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, ed. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford 2002, s. 581–582: „**We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are feeling ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or »life« we are making it out of our own feelings. The images we produce is the self-evident one of revelation, real, and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history [podkr. – M. H.]**” [przyp. tłum].

⁵ M. Imdahl, *Barnett Newman*, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III”, [w:] *idem*, *Gesamelte...*, s. 244–270; A. Zweite, *Barnett Newman, Bilder, Skulpturen, Graphik*, Ostfildern–Ruit 1999.

⁶ B. Cavaliere, *Barnett Newman's „Vir Heroicus Sublimis”: Building the „Idea Comlex”*, „Art Magazine” 1981, nr 55.

⁷ A. Zweite, *op. cit.*, s. 28.

Przechodząc do przedstawienia ostatniego argumentu na rzecz słuszności definicji obrazu artystycznego, sprawdzanej w niniejszej rozprawie na przykładzie najistotniejszych faz malarstwa, można stwierdzić, że właściwie każdy artysta, który wykazuje niedającą się zanegować najwyższą ważność płaszczyzny jako prymarnej instancji, zarazem najdobitniej wydobywa moc transcendowania przez sztukę. Jak wiadomo, Newman w swych wypowiedziach i tekstach (częściowo publikowanych dopiero po śmierci) zwrócił uwagę na tyżącą się tego zagadnienia różnicę między malarstwem europejskim i amerykańskim: „Ujmując rzecz filozoficznie, Europejczyk postępuje z transcendencją jak z przedmiotem, podczas gdy Amerykanin [wspólne jest to przede wszystkim członkom szkoły nowojorskiej (New York School)] zajmuje się doświadczeniem transcendentalnym”³; „Wzmacniamy na nowo nasze naturalne, ludzkie pragnienie wzniosłości i możliwość związania się z absolutną emocją. [...] Obraz, który stwarzamy, jest w sposób oczywisty sam z siebie ewidentnym objawieniem”⁴.

Żaden inny obraz nie uzasadnia tego ostatniego stwierdzenia, w takim wymiarze, jak ten znany nie tylko jako główne dzieło Newmana, lecz także wykraczający sensem poza malarstwo amerykańskie; ten, którego tytuł odnosi do *vir heroicus sublimis* [il. 1]. Czy ów *vir*, ów mąż ujawnia się bezpośrednio w transcendentalnym doświadczeniu obrazu? Jest uderzające, że dotąd nie podjęto żadnych dociekań nad sensem tytułu. Nie zaproponowali jego wyjaśnienia ani [Max] Imdahl, ani [Arnim] Zweite – autor nowszej, wnikliwej rozprawy o twórczości Newmana – mimo poczynienia obszernych wywodów o obrazie⁵. Także Barbara Cavaliere w ambitnej pracy poświęconej temu jedynie dziełu nie stara się o to wyjaśnienie – poza, w najwyższym stopniu niejasnym, tłumaczeniem „*vir*” jako „człowiek”, „*homo*”⁶. Przy czym Zweite stwierdza całkowicie zasadnie:

Newman rozumiał tytuł, jak to wyraził w rozmowie w 1965 roku, jako metaforę, korespondującą jakoś z tym, co – jego zdaniem – widz odczuwa jako znaczenie tego obrazu. Tytuł powinien określać emocjonalną treść obrazu i służyć widzowi jako klucz do zrozumienia. Ponieważ Newman za życia wielokrotnie ten pogląd wyrażał, powinno się potraktować tytuł poważnie i uwzględnić w interpretacji dzieła⁷.

