

Catherine Chaliar

Zakaz przedstawiania

Sztuka i Filozofia 18, 69-83

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Catherine Chalier

ZAKAZ PRZEDSTAWIANIA¹

Tradycja żydowska nie narzuca rygorystycznej interpretacji biblijnego zakazu przedstawiania, a jeśli Talmud mówi: „Wszystkie wizerunki są dozwolone oprócz twarzy ludzkiej” – oprócz tej twarzy – wypukłej (en relief) i całkowitej – to po to, by jak się mówi, ostrzec przed powracającą pokusą bałwochwalstwa. Ale co dokładnie jest przez to rozumiane? Dlaczego problem twarzy tkwi jeszcze dzisiaj w horyzoncie całej refleksji nad przedstawieniem?

Zadziwienie wobec niewyczerpanej, lecz jakże kruchej mnogości form ożywionych, czyniących nasz świat rzeczywistością niepewną i enigmatyczną, budziło od najdawniejszych czasów, jak na to wskazują chociażby malowidła z Lascaux, pragnienie ich malowania i rzeźbienia. Ręka, która maluje lub rzeźbi formy ożywione, daje im również obecność przekraczającą krótkotrwały charakter ich życia. Obraz i rzeźba zatrzymują czas, sprawiają, że wierzymy w wieczność uśmiechu czy rozpaczy, zachowują istnienie w chwili, z której się już wycofało. Odwieczny i powszechny gest przedstawienia, jakkolwiek by nie był: niezgrabny czy wysublimowany, nie jest sam przez się zrozumiały, wykracza poza zapisane w Biblii słowo Boga, zabraniające tworzenia sobie bożków (*pesel*) i obrazów (*temouna*) tego, „co jest na niebie wysoko „i” tego, co jest na ziemi nisko” (*Wj* 20, 4; *Pwt* 5, 7)².

Obrazoburcy, pokonani podczas soboru nicejskiego II (787 r.n.e.), opierając się na tym właśnie wersecie biblijnym, domagali się zakazu czczenia obrazów w obrębie kultu i uznawali je za bałwochwalstwo.

Przedstawienie obrazowe, wygnane z miejsc kultu żydowskiego, mużulmańskiego i ostatecznie protestanckiego, według dawnych i nowożytnych obrazoburców prowadzi do pomieszania pomiędzy dziełami ludzkimi i boskimi, powinno więc zniknąć. Ta ścisła wykładnia drugiego

¹ „L'interdit de la représentation”, rozdział z książki pod redakcją C. Chalier *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure*, Paris 1994.

² Wszystkie cytaty z *Pisma świętego* podaję według *Biblii Tysiąclecia*, wyd. III (przyp. tłum.).

przykazania nie wprowadza wszakże żadnej jednomyślności: historia sztuki żydowskiej, od czasów budowy Świątyni Jerozolimskiej po dzieła współczesnych mistrzów, pokazuje, iż zakaz biblijny nie był interpretowany dosłownie (z wyjątkiem pewnych okresów, w szczególności w Bizancjum w czasie zamieszek obrazoburczych, w krajach islamu, a także pośród żydowskich ascetów na południu Niemiec w epoce średniowiecza³). Jako że judaizm nie oddziela tekstu biblijnego od ustnej tradycji jego interpretacji, artyści mogą przywoływać na swoje usprawiedliwienie komentarze rabiniczne *Talmudu*. Mędrzy nie popierają nadmiernego rygoryzmu w tej dziedzinie, skoro uznają za legalne przedstawianie żyjących form zaliczając doń, pomimo ograniczenia, twarz ludzką. Ale przecież: „Wszystkie wizerunki są dozwolone prócz twarzy ludzkiej” (T. Babli, *Roch ha Chana*, 24b). Poniższe studium proponuje refleksję nad sensem tego ograniczenia w porządku przedstawienia.

„NIE BĘDZIESZ CZYNIŁ OBRAZÓW...”

W *Biblii* rzeźba i obraz obwiniane są częstokroć o pobudzanie do praktyk bałwochwalczych; w psalmie czytamy: „Ich bożki to srebro i złoto, robota rąk ludzkich. Mają usta, ale nie mówią; mają oczy, ale nie widzą. Mają uszy, ale nie słyszą; nozdrza mają, ale nie czują zapachu...” (*Ps* 115,4–6). Ezechiel (7,22) twierdzi, iż trzeba od nich odwrócić twarz (*panim*) z odrazą, tak jak gdyby rysy twarzy ludzkiej, kształtowane i ożywiane poprzez kontakt twarzą-w-twarz narażone były przez kontemplację oblicza niemego, ślepego i głuchebożka na niebezpieczeństwo niewrażliwości. Zaskakująca jest gwałtowność niektórych proroków: „Wszystkie jej bożki będą potłuczone (...). Wszystkie jej posągi rozbiję w gruzy” (*Mi* 1, 7); „...z domu Boga twego usunę rzeźby i odlewy” (*Na* 1, 14). Bóg, przemawiający do Żydów na górze Synaj, nie może zostać pomyłony z obrazem czy rzeźbą na miarę ludzką, gdyż lud mógłby utracić sens swego powołania, które wymaga, by stał on naprzeciw niewidzialnego, przyjmował jego słowo i mu odpowiadał.

