

RYSZARD KOZIOŁEK

Instytut Polonistyki, Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-8845-233X>

Ból bez sensu

Pain Without Meaning

Artykuł recenzowany

Abstract

The article addresses the issue of the hermeneutics of pain. Despite its universality – both of experience and discourse – pain lapses into a constant impasse of representation. This impasse can be graphically presented in the form of a triangle. The dark interior is the individual experience of pain. Its sides are defined by the urgent need for articulation, the lack of references, and the desire for an intersubjective sense of pain. The most acceptable form of mediating pain turns out to be art. This is proven by the examples of painting and poetry discussed in the article.

Keywords: pain; representation; meaning; destruction of language

Abstrakt

Artykuł prowadzi refleksję o przyczynach trudnej dyskursywizacji bólu, pomimo jego powszechnej obecności w ludzkim życiu oraz w dyskursach wielu dyscyplin. Problem hermeneutyczny wynika m.in. z faktu radykalnej indywidualności doświadczenia bólu oraz jego nie referencyjności. W symbolicznym ujęciu problem przybiera formę trójkąta, w którym indywidualne doświadczenie zajmuje jego ciemne wnętrze, a trzy boki blokują jego sensowną komunikację. Pierwszą z nich jest niereferencyjność bólu: nie posiada on intersubiektywnego odniesienia, które pozwalałoby na jego obiektywizację i uspołecznienie bólu. Drugą przeszkodą w komunikacji bólu jest jego nagłość i imperatyw artykulacji. Ciało bolące w naturalny sposób dąży do wyrażenia swojego stanu, czy to poprzez mowę, czy przez inne formy ekspresji. Jednakże sam akt artykulacji nie prowadzi do skutecznej komunikacji, gdyż ból, mimo swojej oczywistości dla doświadczającego, pozostaje trudno pojmowalny dla innych. Trzecia przeszkoda to strukturalna niewyraźność bólu w języku, którego formy i środki pozostają nieadekwatne wobec rzeczywistego doświadczenia. W obliczu tego impasu wyrażania bólu sztuka okazuje się jedynym medium pozwalającym na otwarcie szczeliny sensu w zamkniętym dla języka doświadczeniu cierpiącego ciała.

Słowa kluczowe: ból; przedstawienie; sens; niszczenie języka

O autorze

Ryszard Koziołek – literaturoznawca, eseista, profesor w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Śląskiego. W 2010 roku otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia w kategorii „Eseistyka” za książkę *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*. Członek jury Nagrody Literackiej Nike w latach 2012–2015. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”, „Polityki” i radia Nowy Świat. W 2016 roku jego książka *Dobrze się myśli literaturą* została uhonorowana Śląskim Wawrzynem Literackim. W 2017 roku otrzymał Nagrodę im. Kazimierza Wyki za wybitne osiągnięcia w dziedzinie eseistyki oraz krytyki literackiej i artystycznej. Ostatnio opublikował książkę *Czytać, dużo czytać* (2023).

Ból bez sensu

Wbrew swojej powszechności – zarówno jako doświadczenia, jak i jego dyskursu – ból popada w nieustanny impas przedstawienia. Impas ów można obrazowo ująć pod postacią trójkąta, którego ciemnym wnętrzem jest indywidualne doświadczenie bólu. Jego specyfiką jest domaganie się natychmiastowej artykulacji; ciało bolące mówi samo lub chce mówić o swoim bólu. Albo przynajmniej dać mu głos. Nagłość i oczywistość artykulacji bólu nie oznacza jednak jego skutecznej komunikacji. Rozumienie artykułowanego bólu nie jest w najmniejszym stopniu adekwatne do jego oczywistości. Jak głosi ponury żart: „Nie ma takiego bólu pacjenta, którego lekarz nie mógłby znieść”. Trudna hermeneutyka bólu wynika z zablokowania jego sensu przez trzy przeszkody – boki wspomnianego trójkąta. Pierwsza przeszkoda w komunikacji bólu jako pojmowalnego sensu wynika z jego niereferencyjności. Ból nie ma znaczenia: intersubiektywnego odniesienia, które pozwoliłoby na uspołecznioną obiektywizację indywidualnego doświadczenia. Pojmujemy to za każdym razem – pisze w fundamentalnej pracy Elaine Scarry:

gdy przyglądając się ludzkiemu wnętrzu dotrzemy wreszcie do fizycznego bólu, który – w odróżnieniu od wszystkich innych stanów świadomości – nie ma żadnej treści, żadnego odniesienia. Nie istnieje dzięki czemuś, ani po coś. Właśnie dlatego, że nie kieruje się ku żadnemu przedmiotowi, może, znacznie bardziej niż jakiegokolwiek inne zjawisko, opierać się uprzedmiotowieniu przez język¹.

Ból nie tylko nie ma desygnatu, ale narusza lub niszczy próby symbolizacji. W najlepszym razie prowadzi to do niekończących się metonimizacji i metaforyzacji bólu; w najgorszym, ból po prostu niszczy język, redukując jego artykulację do jęku, krzyku; *logos* sprowadza do *phone*. Drobny ból nie daje się nazwać, potworny niszczy każdą nazwę.

