

Ewa Górecka  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
w Bydgoszczy

## SZTUKA JAKO MODLITWA W ESEJACH JOANNY POLLAKÓWNY

Pisarski żywot Joanny Pollakówny charakteryzuje się różnorodnością. Nie tylko splatają się w nim dwa zasadnicze obszary refleksji, jakimi są sztuka i byt postrzegany przez pryzmat wiary oraz współtowarzysząca im twórczość adresowana do dzieci<sup>1</sup>, ale również różne formy ekspresji. Pollakówna bowiem jest autorką poezji<sup>2</sup>, prac naukowych<sup>3</sup>, esejów oraz tłumaczeń<sup>4</sup>, czasem redaktorem<sup>5</sup>. Ta polifonia form nie przybiera jednak postaci chaotycznej. Przeciwnie – spójne fascynacją sztuką, zwłaszcza zaś malarstwem, tworzą całość.

Spuścizna autorki *Dysonansów* wymyka się także próbom wskazania kolejnych faz ewolucji twórczej odciskających piętno na preferencjach formalnych – poza jednym wyjątkiem. Eseje o sztuce, które Pollakówna (z wykształcenia – historyk sztuki) pisała począwszy od lat osiemdziesiątych XX wieku, a opublikowała w trzech tomach, zostały wydane w niewielkich odstępach czasu. *Myśląc o obrazach* opublikowano w roku 1992, *Glinę i światło* – w 1989 i *Weneckie tęsknoty* w 2002 roku, u schyłku życia autorki.

Takie ich usytuowanie w biografii twórczej poetki zwraca uwagę, zważywszy na stałe uobecnienie się w jej liryce refleksji nad sztuką obok naukowych dysertacji i tłumaczeń prac odnoszących się do malarstwa. Można nawet odnieść wrażenie, że pisarka sięgnęła do eseju w ostatniej kolejności,

<sup>1</sup> *Kółko graniaste*, Warszawa 1975; *Wesele Luletki*, Studzianki 1985; *Generał bagniska*, Studzianki 1986; *Marceli Szpak dziwi się światu*, Warszawa 1987; *Pytalik*, Warszawa 1989; *Pytalikowa okolica*, Warszawa 2001.

<sup>2</sup> *Dysonanse*, Warszawa 1961; *Przytąjenie barwy*, Warszawa 1963; *Korzyści podróży*, Warszawa 1967; *Żwir*, Warszawa 1971; *W cieniu*, Kraków 1972; *Lato szpitalne*, Kraków 1975; *Powolny pożar*, Kraków 1980; *Rodzaj głodu*, Warszawa 1986; *Dziecko – drzewo*, Kraków 1992; *Małomówność. Wiersze wybrane 1959-1994*, Warszawa 1992; *Skąpa jasność*, Warszawa 1999; *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Kraków 2003.

<sup>3</sup> *Malarze i podpalacze*, Warszawa 1971; *Formiści*, Wrocław 1972; *Filozofowanie i namiętności*, Wrocław 1972; *Malarstwo polskie – Między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982; *Byli malarze...: o życiu i malarstwie braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002.

<sup>4</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> *Czapski – malarstwo i rysunek*, Warszawa 1986; J. Czapski, *Patrząc*, wybór J. Pollakówna, Kraków 2004; T. Czyżewski, *Poezje*, wybór J. Pollakówna, Warszawa 1979; J. Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, pod red. J. Pollakówny, Kraków 1986; J. Czapski, *Wyrwane strony*, oprac. J. Pollakówna, Paris 1993, A. Tyczyńska-Skromny, *Tymon Niesiołowski 1882-1965*, wstęp J. Pollakówna, Warszawa 1982.

po formach wypowiedzi zasadniczo sprzecznych: liryce i pracy naukowej. **Pierwsza**, eksponująca „ja”, subiektywizm, intymność doznania oraz fikcję, operuje językiem balansującym pomiędzy literalnym i metaforycznym znaczeniem. Forma druga stanowi kontradycję dla wypowiedzi naukowej dążącej do obiektywizmu i prawdy, ograniczonej metodologią oraz przeciwieństwo jej języka nasyconego aparatem pojęciowym właściwym danej dziedzinie.

Wybór Pollakówny nie jest dziełem przypadku. Podjęty zostaje bowiem w momencie, w którym jest ona uznaną poetką i cenionym badaczem malarstwa oraz wskazuje na poszukiwanie formy wyrazu umożliwiającej połączenie subiektywizmu z fachową wiedzą. Esej, jak wiadomo, dopuszcza współwystępowanie odczuć i wrażeń, wiedzy i osobistych sądów, dając tym samym piszącemu znaczną swobodę<sup>6</sup>. Autor nie jest już zobligowany do precyzyjnego wywodu, konsekwentnego posługiwania się fachową terminologią, a osobiste przekonania może prezentować z większą lub mniejszą otwartością. Poetce ceniącej intymność i powściągliwość („małomówność”) i uczonej zafascynowanej sztuką eseje oferuje pisarską wolność. Pollakówna korzysta z niej chętnie, co uwidacznia się w tym, że jej eseje opierają się próbom klasyfikacji<sup>7</sup>. Stanowią one jednak zarazem kontynuację doświadczeń poetyckich i naukowych. W jej liryce malarstwo odgrywa ważną rolę – jest źródłem zachwyty, inspiruje do refleksji nad bytem, zwłaszcza zaś nad znaczeniem piękna i czasu, pozostających dla niej niemal zawsze w relacji z Bogiem. W pracach naukowych zaś malarstwo jest przedmiotem badania, wnikliwych analiz, żmudnego, ale nie pozbawionego radości patrzenia.

Pojawienie się eseju w jej twórczości można uznać za przejaw artystycznej dojrzałości. Uznawany jest on bowiem za gatunek, jak podkreśla Krzysztof Dybciak, „najbardziej elitarny i najrzadziej uprawiany z ważnych gatunków nowoczesnej literatury”<sup>8</sup>. Szkicowość eseju, twierdzi badacz, manifestuje się w rozważaniach, a nie w rozstrzygnięciach, w zadawaniu pytań, nie zaś w udzielaniu odpowiedzi<sup>9</sup>, a towarzyszy jej kunsztowność formy. Pollakówna zatem nieprzypadkowo sięga po ten gatunek już jako uznana pisarka, wyraźnie poszukująca takich form wypowiedzi, które oferują swobodę. Esej, pisał Ludwig Rohner, to gatunek umożliwiający interpretację określonych tematów w sposób syntetyczny, asocjacyjny i wyobraźniowy<sup>10</sup>. Jak łatwo można zauważyć, dla znawczyni malarstwa, badaczki sztuki i poetki zarazem, jest on formą wypowiedzi odpowiadającą niejako jej osobowości twórczej oraz światopoglądowi ukształtowanemu przez tradycję

<sup>6</sup> Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 237.

<sup>7</sup> Por. T. Wroczyński, *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6, s. 103-107.

