

PIOTR BOGALECKI

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0002-6527-9765>

Układ i odruch. Bach – Bellmer – Wirpsza

Arrangement and Reaction. Bach – Bellmer – Wirpsza

Artykuł recenzowany

Abstract

A comparative analysis of the works of Hans Bellmer (1902–1975) and Witold Wirpsza (1918–1985), referring to the passions of Johann Sebastian Bach (1685–1750). The purpose of this comparison is an attempt at grasping and outlining the foundations of the poetics of *ars passionis* via an analysis of the dialectic of emotional and affective reactions evoked by artistic representations of suffering (the titular impulse) and the precise construction of formal elements intended to represent and evoke such emotions (title arrangement). The functioning of this dialectic as well as the direction of avant-garde transformations of references to the tradition of past passion compositions are captured in an interpretation of two works in particular: a photograph taken in 1935 by Bellmer, referring to Matthias Grünewald's Isenheim altarpiece, and the musical poem *Prawnicy*, derived from Wirpsza's poem *Faeton*, completed in 1968.

Keywords: Hans Bellmer; Witolda Wirpsza; Johann Sebastian Bach; passion; suffering; *ars passionis*

Abstrakt

Artykuł stanowi analizę porównawczą nawiązujących do motywów pasyjnych dzieł Hansa Bellmera (1902–1975) oraz Witolda Wirpsy (1918–1985), której punktem odniesienia są pasje Jana Sebastiana Bacha (1685–1750). Celem dokonanego zestawienia jest próba uchwycenia i zarysowania podstaw poetyki *ars passionis* na drodze analizy dialektyki reakcji uczuciowych i afektywnych wywoływanych przez artystyczne reprezentacji cierpienia (tytułowy odruch) oraz precyzyjnej konstrukcji elementów formalnych, mających emocje te przedstawić i wywołać (tytułowy układ). Funkcjonowanie dialektyki tej, a także kierunek awangardowych przetworzeń odniesień do tradycji dawnej twórczości pasyjnej, uchwycione jest w interpretacji zwłaszcza dwóch dzieł: wykonanej w 1935 roku fotografii autorstwa Bellmera nawiązującej do ołtarza z Isenheim Matthiasa Grünewalda oraz muzycznego wiersza *Prawnicy* pochodzący z ukończonego w 1968 roku poematu Wirpsy *Faeton*.

Słowa kluczowe: Hans Bellmer; Witold Wirpsza; Johann Sebastian Bach; pasja; cierpienie; *ars passionis*

O autorze

Piotr Bogalecki – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Śląskiego, adiunkt w Instytutach Literaturoznawstwa i Polonistyki. Opublikował monografie: *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020).

Układ i odruch. Bach – Bellmer – Wirpsza

1.

Nie ma ucieczki – wydłużona do granic możliwości inicjalna sylaba słowa *geißelte* wije się nad nami niczym opadający na obnażone plecy bicz. Jak skrupulatnie odnotowuje John Eliot Gardiner, jest to „jeden z dwóch wyjątkowych epizodów” *Pasji Janowej*, „kiedy Bach porzuca narrację Ewangelisty i nadaje teatralną specyfikę i grozę makabrycznie realnej scenie biczowania Jezusa przez rzymskich żołnierzy”¹. Nie może być inaczej – skandal niezasłużonego, palącego bólu z miejsca rozpaść musi żar afektu. W ekspresyjnej partii tenoru, wieńczącej dramatyczny recytatyw, w którym Piłat każe ubiczować Jezusa (*Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn*), słyszy Gardiner „rozwścieczony i wywołujący wściekłość wybuch melizmatycznego «gniewu» Ewangelisty”². Doświadczenie cierpienia nie może nie wzbudzać emocji – jednak przekuwającemu je w retoryczne afekty i komponującemu z nich muzyczną narrację Bachowi udaje się oddać je słuchaczom tak wymownie, że zakrwawione plecy Jezusa, uginające się pod kolejnymi uderzeniami bicia coraz niżej wraz z opadającą raz po raz linią melodyczną, stają nam wręcz przed oczyma. Takie jest przynajmniej odbiorcze doświadczenie Gardinera, zdaniem którego poprzez dźwięki *Pasji* „widzimy ciało Jezusa rozdarte i skrwawione od biczowania”, dzięki czemu możemy je „kontemplować [...] podobnie jak robią to Grünewald w swoim ołtarzu z Isenheim czy Hans Holbein w obrazie *Martwy Chrystus w grobie*”³. Te ostatnie porównania odnoszą się już do „magicznego zestawienia” ekspresyjnej sceny biczowania z kolejnymi częściami *Pasji*: z „pełnym słodyczy” ariosem *Betrachte, meine Seel* (*Przypatr się, duszo moja*) i „przejmującą arią” *Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken* (*Rozważ, jak jego zakrwawione plecy*), które uznaje maestro za „zwornik oryginalnego Bachowskiego założenia części II” czy „wręcz serce całej *Pasji*”⁴. Zestawienie to okazuje się na tyle zaskakujące i kontrastujące, że Gardiner nie zaważa się określić go mianem „jednej z najbardziej szokujących konfrontacji w całym utworze”, w której „porywający, dramatyczny impet” sceny procesu i biczowania zostaje nagle wytracony i zastąpiony fragmentami wywołującymi emocje biegunowo odmienne. „Niewysłowiona błogość

[...] Uśmiech przez łzy! Wydaje się, że oto przeniesieni zostajemy na niwy, gdzie kwitną «pierwioski niebiańskie!»” – wykrzykiwał zasluchany w arioso i arię Albert Schweitzer⁵. Z kolei zwracający uwagę na użycie przez kompozytora *violi d’amore* i lutni Wilfrid Mellers dośluchiwał się w nich reminiscencji orfejskich⁶. W końcu Gardiner konstatował, że to niezwykła „zmysłowość i erotyzm w wyrażaniu przez Bacha uczuć religijnych” sprawiły, że uzył w *Erwäge* trytonowego „muzycznego wizerunku cierni” i „daktylicznego motywu” biczowania „w celu wywołania obrazu tęczy”, o której mówi się w treści utworu (*der allerschönste Regenbogen*), a która uwidoczniła została w partyturze jako „łukowy wzór otwierający frazy arii – trzy nuty w górę i trzy nuty w dół ponad i w poprzek systemu liniowego”⁷. Wszyscy są jednak zgodni, że śmiała i pozornie chybiona decyzja Bacha, by wstrzymać bieg emocji i przerwać pełną napięcia scenę procesu na mniej więcej jedenaście minut (tyle trwa bowiem to liryczne *intermezzo*), okazała się wyborem nader fortunnym i oddającym cierpienie z wyjątkową siłą – znacznie skuteczniej niż samo jego bezpośrednie przedstawienie, precyzyjna rejestracja. Powściągnięcie *odruchu* i zastąpienie go odpowiednim kompozycyjnym *układem* (zarazem w ogólnym planie dzieła, jak i w szczegółach, w poszczególnych gruntownie przemyślanych rozwiązaniach) okazało się artystycznie skuteczne – i do dziś, po trzech wiekach od powstania *Pasji*, wydaje się wyznaczać drogę dla sztuki mierzącej się z tematem ludzkiego cierpienia.