Impas wyrażalności rośnie wraz z drugim bokiem trójkąta, którego ściana promieniuje do wnętrza doświadczenia absolutną pewnością, jaką posiada człowiek cierpiący,

a mianowicie, że jego ból jest prawdziwy. Prawda bólu jest niepowątpiewalna dla cierpiącego. Nie ma to nic wspólnego z perspektywicznością czy subiektywnością prawdy. Ból jest obiektywnie prawdziwy i niekomunikowalny. Więcej nawet, jak pisze Scarry, gdyż „doznawać bólu to mieć pewność; słyszeć, że inna osoba doznaje bólu, to mieć wątpliwości”².

Trzeci wreszcie bok trójkąta niewyrażalności bólu należy do Nietzschego i jego przekonania wyrażanego od wczesnych *Narodzin tragedii* aż po ostatnie notatki, że jedynie sztuka pozwala nam konfrontować się z prawdą, a jedyne cierpienie, jakiego nie jesteśmy w stanie znieść, to cierpienie bez sensu. Inaczej mówiąc, jedyna teodycea, która jest możliwa do zaakceptowania dla myślącego odważnie i krytycznie człowieka, to teodycea grecka, wedle której estetyczne piękno i poruszająca wymowa tragedii pozwala nam skonfrontować się z okrutną i bezsensowną treścią cierpiącego istnienia. „Prawda jest brzydka: m a m y s z t u k ę, aby nie zginąć przez prawdę”³. To słynne zdanie domyka nasz trójkąt, każąc cierpiącemu istnieniu mówić o bólu, właśnie dlatego, że mówić o nim nie można przestać, a nie można, ponieważ nie ma dla niego adekwatnego słownika i gramatyki. Ale milczenie bolejącego człowieka jest ponad jego siły, więc ciemne wnętrze cierpienia przyzywa nieskończone próby rozświetlenia go przez symbolizację, których kultura dostarcza zbolalej wyobraźni. Musimy mówić o bólu, gdyż inaczej umarlibyśmy od jego prawdy, której wypowiedzieć nie sposób. Skoro bowiem ból jest doświadczeniem powszechnym nieprzekazywalnym (kanonicznym idiomem), generuje przedstawienia z niepowstrzymaną i niewyczerpaną siłą. Paradoksalnie, potęguje tę niewyrażalność fakt, że żyjemy w czasach hipertrofii przedstawień przemocy w kulturze popularnej, które eksponują cierpienie i ból jako fantazmatyczne suplementy dyskursu przyjemności. Z jednej strony pozasłowne, fonicznie artykułowane doświadczenie, z drugiej nieustanna erupcja obrazów i opowieści o „cierpieniu”. Trud mowy bólu zasadza się na świadomości nieadekwatnego zapośredniczenia – bycia odpychanym poza granice trójkąta; poza intersubiektywny system znaków. Mówił o tym Józef Tischner w dyskusji podczas konferencji „Sztuka a cierpienie”:

[Cierpienie] nie chce się wyrazić abstrakcyjną formułą, ono jakby zatrzymuje się przed myśleniem. A w każdym razie zatrzymuje się przed systemem, tego nie da się ująć w system⁴.

Skoro nie sposób mówić o bólu samym, a nie można o nim nie mówić, bowiem ciało „mówi” przynajmniej samym głosem, można lub trzeba mówić o tym, co ból wywołuje; co przenosi na siebie sprawczość wywoływania bólu, a przez to porusza wyobraźnię, wzbudza współczucie, wywołuje grozę lub odruch protestu. To między innymi narzędzia bólu, które wskazują na to, co robi on ciału. „Umysłowy nawyk rozpoznawania bólu w danym narzę-

dziu [...] jest stary i utrwalony”⁵ – pisze Scarry. Słynna rzeźba Giuseppe Sanmartino z kaplicy San Severo ukazuje leżące ciało, które wydaje się nieskazitelne; rzeźba technicznie spokojem, łagodnością i harmonią. Jakby wbrew torturom i męce, które się na nim niedawno dokonały. „Dwuznaczność posągu nie pozwala określić czy mamy do czynienia po prostu z Chrystusem leżącym w całunie czy już ze Zbawicielem, który zaraz uwolni się z całunu”⁶. Rzeźbiarz zostawił jednak narzędzia oprawców – koronę cierniową, obcęgi i wyjęte z ciała gwoździe – które spoczywają obok już prawdopodobnie nowego ciała Jezusa, które zgodnie z zapowiedzią Pawła będzie: niezniszczalne, chwalebne, mocne, duchowe, niebieskie, odmienione, nieśmiertelne (I Kor, 42–53). Tylko one nie pozwalają zapomnieć o tamtym ciecie: zniszczalnym, niechwalebny, słabym, zmysłowym, ziemskim, nieodmienionym, śmiertelnym. Nie ma między nimi związku innego niż te narzędzia, które wydają się koniecznymi instrumentami zmartwychwstania.

