

NATALIA ANNA MICHNA
(UNIwersytet Jagielloński)

CHRYSTUS ŚW. JANA OD KRZYŻA.
SLAVADOR DALÍ JAKO EKSCENTRYCZNY
MISTYK I POSTMODERNISTA

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi próbę artystycznej i estetycznej analizy dzieła *Chrystus św. Jana od Krzyża* Salvadora Dalego jako obrazu realizującego główne postulaty estetyki postmodernizmu. Zastosowana perspektywa badawcza ma na celu wyjście poza tradycyjną zależność polegającą na wskazywaniu tego, co postmodernizm przejął od wcześniejszych nurtów awangardowych, w szczególności od surrealizmu. Proponowana odwrócona perspektywa odsyła do innej, wzbogacającej relacji: wskazuje bezpośrednio na to, co surrealizm odkrył i w artystyczny sposób wykorzystał na długo przed nastaniem estetyki postmodernizmu.

SŁOWA KLUCZOWE

Salvador Dalí, św. Jan od Krzyża, postmodernizm, surrealizm

INFORMACJE O AUTORCE

Natalia Anna Michna
Pracownia Retoryki Logicznej
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Poszukiwanie wątków postmodernistycznych w dziełach czołowego przedstawiciela europejskiego surrealizmu Salvadora Dalego jest zadaniem intrygującym i równocześnie niełatwym. Awangardowa sztuka Dalego była programowo antymodernistyczna, co artysta wielokrotnie podkreślał. Istnieją również opinie, że choć malarstwo Dalego było wybitnie antyrealistyczne, nie można go stawiać w jednym rzędzie z popartowymi dziełami Andy'ego Warhola czy późniejszą estetyką neoawangardy. Jednocześnie wielu badaczy nie zgadza się ze stwierdzeniem, że sztuka ta miała rysy właściwe estetyce postmodernistycznej. Tym samym wielość i różnorodność przywołanych opinii już na początku stanowi wyzwanie dla jednoznacznego zaklasyfikowania twórczości tego wybitnego hiszpańskiego surrealisty.

Warto jednak podjąć próbę wskazania wybranych wątków postmodernistycznych w artystycznej działalności Dalego na przykładzie jednego z najbardziej zagadkowych dzieł artysty, czyli *Chrystusa św. Jana od Krzyża*¹. Będąc kilka lat temu w Kelvingrove Art Gallery and Museum w Glasgow, miałam okazję zobaczyć ten obraz, który niespodziewanie zachwiał moim dotychczasowym przekonaniem o estetycznej przepaści między awangardowym surrealizmem a sztuką postmodernistyczną. Artystyczna i estetyczna analiza dzieła ma na celu wykazanie, że już w latach pięćdziesiątych XX wieku Dalí antycypował i realizował wybrane założenia właściwe sztuce postmodernistycznej, wykraczając tym samym poza ramy awangardowego surrealizmu.

Mistyczna inspiracja i naukowe wpływy

W całej historii sztuki aż do początków XX stulecia ukrzyżowanie niezmiennie było symbolem niewysłowionego cierpienia, poświęcenia życia i jednocześnie obietnicą zbawienia człowieka. Znamienny jest zatem fakt, że w zlaicyzowanym społeczeństwie i przy antyklerykalnych nastrojach XX wieku stało się ono tematem niezwykłego dzieła, *Chrystusa św. Jana od Krzyża* (1951). Należy równocześnie podkreślić, że zwrot ku inspiracjom mistyczno-chrześcijańskim w sztuce Dalego oraz w całej sztuce surrealistycznej poprzedzony był niewątpliwą awersją całego ruchu do religii czy też raczej do jej rytualnego, do-

¹ W pracy zamiennie używane są dwa ogólnie przyjęte tytuły obrazu: *Chrystus św. Jana od Krzyża* oraz *Ukrzyżowanie*.

gmaticznego wymiaru². Paradoksalnie jednak, wpisując się w tradycję artystycznej interpretacji męki Pańskiej, Dalí odszedł jednocześnie od dotychczasowych sposobów przedstawiania Chrystusa ukrzyżowanego. Obraz już na początku został przyjęty z dużym sceptycyzmem. Charakteryzowano go jako dzieło kontrowersyjne, obrazoburcze, a nawet kiczowe. Perspektywa czasu pozwoliła jednak na zupełnie inne podejście do dzieła hiszpańskiego surrealisty. Współcześnie mówi się o nim jako o jednym z najbardziej poruszających obrazów Dalego, który przesycony jest mistycyzmem i symboliką oraz który awangardowo traktuje temat ukrzyżowania i pozostaje otwarty na wielokierunkowe interpretacje.