Tytuł po łacinie – dla Newmana niezwykajny – wskazuje na to, że przywoływany człowiek żył w epoce antycznego Rzymu. Predykatom „*heroicus*” i „*sublimis*” przypisuje się szeroki zakres znaczeniowy. Po pierwsze, odnoszą one do herosa. Nie należy tu jednak mówić wyłącznie o bohaterze, lecz – ze względu na ówczesne użycie pojęcia – także o osobie częściowo ludzkiej, a częściowo boskiej. Czyn heroiczny nie zawsze jest zarazem bohaterski; „heroiczny” bardziej dotyczy tego, kto nie zważa na własne życie i wykazuje gotowość, by ofiarować je w walce przeciw przemocy o wyższy cel lub za drugiego człowieka. „*Sublimis*” tłumaczy się z reguły po prostu jako „wzniosły” [„*erhaben*”], jednak w wyrazie tym

współbrzmie także znaczenie ‘wynieść w górę’, ‘unosić się’⁸. Jeżeli zadamy pytanie, któremu z ludzi żyjących w czasach rzymskich dana była – nie na mocy zwykłego urzędniczego dekretu (jak cesarzom), lecz jako **istniejąca uprzednio** – bosko-człowiecza istota i któremu, jak nikomu innemu, przypadła zasługa gotowości do heroicznej ofiary dla wyższego celu i za innych ludzi i który zyskał przez to wzniosłość, został „wywyższony [*in die Höhe gehoben*]”, to można okoliczności te odnieść tylko do jednej osoby: do Chrystusa⁹.

Zadanie przedstawia się zatem następująco: sprawdzić, czy obraz potwierdza powyższe znaczenie, czy w swej strukturze oglądowej i wyrazowym uformowaniu rzeczywiście wyjawia istotę i misję Chrystusa. Nieodzownym dla jego realizacji wstępnym warunkiem jest rozpoznanie, jak w obrazie prezentuje się akt stworzenia. Przy zbliżaniu się do zrozumienia tej kwestii pomocne będzie wyobrażenie sobie – na próbę – omawianego obrazu nie w czerwieni, lecz w kolorze żółtym, zielonym albo niebieskim. Dlaczego te pozostałe warianty kolorystyczne są całkowicie wykluczone, dlaczego Newman mógł wybrać jedynie tę gorącą świecą, głęboką i żywą czerwień? Odpowiedź narzuca się sama: ponieważ tylko czerwony budzi spontaniczne skojarzenie z ciepłem wypływającej krwi, organiczną witalnością, pełnią pulsującego życia, a zarazem także z podatnością na zranienie, cierpieniem i śmiercią. Czerwień „oznacza” dla podmiotu zdolnego do duchowego przeżycia obrazowej rzeczywistości niewyczerpalne źródło życia i jego nieuchronne zagrożenie, przypomnienie o przemijalności, o cierpieniu. W ten sposób konstytuuje się *początek* stworzenia, który odnosi się do egzystencji widza i zarazem – tymczasowo – do jej kresu. W czerwieni tej absolutność, podstawa stworzenia – projekcyjnie przywoływana przez widza w obrazowej płaszczyźnie – przyzwala na swą manifestację w zmysłowej postaci, swe pierwsze w niej ścięśnienie. Przy czym homogeniczność, nieodróżnicowanie i rozpostarcie czerwieni (jeszcze nie naruszonej wertykalnymi liniami) pozwala manifestacji tej zachować niewzruszoność i obojętność na upływ czasu. Czerwień sygnalizuje prymarny *stan ducha* absolutu towarzyszący decyzji o stworzeniu – to ostatnie wiąże się z powołaniem do życia, które jest naznaczone w sposób dominujący rysem krwawego cierpienia. Stworzenie nosi w sobie zarówno życie, jak i śmierć.

Uważa się – zgodnie ze wskazówkami Newmana – że dla właściwego odbioru jego dzieł odpowiednia jest jedynie bliska odległość. Imdahl posuwa się nawet do krytyki powieszenia płótna *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* w wielkiej sali amsterdamskiego Stedelijk Museum, ponieważ „umożliwia to widzowi ogląd obrazu ze znacznej odległości”. „Kto wchodzi do sali, najpierw widzi obraz z daleka. Takie powieszenie sprzeciwia się intencji Newmana. Jego obraz należałoby umieścić w poprzecznej sali, która uniemożliwia taki duży dystans”¹⁰. Jednak tego typu presja wywierana za pomocą przestrzeni byłaby po prostu nieludzka – wyobraźmy sobie, że przemieszczamy się przed takim obrazowym – *pardon* – „monstrum”. Sytuacja taka byłaby doprawdy nienaturalna i do tego stopnia męcząca, że – zachowując niewymuszony stosunek do dzie-



⁸ K. Duden, *Etymologie. Herkunftwörterbuch der deutsche Sprache*, bearb. unter Leitung von P. Grebe, Mannheim 1963, s. 693.