<sup>8</sup> K. Dybciak, *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 115.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Definicję Rohnera zawarł w jego pracy *Der deutsche Essay* przytacza Krzysztof Dybciak. Ibidem, s. 117.

chrześcijańską. Dla Pollakówny, co warto podkreślić, świat jest dziełem Boga, a poznanie porządku jego kreacji – zawsze dla jednostki ważne, ograniczone. Tak uformowane przekonania na temat ontologii i epistemologii sprawiają, że esej, nawet ten, w którym podejmowane są rozważania na temat sztuki, będzie jako gatunek sprzyjał poszukiwaniom wyjaśnień, którym towarzyszy świadomość, że być może nie zostaną one odnalezione lub też nie są ostateczne.

Eseistyka poetki jest zatem interesującym śladem fascynacji, stanowiącej jednocześnie świadectwo głębokiej refleksji nie tylko nad sztuką, ale nad duchowością człowieka, dla którego piękno ma charakter nie tylko estetyczny, ale i religijny, a obcowanie z nim jest również formą samopoznania. Warto do razu zaznaczyć, że ten obszar spuścizny pisarskiej autorki *Rodzaju głodu* nie należy do najbardziej rozpoznanych naukowo, choć był i jest ceniony<sup>11</sup>. Za tom *Mysłąc o obrazach* autorka otrzymała nagrodę Czesława Miłosza, *Glinę i światło* w 1999 doceniła Fundacja Kultury. Noblista pisał o tej eseistyce: „Naczelna cnota pisarstwa Pollakówny to doznanie zachwyty, który szuka słów. Czytelnik uczestniczy w walce o ujęcie za pomocą języka tego, co malarz powiedział innymi środkami”<sup>12</sup>. Pochwała ta ma tym większą wartość, że pada z ust miłośnika malarstwa i świetnego eseisty.

Pisząc o sztuce, Pollakówna kilkakrotnie, niejako mimochodem, przywołuje słowa wielkich malarzy, filozofów i humanistów. Cytowanie uznawane jest za charakterystyczny dla eseju chwyt kompozycyjny, którego funkcja wykracza poza ornamentację<sup>13</sup>. W esejach autorki *Weneckich tęsknot* uwagę przykuwają przytoczenia, mniej lub bardziej dosłowne, odnoszące się do szczególnego pojmowania sztuki. W pierwszym tomie esejów – *Mysłąc o obrazach* poetka dwukrotnie przywołuje Simone Weil i to w szkicach zawierających rozważania nad dość odległymi dziełami malarskimi i ich twórcami. W szkicu poświęconym *Martwej naturze z miedzianym kociołkiem* Jeana Baptiste’a Siméona Chardina czytamy:

Czyż duch ludzki zna jedną tylko drogę w dążeniu do innego wymiaru i czy zawsze rozumiem w swoim skupionym uniesieniu, że aż tak wysoko zmierza, że już oto przekracza granicę? *Uwaga absolutnie bez domieszki jest modlitwą* mówi Simone Weil. Uwaga, skupienie wszystkich zmysłów w patrzaniu<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> O eseju J. Pollakówny pisze A.M. Kobos. Zob. <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje35/text06p.htm>.

<sup>12</sup> Przywołaną laudację Miłosza zamieszono na okładce tomu *Weneckie tęsknoty*.

<sup>13</sup> Tak określa jego rolę Dybciak. Zob. K. Dybciak, *Inwazja...*, op. cit., s. 130.

<sup>14</sup> J. Pollakówna, *Mysłąc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 10. Dalej przywołując teksty zamieszczone w tym tomie, oznaczam je skrótem Moo, numer strony zaś sytuuję bezpośrednio przy cytowanym fragmencie. Podobnie czynię w przypadku pozostałych szkiców; *Glina i światło*, Wrocław 1999 oznaczam jako Giś, *Weneckie tęsknoty*, Warszawa 2002 – Wt.

Dalej, rozważania zamieszczone w *Olśnieniach i medytacjach*, odnoszące się do twórczości Józefa Czapskiego, Pollakówna rozpoczyna od obszernej relacji z rozmowy, jaką z malarzem odbył André Malraux:

Na pytanie *Czemu pan maluje?*, Czapski odpowiedział: *Z braku czegoś lepszego. To lepsze – to mistyka – droga b e z p o ś r e d n i a – ale przekracza ona moją wolę ofiary, nieskończenie słabszą, od takiej której droga ta wymaga.*

*Malarstwo jest kontemplacją, wizją, malarstwo jest „nadprzyrodzonością zdegradowaną”, tą samą rzeczą, o jeden stopień światła niżej, powiedziałaby Simone Weil.* (Moo,81)

Przytoczenia poglądów francuskiej filozofki nie są przypadkowe. Autorka, zamieszczając je w szkicach o artystach tak odległych, jak Chardin i Czapski, odsłania także subiektywne sądy na temat sztuki, których prezentowanie w pracach naukowych jest, jak wiadomo, wykluczone.

Simone Weil, wypowiadając się na temat wiary, sporo miejsca poświęciła sztuce i pięknu. W *Oczekiwaniu wiary* Weil świat pojmuje jako dzieło Boga, materię podległą jego woli. Autorka *Zakorzenia* nie lekceważy kontradycji ducha i podkreśla:

Przez swoje doskonałe posłuszeństwo materia zasługuje na miłość tych, którzy kochają swego mistrza, tak jak zakochany po śmierci ukochanej kobiety patrzy z czułością na igłę, którą ona się posługiwała. Piękno świata uświadamia nam, że zasługuje ona na udział w naszej miłości, W pięknie świata brutalna konieczność staje się przedmiotem miłości<sup>15</sup>.

Dla Weil piękno materii pozostaje w nierozdzielalnym związku z Bogiem. Jeśli jest ona podległa człowiekowi, relacja ta znika. Takie ustalenia musiały doprowadzić do refleksji na temat piękna i materii w sztuce, której twórcą jest człowiek. Filozofka wyraźnie akcentuje niezdolność jednostki do kreacji dorównujących dziełu Stwórcy i zaznacza: „Jeśli czasem w jakimś dziele sztuki ukazuje prawie równą piękność co w morzu, górach czy kwiatach, to dlatego, że Bóg wypełnił artystę swym światłem”<sup>16</sup>. Bóg jest, jej zdaniem, twórcą szczególnym. Jego dzieło, pisze Weil, nie jest wyrazem ekspansji, lecz „powstrzymywania się, wyrzeczenia”<sup>17</sup>, ponieważ nigdy nie dorównuje ono jemu samemu. Jednocześnie odczuwanie piękna świata, a więc i sztuki, jest dla niej wyrazem miłości do Boga<sup>18</sup>, a obcowanie z pięknem – formą zakorzenia jednostki w bycie.

<sup>15</sup> S. Weil, *Oczekiwanie Boga*, przeł. K. Konarska-Łosiowa, [w:] *Zakorzenia i inne fragmenty. Wybór pism*, wybór i przedmowa A. Wielowieyski, Kraków 1961, s. 105.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>18</sup> Weil pisze: „Bóg śpieszy się do każdej duszy, która Mu się otwiera, by poprzez nią kochać i służyć nieszczęśliwym, tak samo śpieszy, by poprzez nią kochać i podziwiać piękno tego, co sam stworzył”. *Ibidem*, s. 132.