Współcześnie istnieją dwie wersje wskazujące na bezpośrednią inspirację Dalego do namalowania *Ukrzyżowania*. Po pierwsze, Tomasz Czapiewski pisze, że Dalí zetknął się ze szkicami św. Jana od Krzyża³ już w latach trzydziestych, w trakcie lektury wybranych jego dzieł⁴. W wypowiedzi z 1952 roku Dalí sam wspomina moment, w którym po raz pierwszy zobaczył szkic ukrzyżowanego Jezusa:

Rysunek ten wywarł na mnie wpływ, gdy po raz pierwszy go ujrzałem. Wpływ ten był tak wielki, że nawet później, jeszcze w Kalifornii, widziałem we śnie Chrystusa tak właśnie ukrzyżowanego, ale w krajobrazie Port Lligat. Słyszałem też głosy, które mnie dotyczyły: Dalí ty musisz tego Chrystusa namalować⁵.

I tak już w roku 1950 zaczęły powstawać kolejne studia obrazu. W komentarzu do jednego z nich artysta ujawnił także drugie źródło inspiracji, którym było bezpośrednie spotkanie z mnichem Brunonem de Jesusem-Marią:

² Por. T. Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, Gdańsk 1994, s. 12–26.

³ Św. Jan od Krzyża (1542–1591) był hiszpańskim poetą, mistykiem i doktorem Kościoła. Został uznany za świętego Kościoła katolickiego oraz anglikańskiego. Wraz z Teresą z Ávili uważany jest za założyciela zakonu karmelitów bosych. Jego poezja oraz pisma o charakterze mistycznym zaliczane są obecnie do najwybitniejszych osiągnięć literatury hiszpańskiej.

⁴ T. Czapiewski, wyd. cyt., s. 93.

⁵ S. Dalí, *Komentarz obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospektive 1920–1980*, ed. I. F. Walther, Monachium 1980, s. 376.

[...] od karmelitańskiego brata Bruno otrzymałem wskazówkę dotyczącą Chrystusa narysowanego przez św. Jana od Krzyża. Po zobaczeniu karty z tym rysunkiem przedstawiłem w formie geometrycznej koło i trójkąt, w czym zawarłem – w estetycznym sensie – wszystkie moje wcześniejsze doświadczenia. W trójkącie tym przedstawiłem obecnie mojego Chrystusa⁶.

To właśnie Bruno, z powołania karmelita, z zamiłowania uczony, pokazał Dalemu szkic Chrystusa autorstwa św. Jana od Krzyża. Św. Jan stworzył szkic około 1575 roku, przebywając w klasztorze karmelitów bosych w Ávila, gdzie posługiwał siostrom zakonnym jako kapelan. Pewnego dnia, modląc się w tamtejszej klasztornej galerii, doznał wizji Chrystusa ukrzyżowanego, którą przelał na kawałek papieru. Okazało się, że był to Chrystus cierpiący na krzyżu, ale widziany od góry, z wyjątkowej i niespotykanej dotychczas perspektywy. Niewątpliwie perspektywa ta może być udziałem tylko Boga, który widzi swojego Syna na krzyżu, z ciałem wysuniętym do przodu, jakby gotowym do upadku. Św. Jan przekazał ten szkic jednej z sióstr zakonnych, która przechowywała go ponad czterdzieści lat. Szkic ten został po raz pierwszy ujawniony publicznie podczas procesu beatyfikacyjnego św. Jana w 1675 roku. Wykonano wówczas kopię, która później zaginęła, lecz zachował się oryginał przekazany innej siostrze zakonnej. Ta z kolei umieściła go w specjalnym relikwiarzu, dzięki czemu stał się on dostępny dla późniejszych biografów św. Jana. Przez następne kilkaset lat nikt specjalnie nie interesował się szkicem. Dopiero w XX wieku, który przyniósł pełne odkrycie twórczości świętego, stał się on cenną artystyczną inspiracją. Wtedy właśnie Bruno de Jesus-Maria pokazał szkic Dalemu, który widział go ostatecznie dwukrotnie: w roku 1945 i później ponownie w 1950.

Fakt, że św. Jan doświadczył owej wizji znajdując się w klasztornej galerii, nie pozostaje bez znaczenia. Wydaje się bowiem, że właśnie z uwagi na to miejsce powstała niezwykła dla tego szkicu, a co za tym idzie dla dzieła Dalego, „boska” perspektywa. W tym miejscu ujawnia się pierwsza paradoksalna, mistyczna inspiracja Dalego, artysty skandalizującego, ekscentrycznego i pozornie antyreligijnego. Inspiracja ta wydaje się wpisywać w postmodernistyczny nurt myślenia poststrukturalistów o wyzwoleniu tekstu dzieła i grze intertekstualnej jako jednym z narzędzi interpretacji dzieła sztuki. Intertekstualność, właściwa dziełom literackim, przetłumaczona na język sztuki malar-

⁶ Cyt. za: R. Descharnes, *Salvador Dali*, Köln 1974, s. 146.

skiej pozwala na rozpoznanie odniesień kulturowych i historycznych, które pojawiają się w *Ukrzyżowaniu*. Przejęcie nowatorskiej, „boskiej” perspektywy od św. Jana może być tutaj pierwszą i podstawową warstwą odniesienia, pierwszym etapem gry, której uczestnikiem staje się odbiorca. Dalí bawi się z odbiorcą, tworząc dzieło, które zaprasza go do poszukiwania możliwych odniesień, aluzji, symboli, do rozpoznania motywów znanych z historii malarstwa oraz jednocześnie do intelektualnej podróży w naukową przyszłość.

