

Margreta Grigorova

WielkopolSKI Uniwersytet im. św. Cyryla i Metodego

## Legenda – obraz – apokryf. Przesłania Paola Uccella w utworach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Olgi Tokarczuk

Od dawna piszę książkę o *Legendzie* Paola... To najstraszniejsze i najbardziej zagadkowe malowidło w dziejach Renesansu.  
(Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*)

Obraz sprawiał wrażenie jakby niedokończonego. Wydawało się, że przedstawiona scena nie może się skończyć w taki sposób, jakby gdzieś obok istniał jej dalszy ciąg. Przez tę niepełność i brak rozwiązania, które można by było zaakceptować, obraz wywierał wstrząsające wrażenie.  
(Olga Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*)

### O czym mówią obrazy? Milczenie i tajemnica

W swoich spotkaniach z obrazami florenckiego humanisty Paola Uccella (1397–1475) Gustaw Herling-Grudziński i Olga Tokarczuk zaufali mowie sztuki na tyle, że w swej twórczości zbliżają się do wymowy niewymawialnego, gdy wysłuchują się w to, co sześć wieków przed nimi utrwała na płótnie włoski artysta epoki Renesansu.

Obraz ekspresyjnie oddziałuje na ludzkie oko, i – jak napisze w *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński – „milczenie jest jego pancerzem”<sup>1</sup>. Tekst literacki oddziałuje poprzez słowo na ludzką

---

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*, [www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm](http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm). Pierwodruk tego opowiadania w tygodniowym dodatku „Plus Minus”, „Rzeczpospolita” z dn. 4.10.1997.

wyobrażnię. W połączeniu z obrazem tekst wyprowadza wyobrażnię z pierwotnej strefy milczenia. W połączeniu z tekstem wyobrażnia obnaża sferę sakralną obrazu.

Czy w ogóle można wypowiedzieć tajemnicę obrazów, czy można ją „zdradzić”? – zastanawia się Herling-Grudziński. „Czy wolno malarstwo opowiadać? Wolno zdradzać oko słowem? Nie wolno, stanowczo nie wolno” – pisze w *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński w aspekcie spotkania z predellą złożoną z siedmiu<sup>2</sup> obrazów *Cudem sprofanowanej hostii*, nazwaną także *Historią sprofanowanej Hostii*, lub *Legendą o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Dla Herlinga Grudzińskiego oko przenika głębiej, bo widzi i rozumie więcej, widzi to, co jest niewypowiedziane i to, co zostało zachowane w milczeniu wzroku.

Przejście przez obraz i jego granicę milczenia odsyła do pradawnej konstrukcji poznania, lokalizującej strefę widzialnego i niewidzialnego w jednej przestrzeni poznawczej. Tam milcząca nauka malarstwa i fenomenologii jego „widzenia” zderza się z tą płaszczyzną poznania, gdzie oko wychwytuje milczącą mowę istnienia.

Idea o sztuce jako moście łączącym niedostatecznie widzialną realność i niewidzialną wieczność przenika monografią Joanny Bielskiej-Krawczyk z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, poświęconą dziełom sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego<sup>3</sup>. W pierwszym rozdziale swej monografii autorka szeroko rozwiera kąt widzenia w zakresie koncepcji o „potędze” oka. Już w pierwszym rozdziale, podając jako pierwszy przykład związku między wnikałym do istoty rzeczy widzeniem malarza i przenikającym się przezeń jego światopoglądem, Bielska-Krawczyk przytacza cytowaną wyżej *Legendę o sprofanowanej hostii*<sup>4</sup> jako refleksje Herlinga-Grudzińskiego nad późnym dziełem Uccella.

Motyw „tajemniczości” jest immanentny dla obecnego w utworze obrazu. Obraz milczy, zatem kryje tajemnicę. Pozorne „milczenie obrazu” jest już wystarczającym powodem do zadania pytania: co się kryje poza nim samym, poza tym, co jest w nim widzialne. Obraz pojawia się po to, by powołać dla człowieka coś do widzenia. Samo widzenie zaś jest

<sup>2</sup> Predella *Cud Sprofanowanej Hostii* Paola Uccella z Urbino składa się z sześciu tablic. Tablica „siódma”, o której pisze Herling-Grudziński, jest w rzeczywistości zawarta w tablicy drugiej. Kolejność tablic w predelli jest wg numeracji autora w opowiadaniu następująca: 1-3-4-2-5-6, podczas gdy w rzeczywistości jest numerycznie rosnąca. Patrz bliżej przypis do: G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku*...

<sup>3</sup> J. Bielska-Krawczuk, *Między widzialnym i niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 384–385.

<sup>4</sup> Tamże, s. 30, 43.

jak akt dokonujący się w milczeniu. Przypatrzenie jest punktem wyjścia do przekroczenia poza to, co jest widoczne i zaprasza do strefy niewidoczności, do strefy poszukiwania sensu. Można zatem określić to jako pradawny, mitologicznie odwieczny, często odradzający się synkretyzm języków twórczych. Dążą one do dialogu, epistemologicznie zlewają się i wypełniają w akcie wspólnej zabawy w „rajski ogród” sztuk.

Motyw „tajemniczości” autor może wykorzystać w sposób świadomy dla stworzenia wątku awanturniczego w „utworze z zagadką i szyfrem”. W tego typu literaturze czytelnika pochłania dotarcie do ukrytego sensu zaszyfrowanego w tekście obrazu, a to wzmaga jego ciekawość i zaprasza do zabawy wspólnej z narratorem w „poszukiwania tajemnicy”, które kieruje całym procesem dekodowania tekstu. Akt czytania staje się zatem poszukiwaniem odpowiedzi na zagadkę, a kompozycja tekstu dyktowana jest odnajdywaniem kolejnych etapów drogi w tym poszukiwaniu.