W esejach Pollakówny myśl filozofki stanowi ważne ogniwo w interpretacji malarstwa. Nawiązanie do Weil, jakie odnajdujemy w szkicu o Chardinie, podkreśla wiarę autorki *Gliny i światła* w kontemplacyjną funkcję malarstwa. Modlitewny charakter tej sztuki bierze się z roli skupienia i patrzenia, bez których nie może ona powstawać ani też nie może być odbierana. Nie bez przyczyny Pollakówna, zarówno w esejach, jak i poezji, posługuje się wielokrotnie określeniem „wpatwienie”, tożsamym z intensywnym, skupionym przyglądaniem się czemuś. Obserwacja i uwaga są dla niej formą poznania świata, według Weil zaś, są one wyrazem otwarcia się na Boga. O takim właśnie stosunku poetki do sztuki świadczą także inne przywołania. W esejach bowiem przytacza ona refleksje humanistów renesansowych, którzy wyraźnie sztukę łączą z wiarą. Pisząc o roli przyjaźni przy okazji interpretacji *Podwójnego portretu* Giorgione'a, cytuje Marsilia Ficina. Humanista pisze:

Jeden i ten sam krąg zakreśla się od Boga ku światu i od świata ku Bogu, pod trzema imionami: jako ten, który wychodzi od Boga, będąc zasadą przyciągania – Piękno; jako ten, który przenika świat i go zachwyca – Miłość; i jako ten, który wraca do swego Stwórcy i dołącza do niego swe dzieło – Rozkosz. Tak to Miłość rodzi się z Piękna, a koniec swój ma w Rozkoszy. (Wt,11)

Przywołany ustęp *Commentarius in Convivium Platonis de amore* koresponduje z przytoczeniami poglądów innych myślicieli i malarzy, dla których piękno pozostaje zawsze znakiem Boga. Nawiązanie do *Asolani* Pietra Bemba również uznać należy za znaczące. W dialogu tym wypowiadał się on na temat miłości platońskiej, przyznając szczególną rolę miłości naturalnej. Rozumiał ją Bembo jako kontemplację tego, co ziemskie, czemu towarzyszyło przekonanie, że piękno ma charakter metafizyczny<sup>19</sup>. Pollakówna zwraca uwagę, że jest ono dla renesansowego myśliciela odbiciem miłości boskiej (Wt,54), ale jednocześnie twierdzi, że sztuka jest też wyrazem wiary. W szkicu poświęconym Jacopo dal Ponte zwanego Bassano poetka notuje: „powołując przez długie lata swojego malowania setki obrazów, wypróbowując coraz to nowe malarskie sposoby kształtowania, miłośnie oddawał urodę świata i wzniosłość wiary” (Giś,53).

Interesujący szkic o twórczości Odilona Redona (*Kwiaty Odilona Redona*) zawiera przywołanie słów zawartych w jego dzienniku *A soi –même*. Redon wspomina, że przyglądając się (mówi o „wpatwieniu się”) niektórym obrazom powstałym w smutku, zauważył ich większą siłę wyrazu. Dalej konstatuje: „Smutek, kiedy nie ma przyczyny, jest być może żarliwością, rodzajem modlitwy, którą odmawiałoby się, w pomieszczeniu, wśród jakiegoś nabożeństwa, nieskończoności” (Moo,46)<sup>20</sup>. W takim ujęciu malarstwo jest

<sup>19</sup> Por. J. Heinstein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1979, s. 73-74.

<sup>20</sup> Poetka cytuje: O. Redon, *A soi-même. Journal* (1867-1915), Paris 1961, s. 124.

formą poznania świata, otwarcia się na Boga i interpretacją jego dzieła, a w ostatecznym rozrachunku – samopoznaniem.

Eseistykę Pollakówny charakteryzuje znaczna różnorodność malarstwa interpretowanego z takich właśnie perspektyw. Pochwałę urody świata odnajduje ona w tak odmiennych jego odmianach, jak pejzaż, martwa natura, portret, ikona czy dzieła o tematyce religijnej obejmującej również wątki biblijne.

Ostatnie z wymienionych wydają się najbardziej oczywiste, wszak jest to nurt stary, mocno ugruntowany w tradycji. Autorka *Weneckich tęsknot* przygląda się jego obecności zarówno u twórców dawnych, jak i współczesnych. W jej szkicach pojawia się wyobrażenie świętego Jakuba, Noego, wielokrotnie obraz Piety oraz świętego Franciszka. Bogactwo jej fascynacji ujawnia się jednak dopiero wtedy, gdy zwrócimy uwagę na twórców tych obrazów. Zurbaran, Bellini, Spychalski, Savoldo, Tycjan, Bassano i Stajuda – to galeria wielkich twórców różnych epok. Już samo ich wyliczenie wskazuje, że wrażliwość Pollakówny nie zamyka się w obrębie jednej epoki czy stylu, ale koncentruje się na doznaniach estetycznych i duchowych. Ich kontaminacja jest znakiem wartości sztuki.

Warto przyglądanie się tym esejom rozpocząć od tych, w których pojawia się motyw świętego. Pollakówna przywołuje twórców wielokrotnie powracających do malowania tej samej postaci. Tak dzieje się w przypadku Zurbarana i Spychalskiego. Co ciekawe, zwraca ona uwagę na szczególny charakter tych przedstawień – odbiegających od tradycji, za to przesiąkniętych duchowością autora. Fascynacja hiszpańskiego artysty postacią świętego z Asyżu zaowocowała powstaniem ponad czterdziestu jego wizerunków. Choć malarz ten tworzył martwe natury i podejmował tematy mitologiczne (np. dwanaście prac Herkulesa), to obrazy religijne cechowały się różnorodnością ujęcia – od teatralnego po intymne<sup>21</sup>. Pisząc o Zurbaranie, Pollakówna akcentuje specyfikę jego malarstwa. Świętego Franciszka zwykle przedstawiano jako mężczyznę w średnim wieku, odzianego w brązowy habit przepasany sznurem, którego trzy węzły symbolizowały Ubóstwo, Czystość i Posłuszeństwo lub jako bosego, trzymającego w dłoni lilię<sup>22</sup>. W szkicu pt. *Święty Franciszek Francisco de Zurbarana* poetka dostrzega w tych powrotach malarza do przedstawień świętego „coś zastanawiająco osobistego” (Moo, 30), w samych zaś obrazach brak kontekstu hagiograficznego, narracyjności i epizodyczności. Przynajmniej jednak uznaje za najważniejszą ich cechę – czystą ekspresję, sprawiającą, że dzieła te są dla niej, jak to określa, „czymś na kształt apostrofy” (Moo, 30-31). To lapidarne stwierdzenie jest wyjątkowo trafne. Apostrofa bowiem w retoryce zaliczana jest do figur myśli, tzw. figur kontaktu, stąd też jest cechą konstytutywną form

<sup>21</sup> A. Székely, *Malarstwo hiszpańskie*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1974, s. 24.