⁹ Określenie „wywyższony” odnosi się do słów Chrystusa: „A jak Mojżesz wywyższył węża na pustyni, tak potrzeba, by wywyższono Syna Człowieczego” (J 3, 14) oraz „A Ja, gdy zostanę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie” (J 12, 32). W wersji niemieckiej: „Gerade so, wie Moses die Schlange in der Wüste erhob, muss der Menschensohn erhoben werden” lub „Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöhte, so muß der Sohn des Menschen erhöht werden” oraz „Und ich, wenn ich von der Erde erhöht bin, werde alle zu mir ziehen”. W komentarzach do tego fragmentu czytamy: „In Vers 14 und 15 verbindet Jesus die Schlange, die auf einer Stange emporgehoben wird, mit Seinem eigenen Tod auf Golgatha, wo Er an einem Kreuz emporgehoben werden wird. [...] Wie die Bronzeschlange aus alten Zeiten wird Er »erhoben« werden am Kreuz; und später wird er noch einmal »erhoben« werden bei Seiner Auferstehung und Himmelfahrt. Und dadurch wird Er auch noch in anderer Weise »erhoben« werden – Er wird von Gott für Sein gehorsames Opfer auf Golgatha erhöht werden”; „Der Begriff »erhob« hat doppelte Bedeutung. Er kann »hochheben« im buchstäblichen Sinne bedeuten, aber auch »erhöhen« (siehe beispielsweise Matthäus 11:23, 23:12; Apostelgeschichte 2:33). Unser Herr wurde am Kreuz buchstäblich »in die Höhe gehoben«, aber im gleichen Atemzug müssen wir sagen, dass Er durch dieses »Hochgehobenwerden« »erhöht« wurde, und auch das »Erhobenwerden« durch die Auferstehung und Himmelfahrt war notwendige Folge Seines Kreuzestodes”. Zob. B. Deffinbaugh, *Jesus und Nikodemus* (Johannes 3:1-21). Cyt. za: <http://bible.org/seriespage/jesus-und-nikodemus-johannes-31-21> (data dostępu: 22 I 2013) [przyp. tłum.].

¹⁰ M. Imdahl, *op. cit.*, s. 245-246.



¹¹ *Ibidem*, op. cit., s. 259.

¹² *Ibidem*. Przeciwny do tego poglądu reprezentuje *Cavaliere* (op. cit.), wyliczając, zarówno dla *Vir Heroicus Sublimis*, jak i dla innych dzieł Newmana, dokładne stosunki pomiarowe między obrazową powierzchnią a wertykalnymi podziałami, z którymi badaczka ta wiąże istotne znaczenia symboliczne. Wprawdzie wiadomo, że ludzie od dawna przypisywali stosunkom liczbowym wielką symboliczną moc, jednak należy wątpić, czy mają one tę moc same z siebie. Stosunki liczbowe są stosunkami liczbowymi: niczym więcej; są jedynie raz po raz wykorzystywane do unaoczniania metafizycznych treści, tak jak „złoty podział” do wykazywania obiektywnego statusu lub przedustawnej harmonii Uniwersum (*prästabilierte Harmonie*). [„Harmonia praestabilita” jest terminem zaczerpniętym z filozofii G. W. Leibniza, oznaczającym przyczynę skoordynowania ze sobą wszystkich niezależnych od siebie bytów-monad – [przyp. tłum.].

¹³ Zob. **B. Newman**, *From Exhibition of the United States of America* (1965), [w:] *idem*, *Selected Writings...*, s. 187: „The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting and sculpture”.