Poszukując inspiracji w chrześcijańskim mistycyzmie, Dalí odwoływał się także do osiągnięć ówczesnej nauki, w szczególności do teorii o atomistycznej budowie kosmosu, która otwierała już w latach pięćdziesiątych zupełnie nowe dla ludzkości perspektywy naukowe. W wydanym w 1951 roku *Manifestie mistycznym* pisał on: „Najpierw w kosmicznym śnie w roku 1950 ujrzałem ten obraz w kolorach. Przedstawiał on jądro atomu, które potem przyjęło metafizyczne znaczenie. Chrystusa uważam teraz za wyraz właściwej jedności świata”⁷. Chrystus stał się w oczach Dalego źródłem, prapoczątkiem i końcem wszechświata zarazem. W nieskończonej ilości atomów budujących wszechświat dostrzegł on bijące gdzieś w jego głębi jądro. Tym jądrem, jednoczącym wszystko, co istnieje, był Chrystus. Analizując jednak mistyczną wizję artysty, można zapytać, czy Dalí, który nie był praktykującym ani głęboko wierzącym katolikiem, pojmował Chrystusa w duchu chrześcijańskim? Czy też Chrystus stał się w tym przypadku jedynie zręcznie wykorzystanym motywem o charakterze kulturowym? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Zanim bowiem powstała ostateczna wersja sławnego obrazu, Dalí stworzył kilka niezwykle studiów, gdzie Chrystus umieszczony jest na planie trójkąta wpisanego w okrąg i gdzie widać, jak za pomocą licznych eksperymentów stworzył on mistrzowską i niespotykaną dotąd perspektywę. Stąd wniosek, że konstrukcja unikalnej perspektywy była wynikiem nie tyle mistycznej inspiracji, ile przede wszystkim artystycznym rezultatem fascynacji artysty osiągnięciami i możliwościami współczesnej nauki i techniki. Zwrot w kierunku nauki i techniki to z kolei jeden z podstawowych rysów postmodernizmu, o którym pisał w 1984 roku amerykański badacz literatury Frederic Jameson.

⁷ S. Dalí, *Manifest mistyczny*, [w:] R. Descharnes, wyd. cyt., s. 146.

Jameson wprowadził pojęcie dominanty kulturowej⁸, którą według niego w drugiej połowie XX wieku stał się postmodernizm. Dominanta kulturowa oznacza zbiór cech, które nadają danej kulturze tożsamość, spajają różne jej dziedziny w heterogeniczną całość i tym samym pozwalają na jej wyodrębnienie jako określonej istotowo formacji kulturowej. Postmodernizm jako dominanta kulturowa charakteryzował się według Jamesona między innymi wizualnością, estetyzacją kultury, zanikiem głębi, rozproszeniem podmiotu, a także wspomnianą fascynacją nauką i techniką. Dlatego prowadzone przez Dalego badania, w tym przygotowanie szkiców wstępnych oraz matematycznych obliczeń proporcji, można zinterpretować jako niezaprzeczalny wyraz świadomego scjentyistycznego ugruntowania *Ukrzyżowania*, a w szerszej perspektywie realizacji jednego z podstawowych założeń estetyki postmodernistycznej.

Sztuka kamuflażu

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Dalí wykorzystał wizerunek Chrystusa z *Ukrzyżowania* w dwóch innych, równie niezwykłych dziełach. *Odkrycie Ameryki przez Krzysztofa Kolumba*, znane również jako *Sen Krzysztofa Kolumba*, to obraz powstały w latach 1958–1959 i uważany obecnie za hołd oddany przez artystę ukochanej przez niego Hiszpanii. Dalí, odchodząc od ścisłości historycznej, ponownie zawiera w tym obrazie pierwiastki religijne i mityczne. Najważniejszym rozpoznawalnym motywem jest podobizna *Chrystusa św. Jana od Krzyża*, którą artysta umieścił w dziele aż dwukrotnie. Krzyż ze spoglądającym na ziemski padół Chrystusem znajduje się w rękach mnicha umieszczonego w dolnej części obrazu oraz powyżej, na nieboskłonie, w przestworzach, po prawej stronie obrazu. Nietrudno rozpoznać symbolikę i znaczenie krzyża w rękach mnicha. Prawdziwym wyzwaniem jest owo drugie przedstawienie, w przestworzach. Tam bowiem na głowie Chrystusa dostrzec możemy autoportret samego artysty. Charakterystyczny zarys konturów twarzy oraz słynne wąsy Dalego nie pozostawiają wątpliwości, że ekscentryczny Hiszpan znalazł dla siebie miejsce w tym symbolizującym wielkie i doniosłe dla dziejów ludzkiego świata wydarzeniu. Czy to ponownie przejaw jego megalomanii,

⁸ Por. F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, No. 148.

czy też nowatorski zabieg artystyczny? Kwestia ta pozostaje otwarta, niemniej jednak znajomości sztuki wyrafinowanego kamuflażu nie można Dalemu w żaden sposób odmówić.