<sup>22</sup> Zob. S. Carr-Gomm, *Arcydzieła światowego malarstwa: mity, postacie, symbole*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 2003, s. 178.

modlitewnych<sup>23</sup>. Pollakówna dalej pisze: „Spostrzeżenie, że żarliwość tego wezwania, hołdu, czy po prostu modlitwy, wynika z poczucia intymnego związku artysty ze swoim patronem, nasuwa się samo” (Moo,30). Święty Franciszek w wizjach Zurbarana nie jest zatem jedynie wyobrażeniem ujętym w obraz, ale wyrazem wiary, czego – zdaniem eseistki – dowodzi zestawienie dzieł Hiszpana z dziełami Giotta, który przedstawiał świętego jako promiennego i łagodnego człowieka. Poza nielicznymi wyjątkami, notuje poetka, „Św. Franciszek Zurbarana zazwyczaj modli się przyciskając do piersi trupa czaszkę, to znów trwa pogrążony w medytacji, zawsze mając w bliskości ten przedmiot posępny i symboliczny” (Moo,30). W eseju tym mamy więc do czynienia z interpretacją malarstwa jako formy medytacyjnej. Przedstawienie świętego z jednym ze szczególnych jego atrybutów<sup>24</sup>, według autorki, świadczy o refleksyjnym charakterze dzieła Zurbarana. Malarz bowiem w swojej wizji świętego eksponuje zadumę nad bytem – motyw wanitatywny.

W eseju, który poświęca twórczości Belliniego, Pollakówna zwraca uwagę na ewolucję jego twórczości. Starość zaowocowała u niego nie tylko rozkwitem wizji i udoskonaleniem warsztatu, ale przede wszystkim zdolnością wyrażenia „wielkiej metafory chrześcijańskiego uduchowienia” (Wt,79). Dla poetki, jest on niezależny i obdarzony „Absolutnym słuchem chrześcijańskiej modlitwy” (Wt,78). Przywołując jego obrazy umieszczone w kościele San Giovanni Crisostomo, zwraca uwagę zarówno na przedstawienie św. Krzysztofa i świętego Hieronima, jak i na kompozycję całości, wskazującą na niezwykle zamierzenie twórcy. Symetryczny, zorientowany wertykalnie układ postaci jest, zdaniem autorki, wyrazem pojawiania się „o t w a r c i a ku Bogu” (Wt,80), które w późnej twórczości Belliniego staje się bardzo widoczne. Jego malarstwo jest dla niej odpowiedzią na religijność, która wymaga „unaocznienia w obrazach modlitwy intymnej, wysublimowanej przez świadomość filozoficzną i humanistyczną” (Wt,81). Nietrudno dostrzec, że w komentarzu tym pobrzmiewają podobieństwa do poglądów cytowanej przez nią Simone Weil.

Z takimi odczytaniem spotykamy się również w szkicach dotyczących sztuki współczesnej, prezentującej postaci świętych. W eseju poświęconym twórczości Jana Spychalskiego Pollakówna podkreśla filozoficzne podłoże jego malarstwa – artysta był bowiem filozofem z wykształcenia. Autorka przywołuje powtarzający się w jego dorobku motyw Jakuba, wpisany tutaj w poetykę „odosobnienia i wyważonej ciszy” (Moo,38). Przywołanie – zaledwie szkicowe – zawartości ikonograficznej tych dzieł uzupełnione zostaje znaczącym komentarzem. Autorka łączy zainteresowanie malarza

<sup>23</sup> „Modlitwa polega na wypowiedaniu słów lub kierowaniu myśli do istot będących przedmiotem kultu (bogowie, święci)”. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, op. cit., s. 421.

<sup>24</sup> Wśród atrybutów św. Franciszka wymienia się: baranka, czaszkę, krzyż, Jezusa zstępującego z krzyża, księgę, kulę ziemską, rybę, serafina, stygmaty, ptaki, wilka, różę, TAU. Zob. J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 225.

starotestamentowym bohaterem z refleksją nad człowieczeństwem. Rozważania na temat rozpoczynają od stwierdzenia: „Fascynację postacią starotestamentowego Jakuba można zrozumieć. Któryż z Boskich Wybrańców jest równie ludzki, jak Jakub?” (Moo,74), by dalej w wyobrażeniu Spychalskiego doszukiwać się znaków wskazujących na uniwersalizację tego losu. Pisząc o *Walce Jakuba z Aniołem*, nie bez podstaw przypuszcza, że niewielki przedmiot usytuowany na postumencie przypomina zarówno antyczną maskę, jak i maskę przeciwgazową, kojarzącą się przecież ze współczesnością i przywodzącą na myśl wojnę. O wyraźnym odczuwaniu kontemplacyjności tego malarstwa świadczy również i to, że postać Jakuba zachowuje pewną tajemnicę. Pollakówna zauważa bowiem, że „w tych wszystkich kompozycjach Jakub widoczny jest od tyłu – Spychalski ani razu nie ukazuje jego twarzy” (Moo,76-77). Twarz od wieków uchodziła za element różnicujący człowieka<sup>25</sup>, a wygląd głowy za znak charakteru<sup>26</sup>. Jak notuje Emmanuel Lévinas, „*Twarz się wyraża*. Wbrew współczesnej ontologii przynosi pojęcie prawdy, która nie jest odsłonięciem czegoś bezosobowego i neutralnego, lecz jest *ekspresją*, to określony byt przebija się przez wszystkie otuliny i ogólniki bycia, by w swej «formie» ukazać całościowe «treści»<sup>27</sup>. Fakt, że eseistka zwraca uwagę na nieobecność twarzy w wizjach Spychalskiego, wskazuje, jak sądzę, na odczuwanie jej jako znaku tajemnicy. Okazuje się, że malarstwo autora *Walki Jakuba z Aniołem* jest dla niej przede wszystkim wyrazem refleksji przekształcającej się w otwarcie na transcendencję, o czym świadczy stwierdzenie: „Żyje to, co Spychalski namalował i co objawia się naszym oczom: piękne, wewnętrznym rytmem pulsujące obrazy, wypełnione rozbudzoną ciszą. Ciszą skupionego ludzkiego milczenia, w której zwolna, tajemniczo, otwierają się zawory innego wymiaru” (Moo,79).

Komentarze odnoszące się do malarstwa Spychalskiego korespondują z uwagami zawartymi w szkicu poświęconym Jerzemu Stajudzie. Poetka nieobecność i ciszę, dostrzeżaną w jego rysunkach, łączy z doznaniem metafizycznym. Puste, niezamalowane obszary nie są dziełem przypadku<sup>28</sup> – „przez te jasne prześwity wdziera się powiew metafizyczny” (Giś,223) i „biel wieczności” (Giś,228)<sup>29</sup>, tak jak u Spychalskiego zaznacza się cisza rozumiana jako „c z y j a ś w s z e c h o g a r n i a j ą c a n i e o b e c n o ś ć” (Moo,68). Rozstrzelony druk tego zapisu pełni funkcję znaczącą –

<sup>25</sup> Jolanta Maćkowiak zauważa, że wskazują na to nawet metonimie TWARZ TO CZŁOWIEK, TWARZ TO OSOBA oraz metafora TWARZ TO OSOBOWOŚĆ, CHARAKTER, INDYWIDUALNOŚĆ. J. Maćkowiak, *Twarz to człowiek. Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku*, [w:] *Twarz*, red. A. Chojecki i S. Rosiek, Gdańsk 2000, s. 33.

