

Paul M. Pearson
Archiwista Centrum Thomasa Mertona
Louisville, Kentucky, USA
pmpearson@bellarmine.edu

Mnich z duchowym wyposażeniem artysty. Sztuka Thomasa Mertona¹

Wstęp

Swoj światopogląd artystyczny Thomas Merton bez wątpienia odziedziczył po rodzicach, Owenie i Ruth Merton. Spotkali się oni po raz pierwszy w Paryżu, gdzie oboje rozwijali się jako artyści: Ruth zajmowała się projektowaniem i dekoracją wnętrz, a Owen, nowozelandzki malarz, miał już wtedy za sobą kilka wystaw. Ruth pisała potem, że „nie ma bardziej fascynującego tematu niż wpływ otoczenia na charakter”, natomiast sam Thomas Merton opisał swojego ojca w pierwszych stronach *Siedmiopiętrowej góry* w następujący sposób:

Jego wizja świata była zdrowa, pełna równowagi i szacunku dla struktury i wzajemnych stosunków brył, jak i dla wszystkich innych właściwości wy-ciskających indywidualne piętno na każdej rzeczy stworzonej. Jego sztuka była więc religijna i czysta, i przez to jego obrazy były wolne od elementów dekoracyjnych i od zbytelnego komentarza – gdyż człowiek religijny szanuje zdolność, jaką stworzenie Boże ma do mówienia samo z siebie. Mój ojciec był bardzo dobrym malarzem².

¹ [Pierwodruk: P. M. Pearson, *A Monk with the Spiritual Equipment of an Artist*, [w:] „The Merton Annual: Studies in Culture, Spirituality, and Social Concerns”, t. 18, red. V. A. Kramer, Louisville, Ky, Fons Vitae, 2005, s. 237–259; (przyp. red.)].

² T. Merton, *Seven Storey Mountain*, London, Sheldon Press, 1975, p. 3 [cyt. za: T. Merton, *Siedmiopiętrowa góra*, tłum. M. Morstin-Górska i M. Maciolek, Poznań 2015, s. 7–8].



Koło, teren opactwa Gethsemani, fot. Paul M. Pearson
Photograph by Paul M. Pearson. Used with Permission.

Piszząc o swoim ojcu, Merton wskazuje na pewne trendy w jego sztuce, które później ujawniły się w fotografiach i rysunkach mnicha. Dzieła Owena Mertona mogą być określone jako inspirowane Cézanne'em (z którym miał nawet wspólną wystawę w Londynie) oraz „syntetycznym kubizmem” używającym „uproszczonej i zgeometryzowanej formy”³. Tak samo można określić rysunki jego syna, które również czerpią z kubizmu, co widać w jego mocnych, emfaticznych kreskach i tendencji do uproszczenia poprzez ignorowanie szczegółów.

Nekrolog Owena Mertona w londyńskim „Timesie” przedstawił go jako „wyróżniającego się akwarelistę, który zdobyłby szeroką renomę, gdyby żył dłużej”. Dalej można przeczytać:

Jego dzieła charakteryzowały się wyczuciem konstrukcji i delikatnością kolorów, co było odbiciem jego fascynacji chińskimi mistrzami, a także siłą i indywidualnością, które świadczyły o oryginalności i prężności umysłu artysty. (...) Jego uwielbienie dla krajobrazu i pasja tworzenia pozwalały mu inspirować wszystkich, którzy go znali, a wielu innych malarzy zawdzięcza wiele jego żarłiwemu entuzjazmowi⁴.

Było więc nieuniknione, że Thomas Merton również spróbuje swych sił jako artysta. Najwcześniejsze zachowane prace trapisty to rysunki, którymi ilustrował opowiadania pisane jako nastolatek. Wspomina o nich w swojej autobiografii. W *Siedmiopiętrowej górze* Merton, wtedy już zagorzały czytelnik, pisze o tym, jak jako jedenastolatek wraz z kolegami z Lycée Ingres w Montauban w 1926 roku „z furją pisaliśmy powieści” i o tym, jak rozpoczął pisanie „wielkiej awanturkowej powieści”. Mimo że „nigdy nie doprowadził do końca tej powieści”, wspomina: „skończyłem jedną lub dwie inne, poza tą, którą napisałem jeszcze w St. Antonin przed pójściem do liceum”. Wspomnienia o tych powieściach, „nagryzmołonych w zeszytach, bogato ilustrowanych piórem”⁵, mogą brzmieć bardziej jak *licentia poetica* młodego artysty, ale niedawno odnalezione rękopisy datowane na grudzień 1929 potwierdzają relację artysty. *The Haunted Castle*⁶ i *The Great Voyage*, w oczywisty sposób imitujące opublikowane nieco wcześniej histo-

³ K. Bruzda, *Thomas Merton – An Artist*, [w]: *Studia Mertoniana 2: Collected Papers of the First Merton Conference in Poland, Lublin, Oct. 24–27, 2002*, red. K. Bielawski, Kraków 2003, s. 179.

⁴ „The Times”, środa, styczeń 21, 1931, s. 10.

⁵ T. Merton, *Siedmiopiętrowa góra*, s. 61.

⁶ T. Merton, *The Haunted Castle*, [w]: „The Merton Seasonal” 1994, 19 (Adwent), s. 7–10, to najwcześniejszy z tych rękopisów, który pochodzi z okresu Bożego Narodzenia 1929.

rie o Kubusiu Puchatku, są rzeczywiście „bogato ilustrowane piórem i tuszem”, a inna, *Ravenswell*⁷, to opowieść przygodowa wypełniająca 158-stronicowy zeszyt, napisana zaledwie w 12 dni⁸. W ciągu swojego życia Merton na zawsze już miał pozostać pod wpływem bieżących trendów w sztuce, literaturze i innych dyscyplinach, a te wczesne powieści są dowodem na początek tego procesu.

Następne znane prace Mertona pochodzą z okresu, gdy studiował na Uniwersytecie Columbia. Były to kreskówki publikowane w *Jester*, humorystycznym czasopiśmie studenckim, którego redaktorem artystycznym był Merton na ostatnim roku studiów; prace zachowane przez Eda Rice'a⁹, przyjaciela i ojca chrzestnego artysty; i inne materiały z archiwów uczelni. W „Oświadczeniu woli”, które wypełnił w 1938 roku, starając się o stały pobyt w USA, w polu „zawód” Merton wpisał „rysownik i pisarz”¹⁰. Niektóre z kreskówek Mertona, jak również rysunki innych autorów publikujących w „Jesterze”¹¹ podobne są do prac Thurbera czy innych artystów znanych z „New York Timesa”.

Inne prace z tego okresu to zbiór kobiecych aktów – są to uśmiechnięte, energiczne i pełne życia wizerunki, nierzadko o prowokacyjnym charakterze. Są też prace, które, jak wcześniej sugerowałem, imitują te tendencje w malarstwie współczesnym, które przyciągały Mertona – surrealizm, Picasso, Calder, Joan Miró – co jest też widoczne w niektórych późniejszych rysunkach z Gethsemani¹². Jeszcze inne dzieła z tego okresu to obrazy stworzone ze słów dotyczących konkretnego tematu, takiego jak na przykład bujne życie w latach trzydziestych czy widmo wojny u schyłku tej dekady.

⁷ *Ravenswell*, nieopublikowany rękopis, kwiecień 1929 [fotokopia]. Wszystkie nieopublikowane materiały, do których odnosi się w tym artykule (chyba że stwierdzam inaczej), dostępne są w Thomas Merton Center, na Bellarmine University w Louisville, Kentucky.

⁸ Rękopisy te odkryte zostały w grudniu 1993 przez Roberta E. Daggy'ego. W ich posiadaniu był Frank Merton Trier, kuzyn mnicha, z którym Merton spędzał czasami letnie wakacje przed rokiem 1930. Krój pisma, treść historii i świadectwo Triera pozwoliły na zweryfikowanie ich autorstwa. Manuskrypty pozostają w posiadaniu Triera, podczas gdy ich fotokopie przechowywane są w The Merton Center.

⁹ Rysunki te są w posiadaniu Georgetown University w Waszyngtonie.