Wniebowzięcie Maryi to drugie dzieło, w którym widoczna jest podobizna Chrystusa z *Ukrzyżowania*, tym razem w centralnej części obrazu. Widzimy go ponownie zawieszonoego w połowie drogi, między niebem a ziemią, i ponownie zawsze i wszędzie obecnego, również w czasie wniebowzięcia jego Matki. Symbolika obrazu jest bardzo bogata, a scena ta widziana oczyma surrealisty nabiera w XX wieku zupełnie nowych jakości. Twarz Maryi jest twarzą żony artysty, Gali, która zawsze była dla Dalego inspiracją, modelką i wierną towarzyszką życia.

Swojski krajobraz i hollywoodzkie ciało

Istotną rolę w ukształtowaniu charakteru całej twórczości Dalego odegrał pobyt artysty w Stanach Zjednoczonych. W listopadzie 1934 roku artysta wraz z żoną wyjechał do Ameryki, gdzie przebywał z małymi przerwami przez kolejne cztery lata. Do frankistowskiej Hiszpanii powrócił ostatecznie dopiero w 1948 roku, zdobywając wówczas nie małą popularność i rozgłos także za oceanem. Artysta tęsknił do rodzinnej Katalonii, do źródeł sztuki, na której się wychował – tradycji malarzkiej Francisca Zurbarana i Diego Velázqueza. Te dwa elementy – zanurzenie w hollywoodzkim świecie wyższych sfer oraz wewnętrzna potrzeba powrotu do korzeni – w niezwykle sposób ujawniły się także w *Ukrzyżowaniu*.

Rodzajowa scena widoczna pod krzyżem przedstawia widok z okna, jaki rozciągał się z pracowni malarza w Port Lligat⁹. Widzimy te same góry, zatokę z nabrzeżem i nawet żółtą łódź, którą Dalí często pływał na ryby. Oprócz tego artysta umieścił na obrazie dwie zajęte swoją pracą postaci, które zdają się kontemplować tajemnicę cierpienia Chrystusa. Postaci te nie są jednak przypadkowe. Pierwsza z nich, znajdująca się tuż obok żółtej łodzi, zaczerpnięta została z obrazu *Chłopska rodzina* francuskiego malarza żyjącego w XVII wieku, Louisa Le Naina. Druga postać do złudzenia przypomina człowieka z obrazu wspomnianego już Velázqueza zatytułowanego *Poddanie Bredy*. Warto do-

⁹ Część wspomnień Dalego z rodzinnej Katalonii, w tym z okolic Port Lligat, znajduje się w książce S. Dalí, *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Katowice 2009.

dać, że te dwie malarskie inspiracje także były wynikiem sennego marzenia artysty:

Pierwotnie miałem zamiar na modele postaci w krajobrazie wybrać rybaków z Port Lligat; w tym śnie jednak zamiast rybaka ukazała mi się postać francuskiego wieśniaka namalowana przez Le Nain, którego twarz zmieniłem tak, że stała się podobna do rybaka z Port Lligat. Niemniej jednak rybak oglądany z tyłu ma sylwetkę a la Velázquez¹⁰.

Nie tylko sceneria, ale i postaci ludzkie przedstawione na obrazie symbolizują zarówno powrót do czasów dzieciństwa, do miejsc bliskich artyście, jak i do sztuki hiszpańskich mistrzów malarstwa. Dzięki temu zabiegowi ukrzyżowanie staje się dla odbiorcy czymś bliskim: nie znajduje się w nieokreślonym czasie i przestrzeni, ale tuż nad nim, w najbliższym otoczeniu. W dziele Dalego paradoksalnie nie ma miejsca na wielką biblijną metanarrację o śmierci Chrystusa ukrzyżowanego, zbawiającego całą ludzkość. Śmierć ta staje się dzięki *Ukrzyżowaniu* rozbita na niezależne, indywidualnie przeżywane ludzkie doświadczenia. Ponownie dochodzą do głosu echa postmodernizmu i słynna teza Jeana-François Lyotarda: wielka chrześcijańska metanarracja zostaje rozbita na nieskończoną ilość małych narracji, traci ona swoją ważność siłą wewnętrznego rozkładu¹¹. Postmodernistyczny pluralizm autonomicznych jednostek legitymizuje wielość małych, równorzędnych narracji, także tych dotyczących śmierci na krzyżu. Wielkie mistyczne wydarzenie ukrzyżowania ponawiane jest w jednostkowym cierpieniu, które bezpośrednio dotyczy każdej jednostki. Dlatego patrząc na *Ukrzyżowanie*, odnosi się wrażenie, że jest się tam razem z rybakami, stoi się na nabrzeżu przylądka Creus i że wystarczy podnieść wzrok w górę, aby dojrzeć konającego na krzyżu Chrystusa.