ła – chciałoby się szybko uciec. Ustanowiona na siłę bliskość wywołałaby u oglądającego poczucie obezwładnienia i przeciążenie. Doznania wzniosłości nie da się wymusić tym, że się uczyni człowieka małym i bezradnym. Trzeba pozostawić mu godność i wolność, by mógł odsunąć się od obrazu, dzięki czemu zbliżenie do niego będzie reakcją wypływającą wyłącznie z osobistych pobudek. Skłaniać do niego powinna sama immanentna moc przyciągania przez obraz, nie zaś ściana za plecami. Gdyby autorzy, którzy wymagają, aby widz pozostawał wobec dzieła Newmana w bliskiej odległości, byli konsekwentni, reprodukowaliby jedynie wycinki obrazów artysty i tylko na ich przykładzie objaśniali jego twórczość. Wszyscy oni wychodzą w swej interpretacji od całościowego ujęcia płótna. Jest to w pełni poprawne – właściwe spotkanie z nim polega zarówno na oglądowym ujęciu jego totalności, jak i na zanurzeniu w nim spojrzenia.

„Konieczne także wobec obrazu *Vir Heroicus Sublimis* obranie przez widza bliskiego dystansu każe abstrahować od ogólnego układu pionowych pasów i ich miejsca w polu obrazowym i odnieść się do każdego z nich z osobna”¹¹. To w gruncie rzeczy absurdalne żądanie Imdahla – skądinąd bardzo uważnego widza – prowadzi go nieuchronnie do wniosku: „Pasma znajdują się tam, gdzie się znajdują, nie są odgórnie uporządkowane bądź to jako rytmiczne następstwo, bądź jako zaplanowany i w każdym aspekcie konieczny system podziału obrazowej całości”¹². Stwierdza przez to Imdahl całkowitą dowolność ich położenia w polu obrazowym!

Następstwo pionowych pasm, względnie linii (zwanych także „zips”) w polu obrazowym wykazuje w najwyższym stopniu logiczną konsekwencję. A logika ta jest możliwa do rozpoznania jedynie w postrzeżeniu totalności dzieła. Będąc dostępną dla mnie intuicyjnie, da się na płaszczyźnie analityczno-refleksyjnej dostrzec w przybliżeniu tylko wówczas, gdy najpierw spytamy o wartość położenia linii wertykalnych. Na czym w ogóle polega oczywistość ich występowania? Jakie egzystencjalne właściwości wskazywania mają one dla „ja”? Linie wertykalne rysują się w homogeniczne czerwone podłoże, tworząc biegnące przez całą wysokość sztywne cięcia – doprowadzają do jego zranienia. Zdeponowane w czerwieni zespolenie wyłaniającego się życia i przyporządkowanego mu z góry cierpienia – niejako „zapisanego krwią” – doświadcza w ten sposób znacznego dalszego wzmocnienia. A za to wzmocnienie odpowiedzialne jest „ja”: cięcia, które odnoszą się do pionowej postawy widza przed obrazem, są tym, przez co „ja” wpisuje w stworzenie wymiar swej egzystencji względnie „*Conditio humana!*” (Newman: „Ja», okropne i niezmiennie, jest dla mnie tematem malarstwa i rzeźby”¹³). O ile w homogeniczności czerwieni utrzymuje się jeszcze samoistność podstawy stworzenia, o tyle nieregularne następstwo wertykalnych linii wprowadza niepokój ludzkiego życia – przestrzenie między poszczególnymi cięciami w czerwieni określają kolejne fazy, względnie stacje drogi życiowej. Na bezmiar rozpostartej czerwieni nakładany jest wymiar tego, co ludzkie – teraz dopiero czas (i jego odliczanie) osadza się w stworzeniu. Następstwo stacji staje się równoznaczne z zainicjowaniem opowiadania. Doskonale rozjaśnić tę

kwestię ma szansę powrót do omówionego na początku rozprawy obrazu Duccia *Zwiastowanie*¹⁴. Ze zdumieniem można dostrzec, że Newman koniec końców skomponował swoje płótno w taki sam sposób, ujmując dialektyczne ząbienie się sceny i obrazowej płaszczyzny, określające dzieło poprzednika bardziej elementarnie: jako relację między rozpiętą jak wachlarz strukturą czasowości a bezczasowością płaszczyzny. W obu pracach – u Duccia i u Newmana – rzeczywistość zjawiskowa jest rezultatem przejściowego „rozbicia” absolutu na poszczególne aspekty bytu.