Jedynie takie (paradoksalne) twarzą-w-twarz zdolne jest zrodzić najpiękniejsze światło, które opromieniłoby oblicze ludzkie. Tak oto o Mojżeszu schodzącym z góry Synaj po otrzymaniu tablic Przymierza tekst mówi, iż „skóra na jego twarzy promieniała na skutek rozmowy z Panem” (*Wj* 34, 29). Owo promieniowanie byłoby następstwem zdolności przyjęcia

³ G. Sed-Rajna, *L'art juif*, Paris 1975, s. 11.

słowa Boga do swego wnętrza i nadania mu konkretnego ciała i oblicza. Z drugiej strony lud, który spróbował zakazanego owocu bałwochwalstwa, nie śmiał zbliżyć się do Mojżesza. Hańba pokusy naglącej, by pochwyścić boskość w formę rzeźby (złotego cielca) uczynionej rękami człowieka i by czcić raczej ją, niż wytrzymywać niewidzialne, nadal ciążyła nad Izraelitami, nakazując im spuścić oczy przed blaskiem bijącym z twarzy Mojżesza. Tekst ten sugeruje, iż twarz naga i wystawiona na pokusy świata, oczekuje na Słowo, które ją zbudzi, na światło, w którym objawi się pełnia jej człowieczeństwa. Jednakże promieniowanie Słowa w żaden sposób nie chroni skóry przed zmarszczkami, które ujawniają nieodwracalność czasu, a przede wszystkim nie chroni przed agresją tych, którzy chcą zniszczyć czy upokorzyć twarz, wydać ją trwodze i wygasić jej światło, nie chroni szczególnie przed tymi, którzy w bożkach szukają jakiejś wyższej ochrony.

To właśnie w tej perspektywie trzeba rozumieć zakaz przedstawiania i gwałtowny protest proroków przeciw twórcom bożków. Gdy wobec obrazów i rzeźb człowiek zapomina o byciu twarzą-w-twarz z niewidzialnym, może także utracić swoją własną twarz. Odkąd wierzy, iż dzięki dziełom sztuki lub, czego historia nie przestaje potwierdzać, poprzez ideologie i przyzwolenie na przemoc, udało mu się stworzyć zmysłowy ekwiwalent tego, co niewidzialne, odtąd rysy jego twarzy nieustannie objawiają jego całkowitą dezorientację, nawet jeśli owa twarz pełna jest uniesienia. Twarz nie może ożyć w inny sposób, jak tylko dzięki spojrzeniu nieredukowalnej inności – innego człowieka lub Boga – która ją wzywa i daje jej życie, otwiera ją na ryzyko i wzbudza niepokój jej człowieczeństwa, nie pozostawiając możliwości uczynienia sobie z tej inności obrazu czy idei mogącej ją opanować. Ale ponieważ ryzyko i niepokój przeszkadzają człowiekowi w osiągnięciu pewności, często ulega on pokusie bałwochwalstwa, które zabija jego twarz.

Tymczasem obraz i rzeźba same w sobie nie są godne potępienia, stają się takie tylko pod wpływem określonego spojrzenia, które człowiek na nie kieruje, pewnego typu relacji, które z nimi utrzymuje. Traktat *Avoda Zara* (idolatria) w *Talmudzie* mówi, iż „szanowani rabini czynili wolny użytek z dzieł sztuki, odróżniając *explicite* ich funkcję estetyczną od znaczenia religijnego, które przysługiwało im w innych miejscach”⁴. Biblia daje też opis dwóch cherubinów znajdujących się w Świątyni; „ich twarze (*penéhem*)” spoglądały ku sobie (*Wj* 25, 18–20), a głos Boga

⁴ Ibidem, s. 10.

przeplątał pomiędzy nimi, stając się słyszalnym. W późniejszych czasach rabini zezwolili na obecność malowideł w synagogach, zakazując tylko wizerunków rzeźbionych wypukłym reliefem. Wspaniałe freski Douraeuroposy (256 r.n.e.) potwierdzają legalny charakter figuratywnych przedstawień scen biblijnych – Abraham otrzymujący obietnicę od Boga, ukazanie się Mojżeszowi w ognistym krzewie etc. – nawet jeśli niekiedy nadal unika się przedstawiania twarzy ludzkiej, jak we fresku z ofiarowania Izaaka, na którym twarz pozostaje „bez wyrazu, oczy są wpatrzone w pustkę”, a osoby wydają się „oderwane od aktu, którego właśnie dokonują”. Jeszcze później odnajdujemy zabieg polegający na maskowaniu: przedstawienia figuratywne nie są zakazane, lecz by uniknąć kopiowania twarzy ludzkiej, obdarzano ją dziobem ptaka lub zastępowano wizerunkiem zwierzęcia. Motyw ten stał się tak bliski malarzom, iż posługiwali się nim nawet wtedy, gdy już sami nie rozumieli jego sensu; według niektórych późniejszych manuskryptów „tylko kobiety są przedstawiane z głowami zwierząt”⁵. Średniowieczna ikonografia rytualna ostatecznie potwierdza legalny charakter przedstawienia obrazowego, ze szczególnym uwzględnieniem pewnych scen biblijnych – Dawid grający na harfie czy, wspomniane już, cherubiny w Świątyni.

Wykładnia zakazu przedstawiania, dana przez prawo żydowskie (*halakha*), faktycznie pozostawia wielkie możliwości malarzom i, w mniejszym stopniu, rzeźbiarzom. Portrety w tej tradycji po prostu istnieją, jak na to wskazują na przykład te przedstawiające wielkich mistrzów chasydzkich malowane przez Elazara Tiefenbruna, który wyznawał, iż próbował oddać na płótnie to, co odczuwał, kiedy ich obserwował⁶. Skądinąd w liście mającym zachęcić członków Akademii Sztuki Betzael, która właśnie się utworzyła w Jerozolimie, Rav Kook – pewien, iż uczucie estetyczne, jeśli nie zostanie pomyłone z celem samym w sobie, przygotowuje do przyjęcia najwyższego światła (przynajmniej w dziedzinie piękna zmysłowego) – pisał, że zakaz dotyczy tylko „rzeźby całej (*complet*) twarzy ludzkiej⁷, a pod pewnymi warunkami nawet ona może zostać przedstawiona”.