¹⁰ Thomas Merton Center Collections, Bellarmine University.

¹¹ Merton był przez jakiś czas redaktorem artystycznym w „The Jester”.

¹² Za przykład może posłużyć jego geometryczny krzyż z okresu wczesnych lat pięćdziesiątych, w którym widoczne są wpływy francuskiej sztuki konkretnej.

Po nawróceniu na katolicyzm w listopadzie 1938 tematyka rysunków Mertona uległa zmianie. Wiele prac Mertona przechowywanych w archiwach na St. Bonaventure University, gdzie uczył przed wstąpieniem do klasztoru w Gethsemani w grudniu 1941, potwierdza, że ten okres zdominowany został przez szkice o tematyce religijnej. Nie były one jednak jeszcze tak proste i tak surowe, jak późniejsze prace tworzone w klasztorze. Nadal powstawały rysunki tworzone ze słów, chociaż po nawróceniu były to już słowa modlitwy. Ta kombinacja mocy obrazów i słowa pisanego pozostawała istotna przez całe życie artysty.

Wczesne rysunki z Gethsemani

Będąc już w Gethsemani, Merton nie przestawał tworzyć. Nie potrafił przestać tworzyć poezji, i tak samo nie potrafił przestać rysować. Prace z tego okresu to głównie tradycyjne przedstawienia świętych, proroków, aniołów, krzyża i ukrzyżowanego Chrystusa (przede wszystkim duża liczba prac przedstawiająca Jezusa ukrzyżowanego pomiędzy dwoma złoczyńcami), św. Jana od Krzyża i świętych kobiet, w tym szczególnie Dziewicy Maryi, św. Teresy i Marii Magdaleny. Poza tymi wizerunkami Merton stworzył również kilka martwych natur i studiów krajobrazowych. Większość z tych dzieł była niepodpisana, niedatowana, i bez tytułu. Można jednak dostrzec w nich wpływ i powiązanie ze sztuką religijną, z którą Merton mógł mieć kontakt.

Jesienią 1954 roku Merton prowadził serię konferencji dla nowicjuszy z Gethsemani. Choć konferencje nie były nagrywane, zachowały się notatki mnicha zatytułowane *Notes on Sacred Art* [*Uwagi o sztuce sakralnej*]. Na ich podstawie Merton przygotował do publikacji manuskrypt zatytułowany *Art And Worship* [*Sztuka i uwielbienie*].

Podczas pracy nad doborem ilustracji do książki Merton zapewne miał wrażenie ponownego nawiązania kontaktu z szerzej pojętym światem sztuki, być może także wrażenie powrotu do czasów dzieciństwa i młodości, choć tym razem z nowej, religijnej perspektywy. Niemniej jednak, zarówno ilustracje, jak i tekst przygotowany do publikacji, spotkały się z krytycznym przyjęciem przyjaciół i potencjalnych wydawców, którzy dali mu do zrozumienia, że nie zna się na sztuce współczesnej, a już najmniej na realiach panujących w świecie wydawniczym. Jeden z komentatorów pisał: „przeczytałem manuskrypt Mertona trzy razy i dobrze wam radzę, abyście



Rysunek Thomasa Mertona (0163)

Drawing by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

omijali go wielkim łukiem... jest po prostu niewiarygodnie naiwny” i „nie do uratowania”. Eloise Spaeth, pisząc recenzję dla potencjalnego wydawcy, była tak samo krytyczna. Nazwała rękopis „kiepskim Mertonem”, który „pozbawiony jest energii i któremu brak jego zwyczajowej olśniewającej frazeologii”, po czym dodała, że „jest to dzieło człowieka, który nie miał kontaktu z prawdziwą sztuką od wielu lat”. Reakcje tego typu sprawiły, że książka została odłożona na półkę i nigdy nie została ukończona czy wydana w całości.

Merton opublikował jednak kilka artykułów i esejów o sztuce częściowo bazujących na wspomnianym rękopisie. Najwcześniejszy z tych teksów to krótki fragment książki *Nikt nie jest samotną wyspą* opublikowany w marcu 1955 roku w „Commonwealth” pod tytułem *Reality, Art and Prayer [Rzeczywistość, sztuka i modlitwa]*¹³. Rok później dużo dłuższy artykuł zatytułowany *Notes on Sacred and Profane Art. [Uwagi o sztuce sakralnej i świeckiej]*¹⁴ ukazał się w czasopiśmie „Jubilee”. Jak sugeruje tytuł, były to bardziej notatki niż esej. Podobnie jak zamierzał to zrobić w przypadku *Art and Worship*, Merton ilustrował tekst dziełami artystów takich jak Cézanne, van Eyck, Fra Angelico i Rouault oraz fragmentem rzeźby z katedry w Chartres. *The Monk and Sacred Art [Mnich i sztuka sakralna]*¹⁵, *Art and Worship [Sztuka i uwielbienie]*¹⁶ oraz *Sacred Life and the Spiritual Life [Życie duchowe i życie świeckie]*¹⁷ to trzy kolejne artykuły opublikowane pomiędzy 1957 a 1960 w „Sponsa Regis”, natomiast tekst z 1960 roku – *Absurdity in Sacred Decoration [Absurdalność w sakralnych dekoracjach]*¹⁸, atakujący „apetyt na bezużyteczne dekoracje i ornamentalistykę” w dekoracji kościołów¹⁹, wydany został w „Worship”.

Merton nie zarzucił jednak kompletnie pomysłu na książkę o sztuce sakralnej. We wrześniu 1963 roku tak pisał do siostry Therese Lentfoehr:

Próbuję wreszcie dokończyć tę książeczkę o sztuce sakralnej, którą chciałem napisać cztery czy pięć lat temu. Początkowo chciałem ją wydać tutaj. Potem stwierdziłem, że to zbyt skomplikowane, więc spróbowałem w Farrar

¹³ „Commonweal” 25 marca 1955, 61.25, s. 658–659.

¹⁴ „Jubilee” listopad 1956, 4.7, s. 25–32.

¹⁵ „Sponsa Regis” maj 1957, 28.9, s. 231–234.

¹⁶ „Sponsa Regis” grudzień 1959, 31.4, s. 114–117.

¹⁷ „Sponsa Regis” styczeń 1960, 31.5, s. 133–140. Opublikowane na nowo w *Disputed Questions* (patrz niżej).

¹⁸ T. Merton, *Disputed Questions*, New York, Harcourt Brace, 1960, s. 264–273.

¹⁹ „The Road to Worship” kwiecień 1960, 34.5, s. 248–255. Opublikowane na nowo w *Disputed Questions*.

Straus, ale mimo tego, że się spodobała, ugrzęźliśmy w szczegółach. Mam nadzieję, że będę ją miał już z głowy – chociaż nie tak powinno się myśleć o książkach, szczególnie takich o sztuce²⁰.

W *Seven Qualities of the Sacred* [*Siedmiu cechach sakralności*]²¹, artykule wydanym w 1964 w „Good Work”, Merton zaproponował bardziej spójną i lepiej dopracowaną wizję swojego myślenia o sztuce sakralnej, niż zrobił to w artykule z 1956 w „Jubilee”. Każda z siedmiu cech, które Merton przedstawia – podniosłość, tradycyjność, energia, szczerłość, szacunek, duchowość i czystość – została zilustrowana przykładami dzieł sztuki, które według Mertona wykazywały taki charakter, co przypominało układ planowany wcześniej dla *Art and Worship*.

Obrazy eksperymentalne: kaligrafia zen, graffiti, plamy tuszu

Podczas gdy jego sposób myślenia o sztuce pozostał właściwie niezmienny, praktyka artystyczna Mertona ulegała dość radykalnym zmianom.