<sup>26</sup> Por. J. Bachórz, *O twarzach według fizjonomistów (fragmenty)*, [w:] *Twarz...*, op. cit., s. 111-120.

<sup>27</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, przekład przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 42.

<sup>28</sup> Warto dodać, że autorka akcentuje zainteresowania Stajudy filozofią i kaligrafią.

<sup>29</sup> W post scriptum do szkicu autorka wspomina, że w jednej z rozmów z artystą wspomniała o „bieli wieczności”, a ten, żegnając się z nią, za określenie to podziękował. Pollakówna dodaje: „Więc jednak – do czegoś się przyznał...” (Giś, 228).



Pollakówna, podobnie jak w swej poezji, unika wymawiania imienia Boga, posługując się przemilczeniem w funkcji aksjologicznej<sup>30</sup>.

Autorka *Weneckich tęsknot*, pisząc o malarstwie jako modlitwie, nie ogranicza się jedynie do sztuki zachodnioeuropejskiej. Przywołuje bowiem ikony wyrażające duchowość kultury wschodniego chrześcijaństwa. Co ciekawe, uwagę skupia na polskim artyście – Jerzym Nowosielskim i obrazie, który słabiej kojarzy się z tradycyjną ikoną. *Zielony pejzaż* – bo o nim mowa – intryguje nieobecnością bezpośredniości wypowiedzi na temat doznań duchowych. Pollakówna obraz ten interpretuje przez pryzmat Pisma Świętego, akcentując nietypowość takiego ujęcia w tradycji ikony. Pisarka notuje: „Ikonotwórcy – malarze objawień – skupiają się na wizerunkach Świętych, na uobecnianiu ich duchowego oblicza” (Moo,128), jest też świadoma, że w Kościele prawosławnym ikona włączona jest do liturgii i łączy się z tajemnicą Trójcy Świętej. Pollakówna wprowadza przy tym czytelnika w złożoność ikono pisarstwa, cytując jego znawcę Pawła Florenskiego<sup>31</sup>. Eseistka akcentuje duchowość, wyrażającą w obrazach artysty zainteresowanie różnymi elementami świata. Czytamy: „Jerzy Nowosielski natomiast w swych duchowych wizerunkach świata poświęca uwagę wszelkim jego rzeczom: naturze, służącym człowiekowi przedmiotom, ludzką ręką ukształtowanemu pejzażowi” (Moo,129).

To nie jedyny wniosek na temat tego malarstwa korespondujący z refleksjami Weil na temat sztuki. Pollakówna podkreśla bowiem uobecnianie się w obrazach autora *Zielonego pejzażu* wyższego wymiaru i traktowanie estetyki jako jemu podległej<sup>32</sup>. Przyglądając się wspomnianemu dziełu, dostrzega w nim wizję natury stanowiącej zasłonę innego wymiaru (Moo,131). Nowosielski jest dla niej artystą obdarzonym „intuicją świętości, słuchu nadprzyrodzonego” (Moo,131)<sup>33</sup>, darem umożliwiającym dostrzeżenie świętości w naturze<sup>34</sup>. W takim ujęciu twórczość Nowosielskiego można uznać na modlitwę. Sam malarz w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem zapytany o to, kim jest artysta i czym jest malarstwo, odpowiedział,

<sup>30</sup> Jak zauważa Jacek Juliusz Jadacki, dostrzega pragmatyczną funkcję przemilczenia. Uznaje, że jest ono „objawem pewnych trwałych lub przejściowych stanów psychicznych”. Można jednak traktować je również jako wyraz szacunku, a zatem związane jest z systemem wartości. Zob. J.J. Jadacki, *Pragmatyczne funkcje myślenia. Semantyka milczenia 2. Zbiór studiów*, pod red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 13.

<sup>31</sup> „Malarstwo ikonowe to utrwalenie na desce niebiańskich obrazów, nadanie realnych kształtów unoszącemu się wokół ołtarza żywemu obłokowi świadków” (Moo,128). W eseju tym Pollakówna często odwołuje się do słów samego twórcy.

<sup>32</sup> Renata Rogozińska podkreśla, że Nowosielski „Ześrodkowuje [...] swą uwagę na współczesnym mu człowieku i jego środowisku naturalnym, by – wzorem ikony – ukazać ich ukrytą prawdę i ostateczne przeznaczenie”. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków [2009], s. 279.

<sup>33</sup> Pollakówna sąd ten formułuje w formie pytania, ale dalej zamieszcza wypowiedź artysty wskazującą na słuszność tego przypuszczenia.

<sup>34</sup> Skupienie, określane jako wpatwienie się, jest dla ikonopisarstwa elementem nie tylko malarskim, ale przede wszystkim teologicznym. Beata Elwich, obszernie objaśniając to zagadnienie, stwierdza, że „zapatwienie” jest rozumiane jako „trwałe skierowanie światła oczu ku czemuś [...]”. Interpretację tę łączy z fragmentem Drugiego Listu do Koryntian: „My wszyscy z odsłoniętą twarzą wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadło; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jasniejąc, upodabniamy się do Jego obrazu” (2 Kor 3, 18). B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 64.

że z perspektywy teologicznej „artysta to jest człowiek, który poszukuje Sofii, czyli Mądrości Bożej. Więcej, jest to człowiek, do którego ona zaczyna przemawiać”<sup>35</sup>, a „Malarstwo jest usiłowaniem wydobyć się na wolność serca ludzkiego”<sup>36</sup>. Kiedy indziej zaś stwierdza, że „Sztuka cała istnieje z tego powodu, że Duch Święty działa. Bez działania Ducha Świętego sztuka by nie istniała w ogóle”<sup>37</sup>.

Dla Pollakównej zarówno ikona, jak i martwa natura mieszczą się w obrębie malarstwa pojmowanego jako modlitwa. Pierwsza z wymienionych pozostaje w silnym związku z teologią, druga natomiast wykazuje relacje z filozofią. Autorka *Weneckich tęsknot* wyraźnie interesowała się tym rodzajem malarstwa. Najlepiej świadczy o tym fakt, że pojawia się ono w jej poezji, eseistyce, wreszcie – w tłumaczeniu pracy Sterlinga (*Martwa natura*). Pollakówna, co ciekawe, szkice na ten temat zamieściła w pierwszym z tomów esejów – *Myśląc o obrazach*, poświęcając dwa pierwsze w kolejności dziełom Chardina i Cotána, dalej zaś wspominając o martwej naturze przy okazji omawiania twórczości konkretnego artysty (Redon, Czapski). Mamy zatem do czynienia z refleksjami formułowanymi z różnej perspektywy, obejmującymi, podobnie jak w przypadku malarstwa o tematyce religijnej i ikony, zarówno sztukę dawną, jak i współczesną.