Schemat ten, dziś jakże znany jest w nauce o literaturze, zwłaszcza po zawrotnym sukcesie czytelniczym Dana Browna (ur. 1964), amerykańskiego autora powieści sensacyjnych, które swoją zawartością do dziś budzą liczne kontrowersje i stają się zjawiskiem społecznym o światowym zasięgu. Warto tu przytoczyć literacki schemat odkrywania tajemnicy obrazu w książce *The Da Vinci Code* (2003, wyd. polskie *Kod Leonarda da Vinci*, 2004)<sup>5</sup> czy w ostatniej powieści pisarza „*The Lost Symbol*” (2009, wyd. polskie, *Zaginiony symbol*, 2010)<sup>6</sup>.

Gustaw Herling-Grudziński w cytowanej wyżej *Legendzie o nawróconym pustelniku* i Olga Tokarczuk w *Podróży ludzi księgi*<sup>7</sup> sięgają po obrazy Paolla Uccella, dla których przewidują funkcję wizualnego i filozoficznie-psychologicznego szyfru, którego rozwiązanie poprzez literaturę może odkryć klucz do dalszych ważnych przesłań.

Cykl *Cud sprofanowanej hostii*, późny utwór Uccello, znalazł się w centrum zainteresowania Herlinga-Grudzińskiego, a znajdujący się w National Gallery w Londynie obraz pochodzący z około 1470 roku *St. George and the Dragon* (*Walka św. Jerzego ze smokiem*) zajął istotne miejsce w *Podróży ludzi księgi* Olgi Tokarczuk. I w jednym i drugim przypadku postać malarza oraz jego twórczość są otoczone aurą tajemnicy, skrytej dodatkowo za konturami otwartych pytań o istotę rzeczy.

<sup>5</sup>D. Brown, *Kod Leonarda da Vinci*, tłum. K. Mazurek, Warszawa 2004.

<sup>6</sup>D. Brown, *Zaginiony symbol*, tłum. Z. Kościuk, S. Draga, Katowice 2010.

<sup>7</sup>O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*, Warszawa 1998.

## Kim jest Uccello?

Paolo di Dono, z przydomkiem Uccello („ptak”), jest jednym z tych malarzy, którzy inspirują, zmuszają do rozmyślań, wzbudzają niepokój. Jego twórczość wciąż jeszcze wymaga badań i wypowiedzi. Uccello to nietypowy przedstawiciel florenckiego *quattrocenta*, choć wiadomo o nim wiele. Włoski manierysta Giorgio Vasari (1511–1574), umieścił żywot Uccella w drugim wydaniu *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori et architettori*, pierwszej książki poświęconej historii włoskiej sztuki (I – 1550, II – 1568, wyd. polskie *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*<sup>8</sup>). O Uccellu Vasari pisze:

Paweł Uccello, pełen czaru i fantazji, byłby talentem najświetniejszym od czasu Giotta, jaki zjawił się na polu malowania postaci ludzkich i zwierząt, gdyby nie stracił czasu na studiowanie perspektywy. Ta wiedza, jakkolwiek uczona i piękna, ma to do siebie, że kto jej zbyt ulegnie, ten zgubi się i zmęczy umysł trudnościami [...] Nabędzie maniery sztywnej, pełnej twardziny, a nadto jeszcze stanie się samotny, dziwaczny, melancholijny i ubogi jak Paweł Uccello<sup>9</sup>.

Na koniec *żywotu* Vasari cytuje słynne słowa Uccella: „O, jakże pełną słodczy nauką jest perspektywa”<sup>10</sup>. Ta opinia Vasariego o Uccellu stała się na tyle powszechna, że Tokarczuk w *Podróży ludzi księgi* wplotła ją wprost w usta de Chevillonona, który opowiada Weronice o twórcy intrygującego ją obrazu na ścianie sypialni.

Uccello był malarzem, który miał tyle talentu i pracowitości, że mógłby stać się prawdziwym mistrzem, gdyby nie idea, której się całkowicie poświęcił i która w końcu opanowała jego umysł. Postanowił mianowicie

<sup>8</sup> G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Wybrał, tłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa MCMXXXIX (1980).

<sup>9</sup> G. Vasari, *Żywot Pawła Uccella malarza florenckiego*, [w:] tegoż, *Żywoty...*, s. 96. Choć sam Vasari nie cenił sobie badań nad perspektywą, istotne dla niego było znaczenie mowy w obrazie. Na przykład przy żywocie Sofonisby Anguissoli (1532–1625) Vasari, zachwycając się jej obrazem „*Partia szachów*” (1555, *Lucia, Minerva and Europa Anguissola Playing Chess*), który dziś znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, pisał: „Chciałbym o pani Sofonisbie napisać coś więcej, a mianowicie, że w tym roku (1566) w Kremonie widziałem w domu jej ojca obraz jej ręki, wykonany z wielką umiejętnością, będący portretem jej trzech siostr podczas gry w szachy, a z nimi ich starej piastunki, co wszystko wymalowane jest z taką umiejętnością i podobieństwem, że wydają się żywe i nie brak im nic, tylko mowy” (za: K. Estreicher, *Od tłumacza*, [w:] G. Vasari, *Żywoty...*, s. XXXIII).