W *Siedmiopiętrowej górze* Merton napisał, że od swojego ojca nauczył się, iż „sztuka jest kontemplacją i że obejmuje działanie najwyższych władz człowieka”²². Kiedy w trakcie przygotowywania pracy magisterskiej o Williamie Blake’u na Uniwersytecie Columbia czytał *Sztukę i mądrość* Jacques’a Maritaina, znalazł tam teorię sztuki, która potwierdziła odziedziczone po ojcu przekonanie. Było to przekonanie, że „sztuka to umiejętność dostrzeżenia nie tylko tego, co widoczne dla zmysłów, ale również wewnętrznego blasku Bycia”²³: sztuka to świadomość raj, twórczego logosu, twórczego słowa. Takie rozumienie sztuki widoczne jest w pracach wielu artystów, którzy Mertona pociągali: William Blake, Boris Pasternak, Louis Zukofsky czy Edwin Muir. Widoczne jest też w koncepcji „inseeing” Rainera Marii Rilkego oraz w teorii „inscape” Gerarda Manleya Hopkinsa.

W jednym z wykładów na temat Rainera Marii Rilkego, jakie wygłosił do wspólnoty monastycznej Gethsemani w połowie lat 60., Merton zdefi-

²⁰ T. Merton, *The Road to Joy: The Letters of Thomas Merton to New and Old Friends*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1989, s. 246.

²¹ „Good Work” 1964, 27.1 (zima), s. 15–20.

²² T. Merton, *Siedmiopiętrowa góra*, s. 224.

²³ Ch. M. Bochen, P. F. O’Connell i W. H. Shannon (red.), *The Thomas Merton Encyclopedia*, Maryknoll, N.Y., Orbis Books, 2002, s. 9.

niował „inseeing” jako głębokie spotkanie pomiędzy poetą a jego podmiotem, dotarcie w samo centrum podmiotu, do jego serca. W jednej ze swoich konferencji Merton opisuje, w jaki sposób Rilke dociera do samego środka rzeczy, o której pisze. Biorąc za przykład psa, tłumaczy, że patrzenie w głąb polega na dostaniu się do:

Samego środka psa, do punktu, w którym zaczyna być psem. Do miejsca, w którym, w pewnym sensie, Bóg mógł usiąść, kiedy pies był już skończony i obserwować, jak reaguje na pierwsze problemy i natchnienia, żeby zobaczyć, że pies był dobry, że niczego mu nie brakowało, że nie mógł być zrobiony lepiej²⁴.

Ten sam rodzaj myślenia zainteresował Mertona u szejkersów²⁵. Ich architektura i wyrabiane przez nich meble były, w ich odczuciu, dokładnie takie, jak chciał tego Bóg i nie mogły być lepsze. Merton odkrył też podobny nurt w hinduistycznej tradycji sztuki, według której „każde dzieło artystyczne jest formą jogi”. Pisał:

Każda sztuka to Joga; nawet robienie stołu czy łóżka, czy budowanie domu wychodzi z Jogi rzemieślnika i z jego duchowej dyscypliny medytacji²⁶.

Merton kontynuuje, pod wpływem tekstów A.K. Coomaraswamy’ego i w słowach przypominających jego uwagi o Rilke:

Na Wschodzie wierzy się, że umysł, który wszedł w stan medytacji i osiągnął „jednopunktowość”, uwolnił się spod dominacji tego, co przypadkowe, trywialne i jałowe, by wejść w środek rzeczy i tym samym być zdolnym do utożsamienia się, poprzez kontemplacyjną penetrację, z każdym bytem i do poznania go od środka poprzez empatię²⁷.

W przeciwieństwie do wyznawanej przez niego teorii sztuki praktyka artystyczna Mertona ulegała zmianom dość dramatycznym. Te zmiany pokrywały się, moim zdaniem, ze zmianami zachodzącymi w jego życiu i sposobie pojmowania świata, szczególnie w późnych latach pięćdziesią-

²⁴ T. Merton, *Natural Contemplation*, Kansas City, Credence Cassettes, 1987. Transkrypcja autora.

²⁵ [Protestancka grupa religijna założona w Manchesterze przez Ann Lee w 1772 roku, wyrastająca z tradycji kwaków. Największe skupiska szejkersów znajdowały się w Nowej Anglii, Ohio oraz Kentucky; członkowie grupy żyli w celibacie, zachowywali postawę pacyfistyczną oraz byli znani z nabożeństw, których ważnym elementem był taniec rytualny (przyp. red.)].

²⁶ T. Merton, *Sacred and Profane*, „Stained Glass” 1975, 69.4 (zima), s. 82.

²⁷ Tamże, s. 83.



Pustelnia Thomasa Mertona, fot. Thomas Merton (0174)

Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

tych i wczesnych sześćdziesiątych. Gdy z odrzucającego świat mnicha lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych Merton stał się w latach sześćdziesiątych mnichem otwartym na świat, zdał sobie sprawę, że język, którego wcześniej używał w swoich prywatnych i publicznych pismach, nie był już ani stosowny, ani adekwatny do sytuacji. Jest to szczególnie widoczne w metaforach, których używał do opisanego samego siebie: rezygnując z roli „niewinnego widza” stał się „współwinnym widzem”. Zmianę tę można łatwo dostrzec w jego poezji i prozie. Cichy głos monastycyzmu kojarzony przez wielu katolickich czytelników z wcześniejszymi dziełami Mertona przepadł gdzieś w lasach Gethsemani, a nowy Merton był niepokojący i wielu drażnił. To samo można powiedzieć o sztuce Mertona z tego okresu.

Thomas Merton rzadko pisał o swoich próbach tworzenia sztuki. Większość informacji na ten temat można znaleźć w opasłych tomach dzienników Mertona i jego obszernej korespondencji. We wpisie z 28 października 1960 roku Merton zanotował zauważalną zmianę w swoim stylu rysowania: „eksperymentowałem w tym tygodniu ze sztuką abstrakcyjną”²⁸. Kilka wpisów dalej odnosi się do „ślęczenia nad abstrakcyjnymi rysunkami, które może trafią do eksperymentalnej książki”. Niektóre z tych prac – później nazwie je kaligrafiami – były jeszcze na wprost przedstawieniowe, ale większość z nich była już zupełnie abstrakcyjna.

Jedyny moment, kiedy Merton pisał o swojej sztuce obszerniej i bardziej szczegółowo, to jesień 1964, kiedy przygotowywał rysunki na wystawę w Catherine Spalding College w Louisville. Na wystawie, otwartej w listopadzie 1964 roku i pokazywanej również w takich miastach jak Nowy Orlean, Atlanta, Milwaukee, St. Louis, Santa Barbara i Waszyngton, było 26 kaligrafii. Prace można było kupić, a dochody miały być przeznaczone na ufundowanie stypendium umożliwiającego podjęcie studiów w Spalding Afroamerykaninowi. Sprzedaż nie szła jednak zbyt dobrze, a Merton pisał do Johna Howarda Griffina:

Nic nie sprzedaliśmy w Milwaukee, gdzie szły po 150 dolarów. Obniżyliśmy do stu. Jeśli poczekaasz, aż we wrześniu wyczołgamy się z Santa Barbara, warcie będą dziesięć centów za sztukę plus plik zielonych kuponów w gratisie²⁹.

W konsekwencji opactwo w Gethsemani zasponsorowało stypendium.

²⁸ T. Merton, *Turning Toward the World: The Pivotal Years*, San Francisco, Harper Collins, 1996, s. 60.

²⁹ T. Merton, *The Road to Joy*, s. 133.

Esej, który Merton napisał, ukazał się później drukiem pod tytułem *Signatures: Notes on the Author's Drawings* [*Sygnatury. Uwagi na temat rysunków autora*] w książce Mertona *W natarciu na niewypowiadalne*. Tekst ten jest ważny, ponieważ zawiera jedyną obszerniejszą refleksję artysty na temat jego własnych rysunków, a szczególnie rysunków z lat sześćdziesiątych. W tym sensie jest, według mnie, lekturą niezbędną dla zrozumienia poglądów Mertona na sztukę w tym okresie. Tekst zaczyna się od przestrogi, by widz nie uważał rysunków za „dzieła sztuki” ani nie doszukiwał się w nich „nut ironicznych” czy „świadomej polemiki o sztuce”. Widz nie powinien osądzać rysunków, ani też czuć się przez nie osądzany. Przed przejściem do opisu rysunków Merton w ten sposób komentuje ich tytuły:

Byłoby lepiej, gdyby rysunki te nie posiadały tytułów. Jednakże zostały opatrzone tytułami, wziętymi z powietrza. Raczej nie pomogą one odbiorcy, lecz może on sobie wyobrazić, że mu pomagają, jeśli takie jest jego życzenie³⁰.