Niezwykłość obrazu Juana Sáncheza Cotána pt. *Martwa naturą z pigwą, kapustą, melonem i ogórkiem* (powstał on pomiędzy 1600 a 1603 rokiem w Toledo) sygnalizowana jest w szkicu o znaczącym tytule – *Spizarnia mistyczna*. Esej ten zawiera nie tylko deskrypcję obrazu, ale też ważne dla odczytania go informacje o twórcy i kulturze miejsca, w którym powstał. Bodegon to w tradycji hiszpańskiej martwa natura prezentująca rzeczy jadalne<sup>38</sup>. Pollakówna, wyjaśniając specyfikę tego malarstwa, wskazuje na oryginalność dzieł Cotána: „Te osobliwe i piękne wizerunki uładzonych rzeczy mówiły tylko same o sobie. [...] Dlaczego we floreros i bodegones Cotána podejrzewamy istnienie czegoś więcej, dlaczego wpatrzeni, wciągnięci w zagadkę, próżno wikłamy się w domysłach, pragnąc pojąć coś z mistycznego przeżycia, które, jak odgadujemy, było ich twórczym żywiołem?” (Moo, 18). Autorka poszukuje głębszego sensu w martwych naturach Cotána, idąc tropem Paula Guinarada, Martina Sorii<sup>39</sup> oraz Charlesa Sterlinga, na którego pracę powołuje się a którą kilka lat później przetłumaczyła wraz z mężem.

<sup>35</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 142.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*, wybrali i ułożyli R. Mazurkiewicz i W. Podrazik, Kraków 2007, s. 75.

<sup>38</sup> *Florales* i *bodegones* w Hiszpanii pojawiały się u schyłku XVI wieku (ostanie dwadzieścia pięć lat). Pierwsi malarze (Alonso Vázquez, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma) kształcili się u włoskich twórców grotesek ze szkoły Giovanniego da Udine. *Bodegones* przedstawiały rzeczy jadalne oraz przedmioty codziennego użytku. Ich kompozycja, jak podkreśla Sterling, była „zupełnie dowolna, drwiąca sobie z wymogów logiki naturalistycznej”. Por. Ch. Sterling, op. cit., s. 94.

<sup>39</sup> Pollakówna w przypisie 1 wymienia następujące prace: P. Guinard, *Zurbaran et les peintres espagnoles de la vie monastique*, Paris 1960; M. Soria, *Sanchez Cotán's Quince, cabbage, melon and cucumber*, „The Art Quarterly” 1945 (summer); Ch. Sterling, *Morte nature de l'antiquité à nos jours*, Paris 1959.

Czytamy w niej „Wszystko to tchnie sztuką najbardziej intelektualną, a także oparem mistycyzmu”<sup>40</sup>. Odnalezienie mistycyzmu w martwych naturach umożliwiła badaczce wrażliwość oraz wzmianka Sterlinga o dwóch książkach wymienionych w inwentarzu malarza – *Traktacie o perspektywie* Vignoli oraz *Libro de Musica*<sup>41</sup>. Pollakówna łączy wspomniane lektury Cotána z jego biografią. Jego bodegones powstają, kiedy jest już nie tylko ukształtowanym malarzem, ale też człowiekiem przechodzącym przemianę duchową, zwieńczoną pobytem w kartuzji w El Paular. W kompozycji *Martwej natury z pigwą...* eseistka dostrzega związek pomiędzy jej elementami a muzyką, podkreślając jej „malarską dźwięczność” (Moo,16), nie bagatelizując jednak ani światła, ani blasku<sup>42</sup>. W rezultacie wewnętrzną harmonię tego układu pojmuje jako wyraz głębszego porządku, przeczuwanego przez twórcę. Pollakówna pisze: „Jest w tym obrazie harmonia umysłem uporządkowanych rzeczy, opłynięta tajemnicą i nocą. I wyczuwalna jest wiara, że tajemnicza noc, noc t a m t e j s t r o n y o k n a nie przeciwstawia się harmonii rzeczy, ale z siebie ją właśnie wyłania” (Moo,17). W takim rozumieniu przedstawione warzywa są już nie tylko elementami rzeczywistości realnej, ale jednym z wielu znaków wyższego porządku, na którego piękno artysta się otwiera i daje mu wyraz. Dla Weil taka postawa twórcy manifestująca się w obrazie wskazuje na modlitewny charakter dzieła. Nie jest zatem przekroczeniem stwierdzenie autorki, że bodegonesy Cotána „zdają się przekazami iluminacji, jasnego ekstatycznego widzenia całości” (Moo,19). Piękno melona, ogórka, pigwy i kapusty ma więc charakter estetyczny oraz religijny, skoro dalej Pollakówna cytuje fragment *Ćwiczeń duchowych* Ignacego Loyoli, odnoszący się do znaków Boga „we wszystkich rzeczach stworzonych na obliczu ziemi” (Moo,19).

Uwagi Pollakówny odnoszące się do „spizarni mistycznej” Cotána korespondują z refleksjami na temat trzech martwych natur Jeana Baptiste’a Chardina określanych jako *Miedziany kociołek, pieprzniczka...* Opis dwóch spośród nich, bardzo do siebie podobnych<sup>43</sup> obrazów, pozwala autorce zbliżyć się do artysty i procesu tworzenia – różnice w ujęciu perspektywy odsłaniają zmiany w pozycji artysty. Eseistka uwagę kieruje przede wszystkim ku patrzeniu i przeobrażeniu jego rezultatów w kompozycję malarską. Pollakówna pisze: „Trudniej pojąć, jak dochodzi do tego, że z malarskiego zapatrzenia, modlitewnego zapamiętania się w paru barwnych formach ustawionych tak, by utwierdzała je regularność trójkąta, rodzi się znak

<sup>40</sup> Sterling, *Martwa natura...*, op. cit., s. 97.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Bodegonesy Cotána wyróżnia eksponowanie owoców, warzyw i zwierząt w iluzjonistycznej niszy, stąd też istotną rolę odgrywa ciemność wnętrza kontrastująca z barwami, fakturą i światłem prezentowanych obiektów oraz ich kompozycją. Malarz część z nich zwykle przedstawiał w pozycji wiszącej (na sznurkach) i leżącej w pewnych odstępach (rytm). Zob. I. Wiercińska, *Juan Sánchez Cotán jeden z pierwszych malarzy martwych natur w Hiszpanii*, Poznań 1996, s. 34-35; 65-66.