Dyskusje toczone się między mędrkami na temat zasięgu tego zakazu oraz ich, często niezbyt surowe, interpretacje ukazują, iż gdyby wiedzieli, że człowiekowi nie wolno *sobie tworzyć dla siebie (lo taasé lekha)*

⁵ Ibidem, s. 69 i 82.

⁶ Zob. *L'art. Hassidique*, broszura wydana przez centrum Rachi z okazji wystawy sztuki chasydzkiej w 1988, s. 43.

⁷ R. Kook, *Selected Letters*, przeł. na ang. T. Feldman, Nowy Jork 1986, s. 196, Ben Chlomo, *Introduction à la pensée du Rav Kook*, przeł. na franc. C. Chalier, Paris 1993, s. 92–93.

gotowego wizerunku twarzy, gdyż pociąga to za sobą ryzyko zapomnienia o niewidzialnym, które ją ożywia, oraz niebezpieczeństwo wiary, że można zapanować nad nim przez sztukę, rozumieliby także pragnienie zbliżenia się do owego niewidzialnego poprzez wrażliwe spojrzenie sztuki. W tej perspektywie przedstawienie twarzy nie stwarzałoby okazji dla bałwochwalstwa, ale byłoby próbą zwrócenia się ku niewidzialności i jej wysławiania. Portret nie oznaczałby popadnięcia w pułapkę bałwochwalstwa, ale jak wszelka sztuka religijna, byłby wyniesieniem materii ku duchowemu celom. Malarz byłby zobowiązany kierować spojrzenie ku niewidzialnemu, które emanuje z widzialnego, ale powinien zakazać sobie przedstawiania świątliwości rzeczywistości widzialnej – szczególnie tej związanej z twarzą – w taki sposób, który uczciłby jedynie jej immanencję i stwarzałby wrażenie jej samowystarczalności. Doskonałość jego zadania nie polegałaby na odtwarzaniu prostych czy złożonych form zmysłowych, ale na postrzeganiu i ukazywaniu niewidzialnego życia, z którego formy te nie przestają czerpać swego istnienia. Otóż malarz, aby móc postrzegać to życie na zewnątrz siebie w kształtach, które kontempluje, w twarzach, które spotyka, musi najpierw odczuć je w sobie samym, odkryć takie żywe źródło swego bytu i taki ukryty dar, który otrzymuje się, nie dążąc do jego zawłaszczenia.

Człowiek może naśladować, czcić, przybliżyć świat w jego nieprzebranym bogactwie oczom, które pragną go podziwiać, jak i tym spojrzeniem, które przywykły czy znużyły się już jego widokiem, ale nie potrafi rzeczywiście tworzyć. „Ludzka istota może narysować na murze jakiś kształt, ale nie potrafiłaby włożyć weń ani oddechu, ani narządów, ani serca” mówi *Talmud (Berakhot 10a)*. Taka modlitwa – sztuka ofiaruje Bogu piękno świata i pomaga ludziom przeczuwać, iż nie zawdzięczają swego istnienia samym sobie, ale też zdarza się, że pozwala wierzyć, iż obrazy, które tworzy, nazywają coś więcej czy coś innego niż pustą obecność nigdy nie widzianego i w ten sposób zachęcają do bałwochwalstwa. Tego niebezpieczeństwa właściwego wizerunkowi, płaskiemu czy wypukłemu, jak zresztą wszystkim wytworom człowieka, doświadcza się, według mędrców, szczególnie gdy chodzi o twarz ludzką. Całkowita widzialność nosi w sobie ryzyko uwiedzenia spojrzenia i, choćby chwilowego, usatysfakcjonowania ciekawości tych, którzy, zapominając o inności, marzą o przejrzystości siebie czy to dla siebie, czy dla innych. Epoka nowożytna oddaje się temu pragnieniu w sposób szczególny, nie przestając pobudzać do pokazywania się i patrzenia, jak gdyby poza tym wymiarem człowiek tracił realność. Obraz niekiedy definitywnie wypiera

twarz, „oryginał znika, chyba że stanie się wizerunkiem – *być to być postrzeganym*”⁸. Ponieważ opór przeciw tej wizualnej tyranii okazuje się trudny w świecie stale zagrożonym nihilizmem, nawet ci, którzy zajmują się refleksją, pragną wyjść z cienia, wystawić się na widok i również oni ulegają iluzji, że życie jest bardziej spełnione, gdy zaczyna się być dostrzeganym i podziwianym przez wiele spojrzeń. Jak gdyby uznanie innych mogło nadać twarz temu, kto zapomniał o jej znaczeniu wskutek ciągłego lekceważenia niewidzialnego, którym żyje...

Czy zupełnie przedawniona jest mądrość, która zabrania przedstawiania całej twarzy lub mylenia jej z obrazem – i tym w sztuce, jak i tym obrazem siebie, który człowiek próbuje stworzyć, przyciągając spojrzenia i identyfikując się z osobowością dostrzeganą przez innych? Czy raz na zawsze powinniśmy się uwolnić od tych starych tekstów ludzkości ostrzegających człowieka przed kultem samego siebie, w który popada przekraczając ten zakaz? Czy, wreszcie istnieje wizerunek twarzy, na który można by patrzeć bez pokusy bałwochwalstwa?