<sup>10</sup> G. Vasari, *Żywoty...*, s. 103.

zglebić prawa widzenia, prawa tego, co w malarstwie nazywa się perspektywą<sup>11</sup>.

Uccello dziś wydaje się być bardziej intrygujący i ważny jako malarz niż w czasach, gdy żył i tworzył, pochłonięty nałogiem przestrzeni, geometrii i form ich przenosin na sztalugę. Kochał jaskrawe barwy, zwłaszcza kolor czerwony i w jego hipnotycznym kontraście zestawiał pastelowe bladeści otoczone niewyraźną czernią, które Tokarczuk tłumaczy jako efekt przepracowania artysty i stąd pochodzącego utracenia związku z realnym światem.

Ślęczał nocami przy świecy nad jednym szczególnym zgięciem rysowanego palca [...]. Wyobrażone postaci stały się senne, jakby wiedzione światłem księżyca. Nie ożywiała ich już ta wewnętrzna siła przekonania artysty, który je stworzył, że otaczający nas świat jest od początku do końca realny<sup>12</sup>.

Podobnie jak większość twórców epoki, Uccello zarabiał na życie zleceniami, parał się malowaniem biblijnych scen (Potop, Adam i Ewa, Boże Narodzenie, żywoty świętych) na zamówienie klasztorów, kościołów i mecenasów sztuki, ale też kochał sceny batalistyczne i zwierzęta, i z tego względu - jak pisze Giorgio Vasari - nazwano go ptakiem<sup>13</sup>. Uccello sam takim przydomkiem podpisał się na portrecie konnym znanego kondotiera Johna Hawkwooda - zwanego też jako Giovanni Acuto (1323-1394, Jean Haccoude). Był uczniem słynnego rzeźbiarza Lorenza Ghibertiego (ok. 1381-1455), pierwszego wyraźnie renesansowego rzeźbiarza włoskiego tego okresu i jednego z głównych przedstawicieli *quattrocenta* we Florencji, współpracował z Donatellem (Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386-1466), o przyjaźni którego nadmieniał Vasari<sup>14</sup>.

W historii sztuki Uccello jest uważany za twórcę przełomu stylu, wyłamującego się z narzucanych przez jego epokę ram sztuki, twórcę koncepcji indywidualistycznej. Do dziś twórczość i życie Uccella są tematem w literaturze i sztuce. Po Uccella sięga się z równym powodzeniem zarówno jak w czasach surrealizmu, kubizmu, jak i sztuki współczesnej. Przedstawiciele nurtu metafizycznego malarstwa we Włoszech odkryli w nim swego prekursora. Natchnienie do swojej dekoracyjnej techniki odnalazł w nim Henri Matisse (1869-1954), francuski malarz

---

<sup>11</sup> O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi...*, s. 47.

<sup>12</sup> Tamże, s. 48.

<sup>13</sup> G. Vasari, *Żywoty...*, s. 98.

<sup>14</sup> Tamże, s. 96.

uważany za najsłynniejszego fowistę, specjalizującego się w malowaniu dzikich zwierząt i drapieżników (*Les Fauves*). Z obrazami Uccella polski portrecista, malarz, pisarz i filozof Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) wiązał teorię czystej formy, której głównym celem, jak pisał historyk literatury polskiej Artur Hutkiewicz (1916–2005), jest wywołanie przeżyć metafizycznych, poczucia odrębności wobec reszty świata, wyjątkowości własnego istnienia i kontaktu z tajemnicą<sup>15</sup>.

Obrazy Uccella wywołują mocne bodźce, które w przypadku Herlinga-Grudzińskiego i Tokarczuk doprowadzają do reakcji literackiej. Analizowani twórcy poczuli potrzebę podzielenia się swoimi wrażeniami, wywołanymi obrazem, a to znowu wymusza konieczność opowiedzenia nie tylko o dziele samym w sobie, ale i o procesie desyzyfrowania zawartej w nim przestrzeni znaczonego.

### Uccello w ogrodzie sztuki Herlinga-Grudzińskiego

Herling-Grudziński, przenikliwy znawca sztuk plastycznych, często odsyła czytelnika do dzieł sztuki i biografii malarzy, przemieniając je w podmioty i bohaterów dzieł literackich. Związki Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką stały się przedmiotem odrębnych studiów i artykułów publicystycznych. Elżbieta Sawicka nazywa go „pisarzem w ogrodzie sztuki” i pisze: „Dzieła wielkich mistrzów pędzla fascynują Gustawa Herlinga-Grudzińskiego od lat”<sup>16</sup>.

Herling-Grudziński pisał o malarstwie mistrza ostrego światłocienia i brzydoty ludzkiej Michelangelo Caravaggio (1571–1610)<sup>17</sup>, holenderskiego *maestro* scen rodzajowych osnutych na niezwyklej grze świateł Jana Vermeera van Delft (1632–1675)<sup>18</sup>, zachwycał się Rembrandtem Harmenszoonem van Rijnem (1606–1669) uważanym powszechnie za jednego z największych artystów europejskich<sup>19</sup>, jak i hiszpańskim malarzem i grafikiem okresu baroku José de Ribera (1591–1652)<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Zob. A. Hutkiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1976, s. 183–184.

<sup>16</sup> *Pisarz w ogrodzie sztuk*, oprac. E. S., „Rzeczpospolita” z 13.05.99, Magazyn nr 19.

<sup>17</sup> G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, „Tygodnik Literacki” 1990 nr 4, s. 10–11; „Kultura”, 1990 nr 6, s. 117–123.