<sup>43</sup> Dwa obrazy przedstawiają kociołek, pieprzniczkę, por i trzy jajka (Luwr, Institute of Arts w Detroit) trzeci – cebule, nożyk, miseczkę w innej kompozycji (muzeum Cognacq – Jay w Paryżu).

ukojonego ładu. Gwarancja ładu wyższego, który chyba i nas ogarnia” (Moo,9). Dla autorki szkicu martwe natury Chardina są w nie mniejszym stopniu modlitwą niż obrazy Belliniego czy Nowosielskiego. Jego dzieła wywołują w niej refleksję nad transcendencją, w malarstwie zawsze pozostającą w związku z patrzeniem. Pollakówna w tym właśnie szkicu przywołuje pogląd Weil łączący absolutną uwagę z modlitwą. Na wyjątkowość patrzenia Chardina zwracano uwagę wielokrotnie. Francis Jourdain notuje: „Jest on poetą przedmiotu [...]. Kontempluje to, co kocha, mówi z czułością i wdzięcznością o tym, co nie nudzi go w kontemplacji. Nie krzyczy. [...] Chardin jest poważny”<sup>44</sup>. Powaga Chardina bierze się z jego spokoju, skupienia, które jak podkreśla, malarz „zawdzięcza czystości swego serca”<sup>45</sup>. Jacek Woźniakowski, konfrontując jego twórczość z malarstwem Jamesa Ensora, akcentuje jego „absolutne zaufanie” do świata i „milczące przyglądanie się mu”<sup>46</sup>. Charles Sterling zaś podkreśla nie tylko odwagę pokazywania zwyczajności, ale również „współistnienie życia z materią, [w której] człowiek jest stale obecny”<sup>47</sup>. Taka postawa wyraża otwarcie na piękno dostrzegane w najdrobniejszych przedmiotach i pochwałą istnienia.

W podobny sposób interpretuje Pollakówna twórczość Odilona Redona. Zainteresowanie jego spuścizną nie dziwi – wszak w jego dziełach poznanie utożsamiane jest z patrzeniem. Jego symbolem jest oko<sup>48</sup>, wielokrotnie w dziełach Redona eksponowane, przez eseistkę rozumiane jako trop świadomości.

Pollakówna zauważa: „Skupione patrzenie. Ogarnianie wzrokiem. Baczna obecność”, co wskazuje, że mamy zatem do czynienia z sytuowaniem tego znaku w obrębie epistemologii i ontologii. Oko w jego dziełach wyraża otwarcie na poznanie<sup>49</sup>, potrzebę zgłębienia tajemnicy. Poetyka snu i marzenia oraz łączenie elementów realnych z irrealnymi sprawiły, że Redon uznawany jest za prekursora surrealizmu<sup>50</sup>. Kult odczuwania świata, stanowiący dla niego istotę sztuki, wiedzie do otwarcia się na inne jego wymiary. Dla autorki był on artystą wyposażonym w „rzadki dar przywoływania w obrazie

<sup>44</sup> „Il est un poète de l'objet" [...]. Il contemple ce qu'il aime, il parle avec tendresse et gratitude de ce qu'il ne se laisse pas contempler. Il ne crie pas. [...] Chardin est grave". F. Jourdain, *Chardin 1699-1779*, Paris 1950, s. 4.

<sup>45</sup> „Il la doit aussi à la pureté de son coeur". Ibidem, s. 6.

<sup>46</sup> J. Woźniakowski, *Dwaj bardzo różni malarze. Wykład inauguracyjny rok akademicki 2000/2001 w ASP w Krakowie*, [http://malarstwo.asp.krakow.pl/plik/z3\\_wozniakowski.pdf](http://malarstwo.asp.krakow.pl/plik/z3_wozniakowski.pdf), s. 48.

<sup>47</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura...*, op. cit., s. 117-118.

<sup>48</sup> Warto pamiętać, że w odniesieniu do jego twórczości, podobnie jak u Puvisa de Chavannes, Gustawa Moreau, Ferdynanda Hodlera, Jamesa Ensora i Edwarda Muncha, mówi się o „symbolizmie literackim”. Jak pisze Wiesław Juszcak, „Istota jego zasadza się na przekonaniu, iż cały świat jest nierozdzielnie dwojaki: fizyczny i psychiczny zarazem, materialno-duchowy we wszystkich swych przejawach, na wszystkich «szczeblach bytu»”. W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 18.

<sup>49</sup> Należy jednak zaznaczyć, że w jego twórczości również natura „patrzy” – „Natura jakby nie ustawała w obserwowaniu nas: Redon widzi oczy wszędzie, w lesie, we własnej pamięci, i oczy te są szeroko otwarte, nawet gdy powieki przysypane snem” – czytamy w *Encyklopedii symbolizmu*. J. Cassou i in., *Encyklopedia surrealizmu, przekład, opracowanie i przypisy J. Guze*, Warszawa 1992, s. 140.

<sup>50</sup> Jean Selz zaznacza, że jest to uzasadnione tym, że „pewne jego rysunki są w istocie nieoczekiwanym spotkaniem z elementami tłumaczącymi wolność umysłu, z którą łączy on na papierze przedmioty z życia realnego i te z obszaru marzeń”. J. Selz, *Odilon Redon*, Paris 1971, s. 21.

transcendencji” (Moo,44) i „metafizyczną intuicję” (Moo,45). W jej szkicu duchowy charakter mają zarówno dzieła (obrazy, litografie) nawiązujące do tematyki religijnej, jak i wyobrażenia natury. Takie ujęcie koresponduje z poglądami Weil, która notuje: „Piękno świata jest otworem labiryntu. Nieostrożny jest ten, kto wszedłszy tam robi parę kroków i po pewnym czasie nie jest już w stanie znaleźć wyjścia”<sup>51</sup>. Przestrożę francuskiej filozofki można śmiało odnieść zarówno do twórczości Redona, jak i jej interpretacji zamieszczonej w tomie *Myśląc o obrazach*. Pollakówna zwraca uwagę na Redonowskie poszukiwania tajemnicy, manifestujące się w podejmowaniu tematyki religijnej obejmującej różne obszary – od chrześcijaństwa po buddyzm, surrealne wizje (monstra, oko), aż po naturę. Zaznacza zatem, że „Żarliwa i poszukująca świadomość metafizyczna spełnia się w aluzyjności bardziej dyskretnej, a przede wszystkim przepaja i kształtuje obrazy odległe na pozór tematycznie, zdawałoby się zgoła «ziemskie» (Moo,46). Właśnie kwiaty, dla eseistki odgrywające w jego universum rolę znaku życia<sup>52</sup>, czasem stanowiące element martwej natury, czasem zaś komponent swobodnej wizji, są przykładem jego duchowych poszukiwań. Pollakówna, wymieniając ich kolejne formy, de facto prezentuje ich itinerarium. Odnajduje kwiaty kosmologii, kwiaty botaniczno-zwierzęcych tajemnic, medytujące kwiaty, które jednak stanowią całość – są „zwiastunami mistycznej jedności wszechświata” (Moo,54)<sup>53</sup>. Autorka nie poprzestaje na interpretacji dzieł Redona. Często wzbogaca je wyjątkowo ciekawymi cytatami z jego wypowiedzi, które potwierdzają słuszność jej odczytań. Gdy malarz w swych zapiskach stwierdza, że kontempluje wszechświat, i dodaje, że „wielki Byt tak pewny, obecny i tajemniczy, którego zagadki [...] niepokoją, Widzę go w całej naturze, poprzez ten pierwszy dzień Wiosny, tak pełny, tak czysty. Ku Niemu wznosi się moje serce; i wyżej i odległej, w głąb firmamentowi błędzą, wbijają się moje oczy” (Moo,46), to trudno nie zgodzić się z tezą, że jego twórczość jest wyrazem otwarcia na tajemnicę i piękno oraz tropem poszukiwania „Wyższej Wszechobecności”, jak pisze Pollakówna.