Merton pisze następnie o swoim własnym rozumieniu tych rysunków. Pozwól sobie przytoczyć najbardziej wnikliwe fragmenty:

Te abstrakcje – można je prawie nazwać *graffiti*, a nie kaligrafiami – to proste znaki i zakodowana energia, akty i ruchy, które są w mym zamierzeniu pomyślnie. Ich „znaczenia” nie należy szukać na poziomie konwencji lub pojęć³¹.

I dalej:

W świecie zagraconym i sterowanym nieskończoną ilością praktycznych znaków i wynikających z nich cyfr, dotyczących biznesu, prawa, rządu i wojny, ktoś, kto tworzy tak nieokreślone znaki, świadom jest swego rodzaju powołania, aby pozostawać niekonsekwentnym, poza wszelkimi ciągami, szeregami, i stanowczo opierać się obcym programom... [Znaki te] nie mają nic wspólnego z procesami produkcji, reklamy, konsumpcji i destrukcji³².

Merton dodaje jednak przewrotnie: „co nie znaczy jednak, że nie można ich kupić”. Te słowa, jak i cały tok myślenia Mertona w tym eseju, przy-

³⁰ T. Merton, *Raids on the Unspeakable*, New York, New Directions, 1966, s. 180 [cyt. za: T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, tłum. E.E. Nowakowska, Kraków 2004, s. 188].

³¹ Tamże, s. 188.

³² Tamże.

pominają niektóre teksty Ada Reinhardta, artysty abstrakcyjnego, który opisał kiedyś swoje czarne obrazy w następujący sposób:

Wolna, niezmanipulowana, niemanipulowalna, bezużyteczna, niesprzedawalna, nieredukowalna, niefotografowalna, niereprodukowalna, niewyjaśnialna ikona³³.

Thomas Merton i Ad Reinhardt

Merton i Reinhardt po raz pierwszy spotkali się na Uniwersytecie Columbia w latach trzydziestych. Mimo że Reinhardt skończył studia niedługo po tym, jak Merton je rozpoczął, nadal rysował dla „Jestera”. Merton wielokrotnie wspomina Reinhardta w *Siedmiopiętrowej górze* i w *Biegu ku górze*, swoim dzienniku z tego okresu. Po wspólnie spędzonym popołudniu w styczniu 1940 roku Merton nazywa Reinhardta „najprawdopodobniej... najlepszym artystą w Ameryce” i pisze:

Abstrakcyjna sztuka Reinhardta jest czysta i religijna. Odchodzi od wszelkiego naturalizmu, od wszelkiego przedstawienia [w stronę] czysto formalnych i intelektualnych wartości... Abstrakcyjna sztuka Reinhardta jest zupełnie nieskażona, pełna miłości do formy i naprawdę bardzo dobra³⁴.

Po wstąpieniu do klasztoru Merton utrzymywał sporadyczne kontakty z Reinhardtem. Kopie wielu wczesnych listów Mertona do Reinhardta z okresu od 1956 do 1964 przechowywane są w Smithsonian's Archives of American Art, wraz z niektórymi kaligrafiami, które mu wysłał. Pięć listów Reinhardta do Mertona z lat sześćdziesiątych znajduje się w archiwach Thomas Merton Center na Bellarmine University.

W połowie lat pięćdziesiątych Merton poprosił Reinhardta o zaprojektowanie okładki broszury, która miała zostać wydana przez opactwo w Getsemani. Dodatkowo poprosił również o „jakiś mały czarno-niebieski obraz krzyża (powiedzmy jakiegoś 50 cm wysokości) do celi, w której mieszkam”³⁵. Po otrzymaniu obrazu Merton zanotował w swoim dzienniku:

³³ http://www.guggenheimcollection.org/site/date_work_md_133Al.html [dostęp: 23.01. 2004].

³⁴ T. Merton, *Run to the Mountain: The Story of a Vocation*, San Francisco, Harper Collins, 1995, s. 128–129 [cyt. za: T. Merton, *Bieg ku górze. Historia powołania (1939–1941)*, tłum. A. Jaworowska, Poznań 2002, s. 167].

³⁵ Thomas Merton do Ada Reinhardta, 3 czerwca 1956. Niepublikowany list. Archiwa Thomas Merton Center, Bellarmine University, Louisville, Kentucky.

Reinhardt w końcu przysłał swój „mały obrazek”: prawie niewidoczny krzyż na czarnym tle. Jakby próbował się wydobyć z ciemności, w której jest pogrążony. Oglądany wraz z drugim obrazem, który posiadam, ten rysunek nie ma najmniejszego znaczenia – to tylko czarny kwadrat „bez żadnego sensu”. Trzeba się dobrze przyjrzeć, żeby zobaczyć krzyż. Oddalić się od wszystkiego i skoncentrować tylko na rysunku tak, jak patrzy się w noc za okienną szybą. Ten obraz tego wymaga – inaczej jest zupełnie bez znaczenia, bo jak mniemam, nie każdego wzruszy taki wymóg. To bardzo „święty” obraz – pomaga się modlić – „obraz” pozbawiony jakichkolwiek cech po to, by natychmiast wdroić umysł w noc modlitwy i pomóc nam odsunąć od siebie trywialne i nieistotne obrazy, które wkradają się do modlitwy i zakłócają ją³⁶.

Merton podziękował Reinhardtowi za rysunek w następujący sposób:

Jest szlachetny w tym sensie, że wyklucza możliwość umieszczenia w pobliżu innych przedmiotów takich, jak na przykład meble. To bardzo ważny mały obrazek. Zakłada, że tylko jedna jedyna rzecz jest konieczna, a jest nią czas, choć nie jest to oczywiste dla kogoś, kto nie zada sobie trudu patrzenia. To bardzo religijny, pobożny i latreutyczny mały obrazek³⁷.

W maju 1959 roku Reinhardt i Bob Lax, również znajomy z Uniwersytetu Columbia, odwiedzili Mertona w opactwie Gethsemani. Chociaż poza odnotowaniem tego wydarzenia w swoim dzienniku Merton nie skomentował odwiedzin w żaden inny sposób, musiał rozmawiać w trakcie wizyty o swoich planach dotyczących książki o sztuce. Odniósł się do tego w liście do Reinhardta kilka dni później:

Przyjeżdżasz do mnie i prosisz, żebym podążył drogą ikonoklasty. Co zgadza się właściwie z moją (rzekomo moją) cysterską tradycją. Św. Bernard z Clairvaux pozbył się wszystkich rzeźb. Twierdził, że rozpraszały uwagę. Też w to wierzyłem. Teraz myślę, że to pretensjonalne pod względem religijnym twierdzić, że rzeźby rozpraszały. Kto niby ma być rozpraszanym...? To, co w danym dziele jest religijne i święte jest czymś innym, niż zawartość artystyczna, forma, czy wyjątkowość dzieła. Ale nie jest to nic materialnego: nie informacja, propaganda, doktryna. Nie jest to „o czymś”. Jest to kwestia egzystencjalna – dotyczy tego, co jest w dziele sztuki³⁸.

³⁶ T. Merton, *A Search for Solitude: Pursuing the Monk's True Life*, San Francisco, Harper Collins, 1996, s. 139–40.

³⁷ J. Masheck, *Five Unpublished Letters From Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return*, [w:] *Artforum* 17 (grudzień 1978), s. 24.

³⁸ Tamże, s. 24.

Merton i Reinhardt pozostawali pod wpływem apofatycznej tradycji mistycznej autorów takich, jak Jan od Krzyża, Pseudo-Dionizy Areopagita i Mikołaj z Kuzy. Odniesienia do mistycyzmu apofatycznego widoczne są w wielu dziełach Mertona pisanych przez cały okres pobytu w klasztorze. Szczególnie widoczne są w jego teologicznym studium o Janie od Krzyża, opublikowanym jako *Wspinaczka ku Prawdzie*³⁹, a także w znacznie później wydanej książce *Doświadczenie wewnętrzne*⁴⁰. Reinhardt również odnosił się do mistycyzmu apofatycznego w swoich pismach, na przykład cytując w 1965 roku Mikołaja z Kuzy:

Wielce potrzebnym jest wstąpienie w ciemność i uznanie zgodności przeciwności, by szukać prawdy tam, gdzie spotykamy niemożliwość⁴¹.