To oczywiście tylko jedna z możliwości interpretacyjnych. Dał bowiem zdaje się proponować jeszcze jedną perspektywę. Jeżeli odbiorca podniesie swój wzrok ponad skały Port Lligat, ujrzy ukrzyżowanego Chrystusa ze wspomnianej już „boskiej” perspektywy. Artysta pozwala zatem zająć odbiorcy swoje własne miejsce, miejsce św. Jana, miejsce uprzywilejowane. Czy jednak właśnie takie było ostateczne

¹⁰ Tenże, *Komentarz obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospective...*, wyd. cyt., s. 376.

¹¹ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

zamierzenie Dalego? Niewątpliwie „boska” perspektywa może zostać zinterpretowana jako jeden z przejawów megalomanii artysty, znanego z ekscentrycznego przekonania o własnej wyjątkowości¹². Jednocześnie perspektywa ta jest zabiegiem niewątpliwie nowatorskim, rzadko spotykanym w tradycyjnej sztuce religijnej. Analizując życie Dalego, jego niecodzienne i niejednokrotnie skandalizujące podejście do wielu spraw, w końcu studiując jego niezwykle, oniryczne, surrealistyczne dzieła, wyjaśnienie kompozycji *Chrystusa św. Jana od Krzyża*, w której dominuje „boskie” spojrzenie na świat, nie będzie już tak niezwykle.

Równie ciekawym zabiegiem zastosowanym przez artystę – obok tej trudnej do jednoznacznego zinterpretowania perspektywy malarzkiej – jest sposób przedstawienia ciała Chrystusa ukrzyżowanego. We wspomnianym już *Manifestie mistycznym* Dalí opisał ukrzyżowanie, którego wizja już wtedy kształtowała się w jego wyobraźni:

Chcę, by mój następny Chrystus był obrazem zawierającym więcej piękna i radości niż cokolwiek, co do dziś namalowano. Chcę namalować Chrystusa, który w każdym znaczeniu będzie całkowitym przeciwieństwem anty-mistycznego Chrystusa Grünewalda¹³.

Powstały około 500 lat wcześniej, jako dzieło na ołtarz dla klasztoru Isenheim (koło Strasburga), obraz Matthiаса Grünewalda na trwałe wpisał się do historii sztuki za sprawą niezwykle naturalistycznego, emanującego namacalnym bólem przedstawienia Chrystusa. Jego ciało jest przeraźliwie zmaltretowane, naszpikowane kolcami i pokiereszowane. Niejednokrotnie wygłaszane były opinie, że dzieło Grünewalda to także odchodzące od tradycji, przerysowane, perwersyjne i gangrenowate ujęcie Chrystusa ukrzyżowanego. Jednak Dalí postanowił być jak najdalszy od takiej wizji i sam zaznaczył, że jego interpretacja będzie czymś odmiennym nie tylko od drastycznej stylistyki Grünewalda, ale również od najbardziej znanych tradycyjnych ujęć tematu śmierci Jezusa¹⁴. Nie tylko w kwestii perspektywy, ale także w sposo-

¹² K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1985, s. 72–82.

¹³ S. Dalí, *Manifest mistyczny*, wyd. cyt., s. 193.

¹⁴ Przykłady tradycyjnego ujmowania tematu ukrzyżowania w sztuce to między innymi średniowieczne drewniane krucyfiksy autorstwa Cimabuego, Duccia oraz Giotta z namalowanym Chrystusem. Następnie renesansowe dzieła Antonella da Messyny, Lucasa Cranacha Starszego, El Greca, Hansa Memlinga, Sandra

bie przedstawienia Chrystusa hiszpański artysta zerwał z dotychczasowym „kanonem” obrazowania ukrzyżowania jako momentu pełnego bólu, niewysłowionego cierpienia, naznaczonego brzydotą umęczonego ciała ludzkiego. Dalí sięgnął do tego, co z powodzeniem nazywamy dziś sztuką popularną, charakterystyczną dla XX-wiecznej kultury masowej.