Kontemplacja i olśnienie charakteryzują, jej zdaniem, twórczość Józefa Czapskiego, któremu poświęciła nie tylko jeden z esejów, ale również odrębną pracę prezentującą jego sztukę – *Czapski*. Jego malarstwo można, jak twierdzi Pollakówna, ująć właśnie z tych dwóch perspektyw, obu łączących się z postawą duchową. Autorka pisze: „Chciałoby się, znając modlitewnie żarliwy stosunek Czapskiego do spraw twórczości, te jego dwa malarskie sposoby nazwać inaczej: o l ś n i e n i a m i i m e d y t a c j a m i” (Moo,84).

<sup>51</sup> S. Weil, op. cit., s. 133.

<sup>52</sup> W liryku pt. *Kwiaty* „Płatki z bukietów Redona/ przedsenne” (z tomu *W cieniu*) skłaniają do refleksji heraklitejskiej.

<sup>53</sup> O kwiatach Redona Sterling pisze: „Redon, uczeń botanika Clavauda, [...] zdaje się podejmować na nowo odwieczną tradycję języka kwiatów; zachowuje ich znaczenie emblematyczne albo przydaje im swoją własną symbolikę. A więc mak – kwiat marzenia – często rozkwita pośrodku jego bukietów, natomiast zwieńcza je bławatek, którego błękit symbolizuje niewinny kontakt duszy z regionami niebieskimi”. Por. Ch. Sterling, op. cit., s. 155.

Pollakówna akcentuje przy tym wyrazistą obecność w dziełach tego artysty zapatrzenia w codzienność, w której najmniejsze detale, nawet te, które zaliczylibyśmy do zwyczajnych i brzydkich, wyrażają zachwyt nad istnieniem, bolesnym i pięknym zarazem, „porażenie światem” (Moo,82). Skromne, powściągliwe deskrypcje jego obrazów uzupełniają interesujące komentarze wzbogacone niekiedy wypowiedziami samego twórcy. Opis martwej natury przedstawiającej trzy naczynia na stole Pollakówna wieńczy następującą konkluzją: „I to jest najistotniejsza cecha tych obrazów: skupienie i wsłuchany w dźwięczność koloru namysł” (Moo,86). Pisząc o Czapskim, eseistka często używa takich określeń, jak „z o b a c z e n i a” i „z a p a t r z e n i a”. Warto na nie zwrócić uwagę, ponieważ korespondują one z przekonaniem Weil, której refleksja była bardzo bliska samemu artyście<sup>54</sup>. W jego *Dzienniku*, wielokrotnie w eseju cytowanym, odnajdujemy refleksje przynoszące potwierdzenie przypuszczenia, że nawet martwa natura może być źródłem zachwyty i przeżycia duchowego. W przywołanym przez Pollakównę fragmencie notatek Czapskiego czytamy: „Kiedy kopiuję kaloryfer biały na białej ścianie czy zwykle jabłka na zwykłym stole, olśniony naprawdę bezgranicznym bogactwem form, kolorów, walorów i moim wobec tego świata ubóstwem środków wyrazu, po jakimś przestaję istnieć” (Moo,84-85). Interpretacja Pollakówny akcentuje rozumienie tej sztuki jako modlitwy. Już przywołany na początku niniejszego artykułu fragment rozmowy z Czapskim, w którym ten wspomina poglądy Weil, wskazuje, że jego malarstwo jest poszukiwaniem porządku, kontemplacją bytu. Eseistka zaś dodaje: „Ból i szpetota współtworzą jądro życia i tyleż samo, co uroda i zdrowe piękno domagają się należytą wszystkimu, co stworzone, czułości i uwagi” (Moo,90). Poszukiwanie absolutu, jakie dostrzega ona w jego obrazach, jest tożsame z dążeniem do tego, by „w największym skupieniu, podziwie i wytężonej malarskiej umiejętności zrobić krok w górę – «o jeden stopień światła wyżej»” (Moo,95).

Tak więc nawet wspomniane przez Simone Weil opór materii i świadomość ograniczeń artystycznych, o których mówi Czapski, nie stanowią przeszkody w kontemplowaniu świata ani też nie umniejszają roli sztuki. Francuska myślicielka pisze: „Wartości naprawdę cenne to te, które tworzą drabinę ku pięknu świata, które otwierają się na nie”<sup>55</sup>. Twórcze zmagania oraz spełnienie sąsiadujące z niedosytem świadczą, zdaniem Pollakówny, o poszukiwaniu porządku w tym, co chaotyczne, ale też o pragnieniu poznania siebie samego. W takim rozumieniu sztuka jest dla eseistki wyrazem

<sup>54</sup> Wśród myślicieli, którzy wywarli wpływ na myśl Czapskiego, wymienia się zwłaszcza Maine de Birana oraz Simone Weil. Pollakówna w pracy pt. *Czapski* zauważa, że „z jego intuicją odnajdywania w fenomenie twórczym analogii przeżycia mistycznego współdźwięczną zdania Simone Weil, której myśli stały się dla Czapskiego najgłębszym duchowym wsparciem [...]”. J. Pollakówna, *Czapski*, op. cit., s. 23. Zob. też: D. Mazur, *Metafizyczne wędrowanie, czyli o „ja” poszukującym Absolutu. Refleksje nad zapiskami Maine de Birana i Simone Weil*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*, Kraków 2004, s. 43-82.

<sup>55</sup> S. Weil, op. cit., s. 146.

poszukiwania tożsamości jej twórców. Dla odbiorców zaś przeglądaniem się w lustrze, odbijającym wiele obrazów, dla jednych i drugich natomiast jest „pochodem protestu przeciw śmiertelnej ztracie” (Wt,196).



### Art as a prayer in Joanna Pollakówna's essays

Joanna Pollakówna's essay writing is an evidence of reflection over art and spirituality of a person for whom beauty bears an aesthetic and religious character, and communing with it is a form of self-knowledge. In her essays views of Italian humanists (Ficino, Bombo) and the opinion of S. Weil are significant links as far as interpretation of painting understood as a form of prayer is concerned. Her essay writing is characterised by a diversity of analysed paintings (landscape, still life, portrait, icon, religious works) and their creators who stem from various periods (Zurbarán, Bellini, Savoldo, Titian, Bassano, Chardin, Redon, Stajuda, Spsychalski, Nowosielski). For Pollakówna blending aesthetic and spiritual experiences is a sign of painting's value and art is an expression of its creators searching for identity. For receivers and artists, on the other hand, it is a sign of resistance to passing time.