Odruch i układ? Aby sztuka mierząca się z tematem bólu mogła zasłużyć na miano *ars passionis*, założony efekt dotkliwości przygotowany musi zostać przez taki układ formalnych elementów dzieła, który, choć oddzielony w czasie od wyjściowego doświadczenia, umożliwi jego wywołanie – detonację i wybuch emocji. Dialektykę tę, dającą się wyprowadzić już ze słynnego eseju T.S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny*⁸, prześledzić warto dziś na przykładach nieoczywistych, w czym widzieć można jeden z celów niniejszego artykułu. Nieintuicyjne zestawienie z Bachem jego pozostałych bohaterów, niepojawiających się wspólnie w żadnym wcześniejszym opracowaniu, nie jest przejawem ekstrawagancji, a komparatystycznym eksperymentem, umożliwiającym studium przypadków, jakie z kilku powodów uznać można za skrajne. I choć afektywna, surrealistyczna sztuka Hansa Bellmera rozpatrywana w parze z formalną, lingwistyczną poezją Witolda Wirpsy to tylko jeden z możliwych biegunowych układów na mapie dwudziestowiecznej awangardy, jego analiza przybliżyć może nas do odpowiedzi na pytania o zasadę funkcjonowania nieoczywistych, eksperymentalnych reprezentacji cierpienia, o rolę tradycji w ich powstawaniu, o działające w nich mechanizmy znaczeniowotwórcze oraz o możliwość określenia podstaw ponadjednostkowej awangardowej poetyki cierpienia. W wypadku obu artystów skoncentrujemy się na pracach przetwarzających motywy pasyjne kumulujące się w przedstawieniach ukrzyżowania, nieśmiertelne zaś dzie-

ło Bacha będzie dla proponowanych interpretacji ważnym – choć bynajmniej nie eksponowanym – punktem odniesienia. Jak się okaże, podobnie jak w *Pasjach* i kantatach, w najbardziej wymownych pracach Bellmera i Wirpszy za siłę osiągniętego efektu odbiorczego odpowiada starannie przygotowany, dynamiczny układ innościowych elementów formalnych – także tych zaczerpniętych z pozorze dla nich odległej tradycji przedstawień pasyjnych.

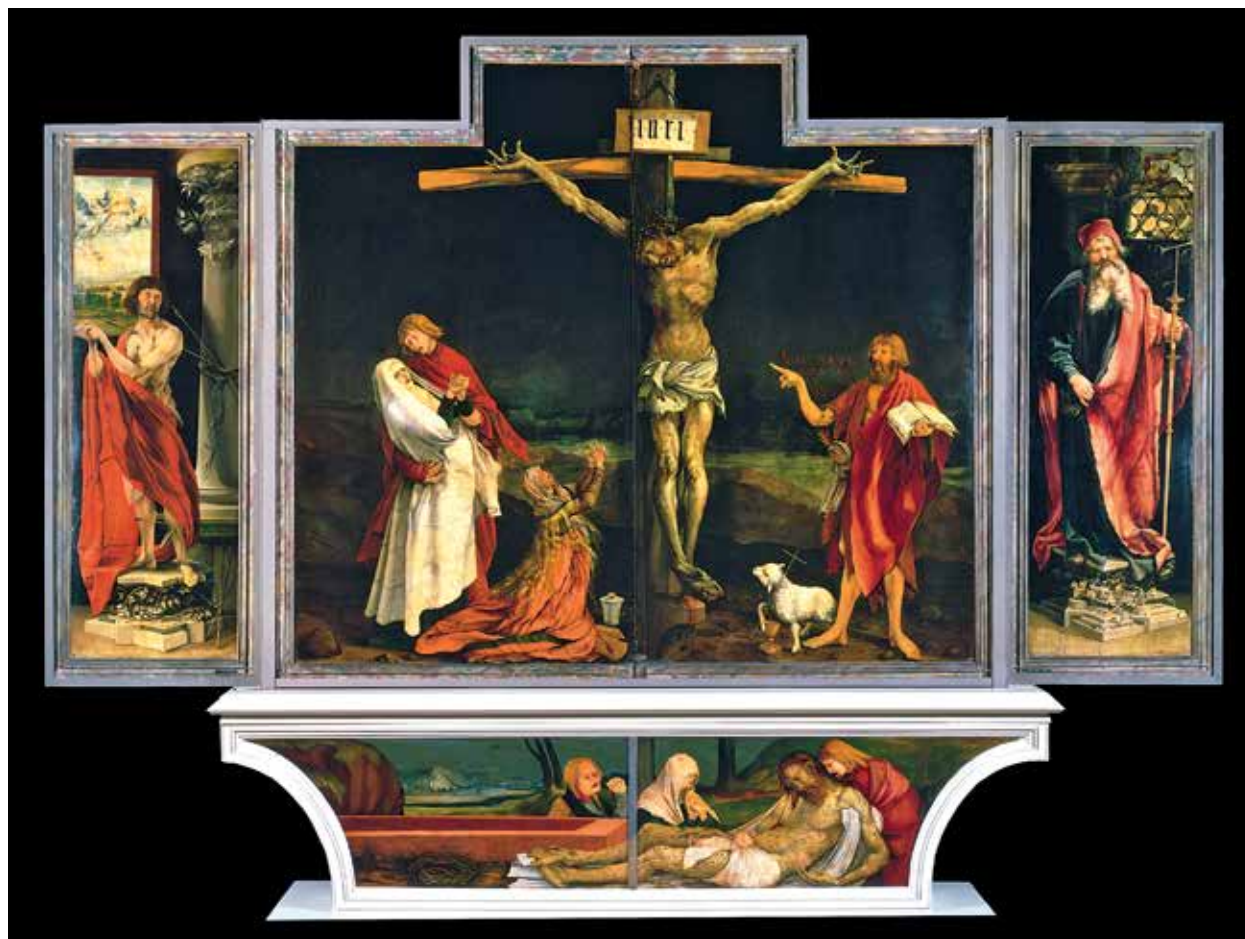
2.