<sup>18</sup> G. Herling-Grudziński, *Perty Vermeera*, „Kultura” 1991 nr 10, s. 115–122; „Na Głos” 1992 nr 6, s. 106–117.

<sup>19</sup> G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, „Kultura” 1991 nr 1/2, s. 22–28; „Tygodnik Literacki” 1991 nr 10, s. 10–11.

<sup>20</sup> G. Herling-Grudziński, *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski*, „Kultura” 1992 nr 6, s. 107–114.

Można powiedzieć, że po „drugich narodzinach” pisarza w latach pięćdziesiątych twórczość Herlinga-Grudzińskiego stała się wyraźnie metafizyczna, zrodzona z poszukiwania istoty człowieczeństwa, problemów cierpienia i samotności, ale też jest to twórczość krasomówczego milczenia poprzez obrazy malowane niedopowiedzianym słowem. Stało się to wraz z pojawieniem się *Wieży*. Pisze o tym jego monografista i wydawca Zdzisław Kudelski<sup>21</sup> w posłowniu do *Skrzydła ołtarza*<sup>22</sup>. *Skrzydła ołtarza* to inny świat prozy Gustawa-Herlinga Grudzińskiego. Józef Łobodowski (1909-1988) napisze, że tymi dwoma skrzydłami ołtarza są „zagadnienie wiekuiste, wyrzeźbione w słowie tak celnie i precyzyjnie, jakby pochylała się nad nim właśnie cierpliwa umiejętność staroświeckiego snycerza”<sup>23</sup>.

Idea o oddanym w obrazie *sacrum* czy o ludzkim cierpieniu jest bardzo ważna w twórczości zarówno Łobodowskiego, jak Herlinga-Grudzińskiego, u którego przeplata się w cyklu *Sześciu medalionów*, w którym autor umieszcza eseje o wspomnianych wyżej: Caravaggio, Vermeerze, Rembrandcie, Riberze, ale sięga również po inne malarstwo. Znajdziemy tam esej o spotkaniu z twórczością Pierro dela Francesca (1420-1492), włoskiego twórcy słynnego fresku: *La Resurrezione*, (1465, *Zmartwychwstanie*). W dalszej kolejności, w zbiorze esejów znajdzie się opis wrażeń dotyczących twórczości Lorenco Lotto (1480-1556) – włoskiego malarza renesansowego zaliczanego do szkoły weneckiej, Francisco Goi (1746-1823, Francisco José Goya y Lucientes). Bez wątpienia ogromne wrażenie na Herlingu-Grudzińskim robiła twórczość Michała Anioła (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) – samej istoty całego renesansu. Herling-Grudziński dużo napisał o tych mistrzach palety i dłuta również w cytowanym wyżej *Dzienniku pisanym nocą*.

W opowiadaniu *Legenda o nawróconym pustelniku* Uccello nie pojawia się „sam”. Autor-narrator opisuje czas, gdy, zwiedzając rezydencję Palazzo Ducale ze swoim przyjacielem, trzymającym go na dystans, Martinem Heimunzerem, oglądali cały szereg dzieł malarstwa włoskich mistrzów, podczas spaceru przez sztukę szukali w milczeniu „czegoś innego”. Uccello pojawia się na drodze ich poszukiwań:

<sup>21</sup> Z. Kudelski jest jednym z pierwszych monografistów Herlinga-Grudzińskiego. W 1991 roku została wydana monografia Kudelskiego *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim* (Lublin 1991); w tym samym roku wychodzi i monografia R.K. Przybylskiego: *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (Poznań 1991).

<sup>22</sup> Z. Kudelski, *Posłowie*, [w:] G. Herling-Grudzinski, *Skrzydła ołtarza*, Warszawa, 2001, s. 223

<sup>23</sup> J. Łobodowski, *Skrzydła ołtarza* [w:] *Gustaw Herling-Grudzinski i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin 1997, s. 256.

Rafael, Gentile da Fabriano, Tycjan, Singnorelli, Melozzo da Forli. Szczyty renesansowego malarstwa włoskiego, a przecież szukałem wśród nich czegoś innego, czegoś więcej. Znalazłem wreszcie, tym dwóm dziełom gotów byłem ślubować miłość po kres moich dni: *Biczowanie Chrystusa* Piera della Francesca i *Legenda o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella<sup>24</sup>.

Należy zwrócić uwagę na bardzo ważny fakt, iż Herling-Grudziński opisuje twórczość Uccella w bliskości do dzieł Piera della Francesca, który niejednokrotnie go fascynował, o czym czytamy w *Dzienniku pisanym nocą*: „Takiego *Zmartwychwstania* nikt nigdy nie malował: prawie dzika twarz, ogromne oczy tryumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego błazna”<sup>25</sup>.

W *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński posługuje się *Biczowaniem Chrystusa*, obrazem – jak twierdzi – wyrażającym geometrię cierpienia. Ale tu obraz della Francesca jest ważny nie sam w sobie. Przede wszystkim ważne jest sąsiedztwo z obrazami Uccella, to, że stanowią wyraźną wspólną kompozycję, od której się startuje i do której się dociera w centralizacji obrazów Uccella. Pozycja tego sąsiedztwa jest bardzo wyraźna w strukturze opowiadania. Herling nie ukrywa jej, lecz wyraża ją jasno i kategorycznie w *Legendzie o nawróconym pustelniku*:

*Biczowanie Chrystusa* Piera della Francesca i *Legenda o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Stałem długo jak wryty przed jednym i drugim. [...] Dla mnie te dwa arcydzieła nakreślały granice chrześcijaństwa. *Biczowanie* jego narodziny, źródła i drogę. *Legenda* jego manowce, zwyrodnienia, śmiertelne choroby. Duchową egzaltację przed *Biczowaniem* Piera zastąpiła martwa zgroza przed *Legendą o sprofanowanej Hostii* Paola Uccella. Cykl siedmiu tablic poraził mnie drętwością<sup>26</sup>.