W liście do Victora Hammera, znajomego artysty z Lexington, Merton pisał o pracach Reinhardta w następujący sposób:

Jego podejście jest bardzo surowe i ascetyczne. Jest to pewien rodzaj przesady w powściągliwości, strachu przed wyrażeniem siebie. Wszystkie jego obrazy są bardzo formalne i czarne. Absolutnie nie uważam, że jest oszustem, jakich wielu – wprost przeciwnie, myślę, że stanowi dla takich ludzi mocną przeciwwagę⁴².

W ostatnich latach krytycy podnoszą kwestię wpływu mistycyzmu apofatycznego na prace Reinhardta. Yve-Alain Bois sugerował na przykład, że w swoich czarnych obrazach Reinhardt pragnął wyrazić aspiracje teologii negatywnej (inaczej zwanej mistycyzmem apofatycznym), czyli „sposobu myślenia mającego na celu zrozumienie Boga poprzez wskazanie wszystkiego, czym Bóg nie jest”⁴³.

Jesienią 1963 roku Merton wysłał jedną ze swych kaligrafii Adowi Reinhardtowi, który zareagował entuzjastycznie, pisząc:

³⁹ T. Merton, *Wspinaczka ku Prawdzie*, tłum. P. Parlej, Kraków 2008.

⁴⁰ T. Merton, *Doświadczenie wewnętrzne. Zapiski o kontemplacji*, oprac. i wprowadzenie W. Shannon, tłum. I. i P. Zarębscy, Kraków 2005.

⁴¹ Tamże, s. 24.

⁴² T. Merton, *Witness to Freedom: The Letters of Thomas Merton in Times of Crisis*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1994, s. 5. W innym liście do Victora Hammera Merton sugerował, że Hammer i Reinhardt zgodziliby się zupełnie, i żałuje, że nie mieli oni okazji się spotkać. T. Merton, *Witness to Freedom*, s. 6.

⁴³ Cyt. za: http://www.guggenheimcollection.org/site/date_work_md_133Al.html [dostęp: 23.01. 2004].



Dom mieszkalny szejkersów, Pleasant Hill (Shakertown), Kentucky, fot. Thomas Merton (01)
Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center
at Bellarmine University.

kiedy nagle jakby znikąd, ale też ze skrzynki pocztowej, wyłania się twoja kaligrafia, twoja piękna kaligrafia, ale zbyt mała – nie wiesz, że tam daleko na Wschodzie ludzie używali pędzli większych niż twoja głowa i wiader farby większych niż niejeden zlew i boso tańczyli po płachtach papieru większych i dłuższych niż te, które rozciąga Ulfert Wilke [...] twoja kaligrafia mi się podoba, bo jest czysta.

Merton odpisał w humorystycznym stylu:

To ja, twój stary przyjaciel kaligraf, zawsze robię małe kaligrafie, jestem dziadkiem małej kaligrafii, bo nie mam dużego pędzla i już nie biegam boso po świątyni zimą. Ale jestem miły, a im mniejsze te kaligrafie, tym bardziej są tajemnicze, chociaż zakrawa na ironię sztuki, kiedy kaligraf utknie z całym plikiem papieru tego samego rodzaju i tej samej faktury.

Następnie złożył taką oto propozycję:

Proszę cię, żebyś udawał, że masz właśnie wydrukować najbardziej egzotyczną książkę i dostajesz próbki papieru z dalekiego Kitaju i innych miejsc, a następnie wysyłasz je do swojego starego, lekko przykurzonego kolegi, który jest bardzo biedny i nie ma innego papieru niż toaletowy, żeby robić swoje kaligrafie⁴⁴.

W konkluzji listu napisał: „weź te próbki na poważnie”.

W styczniu 1964 roku Merton wspomniał w swoim dzienniku o paczce, którą otrzymał od Ada Reinhardta. W odpowiedzi na prośbę mnicha Reinhardt wysłał mu „najróżniejsze rodzaje delikatnego papieru, przed wszystkim bardzo cienkie, prawie przezroczyste arkusze papieru japońskiego; udało mi się odkryć, jak w dość prymitywny sposób można odbijać na nich abstrakcyjne kaligrafie, które w niektórych przypadkach okazują się ekscytujące, przynajmniej dla mnie”⁴⁵. Mając na względzie wcześniejsze uwagi Reinhardta, Merton wysłał mu również nowe dzieło, podpisując je słowami: „trochę większa kaligrafia”.

Inny znajomy Mertona, artysta Victor Hammer, miał prawo zareagować na prace mnicha w znacząco odmienny sposób, co Merton skomentował we wpisie z 4 listopada 1964 roku:

⁴⁴ Thomas Merton do Ada Reinhardta, 31 października 1963, [w:] T. Merton, *The Road to Joy*, s. 281.

⁴⁵ T. Merton, *Dancing in the Water of Life: Seeking Peace in the Hermitage*, San Francisco: Harper Collins, 1997, s. 58 [cyt. za: *Ślub konwersacji*, s. 21].

Jedną rzecz, która mnie smuci i zawstydza to fakt, że Victor Hammer będzie zszokowany wystawą moich rysunków, czy kaligrafii, czy jak to nazwać. Nie ma sposobu, żeby mu to wyjaśnić, ale w pewnym sensie, co do zasady, jestem po jego stronie. A jednak moje kaligrafie coś znaczą i mają swoje uzasadnienie – być może jest to nieuzasadnione uzasadnienie.

Pisał następnie, nie bez dozy humoru:

Mam ochotę napisać do niego te słowa: «Gdybyś słyszał, że znalazłem sobie kochankę, zasmuciłoby cię to, ale zrozumiałbyś mnie. Te rysunki to chyba coś jeszcze gorszego, ale potraktuj je jako ludzką głupotę. Pozwól mi, jak każdemu innemu, mieć przynajmniej jedną paskudną wadę itd...» itd.⁴⁶

W liście do Hammera Merton ostrzega:

Gdybyś usłyszał, że mam wystawę dziwnych kleksów tuszu w Louisville, zignoruj to; ta informacja nie jest warta twojej uwagi. Jak zwykle w takiej sytuacji mam mieszane uczucia... Wydaje mi się, że jasno wytłumaczyłem wszystkim zainteresowanym, że nie traktuję tych prac jako „sztuki”, więc oni też nie powinni⁴⁷.

Jednak mimo tego, że Merton prosił Hammera o zignorowanie wystawy i zapewnił, że nie traktuje swoich plam tuszu jako sztuki, na podstawie jego korespondencji i dzienników z tego okresu staje się jasne, że wystawa była dla Mertona ważna i że wyrażała jego stanowisko artystyczne w okresie, gdy sztuka przedstawiająca wydawała mu się nieadekwatna i niezdolna do oddania udręki czasu. Zarówno Merton, jak i Reinhardt sztuką reagowali na zimnowojenny klimat w USA. Mimo że w tym czasie rzadko byli w kontakcie, ich podejście do bieżących problemów pozostało bardzo zbliżone. Reinhardt był aktywnie zaangażowany w kwestie polityczne i społeczne przez całe życie: brał udział w demonstracjach antywojennych, protestował przeciwko wojnie w Wietnamie i przekazywał swoje prace na cele charytatywne związane z ruchem praw obywatelskich. Były to te same sfery aktywności, w które angażował się w latach sześćdziesiątych Merton. Jak wspomniano wyżej, mnich przekazał swoje kaligrafie, aby ufundować stypendium dla afroamerykańskiego studenta⁴⁸.

⁴⁶ Tamże, s. 16 [cyt. za: *Ślub konwersacji*, s. 124].

⁴⁷ T. Merton, *Witness to Freedom*, s. 1.