Z poświęconych Hansowi Bellmerowi najważniejszych monografii nie dowiemy się niczego o związkach jego sztuki z muzyką Jana Sebastiana Bacha; ich indeksy nie wzmiankują nawet jego nazwiska, podobnie zresztą jak wielu innych istotnych kompozytorów – z wyjątkiem Jacques’a Offenbacha, którego *Olimpia* zrobiła na artyście duże wrażenie i przyczyniła się do rozpoczęcia prac nad jego najsłynniejszym dziełem – *Lalką* (*die Puppe*). Choć głęboko intermedialna, sztuka Bellmera – fotografa, grafika, plastyka, ilustratora, malarza, rzeźbiarza, pisarza, artysty książki i instalacji, a zatem autora bez wątpienia obdarzonego rozwiniętą wyobraźnią wizualną – może jawić się jako zasadniczo obca sztuce dźwięków. W poszukiwaniu muzycznych śladów w biografii urodzonego w 1902 roku Bellmera powrócić trzeba aż do jego dzieciństwa spędzonego w Katowicach – jak zrobiła to największa znawczyni jego śląskiego okresu, Natalia Kruszyna⁹. Dzięki jej ustaleniom wiemy, że najbardziej bodaj skandalizujący spośród najważniejszych artystów europejskiej awangardy ma na swoim koncie... wykonanie Bachowskiej *Pasji* – i to „wielkiej”, *Mateuszowej*. Jako uczeń Knaben-Volksschule III mieszczącej się w Katowicach przy Rütgerstrasse 3 (znamiennie, że dziś w budynku tym, pod adresem Szafranka 3, mieści się Wydział Wokalny katowickiej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego...) śpiewał Bellmer w szkolnym chórze prowadzonym przez Stanisława Rządowskiego. Prowadzony pewną ręką tego ostatniego chłopięcy skład szybko zyskał sobie renome, bywało więc, że łączył siły z najważniejszym wówczas w Kattowitz znanym chórem Oskara Meistera. Stało się tak właśnie w „serii wykonań Bachowskiej *Pasji według św. Mateusza* w 1913 roku”, a na wydrukowanych zapewne z tej okazji pocztówkach „tuż za siwobrodym Rządowskim, na środku” dostrzegła Kruszyna „chłopca o dumnym i chmurnym spojrzeniu, niezwykle podobnego do nastoletniego Bellmera ze zdjęcia rodzinnego”¹⁰. Jako artysta późniejszy „prowokator” i „pornograf” debiutować mógł zatem jako... wykonawca muzyki pasyjnej lipskiego kantora – a fakt ten może mieć dla jego wyobraźni twórczej niemalże znaczenie, zwłaszcza że to w poprzedzającym pobyt w Berlinie, ponad dwudziestoletnim katowickim okresie wydaje się bić ciemne źródło jego sztuki. Jest nim głęboki sprzeciw – jak pisał on w sugestywnej miniaturze *Ojciec* – wobec „tego, którego stopy, obute w grube buciorzy, bezlitośnie rozdeptywały nasze miejsce zabaw” i od którego „zimnego cienia”¹¹ czmychać trzeba było

w „osobliwie niedotykalny” świat „wielkookich dziewczynek o uciekającym w bok spojrzeniu”¹². Ta ostatnia fraza pochodzi już z *Lalki* – książeczki Bellmera z 1934 roku¹³, dostarczającej inspiracji wielu jego późniejszym realizacjom, na czele z serią wykonywanych w latach 1935–1939 kolorowanych zdjęć tak zwanej lalki drugiej z charakterystycznym złączem kulkowym, którego zastosowanie dało artyście asumpt do dalszych, bardziej zaawansowanych, a coraz mniej mimetycznych deformacji i przekształceń. Uwidaczniające się w nich władcze podejście artysty do kobiecego ciała kojarzyć może się tyleż z działaniami ułomnego Pigmaliona, co udrękami zadawanymi przez „pełnego pychy” przedstawiciela „rasy markiza de Sade” – jak w swoim znanym eseju pisał zaprzyjaźniony z artystą Konstanty Kot Jeleński, analizując sztukę Bellmera jako „ewidentnie sadystyczną”¹⁴. W niniejszej próbie nie chciałbym jednak postrzegać jego twórczości w ten sposób – jako sztuki cierpienia stosowanego, sztuki jego zadawania. Pośpieszne diagnozy na ten temat domagają się zresztą korekt, od lat dokonywanych przez badaczy twórczości urodzonego w Katowicach artysty. Już Jeleński dopowiadał, że „sadystycznego” dzieła Bellmera nie sposób sprowadzić do sadyzmu, gdyż powstało ono „w duchu protestu przeciw reżimowi nazistowskiemu”¹⁵, wchodzącego w jego życie wojskowymi buciorami ojca-faszysty. Jak precyzował Hal Foster, celem przewrotnego ataku artysty był wyidealizowany obraz zdrowych niemieckich ciał; wstrzymujące ruch sublimacji, niepokojące „Bellmerowskie lalki roztrząskują efektami swej seksualności «piękno» faszystowskiego ciała”¹⁶. Wyrażnie widoczne jest to w wielu pracach artysty – na przykład w fotografii z 1938 roku analizowanej przez Rosalind Krauss, zdaniem której układ dwóch par nóg przyczepionych do jednego złącza kulkowego „bez wątpienia przypomina swastykę”¹⁷. Zdezintegrowane, zdegenerowane, prowokacyjnie niedoskonałe lalki uderzają nie tylko w faszystowską, ale i szerzej, w męską hegemoniczną podmiotowość, „konfrontując męski podmiot z jego największym lękiem: jego własnym pokawałkowaniem, rozczłonkowaniem, rozkładem”¹⁸. Ta autokrytyczna dyspozycja daje solidne podstawy do obrony Bellmera przed przewidywalnymi zarzutami formułowanymi z pozycji feministycznych¹⁹. I tak na przykład Alyce Mahon, analizując współpracę Bellmera z Norą Mitrani i Unică Zürn, stawiała tezę, że „pozornie perwersyjne przedstawianie kobiety” w jego sztuce jest w rzeczywistości „wywrotowe społecznie i politycznie”²⁰. Także zdaniem Fostera w swoich pracach Bellmer „nie tylko sadystycznie opanowuje kobiece ciało, ale też masochistycznie się nim staje, identyfikuje się z nim”²¹.

3.

Powściągnijmy zatem odruch osądu i pozwólmy sobie na odwrócenie, przewrót, perwersję, spoglądając na Hansa Bellmera nie jako na wywołującego cierpienie oprawcę i sadystę, lecz jako na cierpiące indywiduum, dręczone ciemnymi myślami i uciekające od bólu w świat



Mattias Grünewald, *Ukrzyżowanie*, ołtarz z Isenheim, Colmar, 1515.

artystycznych wyobrażeń. Podążając tą drogą, natkniemy się przynajmniej na kilka drogowskazów upewniających nas o jej słuszności. Przyjaciel artysty, Jacques de Caso, pisał o „osiągającej doskonałość grozie i cierpieniu” nie w kontekście jego sztuki, lecz odebrania mu przez jego drugą żonę córek, bliźnięt Doriane i Béatrice, co miał „odchorowywać przez parę lat”²²; jak wyznawał w liście do Roberta Valançay, „na skutek tego nieszczęścia odczuwać zaczął [wręcz] nieznosny ból fizyczny”²³. Z kolei Sue Taylor zwraca uwagę na dolegliwości płucne odczuwane przez twórcę w trakcie (jak miało się okazać daremnych) zmagani jego pierwszej żony Małgorzaty z gruźlicą²⁴ – z niezdiagnozowanych powodów Bellmer ciężko wówczas chorował. Podobnie stało się w latach 60., w trakcie jego niespokojnego związku z cierpiącą na schizofrenię Zürn. W okresie tym mówił on Jeleńskiemu o „upiornym pesymizmie, w jakim żyje i który w miarę upływu czasu staje się coraz czarniejszy”²⁵; na odczuwane przezeń cierpienie wskazywał zresztą pierwszy tytuł eseju Kota: *Hans Bellmer albo ból przeniesiony*. Użyta przez polskiego eseistę fraza pochodzi z najobszerniejszego tekstu artysty – traktatu *Anatomia obrazu*, który nie przez przypadek rozpoczyna się analizą „odruchu wywołanego nagłym bólem zębów”: „gwałtownego skurczu mięśni dłoni i palców z paznokciami wbijającymi się w skórę”²⁶. Zadając pytanie, czy „najbardziej gwałtowny i zarazem najbardziej nieprzenikniony

odruch ciała, twarzy, kończyny, języka lub mięśnia można wytłumaczyć jako próbę dezorientacji, podwojenia bólu”, definiował Bellmer artystyczną ekspresję jako „następstwa porywów prowadzących od cierpienia do jego obrazu. Ekspresja, wraz z zawartym w niej ładunkiem rozkoszy jest bólem przemieszczonym, jest wyzwoleniem”²⁷.