Wytarty krzyż

W zachodnim kręgu kulturowym najbardziej utrwalonym narzędziem bólu, jego najsłynniejszą metonimią jest krzyż jako narzędzie tortury. Chrześcijańska ikonografia długo broniła się przed tym aspektem krzyża. Przez ponad tysiąc lat przedstawienia Ukrzyżowania nie eksponowały cierpienia, ale zapowiadały triumf zmartwychwstania. Tłumiły doświadczenie i wyobrażenie tortury, transformując cierpiące ciało i narzędzie tortur w znaki. Jakby wierne greckiej niezgodzie na uczynienie Ukrzyżowanego ideałem człowieka. Działo też zwykle zubożenie nadmiarem wizerunków horroru, jakim jest cierpienie krzyża. Jak dowodziłem już we wcześniejszych pracach, sztuka chrześcijańska odegrała ogromną rolę w przygotowaniu widza do obcowania z makabrą i okrucieństwem w sztuce popularnej⁷. W ten sposób przyczyniła się także do wzrostu naszej obojętności na obrazy cierpienia, co doskonale ujęła Maria Konopnicka. Tytułowa bohaterka opowiadania *Anusia* – guwernantka – opowiadając pozostającym pod jej opieką dzieciom żywoty świętych na dobranoc, systematycznie wystawiała je na obcowanie z horrorem przeżywanym przez męczenników, co w efekcie uczyniło go czymś zwyczajnym:

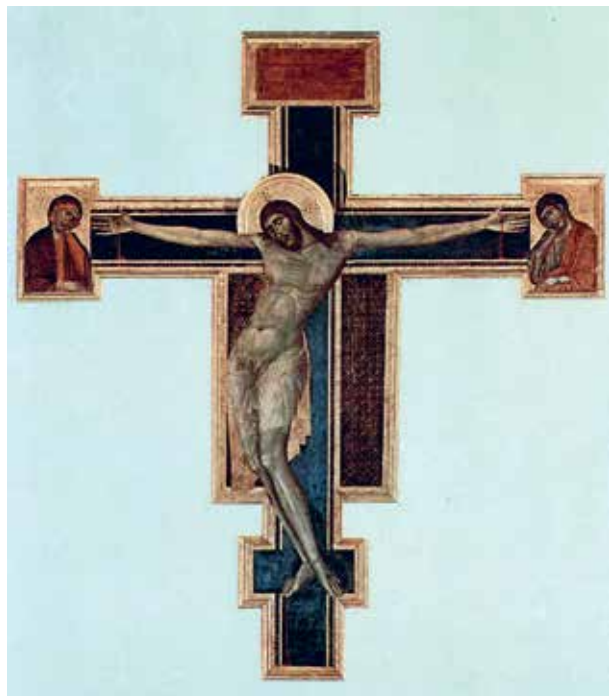
Po roku pobytu Anusi u nas tak byliśmy oswojeni z całym martyrologium, żeśmy o wyrwanych językach, rozpalonych kleszczach, plecach dartych pasami ze skóry i piłowanych ciałach rozprawiali jak o chlebie z masłem i gdyby które z nas spotkało świętego Dionizego idącego z własną uciętą głową pod pachą, myśle, że nie byłoby zdziwione⁸.

Tradycja musi zostać zrewitalizowana w teraźniejszości, by pozostała żywa. Widać to w procesie obojętnienia na ogromne obszary dawnej sztuki, którego doświadcza. O ile dzieła gigantów, takich jak Szekspir

czy Caravaggio, nadal działają na odbiorcę natychmiast, nie wymagają uprzedzenia i tłumaczenia, o tyle kolejne Zwiastowania, Adoracje czy Ukrzyżowania upodabniają się do siebie w naszych oczach, co więcej – ich muzealny nadmiar sprawia, że stają się dla nas nierozróżnialne. Nie pomoże tutaj nawet dobry przewodnik, bowiem nie o obwarowanie sztuki wiedzą chodzi, ale o odzyskanie jej bezpośredniego oddziaływania. Z pomocą przychodzi nam współczesna sztuka cierpienia będąca koniecznym wprowadzeniem do obcowania ze sztuką dawną, która pokryła się patyną baśni (dawno, dawno temu...), religijnego rytuału czy po prostu została dotknięta naszą obojętnością, wywołaną coraz bardziej niezrozumiałą przeszłością. Uwięzienie bólu wśród jego znaków stawalo się wszelako nie do zniesienia i coraz częściej sztuka dawała znać nie o bólu, którego wsak przedstawić nie sposób, ale o jego niszczącej język sile.

Oto dwa spośród niepoliczonych wizerunków Ukrzyżowania, w których ten proces widać szczególnie wyraźnie.