⁴⁸ Merton próbował znaleźć inne galerie, które chętne byłyby wystawić jego kolekcję kaligrafii i w tym celu napisał do Shirleya Burdena z Kalifornii, prosząc o pomoc. W odpowiedzi fotograf zaznaczył, że taniemy z jego

Podobne doświadczenia miał Merton z poezją. Zaczął odnosić wrażenie, że nadużycia wobec języka, szczególnie w mediach i reklamie, doprowadziły do tego, że utracił on właściwie wszelkie znaczenie. Aby przeciwdziałać tej stracie, Merton zwrócił się w kierunku nowego środka wyrazu, jakim była antypoezja⁴⁹. Można zaryzykować twierdzenie, że rysunki i kaligrafie artysty z tego okresu to antysztuka – przez analogię do antypoezji – która usiłuje ocalić znaczenie w świecie reklamy i mediów – świecie przepętnionym doświadczeniem ciemności tak widocznej w dominujących obrazach owego czasu zimnej wojny, bomby atomowej, przemocy rasowej i wojny w Wietnamie.

Merton po raz pierwszy otwarcie odniósł się do tego tematu podczas pracy nad *Art and Worship*, a później pisał tak w rozdziale opublikowanym w „Sponsa Regis” w styczniu 1960 roku, zamieszczonym też w jego książce *Disputed Questions* z 1961:

W okresie zdominowanym przez obozy koncentracyjne i bomby atomowe religijna i artystyczna autentyczność musi wykluczać jakąkolwiek „ładność” czy płytki sentymentalizm. Piękno nie może dla nas oznaczać jedynie dopasowania się do tego, co według przyjętych konwencji jest przyjemne dla wyobraźni i dla zmysłów. Nie znajdziemy go też w zimnym akademickim perfekcjonizmie. Sztuka naszej epoki, w tym sztuka sakralna, musi charakteryzować się pewnym ubóstwem, posępnnością i szorstkością, które współbrzmia z naszym brutalnym, pełnym okrucieństwa wiekiem. Sztuka sakralna nie może być okrutna; musi umieć współczuć ofiarom okrucieństwa. Nie oferuje się lizaka głodującemu człowiekowi zamkniętemu w totalitarnym obozie śmierci.

Nie można mu też zaoferować żałośnie nieadekwatnego optymizmu. Nasza chrześcijańska nadzieja jest najczystszy z wszystkich światła świecących w ciemności, ale ponieważ świeci w ciemności, to trzeba wejść w ciemność, żeby ją zobaczyć⁵⁰.

Według Mertona ciemna noc duszy Świętego Jana od Krzyża, kiedyś doświadczenie mistyków apofatycznych, nie była już zarezerwowana tylko

książki *I Wonder Why* również zostały przeznaczone na stypendia dla studentów afroamerykańskich. Burden do Mertona, 29 marca 1965.

⁴⁹ W innym miejscu pisałem już wcześniej, że antypoezja Mertona rozwijała się w tym samym okresie co ta tworzona przez Parę w Chile, że jego antypoezja nie była imitacją dzieł Parry, i że w stosunkowo krótkim czasie antypoezja Mertona dojrzała w sposób, który nie był widoczny u Parry. Zob. P. Pearson, *Poetry of the Sneeze: Thomas Merton and Nicanor Parra*, [w:] „The Merton Journal” 2002, 8.2 (Adwent), s. 3–20.

⁵⁰ T. Merton, *Disputed Questions*, s. 164.

dla uduchowionej mniejszości. Koszmar dwudziestego wieku i degradacja ludzkiego życia sprawiły, że ciemność tkwiąca w każdym człowieku stała się zauważalna. Poprzez swoją antypoezję, teksty o wojnie i przemocy oraz sztukę tego okresu Merton próbował zmierzyć się z tą ciemnością i zachęcić innych, by czynili podobnie. We wstępie do *W natarciu na niewypowiadalne* pisał tak:

Chrześcijańska nadzieja zaczyna się tam, gdzie każda inna nadzieja staje zamarała z przerażenia przed obliczem Niewypowiedzialnego... Ta dobroć świata, dotkniętego nieszczęściem czy nie, jest niepodważalna i ostateczna. Jeśli świat jest dotknięty nieszczęściem, jest również uzdrowiony w Chrystusie. Jednakże jednym z najstraszniejszych faktów naszego wieku są dowody na to, że jest on naprawdę dotknięty do samego rdzenia obecnością Niewypowiadalnego.

W tym kontekście Merton zdobywa się jednak na przesłanie nadziei, podkreślając wagę tego,

by być ludzkim w tym najbardziej nieludzkim z wieków, by strzec obrazu człowieka, gdyż jest to obraz Boga⁵¹.

Fotografia

Merton nie wykazywał zainteresowania fotografią aż do ostatnich lat swojego życia. Jako nastolatek kupił w Niemczech swój pierwszy aparat Zeissa, ale studiując w Cambridge we wczesnych latach trzydziestych, zastał go, by spłacić narastające długi⁵². W 1939 roku odwiedził wystawę prac Charles'a Sheelera w Muzeum Sztuki Współczesnej, ale te wydały mu się „nudne”⁵³. Następnie, poczynając od późnych lat pięćdziesiątych, utrzymywał kontakt z takimi wybitnymi północnoamerykańskimi fotografami jak Shirley Burden. Burden zrobił zdjęcia do przewodnika dla postulantów *Monastic Peace* i na okładkę *Wierszy wybranych* Mertona. Jest też autorem fotograficznego studium mnichów z opactwa Gethsemani zatytułowanego *God Is my Life* [*Bóg jest moim życiem*], do którego Merton napisał wstęp. Gdy ten ostatni planował studium fotograficzne szejkersów, to właśnie do Burdena zwrócił się po pomoc.

⁵¹ T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, s. 19.

⁵² M. Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Boston, Houghton Mifflin, 1984, s. 83.

⁵³ T. Merton, *Bieg ku górze*, s. 95.

W 1963 roku John Howard Griffin, z którym Merton kontaktował się wcześniej w kwestii swobód obywatelskich, napisał do niego z prośbą o pozwolenie „stworzenia fotograficznego archiwum życia i pracy Mertona”. Gdy Griffin przyjechał go fotografować, „Tom”, jak wspomina Griffin, „patrzył z zaciekawieniem i pytał o moje aparaty marki Leica i Alpa”. Zgodnie z relacją Griffina Merton wspomniał o swojej przyjaźni z Shirleyem Burdenem i z Edwardem Rice’em, kolegą ze studiów na Columbii, po czym stwierdził: „nic nie wiem o fotografii, ale mnie fascynuje”⁵⁴.

Nie jest do końca jasne, kiedy Merton zaczął robić zdjęcia w opactwie Gethsemani. We wpisie z 10 października 1961 roku zanotował, że zużył „w pustelni pół rolki kliszy Kodacolor”, jednocześnie zastanawiając się, „po co ktokolwiek miałby w ogóle robić kolorowe zdjęcia... albo właściwie jakiegokolwiek zdjęcia”⁵⁵. Jednakże kilka miesięcy później, w styczniu 1962 roku, pisze, że w Shakertown znalazł „bajeczne obiekty”⁵⁶ do sfotografowania:

Bajeczne, wypełnione ciszą, ogromne przestrzenie wokół starych budynków. Czyste, chłodne światło i majestatyczne drzewa... Nie rozumiem, jak goła ściana domu może być tak absolutnie piękna. Cudowne spełnienie formy⁵⁷.

Merton był najwyraźniej zadowolony z rezultatów swojej pracy tego dnia, bo w późniejszym wpisie z dziennika czytamy o planach powiększenia kilku zdjęć zrobionych w Shakertown, które wydały mu się „bardzo satysfakcjonujące”⁵⁸.

22 września 1964 roku Merton miał już regularny dostęp do aparatu. Píše wówczas:

Brat Ephrem wyposażył mnie w aparat (Kodak Instamatic), aby mi umożliwić robienie zdjęć do książki, którą piszę na życzenie Dom Jamesa. Póki co, robiłem zdjęcia fascynującego korzenia starego cedru, który mam na ganku. Nie jestem pewien, co ten sprzęt potrafi. Obiektów nie wygląda najlepiej, ale aparat sam przewija film, nastawia przesłonę etc. Jest fajny⁵⁹.