4.

Być może późniejszy twórca *Lalki* zrozumiał to w 1932 roku w Colmar, dokąd udał się z żoną w drodze powrotnej z mającego podreperować jej zdrowie wyjazdu do Włoch i Tunezji. Celem był słynny polptyk Matthiasa Grünewalda, którego centralny pasywny panel przedstawiający ukrzyżowanie miał wówczas wyrzeć na Bellmerze kolosalne wrażenie – tak wielkie, że fotografia jego detalu, przedstawiającego lamentującą Marię Magdalenę, będzie odtąd zdobić jego atelier²⁸. W swojej monografii Sue Taylor sugeruje, że nie do końca zrozumiały pomysł zdeklarowanego ateisty Bellmera, by nadłożyć drogi i udać się przed ołtarz – umieszczony niegdyś w szpitalnej kaplicy klasztoru w Isenheim dla duchowego ozdrowienia pacjentów – nie był umotywowany „względami artystycznymi i zainteresowaniami z zakresu historii sztuki”, lecz stanowił „pielgrzymkę”²⁹. Zdaniem badaczki na ówczesny stan ducha Bellmera wpłynęła choroba ojca, na skutek której stracił on czucie

w prawej ręce. Gdy w swej freudowskiej interpretacji Taylor porównuje układ postaci na obrazie do rodziny artysty, za reprezentację ojca uznaje odsuniętego od reszty rodziny surowego i widmowego – ahistorycznego, niejako powracającego zza grobu – Jana Chrzyciela; jej zdaniem przed ołtarzem autora *Lalki* uderzyć mogło intensywne poczucie winy związane z tym, że niejednokrotnie życzył ojcu śmierci³⁰. Być może jednak – pospekulujmy i my – w tak gwałtownej reakcji uczestniczyły też katowickie reminiscencje, a wpatrując się w jedną z najbardziej przejmujących malarskich pasji, Bellmer miał w uszach wyśpiewywane przezeń niegdyś najbardziej zapadające w pamięć chóry z *Pasji* Bacha... Tak czy inaczej, stając pod krzyżem z Isenheim, Hans Bellmer nie jest w stanie opanować odruchu łkania. Podobnie będzie we wrześniu 1969 roku, gdy po latach, po raz ostatni wyjeżdżając z Paryża, powróci pod krzyż Grünewalda. Tym razem zachowa się dokładniejsze wspomnienie o jego reakcji – jak wyznał Webbowi zięć Bellmera, Jean-Marie Bihl-Bellmer, sześćdziesięciosiedmioletni artysta „ze spływającymi mu po twarzy łzami upadł przed obrazem na kolana; trzeba było pomagać mu przy wychodzeniu z budynku”³¹. Znany jest też fragment listu autora *Lalki* do Patricka Waldburga, w którym „wyjaśniając znaczenie cielesnej ekspresji w swej sztuce”, pisał:

Pomyśl o Magdalenie we łzach, klęczącej u stóp białej postaci na krzyżu: żal wykręca jej nie tylko ręce, ale także głowę, włosy, szatę okrywającą jej ciało, a nawet palce u nóg. Jeśli reakcja bądź gest osoby nie znajduje wyrazu w całym jej ciele – czy to w nowoczesnej fotografii, czy to w arcydziele sztuki – tracę zainteresowanie³².

Oto tajemnica *ars passionis* odkryta przez Bellmera w dziele Grünewalda – ciemne źródło sztuki cierpienia: odruch, poryw, konwulsja. Cielesny ból, pamięć o nim, bólowy powidok przeniesiony w (od)ruch szkicującej dłoni, w oddech obrazu, wytchnienie ekspresji. Sztuka – z nieludzką powyginanych, upiornie rozczapierzonych palców Chrystusa, instynktownie przemieszczających ból konania.

5.

Nie na tym jednak – nie na przemieszczającym ból odruchu ekspresji – kończy się lekcja, jaką odebrać możemy od Hansa Bellmera. Przewędrowaliśmy z nim tak długą drogą – z Katowic przez Berlin, Paryż i Tunezję aż do Colmar – nie po to, by zgodzić się na sprowadzenie sztuki cierpienia do akceptacji odruchu; szybciej już byłoby nam wybrać się do Wiednia do akcjonistów czy do rodzinnych przedstawicieli *body artu*. Jeżeli warto było nadłożyć drogi i jeżeli twórczość Hansa Bellmera jest sztuką cierpienia, z jaką, jak sądzę, warto dziś obcować, to dlatego, że za odruchem idzie w nim układ, a za tym, co idiomatyczne – ponadjednostkowy język sztuki. To za jego pośrednictwem w artystycznym działaniu instynkt układu się

z intelektem, a kolejne realizacje stanowią wynik analizy tego złożonego procesu. Kiedy w *Malej anatomii* powiada Bellmer, że „wobec nieuleczalnego cierpienia człowiek zajmuje szczególną postawę obronną” i „to nie rozum mu ją wskazuje”³³, jesteśmy jeszcze po stronie odruchu. Kiedy jednak chwilę później „podniecie odczuwaną realnie” przeciwstawi artystycznej eksploracji podnieć „potencjalnych i projektowanych”³⁴, wkraczamy na obszar, na którym liczy się kreacja – w której odruchy jednostkowego bólu przeistaczają się w dostępną odbiorcy reprezentację cierpienia, w sztukę cierpienia: w swoich najlepszych przejawach będącą sztuką tak dotkliwą, że staje się lekcją współodczuwania, współczucia, *compasio*.