Podobnie o tych dwóch obrazach i tych dwóch twórcach Gustaw Herling-Grudziński pisze w *Dzienniku pisanym nocą* z datą 15 stycznia 1997 r. podkreślając wagę tych dzieł dla chrześcijaństwa:

*Biczowanie* jest cudownym, doskonałym, geometrycznym niemal obrazem zbrodni, która dała początek chrześcijaństwu. *Legenda o sprofanowanej Hostii* każe pamiętać o zbrodniach popełnionych przez chrześcijaństwo. Wielcy artyści są zawsze wymowniejsi od swoich interpretatorów<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

<sup>25</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Rzeczpospolita” z dn. 15.03.1997, Magazyn Plus Minus.

<sup>26</sup> G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

<sup>27</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Rzeczpospolita” z dn. 15.03.1997, Magazyn Plus Minus.



## Spotkanie z obrazem, czyli w jaki sposób i o czym chcą mówić obrazy?

Wszystko zaczyna się od spotkania pisarza z obrazem. To spotkanie jest w najwyższym sensie wydarzeniem komunikacyjnym, przy którym realizuje się kreacyjny dotyk. Autor przeżywa obraz, a obraz „chce wypowiedzieć coś” autorowi, niewypowiedzianym opowiedzieć swą historię. Obraz może mówić na temat, który jest ważny czy nawet kluczowy dla pisarza, bo może odpowiadać jego poszukiwaniom.

W *Legendzie o nawróconym pustelniku* Herling-Grudziński pisał, że oglądanie cyklu o hostii podczas jego wizyty w Urbino zrobiło na nim bardzo mocne, wręcz niepokojące wrażenie. Potwierdza to również redaktor *Zwojów* Andrzej Michał Kobos, który w przypisie do opowiadania w związku z sześcioma, a nie siedmioma częściami *Cudu sprofanowanej hostii* pisał:

Gustaw Herling-Grudziński powiedział mi, iż pisząc to opowiadanie, oparł się na wrażeniu, które pozostało w nim od lat, od momentu obejrzenia w Urbino wstrząsającego *Cudu Sprofanowanej Hostii* Paolo Uccello. Przedstawił ten obraz jako pisarz, a nie jako historyk sztuki<sup>28</sup>.

Świadectwa ogromnego duchowego wstrząsu odnajdziemy też w samym opowiadaniu, gdzie spotkanie z obrazami autor sytuuje narracyjnie według schematu typowego dla dzienników podróży. Autor-narrator zwiedza miasto Urbino w środkowych Włoszech w regionie Marche, jakby przy okazji gościnnych wykładów, które wygłaszał w 1959 roku. Dotarcie do miasteczka Urbino okazało się trudne. Podróż trwała długo, stwarzała poczucie, że tam dociera się trudno, że miasto jest jakby ukryte w głębi. W Urbino autor-narrator spotkał etnologa Martina, który bada legendę o sprofanowanej hostii i natrafia na ślady jej nieznanego wariantu, badaniu któremu chce poświęcić życie. W towarzystwie Martina narrator zwiedza galerię w Palazzo Ducale w Urbino, gdzie nie może oprzeć się sile wyrazu zgromadzonych tam obrazów i przeżywa wstrząs.

Stan jeszcze większego niepokoju ogarnia narratora, gdy Martin mówi mu, że poświęcił temu obrazowi wiele lat swego życia, i że pisze o nim książkę. Narrator, już w *post scriptum* do opowiadania, zastanawia się półotwarcie, co Martin odnalazł w tym obrazie, co mogło spowodować chorobę i śmierć etnologa, dlaczego w temacie badania kryje się

<sup>28</sup> AMC, przypis drugi, [w:] Gustaw Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje02/text05p.htm> (15 V 2011).

zagrożenie i śmierć, tak jakby obraz ten stał się kolejnym motywem tematu trującej księgi, przywołanej z *Imienia róży* (1980) włoskiego pisarza i semiologa Umberta Eco (ur. 1932).

Jednocześnie przedmiotem zagadki staje się pochodzenie etnologa Martina (podobnie jak w *Wieży*, w powieści bada się życie zmarłego emeryta, w którego domu autor-narrator znalazł tajemnicze archiwum), co staje się trzecią warstwą zagadki w utworze. Okazuje się, że jego rodzice uciekli z Uniwersytetu w Heidelbergu w czasach nazizmu, a potem we Włoszech targnęli się na własne życie. Autor dociera do tej trzeciej ukrytej historii przy pomocy narracji dodatkowych bohaterów.

Spojrzenie i przeżycie obrazu rozpoczynają się od myśli o wstydzie malarza Uccella. Marcin, drugi główny bohater opowiadania, zakłada, że tablice są małe, ponieważ Uccello wstydził się tego, co namalował. Oficjalna wersja głosiła, że zminiaturyzowane obrazy były po prostu owocem określonego okresu w życiu malarza.