W związku z tym, że na obrazie Newmana każda dalsza redukcja pasma pierwszego od lewej równałaby się jego unicestwieniu, wskazane zostało niejako *kietkowanie* stworzenia („*Keimung*”)¹⁵. Stan ten jest zarazem początkiem logicznego przebiegu opowiadania. Rozpoczyna je krótka faza inicjalna, zaznaczona w paśmie równoległym do lewego brzegu płótna, po której następuje rozszerzająca się faza wzrostu (wstąpienie anioła tam – drugie czerwone pole tutaj), poprzedzająca szczytowy punkt największego rozpostarcia (uzgodnienie gestów anioła i Marii z trójcą okien w tle tam – środkowe pole tutaj). Dalej zaczyna się zwrot ku zwężeniu (przedni łuk bramny), względnie uszczupleniu (przedostatnie pasmo), jeszcze dalej – ku końcowemu osłabieniu (ciemne otwarcie drzwi – ostatnie czerwone pole) i wygaśnięciu (wraz z odniesieniem do prawego brzegu obrazu: zewnętrzna ściana tam – jasny pionowy pas z wąską resztą czerwieni tutaj).

W jaki jednakże sposób opowiadanie Newmana odnosi się do Chrystusa czy wyłania Go – *vir heroicis sublimis*? Wyjaśnienie tej zależności przeciwstawia się zwyczajowej praktyce historii sztuki, polegającej na tym, że wobec niemal każdego obrazu – a dotyczy to także omawianej pracy – zakłada się jego wycinkowy charakter, co w tym przypadku oznacza przyjęcie możliwości przedłużenia wertykalnych linii poza granice obrazu. Wszelako kto tak argumentuje, powinien być konsekwentny i doprowadzić to wyobrażone przedłużenie do realizacji w formie projekcji – jakże podniecający byłby powstały z tego widok cienkich jak długopis dzid wystrzeliwujących z obu stron poza obraz! Jak zawsze jednak w przypadku dzieł klasyfikowanych jako artystyczne, takiej próżnej zabawie umysłowej (*de facto* skrycie odwołującej się do iluzjonizmu, także przez Imdahla przypisywanego koniec końców dziełom Newmana¹⁶) sprzeciwia się krańcowo z tym niezgodna dominacja obrazowej granicy, która jako zastany horyzont stworzenia zawiera w sobie *wszystkie* byty – nic nie wystaje! Dominacja ta skłania oko – a wraz z nim rozumienie intuicyjne – do tego, by każdą linię wertykalną postrzegać łącznie z górnymi i dolnymi odcinkami granicy jako składniki prostokątnych pól odpowiadających poszczególnym etapom. Wraz z tym dochodzi wszak do niczego innego jak do pogodzenia faz czasu z absolutem. Dzięki uzgodnieniu linii wertykalnych i horyzontalnych odcinków granicy obrazu każde prostokątne pole jest figurą właśnie *tu i teraz* spełnionego „wyniesienia” ludzkiej czasowej egzystencji w wymiar transcendentny! Właśnie osiągnięcie tego pojednania stanowi istotę misji Chrystusa oraz *wyłącznie* Jego przywilej!



¹⁴ M. Brötje, *Bildschöpfung...*, t. 1, s. 31–41. Por. www.nationalgallery.org.uk/paintings/duccio-the-annunciation (data dostępu: 15 XI 2013) [przyp. tłum.].