Z tego punktu widzenia ciekawszy i istotniejszy od dygotu i szlochu Bellmera w Colmar, a także od innych interesujących nas faktów z jego biografii, byłby sposób, w jaki układ grupy ukrzyżowania Grünewalda pracować zaczął w jego sztuce. A zaczął. Sądzę na przykład, że w części jego rysunków w charakterystycznej segmentacji kończyn odbija się kształt rękawów szaty ulubionej przez Bellmera sylwetki Marii Magdaleny oraz że wstrząsający „teatr dłoni” z obrazu niemieckiego mistrza zainspirować musiał rzadko przedrukowywane studyjne fotografie wygiętych palców wykonywane w 1934 roku³⁵; zdaniem Webba wpłynął on również na serię stworzonych w połowie lat 50. rysunków ołówkowych przedstawiających dłonie³⁶. Z kolei Taylor porównuje do „ran szarpanych na skórze ukrzyżowanego Chrystusa z ołtarza z Isenheim” drażniące, fioletowawe plamy na części rącznie malowanych fotografii drugiej lalki³⁷. Przede wszystkim jednak słusznie dowodzi, że „rodzajem powtórki tej ulubionej ikony Bellmera jest pochodząca z 1935 roku fotografia czworonogiej lalki na tle samotnego drzewa z ciemnym tłem, dramatycznym światłocieniem oraz wyraźną symetrią i frontalnością”³⁸. Decydujący jest tu układ – układ łukowatych gałęzi drzewa, które wydają się odzwierciedlać ułożenie Chrystusowych ramion z obrazu Grünewalda i ewokują krzyż świętego Andrzeja – wpisany zresztą w kompozycję malowidła, na którym tworzą go rozpostarte ramiona Zbawcy oraz grupa Marii Magdaleny, Maryi i Jana. Taylor doszukuje się też podobieństwa kształtu skierowanych w górę drzewa nóg lalki „do wyciągniętej szyi” Ukrzyżowanego³⁹. Od siebie dodałbym, że kształt połączonych ze sobą dwóch par białych ud odzwierciedla Chrystusowy *corpus* osłonięty perizonium oraz zwróciłbym uwagę na wertykalną, obciętą gałąź drzewa: czyni ona drzewo krzyżem⁴⁰, a jednocześnie – obcięta w miejscu, w którym powinna znajdować się głowa skażenica – uruchamia symboliczne znaczenie Chrystusa jako uschniętego drzewa: „On wyrósł przed nami jak młode drzewo i jakby korzeń z wyschniętej ziemi” (*Czwarta pieśń Sługi Pańskiego*, Iz 53, 2). Wrażenie to wzmagają umieszczone na wysokości twarzy Jezusa kuliste kształty, przypominające tyleż gałki oczne, co odcięte piersi (to trop o tyle istotny, że artysta studiował również średniowieczne

i renesansowe przedstawienia martyrologiczne⁴¹). Zastanawiać można się też nad podobieństwem jak u Grünewalda przesuniętą osią symetrii obrazu oraz miejscem usytuowania dzbanka na białej serwecie – mniej więcej w tym samym miejscu, w którym na jego obrazie znajduje się eucharystyczny kielich. Podobnie jak ukrzyżowanie z polptyku średniowiecznego mistrza, interesująca nas kompozycja Bellmera daje wrażenie swoistego uwznioślenia, ale i wyeksponowania cierpienia. W napisanym do serii fotografii artysty cyklu czternastu poematów prozą zatytułowanym *Gry lalki* Paul Éluard używa tego słowa tylko raz – właśnie w odniesieniu do analizowanego zdjęcia: „Mogłaby umrzeć z litości, którą czuje dla siebie samej./ Słoma zmieszana z ziarnem, dym zmieszany z ogniem, litość z cierpieniem”⁴².

6.

Hans Bellmer jest artystą, który przychodzi do głowy, gdy myśli się o sztuce cierpienia jako o ekspresji cielesnego odruchu bólu. Twórczość drugiego bohatera artykułu jest biegunowo odmienna – może wydawać się, że stawia on sobie za cel wytworzenie takich reprezentacji cierpienia, w których nie będzie uczestniczyło to, co cielesne, z których usunie się odruch i pozwoli przemówić jedynie układowi, strukturze. Poetą tym jest Witold Wirpsza, o 16 lat młodszy niż Bellmer, z którym na pierwszy rzut oka wiąże go bodaj tylko wiodąca rola tradycji awangardowej i dłuższy pobyt w Berlinie. W porównaniu ich koncepcji sztuki cierpienia nie sposób abstrahować od różnicy tworzywa, choć perspektywa pasyjna, przynajmniej w opinii Tomasza Cyza, wydaje się nie tyle oddzielać sztuki wizualnej od poezji, co je do siebie zbliżać – w przeciwieństwie do muzyki, oddziałującej na słuchacza w dłuższym czasie i w sposób mniej ewidentny. Łącząc malarstwo Francisza Bacona z pisarstwem Tadeusza Różewicza, sugeruje Cyz, że „w muzycznych realizacjach pasji chyba nikt nie oddaje podobnej [do nich] fascynacji okaleczeniem, okropnością, makabrą” – jedynymi wyjątkami („może” i „tylko na chwilę”) miałyby być jego zdaniem sceny *turby* z niezapomnianej *Pasji* Krzysztofa Pendereckiego oraz przeciągające się w nieskończoność, wstrząsające biczowanie z kompozycji Pawła Mykietyna⁴³. Ryzykując uproszczenie, powiedzieć można zatem, że muzyka – sztuka temporalnej organizacji struktur dźwiękowych – z założenia sprzeciwiała się impulsywnej ekspresji cierpienia. Sytuując się niemal całkowicie po stronie układu, byłaby *ex definitione* obca odruchowi – co oczywiście nie znaczy, że nie powodowałyby emocjonalnych odruchów u słuchaczy. Afekty wywoływane odsłuchem *Pasji Janowej* działają na nas z całą pewnością i to ku nim się w odbiorze skłaniamy. Są one jednakowoż efektem precyzyjnego układu wielowarstwowych układów brzmieniowych, co celnie wyraził Gardiner w metaforycznym porównaniu ich oddziaływania do „iluzji lekkości, nieważkości i przestrzenności” gotyckiej katedry, jaką umożliwiają „niewidoczne po wejściu” do niej „luki przyporowe”⁴⁴.

7.