Ale Herling chce pójść poza to, co znane, chce odkryć bardziej ludzką i prawdziwą wersję życia i twórczości malarza, stanąć bliżej niego w jego ostatnich latach życia. Analizowany cykl jest jednym z ostatnich dzieł Uccella, to fakt, na który Herling-Grudziński zwraca szczególną uwagę. Obrazy te są namalowane na zamówienie przez siedemdziesięcioletniego już malarza. Ale, mimo znanego kanonu legendy, malarz dostosował swój sposób zdystansowania i dyskretnego, lecz stanowczego wypowiedzenia światopoglądu – on znajduje się w siódmej, nieistniejącej tablicy, od której zaczyna się w tej powieści całe „śledztwo”. Od tej ukrytej w niej „całkowicie odmiennej” legendy o hostii, którą odnalazł etnolog Martin.

Cykl malarski *Cud sprofanowanej hostii* zawierający (według opowiadania) siedem małych tablic, znajduje się w centralnym miejscu opowiadania *Legenda o nawróconym pustelniku*. Obrazy są szczegółowo opisane i to na nich oparta jest cała organizacja opowiadania. Ponadto, w tym samym utworze autor zauważa, że już wspominał o tym cyklu we wcześniejszym opowiadaniu – *Drugim przyjściu* (1963), w którym zło urasta do mocy nadprzyrodzonych i, aby zmierzyć się z nim, trzeba nadprzyrodzonego dobra.

Autorskie nakierowania, w celu łączenia dzieł z różnych czasów i o różnej tematyce, są charakterystyczne dla twórczości Herlinga-Grudzińskiego, który w określonych warunkach i w określonym celu chce odsłonić swoje pisarskie decyzje i pokazuje techniki pisarskiego warsztatu. To, co napisane w *Drugim przyjściu*, jest niby streszczeniem otwar-

tego później opowiadania. W *Legendzie...* autor podkreśla, że wspominał siódmą tablicę jeszcze w zakończeniu *Drugiego przyjscia*. Bardzo ważne zatem są związki między dwoma opowiadaniem i ich wspólne oraz wzajemnie dopełniające się przesłania.

Obraz Uccella staje się też powodem innego, głębszego odkrycia. Tabliczki są związane z często spotykaną legendą o profanacji hostii, opowiadają o kradzieży sakramentu, jego sprzedaży i karze za grzech – powieszeniu złodziejki i spaleniu na stosie całej rodziny Żyda, któremu ta rzekomo chciała sprzedać hostię.

Herling-Grudziński zastanawia się, dlaczego ta religijna legenda zrobiła moralnie paradoksalną karierę w historii Kościoła – stała się orężem absurdu i drastyczności religijnego fanatyzmu, ukrywała praktykę inkwizycji, prowadziła do zainscenizowanych w całej Europie procesów wymierzonych przeciwko Żydom i heretykom. Jednym z nich była kradzież hostii. O istocie tej legendy pisał Herling-Grudziński w *Drugim przyjsciu*, gdzie tylko wspominał o obrazie Uccella. W tym millenarystycznym utworze tłum szuka „winnego”, żeby złożyć go we wspólnej ofierze, a winny miał stać się kołem odpuszczenia. I ten winny okazał się heretykiem, który wątpił w hostię, nie wierzył w dogmatyczne prawdy. Jego straszna kara na pręgierzu stała się powtórką ukrzyżowania. W opowiadaniu cykl Uccella pojawia się, by wyrazić protest Herlinga-Grudzińskiego przeciwko różnego rodzaju formom dyktatury, rzezi Żydów i Holokaustowi.

Cykl tabliczek nie występuje w opowiadaniu w swojej popularnie znanej kompozycji, zawierającej sześć tablic. Najważniejszą istotą w opowiadaniu jest, jak już powiedzieliśmy, ta b l i c a s i ó d m a, identyfikowana jako tablica dziwna, tajemnicza, wykraczająca poza normy przyjmowania tego dzieła. Za pomocą tej tablicy autor tworzy zagadkę tego utworu. Przez nią dociera też do duchowej głębi malarza, do jego prawdziwych motywów wobec tego, poleconego dzieła, którym się jakoby wstydził. Siódma tablica odpowiada ukrytym myślom malarza, jego sumieniu.

W opowiadaniu autor-bohater informuje nas, że widział siódmą tablicę tylko w Palazzo Ducale w Urbino. Ale ta siódma tablica nieobecna była także w później oglądanym albumie z reprodukcjami i ten brak był podkreślony przez autora jako zadającego pytanie o jej sens.

A siódma tablica, którą wspominałem w zakończeniu *Drugiego przyjscia*? Nie ma jej w moim albumie reprodukcji. [...] Przedstawiała, przed spalaniem całej rodziny na stosie, żydowskiego sklepikarza, który kupio-

na Hostię kładzie na ogniu; wytryska z niej krew. Pamiętam ją dobrze z wizyty w Palazzo Ducale, nie pojmuję jej braku w albumie reprodukcji. Rzecz jasna, istota cyklu spoczywa w ostatniej tablicy<sup>29</sup>.

Właśnie ta siódma tablica otwiera drzwi do głębi opowiadania. Obrazy stanowią jego centrum nie same w sobie, ale w istotnym połączeniu z legendą, też znajdującą się poza ramą. To nie jest legenda nieznaną, lecz jest to legenda inna, jeszcze niezbadana, głęboko ukryta. Jej badanie stoi ukryte za tą siódmą tablicą, wieńczącą sens całego cyklu. Tak, że wyszukiwanie tajemnic obrazów jest równoznaczne do odkrycia legendy, a odkrycie legendy, prowadzi do tajemnicy tekstu, ukrytej w niej...