Namalowane około 1287–1288 roku *Ukrzyżowanie* Cimabuego jest zarazem arcydziełem malarstwa i traktatem chrystologicznym. Ciało Chrystusa na krzyżu – niemal nagi, wygięte męką – ma ciężar cierpiącej materii. Kolorystyczne atrybuty mającego nadejść Zmartwychwstania: złoto, purpura i błękit, zdają się stać w sprzeczności do kondycji ludzkiego ciała; urągają degradacji i upodleniu człowieka w Boga. W skandal doskonałości wdała się natura. Czwartego listopada 1966 roku rzeka Arno zalała Florencję. Pędząca z prędkością 60 kilometrów na godzinę woda niosła wszystko, co porwała z miejskich brzegów. Błoto mieszała z olejem służącym do ogrzewania mieszkań, tworząc gęstą ciecz. Zalaniu, do wysokości nawet kilku metrów, uległy nie tylko kamienice, muzea, biblioteki i kościoły, w oleistej brei pływały także średniowieczne rękopisy, freski, obrazy i rzeźby dryfowały oblepione kleistą mazią, a groby w Santa Croce zostały podmyte. W powodzi ucierpiał milion książek oraz czternaście tysięcy dzieł sztuki. Wśród nich znalazł się krucyfiks Cimabuego. Kiedy go oczyszczono, okazało się, że woda usunęła z niego 60–70 procent malowidła. Po dziesięcioletniej renowacji powrócił do kościoła Santa Croce, pozostały jednak na nim ślady poważnych, nieodwracalnych uszkodzeń. Ciało na krzyżu w części zniknęło – prawa strona twarzy Chrystusa i lewa część jego sylwetki oraz liczne drobniejsze fragmenty obrazu zatarły się bezpowrotnie. Nie ośmielono się ich na powrót domalować, jakby uznając prawo natury do niszczenia dzieł ludzkich. We wspólnej pracy przedstawienia nieprzedstawialnego cierpienia spotkały się dwie siły. Nie bezpośrednio, ale poprzez niszczenie przedstawienia, niszczenie języka. W efekcie powstało dzieło hybryda człowieka i natury, w którym sprzymierzyły się praca twórcza wielkiego artysty i niszcząca praca żywiołu. Ta przypadkowa modyfikacja wizerunku cierpiącego Chrystusa przydała mu nową moc symboliczną – czytelną dla współczesnych, oddalonych o siedem stuleci od artysty widzów.



Cimabue, *Ukrzyżowanie* [znane też jako *Krucyfik*], Museo dell'Opera di Santa Croce, Florencja, około 1287–1288.

Cierpienie niszczy ciało, tu: dosłownie widzimy zniszczone torturami ciało, którego obraz niszczy natura. W efekcie postać na obrazie nie tylko nie przypomina Boga, ale nie przypomina też człowieka.

Tą drogą rozmowy z Cimabuem podążył Francis Bacon – jeden z wielu malarzy zafascynowanych krucyfiksem, który w swoich *Trzech studiach do Ukrzyżowania* (1962 rok) za pomocą innych środków ukazał straszną siłę studium męki przeprowadzonego przez twórcę *Ukrzyżowania* z Santa Croce. Przedstawione na tryptyku Bacona naturalnej wielkości ciała ludzkie przypominają raczej tusze zwierzęce niż kształty człowieka. Teologiczny dylemat: Bóg czy człowiek cierpi na krzyżu? – Bacon rozstrzygnął zgodnie z doświadczeniem człowieka XX wieku: nie ma żadnej godności w cierpieniu, którego doświadczyły zgładzone miliony. Nie dziwi więc, że Tadeusz Różewicz odnalazł w dziełach Bacona własną obsesję poszukiwania sposobu „renowacji” artystycznego języka cierpienia. Po wynalazku masowego uśmiercania ludzi na podobieństwo uboju zwierząt ktoś ma prawo domagać się godnego uczczenia własnego cierpienia – stosownym słowem lub obrazem?

malowałem w roku 1962
ukrzyżowanie
czasami na kacu
ledwo wiedziałem co robię
ale tym razem pomogło

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso

wstał od stolika i powiedział cicho
tak oczywiście jesteśmy mięsem
jesteśmy potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego
zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku
to chyba czysty przypadek⁹

Przyznając się do inspiracji Cimabuem podczas malowania prawego panelu, Bacon miał powiedzieć, że figura Chrystusa „przypominała mu robaka pełzającego po krzyżu”. Ale jest na obrazie inne jeszcze zwierzę. To pies u spodu trzeciej części tryptyku¹⁰. Ewokuje okrutną ironię obrazu, która dosięga boleśnie widza. Choć nic nie obrotni nikogo przed doświadczeniem bólu, to jednak ludzka istota ślini się na widok mięsa innej cierpiącej ból istoty.

Bacon i Różewicz to nie bluźniercy, lecz wielcy Kanonodzieje Pasji. W trosce o nasze dusze przywracają nam odczucie skandalu cierpienia na krzyżu jako czegoś, co nigdy nie powinno przydarzyć się człowiekowi. Na co inny człowiek nigdy nie powinien patrzeć. Lub przeciwnie. Kanonicznym zapisem tej dwuznaczności obserwatora cudzego cierpienia jest historia rannego łucznika Filokteta porzuconego przez towarzyszy na wyspie Lemnos. Krystyna Koziołek, omawiając rozmaite reinterpretacje mitu, dostrzega, zwłaszcza w poświęconej mu tragedii Sofoklesa, zapis nieprzezwycięzalnej różnicy doświadczenia zdrowia i choroby, a zwłaszcza fizycznego cierpienia:

Widzom tragedii zjawia się też człowiek skrzywdzony, który manifestuje swoje rozczarowanie ludźmi. Jest zapiekły i nieprzejednany. W ujęciu Sofoklesa, Filoktet woli dalej cierpieć i żyć w samotności, niż puścić w niepamięć krzywdy, jakich doznał od swoich niedysiejszych towarzyszy broni i ponownie do nich przystać, aby zwyciężyć Troję i zostać uleczonym¹¹.