Źródłem zwrotu ku temu, co masowe, szukać należy w czasie, który Dalí spędził w Stanach Zjednoczonych, w Hollywood. Panujący od początku istnienia Fabryki Snów kult pięknego, zadbanego ciała udzielił się także artyście. Efektem tej fascynacji stało się wykorzystanie modelu jako pierwowzoru dla Chrystusa z *Ukrzyżowania*. Modelem tym był zwycięzca castingu zorganizowanego przez przyjaciela artysty, Jacka Warnera (jednego z założycieli studia filmowego Warner Brothers). Casting wygrał trzydziestotrzyletni (sic!) kulturysta Russ Saunders. Ubranego jedynie w kąpielówki i podwieszono u sufitu studia Warner Bros. modela obserwował Dalí, zapamiętując jednocześnie fizjonomię ciała młodego człowieka i efekty oddziaływania na nie siły grawitacji. Tym sposobem Dalí uwiecznił na swoim obrazie młodego i pięknego mężczyznę, o muskularnej budowie ciała. Był to jeden z przejawów radykalnego zerwania z dotychczasową, mniej lub bardziej naturalistyczną, tradycją malarską, o którym pisał:

Moim estetycznym zamiarem było całkowite przeciwstawienie postaci Jezusa Jego podobiznom malowanym przez wielu współczesnych malarzy, którzy Chrystusa przedstawiają w ekspresjonistycznej, wykrzywionej i pełnej cierpienia manierze, osiągając emocjonalny wstrząs przez brzydotę¹⁵.

Artysta dodawał jednak paradoksalnie i prowokująco, że jego „główną troską było, by [...] Chrystus był piękny jak Bóg, którym rzeczywiście był”¹⁶. Niezależnie od (prawdopodobnie) pozornie religijnego wyznania artysty hollywoodzki Chrystus był przede wszystkim ukłonem w stronę tego, czemu hołduje współczesna kultura masowa: nieskazitelnemu ciału, które nie tylko jest przedmiotem podziwu, ale także najlepszym do sprzedaży produktem.

Botticellego, Andrei Mantegny i Rafaela. Motyw ukrzyżowania pojawia się także w realistycznej sztuce Diega Velázquez, Francisca Goi czy Eugène’a Delacroix.

¹⁵ S. Dalí, *Komentarz obrazu Chrystus św. Jana*, [w:] *Salvador Dalí Retrospektive...*, wyd. cyt., s. 376.

¹⁶ Tamże, s. 376.

Takie przedstawienie ciała ukrzyżowanego Chrystusa przywodzi równocześnie na myśl współczesną debatę na temat obecności i znaczenia estetyki kiczu w sztuce drugiej połowy XX wieku. Roger Scruton w książce *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych* nazywa postmodernizm „zamierzonym kiczem”¹⁷, twierdząc, że

[...] sztuka, jaką do tej pory znaliśmy, wymagała od nas wiedzy, kompetencji i studiów, które skutecznie przypominały o istnieniu świata ludzi dorosłych. Zamierzony kicz, przeciwnie – lubuje się w tandecie, gotowych produktach i wycinankach, posługuje się formami, kolorami i obrazami, które tyleż legitymizują ignorancję, co ją wyśmiewają, skutecznie uciszając głos dorosłych. Tego rodzaju sztuka wystrzega się subtelności, aluzji i implikacji¹⁸.

Idealne ciało Chrystusa na obrazie Dalego można interpretować jako rodzaj zamierzonego kiczu, który świadomie zastosowany przez artystę, ma za zadanie odciąć drogę do wszelkich historycznych i biblijnych odniesień. Zawieszony nad ziemią Chrystus wydaje się przypadkowo wklejony w swojski krajobraz. Uderzające, hollywoodzkie piękno postaci przywodzi na myśl tandetny obrazek. W dalszym fragmencie tekstu Scruton pisze:

Modernizm był rozpacziwą próbą uratowania religijnego spojrzenia na człowieka; „zamierzony kicz” upiera się przy swych suwerennych prawach, wyszydzając wszelką religię, wszelkie próby uratowania wyższej wizji naszej natury i prezentując ludzką nadzieję jako kicz innego rodzaju¹⁹.

Chrystus widziany oczyma Dalego uosabia wszystko to, o czym wspomina Scruton. Przede wszystkim gwałtownie przełamuje dotychczasową tradycję przedstawiania Jezusa na krzyżu: drwi z niej i emanuje tym wszystkim, co przejmuje od estetyki kiczu postmodernizm. *Chrystus św. Jana od Krzyża* schlebia popularnym, masowym gustom, przerysowuje estetyczną wartość piękna (piękno to nie wymaga zaangażowania i smaku od odbiorcy), wprowadza paradoks, niespójność, bezguście, zabawę z samym kiczem (w rozumieniu modernizmu) oraz mieszanie gatunków sztuki wysokiej i masowej. Tym samym Dalí jako artysta umacnia odbiorcę w popularnym obecnie przekonaniu, które

¹⁷ R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, tłum. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006, s. 126.

¹⁸ Tamże, s. 126.

¹⁹ Tamże, s. 127–128.

wypowiada także Scruton: „pewnym jest to, że nie da się uciec od kiczu, chroniąc się w religii, kiedy to sama religia staje się kiczem”²⁰.