To taką strukturalną perspektywę wybiera Wirpsza, którego w muzyce bardziej niż „elementy zmysłowe” interesują – jak pisał w 1958 roku – „elementy «mózgowe»”, te bowiem „decydują chyba w większym stopniu o wartości dzieła”⁴⁵. Pod tym względem na mapie dwudziestowiecznej polskiej literatury dzieło autora *Don Juana* jawi się jako wyjątkowe: choć muzyczność jego twórczości jest niekwestionowana, w bardzo ograniczonym stopniu inwestuje on w operacje podejmowane na tkance brzmieniowej tekstu (muzyczność I w typologii Andrzeja Hejmeja⁴⁶). Zamiast tego stawia na literacką eksplorację struktur muzycznych (odpowiednio – muzyczność III), czemu nierzadko towarzyszy tematyzacja sztuki dźwięków (muzyczność II) i intelektualny namysł nad jej estetycznymi konsekwencjami. Znamienne, że jeżeli w estetyce poeta na coś się nie zgadza, to – jak pisał w 1981 roku w nieopublikowanym dzienniku – na „te tendencje we współczesnej sztuce, które polegają na wywoływaniu tzw. *Urschrei* (prakrzyku), pierwotnego wycia”; jak bowiem wyjaśnia: „Mamy tu ważne miejsce, gdzie wymogi rygorów etycznych spotykają się z wymogami rygorów estetycznych. *Urschrei* (prawrzask, praryk, prawrzaskoryk, prarykowrzask) jest świadomą lub nieświadomą opozycją przeciwko obu tym rodzajom rygorów”⁴⁷. Neoawangardowa, acz stawiająca sobie za cel połączenie etyki i estetyki, twórczość Wirpszy nie jest bowiem poezją z krzyku, lecz z ducha muzyki – z ducha Bacha, którego utwory grywał przed wojną z oddaniem jako student Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Muzyczne plany przyszłego poety przerwała wojna i kontuzja dłoni, uniemożliwiająca mu karierę pianistyczną. Od debiutanckiego tomu – czyli przygotowywanej jeszcze przed wojną *Sonaty* – namysł nad muzyką przenikać będzie jednak jego twórczość, a co ważniejsze: stanie u podstaw jego eksperymentów poetyckich i najważniejszej bodaj polskiej neoawangardowej teorii poezji, jaką jest *Gra znaczeń* z 1965 roku. Na drodze tej stale towarzyszyć będzie mu Bach, o którym w 1944 roku pisał w liście do przyszłej żony: „Jedynie słuchając Bacha, zadawałam się samą tylko muzyką [...] i dlatego go za tę pełnię właśnie najbardziej lubię”⁴⁸. Kompozytor stale pojawiać będzie się zatem w powojennej poezji i eseistyce Wirpszy. W debiutanckim tomie *Sonata* znalazł się na przykład wiersz *Katedry Jana Sebastiana Bacha*, w *Grze znaczeń* – intrygująca analiza partytury *Das Wohltemperierte Klavier*, w eseistyce zaś uwagi o innych kompozycjach Bacha, w tym o *Mszy h-moll* i „niebywałych pasjach”⁴⁹. W stanowiącym ukoronowanie twórczości poetyckiej Wirpszy tomie *Liturgia* wybrzmiewa Bachowski *Magnificat*, wraz z którym pojawia się „Światło”⁵⁰, wiersz *Przemysłownik* poświęcony jest Brahmsowskiej „transkrypcji / chiaconny Bacha”, natomiast w *Teoryjce* przeciwstawia poeta Bacha Mozartowi, wiążąc muzykę tego pierwszego z „równowagą olimpijską” i „czasem równowagi” – rozpościerającym się równomiernie/ we wszystkich kierunkach dążąc do nieskończoności”⁵¹.

Zdecydowanie odrzuca natomiast Wirpsza pochodzące z *Dziennika Gombrowicza* „z gruntu fałszywe” przeciwstawienie Bacha i Beethovena, który miałby rzekomo „unicestwiać Bacha jako w sensie Gombrowiczowskim wyższy”⁵². Wreszcie nie bez przekory zauważyć trzeba, że jest autor *Sonaty* jedynym polskim poetą, którego nazwisko pojawia się w każdym polskojęzycznym opracowaniu na temat lipskiego kantora – to bowiem on, wraz z żoną Marią Kurecką, przełożył w 1972 roku pomnikową monografię Alberta Schweitzera.

8.

Stawką poezji Wirpszy wydaje się – niczym w „surowej”, „skupionej na swej własnej formie” *Kunst der Fuge*⁵³ – uwidocznienie strukturalnych odpowiedniości utworu. Dzieje się tak również w wierszach z motywem pasyjnym, które wyodrębnić można spośród licznych w jego twórczości opisów przemocy, cierpienia i tortur⁵⁴. Zawsze gdy poeta porusza temat ukrzyżowania, raczej zachęca nas do analizy – jak powiada w utworze *Balet* – „układów porządku” wiersza⁵⁵ niż mami obietnicą bezpośredniego przeżycia przedstawianych emocji. W rozpoczynającym się incypitem „Porządku bizantyjskich krzyżyków” *Balecie* skupia się Wirpsza „na trzech punktach ugwożdżenia”, by dociekać, jak ich układ warunkuje „rozpięcie rąk”, „giętkość szyi” i „przemienność kolan” ukrzyżowanych „u duchowionych Chrystusów”⁵⁶. Fizykalne właściwości zgłębia również znacznie późniejszy (skądinąd bardzo osobisty) sonet *Syn*, w którym „rozrzuć ramion jakby do uścisku” odpowiadają „skrzyżowane moce”, które „wspierają świat i świata skrzywienie/ Prostują w krzyku śmiertelnym”⁵⁷. W tomie *Liturgia* wiersz ten zapowiada między innymi utwór *Miłość* o incypicie „Ból trwa i zjawia się miłość. Ból mija i zjawia się/ Radość”, w którym przyrównując „fale sumienia” do „fal energii”, kreśli poeta „wykres i [...] osie współrzędnych”⁵⁸. To z tych ostatnich – z „osi odciętych i osi rzędnych”, „osobno skrzyżowanych” – po dodaniu „cierpienia” powstanie „Krzyż”⁵⁹.

W najbardziej muzyczny i poruszający sposób oddał Wirpsza ukrzyżowanie w wierszu *Prawnicy*, wchodzącym w skład poematu *Faeton*, który ukończony został pod koniec 1968 roku – niemal w tym samym czasie, w którym Bellmer powrócił pod ołtarz z Isenheim. Podczas gdy autor *Lalki* przeniósł linie konstrukcyjne wizji Grünewalda na swą zapadającą w pamięć fotografię, Wirpsza dokonał transpozycji daleko mniej oczywistej: z wyobraźniowych linii kompozycyjnych utrwalonej wizji Golgoty uczynił partyturę – zapis przejmującej, tyleż uderzającej, co minimalistycznej muzyki cierpienia. Jego niezwykle wiersz rozpoczyna się następująco:

Krzyżowano prawnie: trupio. Krzyże
Wkopywano w ziemię: czaszkowo. Między
Prawem, ziemią, czaszką i trupiością była
Zgodność, harmonia; muzyczność tej harmonii
Przewidywano od dawna, nastąpiła pora
Jej zapisu i był stukot szpadli i stukot



Hans Bellmer, *Lalka*, fotografia, 1935, [w:] Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975, wybór i opracowanie Andrzej Przywara, Adam Szymczyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 59.

Młotków i inny dźwięk rzemieślniczy
Nawleczony na linie przyspieszonych oddechów:
Mocujący i przymocowani oddychali
Ponadprawnym i ponadziemskim powietrzem. Linie
Oddechów układały się poziomo i tak
Powstało miejsce na zapis nutowy; na zdruciałych
Oddechach: trzy krzyże, w systemie
Diatonicznym: jasna tonacja A-dur, bardzo
Zwarta, i gorzka fis-moll; obie sumienne.
W tych tonacjach wyrażały się
Wiara, nadzieja i miłość; nie jako stany
Psychiczne, lecz jako cnoty; i dźwięczały
Skargi, zwroty liturgiczne i to, co wypełnia
Przestrzeń między czaszką i ziemią a
Niebem, między śmiercią a prawem:
Obie tonacje są bezwietrzne, w jasności i goryczy
Nieruchome⁶⁰