W tej nieprzezwycięzalnej dychotomii to sztuka bierze na siebie ciężar mediacji, choć często manifestuje także bezradność swoich przedstawień, a nawet dokonuje samozniszczenia języka w pokorze dla przeżycia niepodległego wyrażeniu.

Pal i świder

Niszczenie języka przez ból przedstawiło w polskiej literaturze w sposób porażający dwóch pisarzy: Sienkiewicz i Herbert. Nie istnieje język adekwatny do wyrażenia bólu. Można powiedzieć nawet więcej – ból niszczy język, mowa załamuje się na bólu, triumfują samogłoski, których wartość wynika z ich naturalnej bliskości krzyczącemu, jęczącemu ciału.

Nabijanemu na pal Azji ból niszczy język, „z gardzieli wydobył się krzyk: A! a! a!”¹². Scena ta nie ma precedensu w całej literaturze polskiej¹³. Wyjątkowo Sienkiewicz chce, żebyśmy wyobrazili sobie ból. Ale to jest poza komunikacją. Nikt z nas – na szczęście – nie może po-

czuć tego, co czuł człowiek nabijany na pal. Pisarz skupia naszą uwagę na palu jako na narzędziu cierpienia, które sprawia, że w ciele Azji „jęło się dziać coś strasznego, coś przeciwnego naturze i człowieczym uczuciom! Kości nie-szczęśnika rozstępowały się, ciało darło się na dwie strony”¹⁴. W narracji nie zostaje podjęta nawet próba wypowiedzenia „bólu niewypowiedzianego”, gdyż nie ma dlań odniesienia ani obiektu znanego czytelnikowi, do którego ból ten mógłby zostać porównany. Szukając ekwiwalentu dla niewypowiadalnego, autor sięga po kontekst skandaliczny – odsyła czytelnika do doświadczenia rozkoszy: „ból niewypowiedziany, tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą, przeniknął jego jestestwo. Pal pograżał się głębiej i głębiej”¹⁵. Spuszczone z łańcucha perwersyjne konotacje natychmiast zaczynają się mnożyć wokół opisu wachmistrza Luśni, specjalisty od tortur:

Luśnia pochylił się i wzięwszy w obie ręce biodra Azji, tak aby mógł nimi kierować, zawołał na ludzi trzymających konie:

– Ruszaj! A powoli, razem!¹⁶

Makabrycznej perwersji nie jest pozbawiona również druga sekwencja sceny tortur – oślepienie Azji za pomocą świda. Luśnia „zapaścił ostrze w żrenicę, zakręcił raz i drugi, a gdy powieka i delikatna skóra otaczająca oko owinęły się już naokół świda – szarpnął. Wówczas z obu jam ocznych Azji wypłynęły jakby dwa strumienie łez po jego twarzy”¹⁷. Zrzucony język i fetyszycacja narzędzi cierpienia oto żalosne i bezradne efekty porwania się przez Sienkiewicza na szaloną próbę ukazania cierpienia Azji. Sienkiewicz pokazuje, jak to działa wewnątrz powieści. Pornografia tego cierpienia zawstydza nawet ludzi wojny, „którzy poczęli gasić w milczeniu pochodnie, jakby wstydzając się, że światło oświeca dzieło tak okropne”¹⁸. Wydaje się, że to już bardzo dużo, ale Sienkiewicz buduje na koniec niemal bluźnierczą analogię pala i krzyża w finałowym obrazie męki Azji. Żołnierze już nie mogą patrzeć, ale czytelnik owszem:

i tylko od księżycowego sierpa szły srebrne, lecz niezbyt jasne blaski na ciało Azji. Głowa jego pochyliła się zupełnie na piersi, tylko przywiązane do dębczaka i owinięte smolną słomą ręce sterczały ku górze, jakby ten syn Wschodu wzywał zemsty tureckiego półksiężycy na swych oprawców. – Na koń! – rozległ się głos Nowowiejskiego. Przed samym wsiadaniem wachmistrz zapalił jeszcze ostatnią pochodnię owe wzniesione ręce Tatara, po czym oddział ruszył ku Jampolowi, a wśród gruzów Raszkowa, wśród nocy i pustki został tylko na wysokim palu sam Azja, syn Tuhaj-beja – i świecił długo...¹⁹

Brzozowski rozpoznał w Sienkiewiczu prawodawcę atrakcyjności przemocy bez cierpienia w kulturze masowej. Miał rację. Wszyscy współcześni jesteśmy dowodem na

stępienie wrażliwości na obrazy okrucieństwa i cierpienia ludzkiego, oglądane dziś na co dzień, w warunkach tak normalnych i w ilościach tak olbrzymich, że nużą już bardziej niż szokują (nie upływa dzień bez obejrzenia tuzina trupów i morderstw na ekranach telewizyjnych – w audycjach zwanych „wiadomościami” czy tych, jakie klasyfikuje się jako przedstawienia teatralne, seriale policyjne, filmy fabularne czy programy dla dzieci)²⁰.

Dzieje się tak, gdy naszym jedynym łącznikiem ze światem jest oko: kiedy w planie przedstawienia triumfuje przemoc, a przeżycia ofiar są nieobecne.