Obraz surowy, wieczny i otwarty

Wspomniany już Frederic Jameson pisał o zaniku głębi jako jednym z podstawowych wyznaczników dzieł postmodernistycznych. Wydaje się, że w tym ujęciu *Ukrzyżowanie* nie może być uznane za dzieło postmodernistyczne, gdyż wielość kulturowych odniesień, historycznych nawiązań i symboli skłania odbiorcę do pogłębionej refleksji oraz poszukiwania możliwych interpretacji. Tradycyjny nawyk poszukiwania głębi, o którym wspomina Jameson, może zostać w pełni zaspokojony. Z drugiej strony jednak, podchodząc krytycznie do powyższego stwierdzenia, można postawić pytanie, czy poszukiwanie głębi nie jest interpretacyjnym nadużyciem w stosunku do dzieła Dalego, bowiem będące przykładem zamierzonego kiczu dzieło odcina odbiorcy drogę do głębszych interpretacji. Chrystus o nieskazitelnym, hollywoodzkim ciele ukrywa swoją twarz. Być może wcale nie ma nam nic do powiedzenia? Można przyjąć tezę, że jego świetnie wyeksponowane ciało ma być tym, co przykuwa uwagę i dostarcza jedynie czysto hedonistycznych wrażeń, będąc przykładem banalnego, niewymagającego piękna.

Charakterystyczny dla postmodernizmu zanik głębi nie wpływa jednak na estetyczne walory *Ukrzyżowania*. Dzieło to pozostaje bowiem obrazem surowym, niemożliwym i otwartym. Surowość ufundowana jest w postaci monumentalnego, ukrzyżowanego Chrystusa, który unosi się ponad prostą, realistyczną scenografią. Ascetyczna atmosfera przywodzi na myśl postmodernistyczną metaforę myślenia nomadycznego, która pojawiła się w koncepcji Gilles’a Deleuze’a. Patrząc na *Ukrzyżowanie*, odbiorca może zapytać: gdzie jestem? Na ziemi obok pracujących rybaków czy też gdzieś wysoko, w jakiejś zewnętrznej przestrzeni? Także określenie pory dnia sprawia kłopot, ponieważ Chrystus wylania się z ciemności²¹, ale trudno określić, czy jest to jeszcze ciemność świtu, czy może zapadający już zmierzch. Czas w wymiarze kosmicznym również powoduje zagubienie odbiorcy. Bowiem z jednej strony mamy do czynienia z symbolicznym początkiem, który niesie umierający za grzechy człowieka Chrystus, z drugiej zaś przed-

²⁰ Tamże, s. 124.

²¹ T. Czapiewski, wyd. cyt., s. 102.

stawiona w dziele śmierć oznacza zwykle koniec, kres życia, podróży czy wędrówki człowieka. Wszystkie te niewiadome są artystyczną realizacją przywołanej metafory, według której nomada nie posiada własnego, stałego terytorium, znajduje się w nieskończonej i nieokreślonej przestrzeni, którą wyznaczają mnogie punkty odniesienia. Dla nomady nie istnieje pojęcie granicy ani centrum. Nomada wędruje, „wałęsa się”, wypełniając i kreując otwartą przestrzeń.

Odbiorca staje się w obliczu *Ukrzyżowania* takim właśnie nomadą, który ma wiele możliwości wyboru miejsca przeznaczenia, nie jest ograniczony konkretnym kierunkiem i ostatecznie, podejmując indywidualną decyzję, sam organizuje własną przestrzeń. Odbiorca może przyjąć perspektywę Boga, aby innym razem z ziemskiej perspektywy spoglądać na znajdującego się gdzieś w przestworzach Chrystusa. Jednak żadna z tych perspektyw nie jest mu permanentnie przypisana i jednoznacznie właściwa. Przywilejem odbiorcy nomady jest nieustanna wolność w wyborze punktu widzenia i perspektywiczny pluralizm. Dlatego *Chrystus św. Jana od Krzyża* jest równocześnie dziełem niemożliwym. Człowiek nie może bowiem znajdować się w dwóch miejscach jednocześnie: ponad Chrystusem patrzącym w dół i zarazem na ziemi. Nomadyczne doświadczenie, które proponuje Dalí, sprawia, że jego dzieło pozwala odbiorcy poznać istotę niemożliwego: bycia w dwóch miejscach naraz.

Obraz ten jest także otwarty w tym sensie, że wprawia odbiorcę w wieczny, nieustający ruch i niezaspokojone poszukiwanie. W pierwszej chwili wydaje się on statyczny, ale ostatecznie prowokuje do ciągłego ruchu, kieruje wzrok odbiorcy od ziemi ku niebu i z powrotem. *Ukrzyżowanie* podtrzymuje stan ciągłego poszukiwania własnego miejsca, przemierzania otwartej i nieskończonej przestrzeni. Owo doświadczenie otwartości daje „wałęającym się” nomadom element nadziei i pocieszenia. Dalí podpowiada bowiem, że w każdym miejscu i czasie jest obok nas (ponad lub pod nami) oddający życie za każdego człowieka Chrystus.