⁵⁴ J.H. Griffin, *A Hidden Wholeness: The Visual World of Thomas Merton*, Boston: Houghton Mifflin, 1970, s. 37.

⁵⁵ T. Merton, *Turning Toward the World*, s. 169.

⁵⁶ Tamże, s. 194.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ T. Merton, *Dancing in the Water of Life*, s. 147.

⁵⁹ Tamże, s. 147.



Wnętrze domu szejkersów, Pleasant Hill (Shakertown), Kentucky, fot. Thomas Merton (039)
Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

Dwa dni później Merton pisał:

Po obiedzie poświęciłem całą uwagę mojemu wymarzonemu aparatowi, więc zamiast na poważnie wziąć się za czytanie tej antologii zen, którą wypożyczyłem z biblioteki w Louisville, łąziłem w poszukiwaniu ciekawych rzeczy do sfotografowania. Szczególnie spodobało mi się szalone okno starej kanceliapy na narzędzia w drewni. Całe to miejsce pełne jest fantastycznych i niecodziennych przedmiotów – to prawdziwa kopalnia dla fotografii zen. Ale niestety potem mój wymarzony aparatik nagle zwariował⁶⁰.

Po czym Merton zanotował, że tylna ścianka sprzętu nie chciała się zamknąć. Dwa dni później pisał znowu:

Dostałem aparat z powrotem. Mam z nim chyba romans. Kochany aparatiku, tak się cieszę, że mam cię znowu! Królu mój! Całusy! Myślę, że dzisiaj znowu będzie słoneczny dzień⁶¹.

W swoich dziennikach Merton odnotowuje też sporadyczny dostęp do takich aparatów należących do jego gości, jak na przykład nikon Naomi Burton Stone⁶², alpa Johna Howarda Griffina⁶³, a nawet „japońska kamera filmowa”, którą uważał za „piękną rzecz”⁶⁴. W sierpniu 1967 roku Merton wspomina przelotnie, że fotografował korzenie, tym razem aparatem Rolleiflex. Jednak w styczniu 1968 aparat upadł i, jak sądził, popsuł się, bo tylna klapka wpuszczała do środka światło. Natychmiast napisał do Griffina, że chciałby skorzystać z jego oferty udostępnienia mu sprzętu. W liście Merton określił rodzaj aparatu, którego potrzebował:

Oczywiście nie fotografuję Kentucky Derby czy czegoś w tym rodzaju. Ale chcę mieć szansę zrobić szybko zdjęcie czegoś śmiesznego i niezwykłego. Gdyby akurat coś się działo. Chociaż myślę, że i tak będę robił zdjęcia korzeni, ścian stodół, wysokich chaszczy, kałuż i stosów śmieci aż do końca świata. Wbudowany światłomierz byłby mile widziany⁶⁵.

Griffin pożyczył Mertonowi Canona F-X, który okazał się „cudowny” i „fantastyczny w użyciu”. Merton pisze:

⁶⁰ Tamże, s. 147.

⁶¹ Tamże, s. 149.

⁶² T. Merton, *Learning to Love: Exploring Solitude and Freedom*, San Francisco, Harper Collins, 1997, s. 221.

⁶³ J. H. Griffin, *A Hidden Wholeness*, s. 37.

⁶⁴ T. Merton, *The Other Side of the Mountain: The End of the Journey*, San Francisco, Harper Collins, 1998, s. 286.

⁶⁵ T. Merton, *A Road to Joy*, s. 140.

Ten aparat to najbardziej żwawy i pomocny mały sprzącik, pełen radosnych sugestii „spróbuj tego!”, „zrób to w ten sposób!”. Przypomina mi o rzeczach, których nie dostrzegałem i uczestniczy w tworzeniu nowych światów. Tak po prostu. To jest aparat zen.

Ogólnie Merton preferował zdjęcia czarno-białe, choć w kolekcji Thomas Merton Center jest wiele kolorowych fotografii. Nigdy sam nie wywoływał ani nie drukował zdjęć – zazwyczaj robił to za niego Griffin, jego syn Gregory, albo inni znajomi. Griffin wspominał, że często z synem byli kompletnie zadziwieni tym, które zdjęcia Merton wybierał do powiększenia ze stykówki: „ignorował wiele świetnych fotografii i zamiast tego zaznaczał inne”. Griffin pisał dalej:

Myśleliśmy, że nie nauczył się jeszcze oceniać zdjęć na tyle dobrze, żeby konsekwentnie wybierać najlepsze ujęcia. Pisaliśmy do niego, dając rady dotyczące jakości niektórych pominiętych zdjęć. Ale nadal zaznaczał dokładnie to, czego chciał, a nie to, co myśleliśmy, że powinien chcieć. Później coraz częściej przysyłał nam stykówkę z jednym zaznaczonym kadrem i entuzjastycznym komentarzem „Wreszcie! O to chodziło!”⁶⁶.

Niestety, nie przetrwała żadna z tych oryginalnych stykówek. Byłyby fascynującym źródłem informacji o sztuce fotografii Mertona.

W styczniu 1967 roku Merton zaprzyjaźnił się z innym lokalnym fotografem, Ralphem Eugenem Meatyardem, który zostawił nam intrygujący portret fotograficzny Mertona. W dzienniku Merton opisał wizytę Jonathana Williamsa, Guya Davenporta i Meatyarda⁶⁷, a w szczególności swoją fascynację pracami tego ostatniego:

Największe wrażenia na mnie jako na artyście zrobił fotograf Gene Meatyard. Robi wspaniałe, uderzające, wizjonerskie rzeczy. To najbardziej zniewalające, sugestywne, mityczne zdjęcia, jakie kiedykolwiek widziałem. Miałem wrażenie, że robi coś naprawdę oryginalnego⁶⁸.

Davenport miał później opisać Meatyarda jako „jednego z najwybitniejszych amerykańskich fotografów”, członka Lexington Camera Club, do którego należeli też Van Deren Coke, Guy Mendes, James Baker Hall i Robert C. May. Będąc optykiem z zawodu, Meatyard kupił pierwszy aparat

⁶⁶ T. Merton, *A Hidden Wholeness*, s. 90.

⁶⁷ Pisząc do Boba Laxa, nazywał ich „trzema królami z Lexington”.

⁶⁸ T. Merton, *Learning to Love*, s. 186.

fotograficzny w 1950 roku, aby robić zdjęcia swojemu małemu synkowi. W 1956 roku wystawiał swoje fotografie razem z pracami Ansela Adamsa, Aarona Siskinda, Henry'ego Callaghana i innych współczesnych mistrzów. W tym samym roku wziął też udział w warsztatach fotograficznych, podczas których, pracując z Henrym Holmesem Smithem i Minorem Whitem, zainteresował się tradycją zen. Davenport opisuje prace Meatyarda jako „nade wszystko skomplikowaną symetrię światła i cienia. Lubił głęboki cień, który miał swój ciężar i lubił też zdecydowane, czyste światło”⁶⁹. Słowa te można też odnieść do wielu zdjęć Mertona.

Od pierwszego spotkania w styczniu 1967 roku do śmierci Mertona w roku następnym, Merton i Meatyard spotykali się wielokrotnie i wymienili ponad 16 listów. W tym czasie Meatyard zrobił ponad sto niezwykle enigmatycznych zdjęć mnicha, które oddają zarówno paradoks Mertona, jak i surrealistyczną wizję Meatyarda. Artysta zdawał sobie sprawę, że:

fotografuje Kierkegaarda, który jest fanem satyrycznego czasopisma *Mad*, adepta sztuki zen i pustelnika, który ślini się na widok pielęgniarki z ładną pupą... mężczyznę o niesamowicie silnej samodyscyplinie, który czasami zachowuje się jak dziesięciolatek posiadający otwarty rachunek w cukierni⁷⁰.