Fakt – pisała Susan Sontag – „że wiadomości o wojnie są obecnie rozpowszechniane na całym świecie, nie oznacza, że zdolność do myślenia o cierpieniu ludzi w dalekich stronach znacznie wzrosła”²¹. Obrazy cierpienia nie powinny nam sprawiać przyjemności. Tymczasem „zdjęcie wysyła sprzeczne sygnały. Połóżcie temu kres, przekonuje, lecz jednocześnie wykrzykuje: cóż za widowisko!”²². A cóż powiedzieć o naszym zachwycie na widok *Umierającego jęńca*? Paradoxs i sprzeczność tkwiące w Ukrzyżowaniu, a więc i w całym dyskursie cierpienia, koncentrują się w jednym pytaniu: patrzeć czy nie patrzeć?

Wstyd

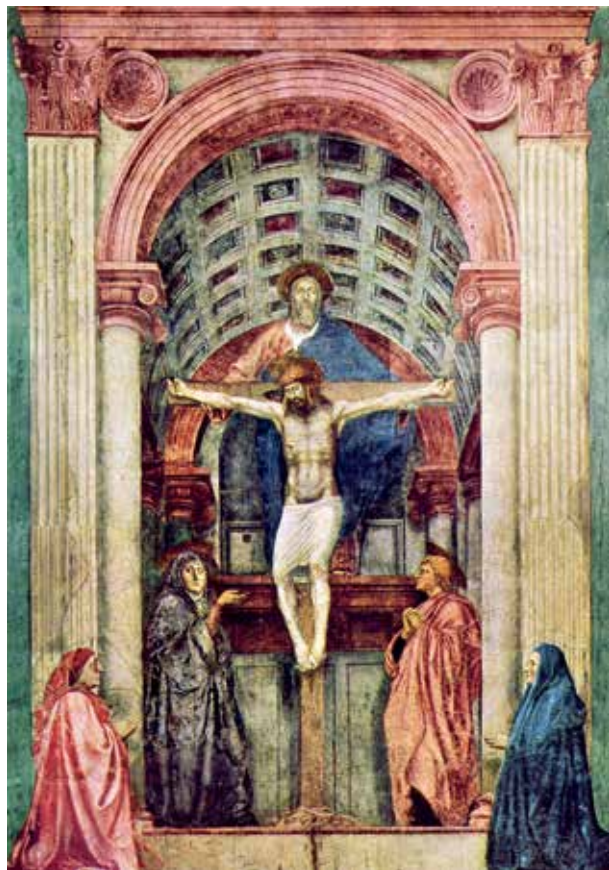
Czy za wpatrywaniem się w obrazy męki nie stoi przypadkiem podobny atawizm do tego, który skłania kierowców do zwolnienia na widok wypadku? Nie po to, żeby pomóc, ale żeby spojrzeć. Należy być podejrzliwym wobec tej skłonności – nie gapić się, lecz odwracać wzrok; rozmyślać i pamiętać, co się widziało. Gdy Georg Bendemann, bohater opowiadania Kafki *Wyrok*, którego ojciec skazał na śmierć przez utopienie, pędzi, by wykonać na sobie jego wyrok, mija na schodach służącą. „– Jezu! Krzyknęła i zakryła fartuchem twarz, ale jego już nie było”²³. W tym geście instynktownego przestachu i zawstydzenia Kafka fenomenalnie wyraził właściwą postawę wobec cierpienia rozgrywającego się na widoku. Stosowne są strach, wstyd i zażenowanie, że ktoś tego doświadcza; że ktoś to komuś zrobił; że możemy na to patrzeć. Nasz wstyd powinien być tym większy, im bardziej ofiara jest bezbronna i udręczona; bezwstydnie obnażona bólem lub chorobą.

Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd bez sprzeciwu odsłaniałem obcym ręką wydawałem obcym oczom

biedne tajemnice mego ciała

Wkraczali we mnie ostro powiększając poniżenie²⁴

W Santa Maria Novella podczas renowacji *Trójcy Świętej* Masaccia można było za drobną opłatą wejść na rusztowanie i spojrzeć na obraz z pozycji odmiennej od tej, dla której został namalowany. To wyjątkowa szansa, bo Masaccio stworzył go dla widza, który patrząc z dołu, ulega iluzji wznoszącej się perspektywy linearnej – cała



Masaccio, *Święta Trójca*, Santa Maria Novella, Florencja, około 1425.

grupa zdaje się wówczas rzeźbą w łukowatej kaplicy, a nie płaskim freskiem. Częściowa utrata tej iluzji daje jednak możliwość spojrzenia w oczy Bogu podtrzymującemu belkę, na której wisi jego syn. Przejmująco smutne oczy patrzą w nasze oczy, jakby pytały: jak możesz na to patrzeć? Możemy odpowiedzieć pytającym spojrzeniem: jak mogłeś to zrobić?

Zawstydzenie niesprawiedliwym cierpieniem niewinnych sąsiaduje z gniewem. Scena tak prozaiczna, jak widok sroki wyrzucającej jaja z gniazda sikorki, która patrzy na to z gałęzi, może obudzić w nas ślełą furię protestu. „Bo jest gatunek litości, którego nie można udźwignąć i wtedy wysadza się jej przedmiot w powietrze przynajmniej subiektywnie, tj. ovlada nami jedno pragnienie: żeby nie patrzeć”²⁵.