TWARZ MÓWI

Zatrzymując czas i zastępując to, co niezmiennie ulotnym, sztuka tworzy, według tych, co nią pogardzają, „karykaturę życia”, powoduje upadek w noc, nie dając nadziei świtu, gdyż uchyla się od wszelkiej obietnicy, jak i wymyka się przyszłości. To dlatego, zdaniem Lévinasa, sztuka nie należy ani do porządku objawienia, ani stworzenia, „którego ruch toczy się w kierunku dokładnie odwrotnym”. Obraz i rzeźba w istocie usuwają twórczy pęd życia, unieruchamiając go w jednej chwili, przemienionej nagle w nieuniknione przeznaczenie. „Uśmiech Giocondy, który ma rozkwitnąć, nigdy już nie rozkwitnie”, przyszłość pozostanie w wiecznym zawieszeniu. Twarze namalowane czy wyrzeźbione zamykają się w ten sposób w swym przeznaczeniu, w niemożności zdobycia przyszłości; odporne na najmniejszy dreszcz życia, pozostają poddane porządkowi bezosobowej i ślepej konieczności. Noc sztuki nie pozwala przeczuć żadnego jutra, nie uznaje twórczego ruchu życia, skoro nie obiecuje żadnego światła zdolnego kierować kroki człowieka ku glebie, na której, często bezwiednie, wzrasta i ginie. Nie można też zwrócić się do namalowanej czy wyrzeźbionej twarzy, gdyż ona na nikogo nie patrzy i do nikogo się nie zwraca; nawet jeśli zdaje się, że szuka czyjegoś spojrzenia,

⁸ J.-L. Marion, *La Croisée du visible*, Paris 1991, s. 97.

to nie odsyła do niczego poza sobą. Jednak „w swej głupocie bożka” twarz przedstawiona często zagarnia tych, którzy ją kontemplują, trzymając ich w niewoli i fascynuje, to znaczy włada nimi poza całym znaczącym i osobowym kontekstem. Przyjemność estetyczna uwodzi właśnie z tego powodu, iż zmniejsza ciężar odpowiedzialności wobec kruchości ludzi i rzeczy: „Mścimy się na złu tworząc jego karykaturę, która zamiast je zniweczyć, zwiększa jego realność, zaklinamy złe moce, wypełniając świat bożkami, które mają usta, ale nie mówią”. Poszukiwanie ucieczki i ukojenia w przyjemnościach sztuki, wtedy gdy żywa twarz człowieka obwieszcza wszędzie cierpienie, nie oznacza „bezinteresowności kontemplacji, ale obojętności nieodpowiedzialności”, a nawet zła, egoizmu i nikczemności. Bywają okresy, mówi Lévinas, „gdy odczuwa się z tego powodu wstyd: to tak jak biesiadować podczas plagi”. Filozofia ujawnia przerost sztuki i jej uwodzicielskich cieni, które służą wielu za pokarm duchowy, umożliwiając im udzielenie sobie usprawiedliwienia, aby odwrócić się od twarzy brata właśnie wtedy, gdy jest on w potrzebie. Sztuka sprawia, iż pragnie się śmierci, zamiast toczyć z nią walkę w sobie i w innych, wymaga uległości wobec przeznaczenia i zapomnienia o żyjących, co nie przynosi jeszcze żadnego uspokojenia. To dlatego, konkluduje Lévinas, „zniesienie wizerunków jest prawdziwie najwyższym przykazaniem monoteizmu, doktryny, która przewycięża przeznaczenie – to stworzenie i objawienie *à rebours*”⁹.

Surowość tego sądu podlega jednak dyskusji. Czy idea, że sztuka wytwarza tylko cienie bez jutra czy karykatury życia, pewność, iż namalowana lub wyrzeźbiona twarz pogrąża się w ciemności nieuniknionego przeznaczenia, jak w ciszy masek śmiertelnych, jest rzeczywiście nieodwołalna? Czy przedstawienie artystyczne z konieczności przeciwstawia się stwarzaniu, temu ruchowi, który sprawia, iż z łona niemych i bezwładnych ciemności wylania się światło, czy musi przeciwstawiać się objawieniu, temu słowu, które kieruje człowieka ku zdolności odróżniania, w każdym czasie i w każdym miejscu, życia od śmierci?

Wielu malarzy i rzeźbiarzy istotnie pragnie unaocznic owo gdzie indziej, którym żyją wszystkie stworzone istoty; są oni bardziej zaangażowani w poszukiwanie możliwości zmysłowego przedstawienia twórczego ruchu, niż odtworzenia form już istniejących. Klee określa sztukę mianem obrazu stworzenia, mówi, iż chce „naśladować w igraszce sztuki

⁹ E. Lévinas, „Rzeczywistość i jej cień”, przeł. P. Pieniążek (w:) *Sztuka i Filozofia* 1990, nr 2, s. 219–239. Wszystkie cytaty pochodzą z tego artykułu.

siły, które stworzyły i tworzą życie”, pragnie uczynić widzialnym to, co nim nie jest i próbować „dosięgnąć poza formą samej tajemnicy bytu”¹⁰. Ale takie postępowanie nie oznacza koniecznie bezbożności, chęci rywalizowania ze Stwórcą czy dążenia do zastąpienia Go, jak mogliby twierdzić niektórzy obrazoburcy. *Midrasz* przeciwstawia wyraźnie twórczość artystyczną stwórczej mocy Boga – artysta nie może nic uczynić bez ciężkiego trudu, Święty, niech będzie błogosławiony, stwarza rzeczy za pomocą technienia swego słowa: „Niech stanie się światłość!” (*Rdz.* 1, 3): artysta umiera, a jego dzieła go przeżywają, „Święty, błogosławione imię Jego, żyje wiecznie, podczas gdy jego stworzenia umierają”¹¹, ale nie świadczy to o daremności dzieł ludzkich. Z perspektywy artysty ważny jest wysiłek, by dostrzec, jak słowo stwórcze ożywia wszystko, co istnieje, jak twarz człowieka żyje tą obecnością w sobie (nawet jeśli ją ignoruje) oraz jak jest podobna do Tego, który nie przypomina żadnej znanej formy w takim stopniu, by można było uczynić Go widzialnym dla innych, na przykład na płótnie. Portret staje się w ten sposób wezwaniem do skupienia i zadumy, budzi uczucie, które dotyka umysłu, serca i zmysłów. Raw Kook docenił wartość spędzenia wielu godzin w National Gallery w Londynie na oglądaniu portretów Rembrandta, stwierdzając z przekonaniem, iż ukryte światło pierwszego dnia – światło zarezerwowane dla sprawiedliwych w przyszłym świecie – oświetlało obrazy malarza¹².