Martin prowadzi z autorem korespondencję, w której zawiadamia go, że odkrył poszukiwaną legendę. Autentyczny tekst legendy staje się dostępny po jego śmierci i jest testamentem o nim. To jest właśnie *Legenda o nawróconym pustelniku*, która głosi, że osoba, która sprofanowała hostię, była Żydem o imieniu Aron. Otrzymał on cudowną łaskę zbawienia przed stosem, po czym stał się pustelnikiem rozmawiającym z ptakami. Stał się chrześcijańskim świętym i, gdy umierał, napisał nieczytelny tekst, w którym jedynym czytelnym słowem było słowo „hostia”. W podobny sposób Herling-Grudziński kończy tekst Drugiego przyścia. Tam też znajdujemy nieczytelny przekaz na końcu tekstu...

### **Olga Tokarczuk a tajemnica Uccella: Niedokończoność – co w niej napisane?**

Olga Tokarczuk w niemniejszym stopniu od Herlinga lubi przechadzki przez wieki i zagłębia poważnie do wszystkich stref kultury – filozofii, religii, sztuki. Jest encyklopedyczna, a jej stosunek do wiedzy opanowuje sztukę wyzwiania myśli ludzkiej, przez co tworzy własny, przypowieściowy język mądrości życiowych.

Postać Uccella Tokarczuk przywołuje w pierwszej swej powieści – *Podróży ludzi księgi* (1993) aż osiem razy w zwartym fragmencie tekstu (s. 40, 47–49), jednak pełni ona kluczową rolę w powieści, zwłaszcza obraz Uccella *Święty Jerzy ze smokiem* – jeden z najbardziej dyskusyjnych obrazów w ogóle. W powieści obraz ten staje się zagadkowy i nie poddaje się tradycyjnej interpretacji motywu św. Jerzego.

Obraz świętego Jerzego pojawia się w trakcie zainicjowanej podróży w poszukiwaniu utraconej księgi apokryficznej, w której kryje się objaśnienie losu ludzkiego i jego relacji z Bogiem. W księdze tej człowiek

<sup>29</sup>G. Herling-Grudziński, *Legenda o nawróconym pustelniku...*

może odkryć prawdę i uwolnić się od tradycyjnych norm religijno-społecznych. Tokarczuk uczy, jak można patrzeć na świat jakoby od drugiej strony lustra. Spotkanie z twórczością Uccella jest częścią tej podróży.

Podobnie jak cykl Uccella w cytowanym wyżej opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego, w *Podróży ludzi księgi obraz Walka świętego Jerzego ze smokiem* też nie pojawia się sam. Poprzedza go inny obraz – krótko opisany, ale „widziany” obraz Tycjana (Tiziano Vecello, 1488–1576), przedstawiciela szkoły weneckiej włoskiego malarstwa renesansowego. Obraz Marii Magdaleny, zapewne *Santa Maria Magdalena*, pierwszy obraz Marii Magdaleny z 1532 roku był zawieszony w sypialni kurtyzany Weroniki i „tematycznie” wiązał się z rolą wyznaczoną Weronice w tej powieści. Podróż w poszukiwaniu księgi jest dla Weroniki podróżą w poszukiwaniu prawdziwej miłości.

Hrabia de Chevillon pokazuje swoim towarzyszom obraz Uccella jako osobiste trofeum, przedmiot pożądania i poświęcenia. Obraz jest uważany za bardzo cenny i kryjący zagadkę, której wytłumaczenie staje się istotne w trakcie podróży dla członków wspólnoty wtajemniczonej w księgę.

Uwaga czytelnika skupia się na obrazie *Świętego Jerzego walczącego ze smokiem* – po pierwsze na księżniczce, która ma „nadzwyczaj bladą cerę i wyglądała, jakby spała”. Następnie Tokarczuk zwraca uwagę na nić czy też sznurek przywiązany do smoka, co wygląda jakby smok był łagodny i posłuszny woli księżniczki: „nić, która wiązała go z ręką kobiety, nie kojarzyła się z symbolem niewoli, lecz raczej z więzami posłuszeństwa, dobrowolnego oddania się i podporządkowania”<sup>30</sup>.

Ta dziwna zmiana miejsc smoka i księżniczki jest jedną z tajemnic obrazu, która staje się jednym z tematów dyskusji w powieści. Autorka zwraca też uwagę na rycerza, który zabija tego niestrasznego smoka. Nie dokonuje się czyn bohaterski. Krew smoka spływa na piasek. W agonii smok rozpościera skrzydła, na których widać kropki, jak u biedronki. To porównanie kropek ze skrzydeł smoka z kropkami biedronki ukazuje dziwnie miły stosunek do smoka.

Tajemnica obrazu tkwi w jego „niedokończoności”, co – podobnie jak *Cud sprofanowanej hostii* w twórczości Herlinga-Grudzińskiego – wykorzystane zostaje do wywarcia wstrząsającego wrażenia. Tokarczuk napisze:

Obraz sprawiał wrażenie jakby niedokończonego. Wydawało się, że przedstawiona scena nie może się skończyć w taki sposób, że gdzieś obok

---

<sup>30</sup> O. Tokarczuk, *Podróż ludzi księgi*, s. 39.

istnieje jej dalszy ciąg. Przez tę niepełność i brak rozwiązania, które można by było zaakceptować, obraz wywierał wstrząsające wrażenie<sup>31</sup>.