Histeria i neuroza, a w konsekwencji farmakologiczne wyparcie otaczają ból i cierpienie. Te jednak potrzebują czegoś więcej – spokojnej, pewnej siebie, taktownej troski. Troski – nie waham się powiedzieć – kobiecych dłoni (nawet w męskim wydaniu). Choć genderowe różnice w rolach społecznych i zawodowych ulegają stopniowej niwelacji, wciąż przede wszystkim od kobiet oczekujemy, że „ogarną” cierpienie. Jakby w naszych ciałach przetrwała pamięć o kobiecych rękach, które zajmowały się nami, kiedy byliśmy całkowicie bezradni, niezdolni do kontrolowania swojej fizjologii ani do zdobycia pożywienia. Dlatego nasz wstyd łatwiej pozwala kobietom na bliskość; prosi

o nią lub wręcz się domaga. Widać to także w Ewangeliiach – im bliżej krzyża, tym mniej mężczyzn...

Wielka sztuka nie ogranicza się jednak do katechezy, jest czymś więcej. I nawet jeśli większość zwiedzających bez wskazówek przewodnika wkrótce nie rozróżni na oglądanych obrazach Piotra i Pawła, Marii i Magdaleny, to powód wystarczający, by przymuszać młodzieży i dorosłych do poznawania sztuki chrześcijańskiej, leży gdzie indziej. Po latach oglądania obrazów renesansowych dociera do mnie odwaga i mądrość jej humanizmu. Objawiają się one w podwójnej adoracji ludzkiego ciała – pięknego i zdrowego, jak na rzeźbach Dawida czy Perseusza, obok wyniszczonego i cierpiącego, jak Chrystusa u Cimabuego czy Fra Angelico. To jest ważniejsza lekcja niż wkuwanie retoryki symboli chrześcijańskich. Obie formy ludzkiego bycia, choć krańcowo różne, przedstawiane są nam jako obiekty godne podziwu. Łatwo zachwycić się urodą *Wiosny* Botticello, ale też łatwiej po Rembrandcie dostrzec w pomarszczonej twarzy intrygującą fakturę doświadczenia lub splątane epizody długiego życia, zamiast w panice myśleć, jak się takiej twarzy ustrzec z pomocą kosmetycznej lub chirurgicznej technologii. Wielka sztuka posiada moc godzenia nas z życiem całym, a nie tylko młodym, zdrowym i bogatym. Przy ludziach, którzy stworzyli te obrazy, wieszali je w swoich domach i pałacach, moje czasy wydają mi się tchórzliwe i nierozumne. Zdominowane przez pragnienie, by zepchnąć na margines tę nieuniknioną część kondycji ludzkiej, którą przynoszą choroba i przemijanie – wszelkimi sposobami jej zaprzeczyć, zredukować ją, naprawić lub choćby odwrócić od niej wzrok.

„Mam z tobą krzyż pański” – mówiła do mnie z wyrzutem babka Milka, kiedy pilnowanie mnie dawało jej wyjątkowo w kość. Czułem, że przesadza z tą metaforą, ale rozumiałem też, że chwilowo ma dość, że jej zmęczone ciało jest już u kresu sił. Nie mogłem wiedzieć, jak czuła się naprawdę, ale wiedziałem, co to „krzyż pański”, czyli że to ja przesadziłem. Ukrzyżowanie jako najważniejszy symbol kultury chrześcijańskiej nie tyle nobilituje cierpienie, co wskazuje, że jest nieodłącznym doświadczeniem ludzkiego istnienia. Czy taką lekcję wiedzy o człowieku powinniśmy pobierać jeszcze jako dzieci? Cóż, chyba wciąż tak. W takiej czy innej postaci cierpienie nas dotknie, przynajmniej jako świadków. Jak pisze Wojciech Bonowicz w *Dzienniku pocieszenia*: „Zawsze jakaś karuzela kręci się pod murami jakiegoś getta, nasz deser sąsiaduje z czymś głodem, nasze odprężenie z czymś strachem”²⁶.

Niezliczone wizerunki Ukrzyżowania zakorzeniają się w powszechnej świadomości jako znaki mojego i twojego bólu. Większość z nas nie potrafi go wyrazić, a już na pewno skutecznie opowiedzieć o nim innemu, który nie cierpi z nami. Niezawinione, niesprawiedliwe cierpienie zrodzone z choroby lub krzywdy nie ma sensu dla tego, kto go doznaje. Jeszcze trudniej skłonić innych do przeżywania cudzego cierpienia. Nie chcemy wiedzieć, że inni cierpią, bo nie chcemy cierpieć sami. A jeśli już, to na wyłączność.