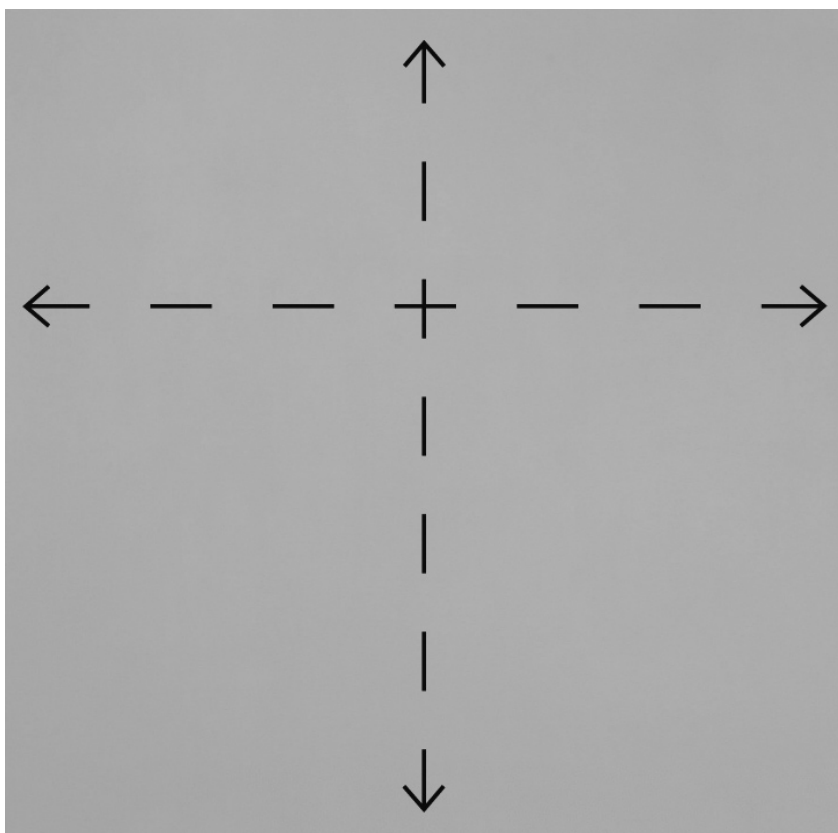
¹⁵ Taki sam wyraźny zwrot stworzenia ku pierwszym stadiom początkowym podjął także w swoich pracach A. Reinhardt. Tam struktury „przełamania” są tak delikatne, że już przed oryginałem oko popada w trudności upewnienia się: przy ilustracjach może je ledwie dostrzec lub wcale nie zobaczyć. Z tego względu w niniejszej rozprawie zrezygnowano z analizy obrazu Reinhardta; można jednak niniejsze rozważania porównać z próbą interpretacji autora: M. Brötje, *Fragen an vier Bilder: Edward Hopper – Ad Reinhardt – Giorgio Morandi – Agnes Martin*, [w:] *Fragen an vier Bilder*, Hrsg. G. Boehm, H. Liesbrock, Münster, Münster 1993.

¹⁶ M. Imdahl, *op. cit.*, s. 257.

W jaki wszakże sposób ten wyjątkowy *Inny* względem wszystkich ludzi, a zatem także ode mnie, tu oto obecnego podmiotu, może zostać uznany? „Ja” jest bowiem w stanie to uzgodnienie – jak każdy cud – jedynie przyjąć do wiadomości, lecz nie ma szansy w jego spełnieniu osobiście uczestniczyć, gdyż pozostaje cieleśnie umocowane w czasie. Co prawda, wertykalne linie są cięciami znaczącymi tok jego własnej, biegnącej w czasie egzystencji między staniem się a przemijaniem, ale aby uzgodnić te zasygnalizowania faz czasu z odcinkami granicy u góry i u dołu, zatem z absolutem, musi „ja” przyjąć swojego immanentnego „pośrednika”. Musi w procesie intuicyjnego rozumienia ustanowić projekcyjnie owego *umożliwiającego spełnienie* jako swoje *alter ego*: *Inny* zostaje tym samym faktycznie uznany w sposób całkowicie nieuchwytny i nie dający się z góry obmyśleć, jako ten, który jego, czyli „ja”, człowieczeństwo, stapia z własnym byciem w absolicie. Jest on istotą zarówno Boską, jak i ludzką. Dzięki temu uobecnia się on jako konkretna osoba w konkretnej przestrzeni w daleko bardziej odpowiedni sposób, mianowicie poświadczając prawdziwość czystego „transcendentnego doświadczenia”! W tej nie-obecnej obecności w każdej fazie, „stacji”, na nowo dokonuje uwznioślającego uzgodnienia ludzkiej, cielesnej, czasowej egzystencji z transcendencją – jego droga życiowa staje się wzorcowa, paradygmatyczna dla „ja”, dla każdego człowieka. A to uzgodnienie jest równoznaczne ze zwycięstwem nad cierpieniem założonym w stworzeniu, a zatem w życiu! *Inny* zwycięża, ponieważ godzi się na to cierpienie mimo swego schronienia w transcendencji.