Wedle niektórych artystów skierowanie uwagi na światło i słowo, którym wewnątrz żyją, umożliwia im postrzeganie świętości rzeczywistości, która ich otacza; inni z kolei twierdzą, że przede wszystkim uczucie, które ich przejmuje w obliczu piękna stworzenia, pobudza tę uwagę. Oba podejścia bez wątpienia dookreślają się wzajemnie w usposabianiu umysłu, serca i zmysłów do oglądania tego, czego percepcja zwykle bywa utrudniona przez „gorliwość bycia”. W istocie, jak pisał Matisse, „ponieważ widzimy rzeczy, już na nie nie patrzymy. Nadajemy im tylko stępiony (*émoussé*) sens. Już ich nie czujemy. Jesteśmy zblazowani. Myślę sobie, że aby doznawać prawdziwej rozkoszy, trzeba umieć z niej rezygnować. Dobrze jest zaczynać od wyrzeczenia się, narzucić sobie od czasu do czasu kurację abstynencji”¹³. Jeśli po to, by dostrzec – a nie odsłonić – niewyczerpywalną tajemnicę, ożywiającą istniejące formy, by dostrzec

¹⁰ Zob. Paul Klec, *Théorie de l'art. Moderne*, Paris.

¹¹ *Midrasz/Psalmy*, psalm 18, 26.

¹² Cytowane w F. Gottlieb, *The Lamp of God, A Jewish Book of Light*, London 1989, s. 418.

¹³ H. Matisse, *Écrits et Propos sur l'art*, Paris 1972, s. 290.

ich kruche piękno i nieuchronny kres wszystkiego, co nie jest bytem samoistnym, trzeba najpierw się wycofać, to tak właśnie jest w przypadku twarzy. Czy artysta, który twarz kontempluje, a nawet koncentruje na niej całą uwagę, a później szkicuje ją, maluje lub rzeźbi, naprawdę usiłuje twarz unieruchomić w chwili, która w ten sposób staje się przeznaczeniem, po to, by zapomnieć o odpowiedzialności, która chwyta nas w obliczu słabości? Czy naprawdę proponuje ludziom adorację bożka, zamiast nakazywać im służbę Temu, który przekracza każde przedstawienie?

Zarówno malarz, jak i rzeźbiarz, ożywiani uczuciem religijnym, dążą do tego, by można było odczuć, jak każda twarz, ta silna i ta słaba, odsyła do rzeczywistości innej niż ona sama. Tak więc gest ten, w samej swej zasadzie, sprzeciwia się bałwochwalstwu. Tylko artysta, który stwarzałyby wrażenie, że twarz ma realność absolutnie autonomiczną, mógłby pobudzić do czci wobec tego, co ma usta, ale nie mówi, ma uszy, ale nie słyszy. Ale gdy wyciszone piękno namalowanej czy wyrzeźbionej twarzy dotyka tego, kto nań patrzy, rozbija jego samowystarczalność i sprawia, iż przeczuwa on niewidzialne, którym żyje; wówczas dzieło nie skłania spojrzenia, by zadowalało się rozkoszowaniem, lecz nakazuje mu odpowiedzieć na dostrzeżone wezwanie niewidzialnego. Można więc utrzymywać, że twarz *mówi* albo nawet, że kieruje modlitwę ku temu, kto zatroskany czy przed chwilą rozproszony, czuje się nagle przez nią wezwany, nie mogąc przeważnie wydobyć z siebie niczego innego poza kilkoma nieporadnymi słowami na temat piękna tego, co mu zapiera dech. Gdy moc koloru i linii, pewność gestu i odwaga wyobraźni ożywiają i pobudzają pragnienie trzymania się jak najbliżej źródła życia, przedstawienie twarzy nie uchyla się od odpowiedzialności wobec istot żyjących, przeciwnie – dodaje im nowych sił. Wyrzeźbiona lub namalowana twarz przemawiająca do człowieka tajemnym słowem, z którego wszelkie życie czerpie swój byt, objawia mu jednocześnie kruchość stworzeń i ich apel o więcej troski. Czy ten, który odchodzi nieprzemieniony, a po prostu zadowolony, na przykład po obejrzeniu postaci chasydzkich Davida Malkina, usłyszał ich wezwanie? A także czy nie pozostaje nań głuchy ten, kto odczuwa w ich obliczu tylko bolesną nostalgię za światem, który zniknął w tragiczny sposób w czasach, gdy twarz dziecka stanowiła cel dla morderców?