W tekście Tokarczuk pojawia się też definicja dodatkowa, która przypomina opowiadanie Herlinga. Po reakcjach zdumionych obserwatorów de Chevillon powiada, że „ten obraz nie jest wiernym przedstawieniem legendy. To tylko wariacja artystyczna na jej temat”<sup>32</sup>. Znowu spotykamy się z motywem oddalenia się od znanego kanonu. Znowu Uccello jest przedstawiony jako malarz oddalenia, mowy niedokończony obrazu, który wyraził inną prawdę, nie tą znaną od wieków. Obraz jest w takim stopniu inny, że wywołuje następane pytania ze strony Weroniki:

Kto to jest? Dlaczego ona pozwala mu zabić to biedne zwierzę? Czy to święty Jerzy?” I konstatacje: „Ta książniczka nie wygląda wcale na więzioną. To ona więzi smoka. Taki smok nie mógłby nikomu zrobić krzywdy. Już raczej ten rycerz”<sup>33</sup>.

W taki sposób rozpoczyna się dyskusja o władzy człowieka nad złem i odwrotnie. Pojawia się kilka interpretacji obrazu. Markiz jest pewny, że książniczka stała się dobrowolnym orężem zła, „niewolnicą grzechu”, która nie potrafi odróżnić dobra od zła. Dlatego jest błada, bo – jak twierdzi – człowiek musi wewnętrznie uwolnić się od grzechu<sup>34</sup>. Inną opinię wyraża de Chevillon. Jego zdaniem, grzech nie jest od początku w człowieku, stworzonym przez Boga dobrym.

Odmierna opinia pojawiająca się w tekście to porównanie smoka do nawróconego szatana. Po przedstawieniu powyższych opinii Tokarczuk pisze zdanie, które najmocniej odnosi się do brzmienia przesłań Herlinga-Grudzińskiego, związanych z twórczością malarską Uccella, że każda przemoc to orędzie Szatana: „Każda przemoc jest orędzim Szatana, to krzywda, śmierć, ogień i tortury. Walka – jak wojna – nie może być dobra. Zabijanie jest zabijaniem”<sup>35</sup>. Co koresponduje z ideami Herlinga-Grudzińskiego przeciw grzechom przemocy i zwyrodnieniom władzy, które przenikają jego twórczość.

Tokarczuk, podobnie jak Herling-Grudziński, przedstawia w swej twórczości długotrwały niepokój wywołany obrazem Uccella. Wkrótce po obejrzeniu obrazu i dyskusji Weronika zaczęła szukać wiadomości

---

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 40.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

o malarzu, co staje się pretekstem do narracyjnej opowieści o nim, zaczerpniętej z żywotów Vasarięgo, ale interpretowanej dowolnie, na potrzeby literackiej fikcji.

Kładąc nacisk na przydomek Uccella, oznaczający „Ptak”, Tokarczuk przedstawia obraz życia malarza. Jego esencję. Zwraca uwagę na popularnie znaną pasję do geometrii, która uczyniła go dziwnym. Ale idzie daleko poza to, co wiadomo o malarzu.

Tu rozpoczyna się jeszcze bardziej interesująca część jej interpretacji. Tokarczuk pokazuje dążenie Uccella do opanowania świata przez sztukę i naukę, i poprzez to ukazuje jego stosunek do głębi rzeczy, nadmierne poświęcenie się tajemnicy istnienia i rzeczywistości, której przestrzenność chce odwzorować na malarskim płótnie. Paolo Uccello, zwany „Ptakiem”, chciał osiągnąć tajemnicę malowanych przedmiotów.

Tokarczuk poetyzuje życie i twórczość Uccella i czyni z niego odrębną przypowieść w opowieści o poszukiwaniu księgi życia. Stawia pytania: W jaki sposób malarstwo może prawdziwie odwzorowywać rzeczywistość? Czym jest realność i jak mogą ją przedstawić sztuka i nauka? Jednoznacznej odpowiedzi na te pytania nie ma.

Nowa pseudoepigrafika (apokryfika) jest cechą literatury i kultury naszych czasów. Odradzają się w niej nowe mity o prawdach, które nie weszły do chrześcijańskiego kanonu, co też jest oznaką naszych czasów. Tajemnica wiary wyłania się z od dawna zakazanych zwojów i cudem odnalezionych rękopisów. Literackie interpretacje twórczości Uccella u Tokarczuk i Herlinga-Grudzińskiego nie odbiegają od tej specyfiki. W dobie postmodernizmu, łączącego przeróżne formy i treści w filozoficzne kolaże o egzystencji ludzkiej, Tokarczuk i Herling-Grudziński postrzegają Uccella jako malarza, który jest im bardzo bliski, bo odślaniał niekanoniczne prawdy wiary i (nie)wiary – te, które są bliższe człowiekowi, a tym samym i miejmy nadzieję miłsze Bogu.

Margrita Grigorowa

**Legends - Paintings - Apocrypha.  
The Messages of the Artist Paolo Ucello  
in Gustav Herling-Grudziński and Olga Tokarczuk's Works**

In *The Legend of the Converted Hermit* by Gustaw Herling-Grudzinski and *The Journey of the People of the Book* by Olga Tokarczuk we observe an interesting interpretation of some paintings by a famous Italian artist Paolo Ucello. It turns out that these paintings contain hidden stories and messages, which do not fit into the "canon". The present article is an attempt to puzzle out why exactly Ucello (and his paintings) becomes a character of these works, what is hidden behind the silence of the paintings, and how the two Polish writers created a story out of this.