Autor niniejszej pracy ma pełną świadomość, że wszystkie przedłożone wnioski są dla światła rozumu po prostu niedopuszczalne, wykraczając daleko poza jego domniemane kompetencje. Ale na tym właśnie polega dobitne żądanie obrazów wobec podmiotu: żądanie wyjścia poza siebie. To ostatnie może być spełnione tylko w duszy, przez podważenie naszej krytyczno-rozumowej autoanalizy. Obraz domaga się tego już choćby ze względu na swą wielkość, która nie sygnalizuje niczego innego niż potęgę absolutu. Możliwość tę zawdzięcza widz wyłącznie duchowemu poddaniu się temu osiągniętemu przez *alter ego* pojednaniu, sprawdzanemu i podtrzymywanemu ciągle na nowo od „stacji” do „stacji”; poddaniu, które – równe aktowi wiary – pozwala wobec tej potęgi wytrwać. Przy kierowaniu się świadomością to się nie udaje, gdyż pozostaje się wobec wielkości dzieła i potęgi tej bezradnym, mimo uzbrojenia się w teoremat.

Ostatnim probierzem przedkładanego wyjaśnienia jest sprawdzenie, czy także „opowiadanie” – szczególne następstwo faz czasowych – okaże się odbiciem wzorcowej, życiowej drogi Chrystusa. Faza otwarcia po lewej wyraża, poprzez przysunięcie pierwszej w całym procesie, delikatnej wertykalnej linii do lewego brzegu obrazu, „wyłonienie się” z absolutu, równe *narodzinom*. Następna faza odnosi się do tego swym rozciągnięciem, analogicznym do procesu *młodzieńczego* wzrastania. Ten ostatni zostaje nagle zakończony cięciem białego, wzmocnionego pasma – faza młodości nie stanowi żadnego nieprzerwanego przejścia w stadium dojrzałości; ulega ona właściwie odseparowaniu od niego. *Ta* specyficzna droga życiowa okazuje się naznaczona brutalną cezurą!



Odpowiednio do tego nieodłącznym rysem następnej fazy, która w ogólnej drodze życiowej przedstawia się jako punkt szczytowy, jest stawianie przed widzem męczącego wymagania. Duchowe poddanie się tej fazie wywołuje ogromne napięcie między poczuciem własnego *zawierania się* w ciele a rozciągniętym we wszystkie strony polem czerwieni. Jest to napięcie tym silniejsze, że im bardziej widz zbliża się do dzieła, tym bardziej pole przerasta coraz bardziej cielesną tożsamość „ja”. W ten sposób powstaje nieodparta sugestia, że uzgodnienie wymaga rozciągnięcia cielesnej konstytucji ku górze i u dołowi, na prawo i na lewo. Wyjście na przeciw tej sugestii dotyczącej możliwego układu ciała wywołuje taką konfigurację postawy, która odpowiada ukrzyżowaniu: ramiona boleśnie wyciągnięte na lewo i na prawo; ciało rozciągnięte w górę i w dół [il. 2]. Oddane przeżyciu „ja” może się w to ukrzyżowanie jedynie wczuć, lecz nie może samo go przejąć – musi je powierzyć swemu *alter ego*, które wraz z tym dokonuje uzgodnienia między tegoczesnym uwięzieniem w ciele i czasie a absolutem. Właśnie to przywołanie *pośrednika* rodzi zwrotnie poczucie, że ostatecznie każdy ma podjąć w życiu „swój krzyż”.