W istocie, jeśli namalowana lub wyrzeźbiona twarz *mówi* do tego, kto na nią patrzy, nie może tego robić poprzez wyrażanie lub ożywianie bólu unicestwionej przeszłości, lecz jedynie budząc go w znaczeniu nietrwałości *obecnej* w każdej twarzy ludzkiej. Nietrwałości odkrytej dzięki płótnu

czy rzeźbie, które zdają się przecież na wieczność utwierdzać to, co najbardziej ulotne i w ten sposób je ocalać. Ale usłyszeć wezwanie twarzy wyrzeźbionej czy namalowanej, to także wiedzieć, iż piękno ocala nie inaczej, jak tylko pod warunkiem wejścia w relację z niewidzialnym, z tym, co nie jest dane, z nadmiarem znaczenia przekraczającym wszelkie formy plastyczne. Otóż paradoksalnie obraz i rzeźba są do tego zdolne, jeśli kontemplując je, człowiek urzeczywistnia połączenie życia zmysłowego z życiem duchowym, jeśli pozwala się wezwać ku bardziej wewnętrznemu postrzeganiu teraźniejszości. Odkrywa także, że sztuka wywołuje, aby teraz inaczej postrzegać rzeczywistość, z większą uwagą i skupieniem, z przekonaniem, że ci, którzy dzielą ze sobą tę nietrwałą chwilę obecną, są niezastępowalni. W takim przypadku sztuka traci wszelką konotację bałwochwalczą, nie przekształca bowiem materii po to, by człowiek mógł uwielbiać siebie samego w swoich dziełach, ale po to, by ukazać mu jak – również dzięki tej materii – słowo, powołujące do życia całe stworzenie, mówi w spojrzeniu, jak oczekuje na odpowiedź każdego, do kogo się zwraca. A odpowiedź ta zaczyna przybierać formę, gdy spojrzenie przestaje porzucać, niejednokrotnie pod pretekstem troski estetycznej, twarze tych, którzy żyją obok.

Jak w tej perspektywie rozumieć mamy wyznaczone przez mędrców ograniczenie przedstawiania całej twarzy?

NIEPRZEDSTAWIALNOŚĆ

Większość mistrzów tradycji żydowskiej sądzi, że biblijny zakaz w istocie dotyczy reliefowego przedstawiania *całej* twarzy ludzkiej. Ale jak mamy to rozumieć?

Jak się wydaje, bardziej niż o zabezpieczenie przed adorowaniem własnych dzieł chodzi o ostrzeżenie przed powracającymi wciąż próbami naśladowania Stwórcy w samym procesie stwarzania, próbami, które posuwały się czasami aż do chęci wyprodukowania sztucznego człowieka, golema. Ta praktyka, pochodząca z tradycji antycznych – jak figurki Egipcjanek uważane za stosowne w miejscu śmierci – należy bez wątplenia do magii, ale nie pozostaje obca Żydom. Potwierdza to już werset z *Talmudu* (*Sanh.* 65b), przypominając o człowieku utworzonym przez Rabbaha, który nie odpowiadał temu, kto się doń zwracał, i dlatego ogłoszono, że jest istotą stworzoną mocą czarów. Również o wiele później, jak to przekazują legendy związane z golemem, a przypisywane Maharalowi z Pragi, te sztuczne twory nie przestawały fascynować mędrców

żydowskich. Jednak mimo zřęczności twórców i mimo, iż pragnęli oni użyć sekretów języka hebrajskiego w celu skonstruowania sztucznego człowieka i wpisania w jego twarz liter rzekomo przekazujących tchnienie życia, nikomu z tych, którzy próbowali, nie udało się sprawić, by istota w ten sposób stworzona, przemówiła. Aczkolwiek jeśli wszystkie opowieści dotyczące golema¹⁴ kładą nacisk na tę porażkę, to przede wszystkim starają się pokazać, jak ludzie, pretendując do rywalizacji z Bogiem w procesie twórczym i chcąc panować nad światem, działają na własną zgubę. Sztuczne byty wymykają się w rzeczywistości kontroli swych twórców, a ci wkrótce odkrywają, iż zamiast powiększyć swą władzę nad światem, są bardziej bezbronni niż kiedyś.

Według tej interpretacji zakazu biblijnego, nikt nie ma prawa rzeźbić całej twarzy ludzkiej, gdyż możliwe, że komuś udałooby się wyposażyć ludzki wytwór w pozór człowieczeństwa, a to skłoniłoby naiwnych i megalomanów do wiary, a nawet do narzucania jej innym, we wszechmoc i pełną autonomię człowieka w świecie bez Boga. Podziw i duma wobec dzieł ludzkiego geniuszu słyby w parze z iluzją samowystarczalności. Otóż bałwochwalstwo polega w mniejszym stopniu na czczeniu własnych dzieł niż na wierze, iż „jest się czymś przez samego siebie”¹⁵ i zapomnieniu o boskiej obecności, która jednak tajemniczo ożywia, według mędrców, najgłębsze zakamarki duszy. Aby zapobiec temu destruktywnemu odnoszeniu się ludzi do żywego źródła ich bytu, trzeba by wykluczyć wszelki gest zdolny uwieść człowieka poprzez swą doskonałość do tego stopnia, iż zafascynowany, przestaje on myśleć o istnieniu tego źródła, pragnie się doń zbliżyć i skłonny jest zadowolić się bezpośrednim uczuciem, które ma sam z siebie. Zakaz przedstawiania twarzy dotyczyłby bałwochwalstwa, ale rozumianego jako woła i nakaz zapomnienia pierwotnej mowy, którą często zastępujemy wyłącznością swojej własnej, wnioskując z sukcesu swoich dzieł o własnej wystarczalności.

Lecz dlaczego zakaz dotyczy właśnie *całości* (*la complétude*) twarzy ludzkiej? W czym takie przedstawienie byłoby bardziej szkodliwe od przedstawień innych form życia?

Przedstawienie twarzy ludzkiej nie oznacza podobieństwa jota w jotę do twarzy żywego człowieka, ponieważ takie podobieństwo nigdy nie jest doskonałe. „Kształty ludzkie nie mają podobnych sobie. Trzeba czekać na ich wygląd pośmiertny, to wyidealizowanie przez śmierć

¹⁴ Zob. M. Idel, *Le Golem*, Paris 1992.