Gdy chrześcijaństwo triumfowało, antyk grecko-rzymski stawał się kulturą egzotyczną, podobny proces wydarza się na naszych oczach z udziałem kultury chrześcijańskiej. Ukrzyżowanie jako jej najważniejszy symbol nie tyle nobilituje cierpienie, co wskazuje na nie jako na nieusuwalne doświadczenie ludzkiego istnienia. Jednostkowe cierpienie – niewyraźne, pozbawione wspólnej reprezentacji i pojmowalnego sensu – przesuwając człowieka w towarzystwo cierpiącego zwierzęcia, co może się wydawać słuszną karą za krzywdy mu wyrządzone. Niemniej, my, ludzie, potrzebujemy poczucia sensu istnienia, a nie tylko istnienia samego. „Sens życia należy więc odnaleźć w samym życiu, a nie poza nim, gdzie nie ma nic”²⁷ – kwituje to ironicznie Chantal Delsol. Jeśli tak, to wyczyszczony z cierpienia krzyż staje się tylko znakiem umierającej kultury, a my coraz bardziej upodabniamy się do starożytnych Greków, niezgadających się ze świętym Pawłem, że człowiek ukrzyżowany może być ideałem. Grecy byli jednak mądrzejsi – uwznioślili cierpienie w postaci tragedii, w której cierpią pospół bogowie, herosi i ludzie. Nam – bez religii i wielkiej sztuki – zostanie medycyna, siłownia, dieta, a w przyszłości pewnie inżynieria genetyczna. I samotność cierpiących bez sensu.

* 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. Wątki te autor omawiał również w opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” artykule *Czyszczenie krzyża: jak patrzeć na cierpienie człowieka i Boga* (2024, nr 13) oraz w książce *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009).

Przypisy

- ¹ Elaine Scarry, *Ból. Konstruowanie i dekonstruowanie świata w obliczu cierpienia*, przeł. Joanna Bednarek, PWN, Warszawa 2019, s. 13.
- ² Tamże.
- ³ Friedrich Nietzsche, *Notatki z lat 1887–1889*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 13, przeł. Paweł Pieniążek, Oficyna, Łódź 2012, s. 412.
- ⁴ Józef Tischner, *Ból jako przesłanie uniwersalne*, [w:] *Sztuka a cierpienie. Referaty z sesji z okazji 20-lecia Sceny Plastycznej KUL (27–29 IV 1990 r.)*, red. Leszek Mądzik, Wojciech Kaczmarek, Wydawnictwo KUL, Lublin 2024, s. 81.
- ⁵ E. Scarry, *Ból*, dz. cyt., s. 27.
- ⁶ Marco Bussagli, *The Veiled Christ*, [w:] Marco Bussagli, Nicola Spinosa, *Naples, Sansevero Chapel And The Veiled Christ*, „Scripta Manent”, Bologna 2019, s. 172.
- ⁷ Zob. Ryszard Koziołek, *Czyszczenie krzyża: jak patrzeć na cierpienie człowieka i Boga*, „Tygodnik Powszechny”, 2024, nr 13, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czyszczenie-krzyza-jak-patrzec-na-cierpienie-czlowieka-i-boga-186584>, dostęp: 02.03.2025.
- ⁸ Maria Konopnicka, *Anusia*, [w:] tejże, *Nowele*, t. 1, oprac. Alina Brodzka, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 277.
- ⁹ Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, Ossolineum, Wrocław 2016, s. 661–662.
- ¹⁰ Zwraca uwagę w tym kontekście aforyzm Nietzschego z *Wiedzy radosnej*: „Mój pies – Nadałem memu bólowi imię, wabi się „pies” – jest równie wierny, równie natarczywy i bezwstydnym, równie zabawny, równie mądry jak każdy inny pies” – zob. Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 204.
- ¹¹ Krystyna Koziołek, *Filoktet. Lekcja choroby dla zdrowych*, „Świat i Słowo” 2015, nr 1, s. 31.
- ¹² Henryk Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, PIW, Warszawa 1964, s. 504.
- ¹³ O dziwo, rzadko zestawiana z krzykiem Herbertowskiego Marsjasza, do którego stanowi znakomite wprowadzenie, choćby z racji tradycji homeryckiej („apollinijskiej” według Nietzschego), z której wywodzi się pisarstwo Sienkiewicza. Herbert sam też prowokuje taką wspólną lekturę w wierszu *Podróż do Krakowa* („Potop to co innego/ czytasz i jakbyś widział/ dobra – powiada – rzecz/ prawie tak dobra jak kino”), a także, pośrednio, poprzez wiersz *Pal* (z tomu *Epilog burzy*): „po co więc te paroksyzmy zimne dreszcze młodości/ wycie pod niskim ciemnym niebem/ wbitego na pal” – zob. Zbigniew Herbert, *Pal, Podróż do Krakowa*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Małgorzata Mikołajczak, Ossolineum, Wrocław 2018, s. 108, 655.
- ¹⁴ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, dz. cyt., s. 504.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże, s. 505.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Zygmunt Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 46–47.
- ²¹ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 137.
- ²² Tamże, s. 93.
- ²³ Franz Kafka, *Wyrok*, przeł. Juliusz Kłodyński, [w:] tegoż, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Łukasz Musiał, Ossolineum, Wrocław 2018, s. 23.
- ²⁴ Zbigniew Herbert, *Wstyd*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 604.
- ²⁵ Czesław Miłosz, *Rodzinną Europą*, „Instytut Literacki”, Paryż 1980, s. 213.
- ²⁶ Wojciech Bonowicz, *Dziennik pocieszenia*, Znak, Kraków 2024, s. 75.
- ²⁷ Chantal Delsol, *Koniec świata chrześcijańskiego*, przeł. Piotr Napiwodzki, Wydawnictwo WAM, Kraków 2023, s. 127.