Następne czerwone pasmo ukazuje wyraźne odwołanie rozciągłości głównego pola. Sugeruje przez to wyzwolenie z bolesnego rozpostarcia ramion, nagłe zwiotczenie – analogicznie do poniesionej na krzyżu

śmierci. Ciężar tego potwierdzenia w relacji do całości obrazu spoczywa na wertykalnym paśmie leżącym między obiema fazami – oddziałuje ono prawdziwie jak ciemne pęknięcie. Zaznacza najbardziej rozstrzygające wydarzenie w „przebiegu opowiadania”: nagłe wygaśnięcie dla spojrzenia wszelkiej pulsacji życia, śmierć. Co więcej, to jakby sam absolut w tej ciemnej szczelinie stawał się niedostępny. „Okolo godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem: [...] Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił? [...] i wyzionął ducha. A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół” (Mt 27, 46–51). Po Ukrzyżowaniu następuje *zdjęcie ciała* i jego pogrzebanie, uzmysławiane tutaj w dalszym zwięźniu kolejnego prostokąta czerwieni, które sugeruje wertykalne osuwanie się. W ostatnim – świetlistym, pionowym paśmie, następuje przeciwstawny do ciemnej szczeliny, obwieszczającej śmierć, programowy zwrot ku rozciągniętemu rozjaśnieniu, zwycięskiemu „oświeceniu”. Finalne, najwęższe pasmo czerwieni przy brzegu obrazu poświadcza bezpośrednio przyjęcie przez absolut, zjednoczenie z nim. To końcowe gaśnięcie zachowuje jednak jeszcze znaczące dodatkowe wskazanie dla „ja”: osiągnięte w tej resztki czerwieni pełne wyeliminowanie rozpostarcia na boki na rzecz wyłącznego wertykalnego rozciągnięcia sygnalizuje zmianę biegunów – obowiązujący dotąd horyzontalny postęp czasowy w drodze życiowej z lewa na prawo zmienia się nagle w ukierunkowanie w górę (odnoszące się do przywiązania „ja” do ziemi), w aluzję do *uniesienia*.

A zatem opowiadana jest [u Newmana] prawdziwa droga życiowa Chrystusa. Jeśli się spojrzy łącznie na podział obrazu, uderzy, że powtarza on – jedynie z lekkim asymetrycznym przesunięciem – strukturę ołtarza skrzydłowego; tworzą ją wielkie pole środkowe i dwa boczne pola jako skrzydła. *Vir Heroicus Sublimis* Newmana należy do tradycji wielkich europejskich ołtarzy pasyjnych; okazuje się jej nieprześcignioną ostatnią wersją, przekształcając niegdysiejsze stacje sceniczne w czyste doświadczenie transcendentalne.

Przeł. Michał Haake

Dr. Michael Brötje (1938–2013)

Wybitny przedstawiciel hermeneutycznej tradycji w historii sztuki, twórca egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce. Główne prace: *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft* (Stuttgart 1990); *Bildsprache und Intuitives Verstehen* (Hildesheim – Zürich – New York 2001), *Bild-Schöpfung* (Petersberg 2012).

dr Michał Haake

Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki UAM. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.

Summary

MICHAEL BRÖTJE/ *Vir heroicus sublimis* by Barnett Newman.

Creation – suffering and reconciliation

In his analysis of Barnett Newman's *Vir heroicus sublimis* the author takes into his consideration many aspects of the work hitherto neglected, and he also polemises with hitherto interpretations. In result he places it within the tradition of European altar painting and treats it as the most radical, "unsurpassable version which transforms the stage stations of the passed-away times into a pure transcendent experience". The starting point for the interpretation is deciding on the reference to Christ included in the title, the result – ascertaining the work as a visual analogon of the essence and mission of this figure. The basic means of building the painting's meaning is the colour of red, whose area is identical with the shape of a picture. Thanks to which the red is a sensual representation of this intransgressible to each pictorial representation, absolute instance, manifestation, which at the same time evokes irresistible associations with life and – because of "bloodness" – also with death. The next step is to recognise the semantics of five vertical strands, which emerge from the area of red and parallelly refer to a viewer in front of the painting, by corresponding with his vertical attitude. The author, by contradicting the hitherto interpretations, which suggest their accidental arrangement, proposes to see in this disposition "a logical consequence" and recognise both the distances between them and their colours as – clear in a spiritual experience – visualisation of the most important stages of Christ's way on Earth. In the sequence read from left to right, the Crucifixion has a central place, and it ends with a strand at the left edge of the painting where "the ruling up to this point horizontal time progress in the life's way from left to right changes suddenly into directing upwards, an allusion to *an ascent*".