¹⁵ R. Schneour Zalman de Liady, *Liquotei Vayikra*, 28a.

i uwiecznienie przez koniec, by byt posiadał owo wyższe piękno, które jest jego własnym podobieństwem, ową prawdą siebie samego w odblasku”¹⁶. Malarze i rzeźbiarze skądinąd wiedzą, że to, by portret się udał, nie polega na wytworzeniu iluzji życia dzięki obrazowi, który byłby wierny temu, co postrzega zwykle spojrzenie. Przedstawienie artystyczne spełnia się w istocie tylko wtedy, gdy odsyła do życia nieobecnego, czyniąc nas wrażliwymi na niewidzialną twarz bytu, aczkolwiek zadanie to pozostaje często niedoścignionym ideałem. Giacometti pisał: „Wszystko, co mógłbym zrobić, będzie tylko bladym obrazem tego, co widzę, a moje powodzenie będzie zawsze zbudowane na mojej porażce lub może będzie powodzeniem zawsze tożsamym z porażką”. Isaku Yanaihara skarży się swemu modelowi: „Gdybym mógł kontynuować malowanie pańskiej twarzy co najmniej przez rok! (...) Jeśli można by malować jedną twarz przez całe życie, nie troszcząc się o nic – nie byłoby lepszych warunków twórczości”. Na końcu wyznaje: „Przygodą, wielką przygodą jest widzieć, jak ukazuje się każdego dnia coś nieznanego w tej samej twarzy, to ważniejsze niż wszystkie podróże dookoła świata”¹⁷.

Zakaz wyrażania naśladowczego całości (*la complétude*) twarzy zawiera pewną oczywistą mądrość. W istocie artyści nie zawsze doświadczają uczucia niemożliwości zakończenia dzieła, niektórzy szukają „pełności” i wierzą, iż ją osiągną. Także ci, którzy patrzą na namalowaną czy wyrzeźbioną twarz, mają czasami wrażenie, iż spotykają coś, co w pełni zaspokaja ich spojrzenie. Czy więc niebezpieczeństwo obrazu czy wypukłej reliefowej twarzy – ponieważ zakaz w szczególności jej dotyczy – nie tkwi w roszczeniu do całkowitości, a także w pragnieniu spojrzenia całkowicie zaspokojonego? Idea kompletności odsyła zawsze do śmierci – śmierci twarzy, jak i spojrzenia na nią – ponieważ ta pierwsza krzepnie w skończoną formę, zaś to drugie, gdy w pełni się nasyci, nie ma już żadnych pragnień. Tak więc fundamentalny sens zakazu przedstawiania, tak jak i innych zakazów w tradycji hebrajskiej, jest następujący: nie chodzi oto, by sparaliżować życie, niesprawiedliwie ograniczyć jego twórcze ambicje, lecz o to, by zapobiegać próbom zaduszenia własnego życia i zgodzie na rychłą śmierć. Tylko śmierć – własna i cudza – jest w Biblii absolutnie zakazana, a inne przykazania, sformułowane negatywnie czy pozytywnie, potwierdzają jedynie ten absolutny zakaz, zajmując

¹⁶ M. Blanchot, *L'Amitié*, Paris 1971, s. 43.

¹⁷ A. Giacometti, *Écrits*, Paris 1990, s. 84, 260, 279.

się nim na tysiące sposobów – nie zawsze widowiskowych – jakimi śmierć wkrada się w istnienie.

Tradycja hebrajska nie zakazuje przedstawiania twarzy, ale zabrania *całkowitości* (*complétude*) przedstawienia. Czyniąc to, ostrzega przed nieumiarkowaniem artysty, który chce zawładnąć niewidzialnym i zredukować je do obrazu, zamiast pozwolić się uwieść i wezwać ku owemu nieznanemu, przeczuwanemu przez Giacomettiego i innych malarzy czy rzeźbiarzy, którzy pragnęli poszukiwać niewidzialnego światła, gdyż jedynie ono pozwala prawdziwie widzieć, samo nie będąc widzialnym. Zakaz całkowitego przedstawiania twarzy kieruje się także do tych, którzy oglądają dzieła sztuki: nie nakazuje on wstrzymania się od podziwiania obrazów i rzeźb, ale skłania, by poświęcić im spojrzenie wyczułone na niewidzialne. Czy też, jak mawiał Rav Kook, spojrzenie poszukujące światła pierwszego dnia, światła, które cielesne oczy mogą postrzegać tylko jako światłocień – a nie blask.

Człowiek, według *Biblii*, szuka twarzy niemożliwej do przedstawienia, a przecież jest to twarz Tego, do którego jest podobny – „Moje oblicze (*panai*) cię poprowadzi” (*Wj.* 33, 14)¹⁸; „Niech zajaśnieje dla nas Jego oblicze (*panav*)” (*Ps.* 67, 2) – i trzeba, by dalej poszukiwał, nie znajdując zadowolenia i odpoczynku w takiej czy innej twarzy, odpowiadając swym życiem na Słowo, które nakazuje mu przybliżyć się do swego człowieczeństwa. Otóż w tym celu powinien on uwolnić się z więzienia uwodzicielskich, lecz groźnych wyobrażeń, które go przedstawiają jego własnemu spojrzeniu, jak i wejrzeniu innych, sprawiając, że ludzka twarz zastyga w wizerunku bez życia. Przedstawienia te jednakże uspokajają, a nawet zachwycają, ponieważ kładą kres poszukiwaniu siebie i zwalniają od trzymania się na baczności, ożywianego pragnieniem niewidzialnej twarzy, gotowego iść dla niej, nawet samotnie, do kresu swych możliwości.