Dla Mertona fotografia, podobnie jak pisanie, stała się sposobem na odkrywanie świata i wyrażanie swojego z nim związku. We wpisie z dziennika z grudnia 1963 Merton odniósł się do cytatu z Merleau-Ponty'ego: „Jestem sobą, będąc w świecie”⁷¹. To zdanie pozwala mu zakwestionować stanowisko, z którym się do tej pory utożsamiał – że jest sobą przez wycofanie się ze świata. Oznajmia, że zgadza się z Merleau-Pontym, pod warunkiem, że świat, o którym pisze filozof, nie jest światem „urojeń i frazesów”. Píše: „wycofać się z miejsca, gdzie jestem, po to, by być zupełnie na zewnątrz wszystkiego, co mnie umiejscawia – to prawdziwe złudzenie”⁷². Fakt, że Merton opisał swój sprzęt fotograficzny jako „kamerę zen” dobrze pasuje do koanicznej natury tego odkrycia.

W Darjeeling, na kilka miesięcy przed śmiercią, Merton zmagął się z górą Kanczendzonga, w której widział odpowiedź na nurtujące go pyta-

⁶⁹ G. Davenport, *Father Louie: Photographs of Thomas Merton*, New York, Timken, 1991, s. 34.

⁷⁰ Tamże, s. 35.

⁷¹ T. Merton, *Dancing in the Water of Life*, s. 48 [cyt za: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 425].

⁷² T. Merton, *Dancing in the Water of Life*, s. 48.

nia. Góra utrzymuje paradoksy w równowadze. Ma jedno zбочce widoczne i jedno niedostępne dla wzroku; jest „pałacem jin-jang wzniesionym z połączenia przeciwieństw”, łączącym w sobie „nietrwałość i cierpliwość, solidność i niebyt, istnienie i mądrość”. Rozwijając swoje rozważania nad naturą góry, Merton dodał:

Nie można zobaczyć całego piękna góry, dopóki nie wyrazi się zgody na przyjęcie niemożliwego paradoksu: ona jest, a zarazem jej nie ma. Kiedy już nie pozostanie nic do powiedzenia, dym wyobraźni rozwiewa się, góra staje się WIDOCZNA⁷³.

To spostrzeżenie przywodzi na myśl jego rozumienie fotografii. Próbując uwiecznić wizerunek góry swoim aparatem, pisze:

Aparat nie wie, co fotografuje: chwyta materiał, za pomocą którego rekonstruujemy nie tyle to, co widzieliśmy, ile to, co myśleliśmy, że widzimy. Dlatego najlepsza fotografia jest świadoma, pamięta o iluzji i wykorzystuje iluzję, dopuszczając ją do głosu i wydobywając – zwłaszcza iluzje potężne i nieuświadomiane, którym normalnie nie pozwala się odegrać żadnej roli⁷⁴.

Przypomina to rozumienie zen u Meatyarda i jego sposób radzenia sobie ze złudzeniem poprzez częste użycie masek w fotografiach, szczególnie w kolekcji *The Family Album of Lucybelle Crater*. W książce *A Hidden Wholeness [Ukryta pełnia]*, Griffin w ten sposób określa wizję fotografii Mertona:

Wzrok jego przyciągały najczęściej zjawiska takie, jak ruch pszenicy na wietrze, faktura śniegu, poplamione puszki farby, kamień, krokusy rozkwitłe wśród chwastów, a także las o każdej porze – od pierwszej porannej mgły, przez nieruchomość południa, po ciszę wieczoru.

W swojej fotografii Merton skupiał się na kontemplowaniu obrazów takimi, jakimi były, a nie jakimi chciał je zobaczyć. Zabierał aparat na spacer i, dzięki specyficznemu sposobowi patrzenia, fotografował to, co w jakiś sposób go poruszało lub ekscytowało – cokolwiek wpisywało się w to jego wewnętrzne nastawienie.

Jego koncepcja piękna jako kategorii estetycznej różniła się od koncepcji wyznawanej przez większość. Większość ominęłaby martwe korzenie drzewa w poszukiwaniu róży. Merton jednak robił zdjęcia tych korzeni, faktury drzewa, czy czegokolwiek, co napotkał na swojej drodze. Fotografował na-

⁷³ T. Merton, *The Other Side of the Mountain: The End of the Journey*, red. P. Hart, HarperCollins, 1999, s. 286 [cyt. za: T. Merton, *Dziennik azjatycki*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2007, s. 155].

⁷⁴ T. Merton, *The Other Side of the Mountain*, s. 284 [cyt. za: T. Merton, *Dziennik azjatycki*, s. 152].

turalne, niezaaranżowane, samoistne przedmioty kontemplacji, starając się nie ingerować w ich stan, lecz utrwalić go w sztuce.

W pewnym więc sensie, by odkryć cały potencjał tych fotografii, trzeba je nie tyle analizować, ile kontemplować⁷⁵.

Bazując na tych komentarzach Griffina i przeglądając fotografie Mertona, można stwierdzić, że mnich używał aparatu jako narzędzia kontemplacji i że fotografował to, co kontemplował.

Zakończenie

Sztuka Thomasa Mertona podążała ścieżką zbieżną z kierunkiem rozwoju jego duchowości. Widoczna jest droga wiodąca od dziecięcych rysunków, poprzez szkice z czasów studiów, do pobożnych, mocnych i silnych wizerunków, eksperymentów z kaligrafiami zen i graffiti, aż po użycie aparatu zen, który umożliwił wyrażenie dojrzałej relacji z Bogiem, światem i samym sobą. Fotografie i dojrzałe rysunki Mertona odgrywają rolę znaków zapytania, które nakazują nam zatrzymać się i zastanowić się nad tym, co widzimy. Słowa jego wiersza *W ciszy*, którymi zakończę ten esej, ilustrują to najlepiej:

Nic nie mów.
Słuchaj, co mówią kamienie tej ściany.
Nic nie mów, one chcą
Twoje wypowiedzieć

Imię.
Słuchaj
Żywych ścian.

Kim jesteś?
Kim
Jesteś? Czyją
Ciszą jesteś?

Kim (bądź cicho)
Jesteś (cicho jak kamienie).
Nie myśl,
czym jesteś.

⁷⁵ T. Merton, *The Hidden Wholeness*, s. 48–50.



Wnętrze domu szejkersów, Pleasant Hill (Shakertown), Kentucky, fot. Thomas Merton (043)
Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

Nie przywiązuj wagi,
Czym kiedyś stać się możesz.

Miał tego
Bądź sobą (kim znaczy?) bądź
Tym, przed kim myśl się korzy,
Kogo nigdy pojąć nie zdołasz.

Póki jeszcze żyjesz,
Nic nie mów,
Póki wszystko co żyje,

Przemawia (nie słyszę)
Do twojej istoty,
Mówi przez to co Nieznane,
A co przepaja na równi
Ich i ciebie.

„Spróbuję, jak przedmioty
Być swą własną ciszą:
Choć to bardzo trudne. Cały
Świat potajemnie płonie.
Kamienie płoną, nawet kamienie
Mnie parzą. Jak to możliwe, by tak
Ucichł człowiek lub nasłuchiwał
Płonącego świata? Skąd weźmie czelność,
by sięść wśród przedmiotów, Których wszystka cisza
Jasnym ogniem płonie?”⁷⁶

Tłumaczenie
Nina Augustynowicz
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

⁷⁶ T. Merton, *In Silence*, [w:] *The Collected Poems of Thomas Merton*, New York, New Directions, 1978, s. 280–281 [cyt. za: T. Merton, *W ciszy*, tłum. T. Sławek, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Kraków 1986, s. 11–12].

Paul M. Pearson

**A Monk with the Spiritual Equipment of an Artist:
The Art of Thomas Merton**

Born in a family of artists, Thomas Merton was destined to become an artist himself. As a young man, he tried his hand at drawing; he drew the faces of women and saints. Later, distancing himself from representational art, he took to calligraphy and was attracted to abstract art (especially the minimalism of his Columbia friend, painter Ad Reinhardt) which fascinated Merton as an analogue of the apophatic tradition. Towards the end of his life, the monk was attracted to the camera as a tool of contemplation, enabling him to look at the world as it is rather than through the prism of his imagination. This article demonstrates that Merton's artistic development parallels his evolving spirituality, both of which started with youthful dogmatism and ended with a mature relationship with God, the world, and himself.

Keywords: Thomas Merton, visual art, apophatic theology, spiritual development

Słowa kluczowe: Thomas Merton, sztuki wizualne, teologia apofatyczna, rozwój duchowy