Zauważmy, że w zacytowanej części tekstu przeważają relacje horyzontalne: układające się poziomo linie oddechów tworzą pięciolinię. Dominuje statyka i wspomniana w tekście „harmonia”, przez którą wznosimy się jakby wyżej – wszystko wydaje się z sobą zgadzać i odbywać zgodnie z przyjętymi rygorami. Trzy krzyże na Golgotcie odpowiadają trzem znakom chromatycznym – krzyżykom – w ilości właściwej dla wskazanych w tekście skal: A-dur (której Christoph Schubart przypisuje „radość”, „nadzieję” i „miłość”) oraz fis-moll (tu odpowiednio: „skarga”, „niezadowolienie”⁶¹); skale te są wobec siebie paralelne. W efekcie dramatyczna scena ukrzyżowania wydaje się rozgrywać w „czasie równowagi”, dążącym „do nieskończoności” – co przypisywał Wirpsza Bachowi w cytowanej wyżej *Teoryjce*. Tymczasem wiersz – w swej środkowej części,

pozbawionej odniesień muzycznych, koncentrujący się na tytułowych prawnikach – kończy się następująco:

Wielkie rozkosze; nurkowanie po
Skali diatonicznej w dół, tony
Schodzą miarowo jak piętra
W szybie windy; czy dotkną ziemi, kości
Macierzyńskiej, czaszki – pokusa; znad czaszki
Dochodzi krzyk: fis, cis, gis, czemuś
Mnie opuścił, i świecą trzy punkty
Zapisu nutowego, fis, cis, gis, świecenie
Albo krzyk. Płomyk i rumory. Płomyki
Są bardzo wąskie, wydłużone, palą
Mi nurkujące stopy. Ten zapis muzyczny
Przykrawa fragmenty przestrzenne
Trzema podwyższonymi nutami⁶².

Nadal wszystko się zgadza: fis, cis i gis są dźwiękami skal A-dur i fis-moll, a inicjalny fis jest dźwiękiem środkowym, co może odpowiadać pozycji Jezusa pośród skazańców. Równocześnie zderzamy się jednak ze szczególnym nagromadzeniem leksemów ewokujących obniżenie, powiedzmy „bemolowych”: „nurkowanie”, „w dół”, „schodzą”, „szyb”, „dotknięcie ziemi”. W istocie dotykamy ziemi; stromy zjazd ów nie może nie ewokować kenozy, której eschatologiczność podkreśla przywołanie „macierzyńskiej” Ewy, a dramatyczność – „czaszka” oraz pasyjny kryptocytat: „czemuś/ Mnie opuścił”. Naraz znaleźliśmy się bardzo nisko, a „trzy punkty/ Zapisu nutowego” „świecą” wysoko nad nami, niczym niedosiężne gwiazdy. Z samego zaś dna, *de profundis*, rozlega się „krzyk”, a wtedy – oto tajemnica krzyża – trzy świecące punkty, trzy krzyżki, przemieniają się w „bardzo wąskie, wydłużone” płomyki, niemogące nie przywoływać Wieczernika i Zesłania Ducha Świętego. Wydaje się oto, że wywindowani zostaliśmy już bardzo wysoko, gdy nagle „płomyki” te okazują się „palić/ Mi nurkujące stopy”. W muzycznie harmonijnym wierszu ból pojawia się niemal w ostatniej chwili (niczym płaczące flety w finale Bachowskiego *Actus tragicus*⁶³), ale jest nieodzowny, by układ się dopełnił – by dokonało się, by sztuka cierpienia, *ars passionis*, naprawdę mogła dotknąć. W sporze o możliwość sztuki cierpienia „trzy podwyższone nuty” Witolda Wirpszy przemawiać mogą silniej niż krzyki, spazmy, dygoty...

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

Przypisy

¹ John Eliot Gardiner, *Muzyka w zamku niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, przeł. Katarzyna Matwiejczuk, PWM, Kraków 2022, s. 390–391.

² Tamże, s. 391.

³ Tamże, s. 391, 392.

⁴ Tamże, s. 403, 390, 391. Gardiner polemizuje tu z Friedrichem Smendem, proponującym uznać za „wewnętrzne serce (*Herzstück*) całej *Pasji*” moment przerwania przez Bacha dramatycznej akcji procesu niedługim „pseudo-chorałem *Durch dein Gefängnis*” (tamże, s. 389).

⁵ Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, WAB, Warszawa 2009, s. 453.

⁶ Zob. Wilfrid Mellers, *Bach and the Dance of God*, Faber, London 1980, s. 118–124.

⁷ J.E. Gardiner, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 392–393.

⁸ Zob. Thomas S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. Helena Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, red. Witold Chwalewik, PAX, Warszawa 1963, s. 1–12.

⁹ Wyniki przeprowadzonych przez Kruszynę cennych archiwalnych kwerend przedstawione zostały m.in. w artykule: Natalia Kruszyna, *Hans Bellmer w Katowicach, czyli prenatalne podziemie surrealisty*, cz. 1, „Witkacy!” 2021, nr 2 (11), <https://witkacy.eu/wp/hans-bellmer-w-katowicach-czyli-prenatalne-podziemie-surrealisty-cz-1-natalia-kruszyna/>, dostęp: 20.12.2024.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Hans Bellmer, *Ojciec*, tłum. Andrzej Urbanowicz, „Opcje” 1997, nr 1–2, s. 77.

¹² Tegoż, *Lalka*, tłum. Jacek S. Buras, [w:] Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 52, 48.

¹³ Opublikowana w Karlsruhe (dziś: Pokój) na Opolszczyźnie publikacja *Die Puppe* zawierała wykonane w mieszcącym się tam domu letniskowym Bellmerów fotografie tytułowej lalki w różnych fazach jej konstrukcji, a także tekst *Erinnerungen zum Thema Puppe* (Wspomnienie na temat lalki), w polskim obiegu funkcjonujący jako *Lalka*.

¹⁴ K.A. Jeleński, *Bellmer...*, dz. cyt., s. 23. Aspekt ten zainteresował Michela Foucaulta, piszącego do Jeleńskiego: „Dziękuję bardzo za przesłanie mi wspaniałego albumu Bellmera. Jest pasjonujący. Z entuzjazmem przeczytałem również Pański tekst. [...] Pisze Pan o tym, czym jest i czym może być dzisiaj sadyzm, rzeczy, które są bez wątpienia najistotniejsze z tych, jakie czytałem. Chciałbym takich Pańskich rzeczy na ten temat czytać jeszcze wiele” (M. Foucault, [List do K.A. Jeleńskiego z dn. 24 stycznia 1967], [w:] K. A. Jeleński, *Chwile oderwane*, oprac. Piotr Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 560).

¹⁵ K.A. Jeleński, *Bellmer...*, dz. cyt. s. 23, 24.

¹⁶ Hal Foster, *Armor Fou*, „October” 1991, t. 56, s. 86.

¹⁷ Rosalind Krauss, *Bachelors*, MIT Press, Cambridge, London 1999, s. 156. Fotografia, o której mowa, przedrukowana została na s. 27 książki. W kształt swastyki układają się również ciała modelek na zdjęciu z 1946 roku, zamieszczonym w pierwszej poświęconej Bellmerowi anglojęzycznej monografii (zob. Peter Webb, Robert Short, *Hans Bellmer*, Quartet Books, London 1985, s. 179).

¹⁸ H. Foster, *Armor...*, dz. cyt. s. 94.