Można by zapytać, czy katastrofa, która wydarzyła się w tym wieku – zagłada tych, co strzegli twarzy ludzkiej w czasach, gdy barbarzyństwo nie wytrzymało spojrzenia dziecka ani starca – nie świadczy z najokrutniejszą oczywistością, w trwodze nie znającej pocieszenia, o absurdalnym charakterze tego poszukiwania niewidzialnej Twarzy? Czy nie trzeba by zgodzić się na pozostawienie twarzy samej sobie, skoro nawet teraz ludzie wolą raczej celebrować śmierć, niż otworzyć się na wezwanie

¹⁸ W tym miejscu polski przekład *Biblii Tysiąclecia* zdecydowanie odbiega od przekładu francuskiego: „Jeśli Ja osobiście pójdę, czy to cię zadowoli?” (przyp. tłum.).

życia, to znaczy na wyłanianie się każdej twarzy spoza zniekształcających ją otchłani chaosu, które ją więziły? Czy nie trzeba by przede wszystkim nauczać, iż od czasów Szoah zakaz przedstawiania dotyczy twarzy zamordowanych?

Walka malarzy i rzeźbiarzy z niemożnością przedstawienia Szoah i, skazana na niepowodzenie, wola dawania świadectwa wystawiają ich na próbę. W swej serii *Hiob* (1974–1975) Miklos Bokor – dla którego Hiob to imię tego, który odwołuje się do niewidzialnej twarzy Boga, ale przeciw niej, by wypowiedzieć zdradę obietnicy – pokazuje zamiast twarzy i na jej miejscu rozdarte szaty. „Ta szata, którą rozpoznaje się po cechach podstawowych, jest jak emblemat statusu przedstawienia. Przypominająca, ale tylko nieznacznie, analogiczna, ale osadzona w czymś w rodzaju otoczki cienia, który, co wiemy dobrze, jest od niej nieodłączny. Przeciwnie niż Feniks, malowidło nie odradza się nienaruszone ze swych popiołów. Bolesnie doświadczywszy tego, co nieprzedstawialne, próbuje wciąż nadawać mu jakiś kształt; wszystko dzieje się tak, jak gdyby zarys, tworzony z zamiarem przedstawienia, był natychmiast zakwestionowany lub co najmniej skrępowany przez przeciwny rys, naszkicowany po to, by wyjawić iluzję zbyt przejrzystej formy, jak gdyby samo malowidło na papierze musiało równocześnie sugerować integralność przedstawienia i je zarazem odrzucać”¹⁹. Jednak, a również zarazem, los zmarłych jest, dla Miklosa Bokora, nieodłączny od tej relacji z niewidzialną Twarzą, ponieważ jego malarstwo tworzy także tragiczną reinterpretację tematów biblijnych. Twarz ludzka znikła pod rozdartymi szatami – szatami żałobnymi, według tradycji żydowskiej, ale tu jest to żałoba niemożliwa – pozostał z niej tylko chwiejny cień, uchylający się przed destruktywną siłą anioła. Niemniej jednak na pewnych płótnach, jak na tym zatytułowanym *Syn marnotrawny*, zapowiedź wyłonienia się nowej twarzy ludzkiej jest już jasna: „Ale od jakiego tła powinna odbijać się ta para, jakby przykuta do ziemi przez jakiś niewidzialny ciężar”²⁰. Wreszcie na jakim dniu nieszczęścia twarz ludzka, której wielokrotne agonie dopuszczały i wciąż dopuszczają obojętność, daje się jeszcze kochać i przedstawiać! I jak ją w końcu dostrzec w ostateczności tego cierpienia, w chwili zagrażającej zagładą, w śladzie niewidzialnej Twarzy, do której, według Biblii, jest podobna?

¹⁹ J.E. Jackson, „Miklos Bokor ou le combat avec l’ange de la destruction” (w:) *Le Délire de l’homme, Miklos Bokor*, Toulouse 1985, s. 16–17.

²⁰ J.E. Jackson, „Catalogue de l’exposition Miklos Bokor” (w:) *Arts et lettres*, Vevey, Musée Jenisch, 1993.

Pytanie to nawiedza nie tylko artystów, nurtuje ono wszystkich tych, którzy – niezdolni by pysznić się swoim życiem i sukcesem przejścia obok podłości – wiedzą, iż na sztuce, filozofii i pozostałych poszukiwaniach duchowych ciąży ogromny cień katastrofy. Przywołuje on pamięć o okrutnych prześladowaniach idealizowanych przez przemoc, gdy złorzeczenia jednych nie znajdowały żadnego oddźwięku poza ciszą, z braku odwagi u innych. Ponieważ w tym świecie zakaz, w najwyższym stopniu, nie dotyczy przedstawiania twarzy, ale pragnienia pozostawienia twarzy pomiędzy swymi, tam, gdzie w godzinach radosnych i smutnych, miłość i przyjaźń bronią sprawy życia. Ale zakaz ten nie pochodzi od *Tego*, który, jak mają nadzieję jeszcze niektórzy, pewnego dnia zwróci ku nim swe *Oblicze* światłości; obwieszcza go tylko nieubłagana surowość ludzi niezdolnych dzielić ziemi z tymi, których ożywia duch inny niż chęć panowania nad bliźnimi. Jednak gdy brutalność i perwersja chcą za wszelką cenę sprawić, by twarz człowieka zbladła, zdarza się, iż ten i ów wznosi jeszcze oczy ku światłu nie przytłumionemu, być może ku światłu pierwszego dnia, światłu, które według tradycji hebrajskiej świeci dla sprawiedliwych. Więc pomimo wszystkich dramatów, które rodzą ból życia w świecie, w którym nikt nie osusza łez zastygających na policzku dziecka, zdarza się, iż twarz ludzka obiecuje to światło i że dzieło sztuki potrafi to przekazać. Ten, kto je dostrzega, może już tylko dziękować.

Z języka francuskiego przełożyła
Barbara Tyboń