¹⁹ Zarzuty takie padały zwłaszcza we wcześniejszych fazach recepcji sztuki Bellmera; w 1985 roku, rozpoczynając swą książkę, Peter Webb odnotowywał, że „ostatnimi laty w kręgach feministycznych modne stało się momentalne potępienie jego twórczości” (P. Webb, R. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 11).

²⁰ Alyce Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, przeł. Paweł Polit, [w:] Gry lalki. *Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wyb. i oprac. Andrzej Przywara, Adam Szymczyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 150.

- ²¹ Tamże. Foster dodawał też, że dopóki „oglądamy lalki [Bellmera] jako sadyistyczne, przedmiot tego sadyzmu jest jasny: to kobieta. Jednak jeśli spojrzymy na lalki jako na reprezentacje sadyzmu, przedmiot ten stanie się znacznie mniej oczywisty” (H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge 1993, s. 115).
- ²² Cyt. za: K.A. Jeleński, *Bellmer...*, dz. cyt., s. 13.
- ²³ Cyt. za: P. Webb, R. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 134.
- ²⁴ Zob. Sue Taylor, *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, MIT Press, Cambridge Mass. 2000, s. 34–35.
- ²⁵ K.A. Jeleński, *Bellmer...*, s. 19.
- ²⁶ Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. Jan M. Kłoczowski, M-druk, Lublin 1994, s. 11.
- ²⁷ Tamże, s. 12.
- ²⁸ Zob. S. Taylor, *Hans...*, dz. cyt. s. 232. Niewielka reprodukcja Marii Magdaleny widoczna jest również w *Osobistym muzeum* – przenośnej gablocie, którą przechowywał i uzupełniał artysta w latach 1938–1970 (zob. P. Webb, R. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 91).
- ²⁹ S. Taylor, *Hans...*, dz. cyt., s. 53.
- ³⁰ Zob. tamże, s. 93.
- ³¹ P. Webb, T. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 256.
- ³² Cyt. za: tamże, s. 24.
- ³³ H. Bellmer, *Mała...*, dz. cyt., s. 65.
- ³⁴ Tamże, s. 66.
- ³⁵ Zob. tegoż, *Photographe*, Filipacchi & Centre Georges Pompidou, Paris 1983, s. 114–115.
- ³⁶ Zob. P. Webb, T. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 211–212.
- ³⁷ S. Taylor, *Hans Bellmer*, dz. cyt. s. 84.
- ³⁸ Tamże, s. 92.
- ³⁹ Tamże, s. 93.
- ⁴⁰ Warto zwrócić też uwagę, że podobnie jak u Grünewalda na analizowanej fotografii pionowa belka (pień) znajduje się – co w historii przedstawień ukrzyżowania nietypowe – bliżej widza niż umieszczona za nią belka (gałąź) poprzeczna.
- ⁴¹ W monografii Webba i Shorta prace Bellmera zestawione są z wizerunkami męczeństw św. Sebastiana pędzla Sodomy oraz św. Krystyny autorstwa Palmy Młodszeo (zob. P. Webb, T. Short, *Hans...*, dz. cyt., s. 64–65). Bardziej rozbudowane analizy porównawcze wizualnej wyobraźni autora *Lalki* i fascynujących go płócien malarzy wczesnego renesansu przynosi opublikowana sześć lat wcześniej książka Marcela Paqueta. Nawiązując do wypowiedzi artysty o „fatalnym pokrewieństwie” łączącym go z Hansem Baldungiem Grienem, uznał go filozof za „spadkobiercę” autorów takich przejmujących przedstawień fizycznego cierpienia, jak *Mąż boleśni* Dürera czy *Ukrzyżowanie* Cranacha Starszego, by skonkludować: „Odtąd cielesny ból, refleksyjność nicości, spojrzenie przebijające się przez pozory są nierozdzielnie związane z tym, czym był Hans Bellmer” (M. Paquet, *Hans Bellmer. La chair et le temps*, Editions de la Clairière, Bruxelles 1979, s. 84, 91).
- ⁴² Paul Éluard, *Mgliste gry lalki*, przeł. Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, w: *Gry lalki...*, dz. cyt., s. 58.
- ⁴³ Tomasz Cyz, *Pasja 20, 21. Powroty Chrystusa*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2013, s. 123–124. Wcześniej Bacona z Różewiczem zestawiał Dariusz Czaja, któremu zawdzięczamy również porównanie tego pierwszego z autorem ołtarza z Isenheim: „Powierzchnie rzecz ujmując, te wizje są sobie bliskie, potrącają tę samą strunę tragicznego opuszczenia i ciała ludzkiego w jego skrwawionej mięsności”, nie mniej u Grünewalda „mimo potężnego ładunku tragizmu, przeziara jednak jakaś nadzieja [...]”. Niczego takiego nie odsłaniają *Ukrzyżowania* Bacona. Tu są tylko krwawe strzępy z rzeźnickiego haka. Jak dosadnie pisał Tadeusz Różewicz [...]: «Bacon osiągnął transformację/ ukrzyżowanej osoby/ w wiszące martwe mięso»” (Dariusz Czaja, *Lekcje ciemności*, Czarne, Wołowiec 2009, s. 264).
- ⁴⁴ J.E. Gardiner, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 405.
- ⁴⁵ Witold Wirpsza, *Jedna struna*, [w:] *Varia*, oprac. Dariusz Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 76.
- ⁴⁶ Zob. Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 52–67.
- ⁴⁷ Witold Wirpsza, *Zapiski datowane, bez porządku*, Książnica Pomorska w Szczecinie, Dział Zbiorów Specjalnych, Archiwum M. Kureckiej i W. Wirpszy, sygnatura 1823, zeszyt formatu A5.
- ⁴⁸ Tegoż, *Listy z oflagu*, oprac. D. Pawelec, Zaulek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin 2015, s. 144 [list z 30 grudnia 1944 do Marii Kureckiej].
- ⁴⁹ Zob. tegoż, *Varia*, dz. cyt., s. 151, 177, 231.
- ⁵⁰ Zob. tegoż, *Liturgia*, Biblioteka Archipelagu, Berlin 1985, s. 62.
- ⁵¹ Tegoż, *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 153, 26.
- ⁵² Tegoż, *Varia*, dz. cyt., s. 381.
- ⁵³ Piotr Wierzbicki, *Boski Bach, Sic!*, Warszawa 2014, s. 56.
- ⁵⁴ Zdaniem Anny Kałuży „niesłychanie trwale” u Wirpszy „zainteresowanie okrucieństwem i przemocą” można „tłumaczyć pesymistycznym poglądem poety na temat rozwoju cywilizacji” (A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Universitas, Kraków 2008, s. 179).
- ⁵⁵ Witold Wirpsza, *Przesady*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011, s. 15.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Tegoż, *Liturgia*, dz. cyt., s. 88.
- ⁵⁸ Tamże, s. 51.
- ⁵⁹ Tamże.
- ⁶⁰ Tegoż, *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006, s. 85–86.
- ⁶¹ Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XIII–XIX wieku*, Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 39.
- ⁶² W. Wirpsza, *Featon*, dz. cyt., s. 86–87.
- ⁶³ Za jego przypomnienie dziękuję Bartłomiejowi Barwinkowi (AM w Katowicach).