Podsumowanie

Postmodernizm jako zjawisko łączenia sztuki współczesnej z kulturą masową był odpowiedzią na zmiany, jakie zachodziły w społeczeństwach europejskich już od połowy XIX wieku. Jednak postulując

zerwanie z moderną i tym, co ona przyniosła, postmodernizm był jednocześnie jej kontynuacją i próbą nowego odczytania niektórych jej wątków. Można spotkać się ze stwierdzeniem, że wczesna sztuka awangardowa, czyli takie kierunki w sztuce, jak kubizm, futurizm, ekspresjonizm, a także surrealizm, stanowiła właściwe ideowe źródło postmodernizmu. Bowiem to właśnie w obrębie tych kierunków narodziły się takie idee, jak zakwestionowanie dotychczasowych ustaleń odnośnie do piękna oraz innych wartości estetycznych, rewizja przyjętych poglądów na temat rzeczywistości, podkreślenie roli emocji w życiu człowieka (ekspresjonizm), uwypuklenie nieuświadomionych, lecz znaczących czynników psychicznych u człowieka (surrealizm) czy nowe miejsce podmiotu (dadaizm). W późniejszym czasie wszystkie te idee, w mniej lub bardziej zmodyfikowanej formie, zostały przejęte przez postmodernistów.

Ze względu na powyższe zależności przedstawiona próba odnalezienia wątków postmodernistycznych w dziele Salvadora Dalego wydaje się w pełni uprawniona. Ponadto, przyjęcie takiej perspektywy badawczej wykracza poza tradycyjną zależność polegającą na wskazywaniu tego, co postmodernizm przejął od wcześniejszych nurtów awangardowych i surrealizmu w szczególności. Odwrócona perspektywa odsyła do innej, wzbogacającej relacji: wskazuje bezpośrednio na to, co surrealizm odkrył i w artystyczny sposób wykorzystał na długo przed nastaniem estetyki postmodernizmu. Artystyczna i estetyczna analiza *Chrystusa św. Jana od Krzyża* pokazuje, w jaki sposób Dalí przemycił najbardziej wyraziste wątki postmodernistyczne, zanim zostały one *explicite* opracowane w drugiej połowie XX wieku.

Postmodernistyczna interpretacja dzieła Dalego pokazuje, w jak przewrotny sposób artysta wykorzystał wiele podstawowych założeń postmodernistów, tworząc jednocześnie jeden z najbardziej tajemniczych obrazów XX wieku. Uderzająca w pierwszej chwili religijna wymowa *Ukrzyżowania* zdaje się ostatecznie jedynie iluzją i celowym, paradoksalnym zabiegiem artystycznym, bowiem Dalí zawsze określał siebie jako człowieka „bez wiary wierzącego w Boga”²². Tym samym traktowanie jego obrazu w kategoriach czysto religijnych byłoby nadużyciem. Dlatego *Chrystus św. Jana od Krzyża* jest raczej

²² Wywiad z Salvadorem Dalim przeprowadzony dla telewizji BBC, reż. i prod. J. Bugler, Wielka Brytania 2006.

propozycją intertekstualnej gry, do której artysta zaprasza odbiorcę. Można przypuszczać, że piękne, nienaznaczone bólem i nieskalane ciało Chrystusa nie jest jedynie artystycznym przedstawieniem ciała Syna Bożego ukrzyżowanego 2000 lat temu, ale raczej symbolem współczesnego, dbającego o ciało, wiecznie pięknego i młodego człowieka przełomu XX i XXI wieku. *Ukrzyżowanie* można zatem interpretować jako metaforę tego, w czym lubuje się współczesny masowy odbiorca: niewymagającego piękna i prostego, powierzchownego przekazu.

Ostatecznie *Chrystus św. Jana od Krzyża*, choć powstały na kilka lat przed aktywną działalnością czołowych postmodernistów, może być traktowany jako dzieło przesiąknięte postmodernistycznymi ideami i tym samym dowodzące przenikliwości umysłu i wizjonerskiego talentu Salvadora Dalego.

CHRIST OF THE ST. JOHN OF THE CROSS. SALVADOR DALÍ AS AN ECCENTRIC MYSTIC AND POSTMODERN

ABSTRACT

This article is an attempt to both artistic and aesthetic analysis of Salvador Dalí's *Christ of St. John of the Cross* as an image representing the main demands of the postmodern aesthetics. The applied research perspective allows to go beyond the traditional relation between postmodernism and the Great Avant-garde. This relation is based on indicating of what postmodernism took over from the earlier trends of avant-garde and surrealism in particular. The proposed reverse perspective refers to another, enriching relationship. It points directly at the early surrealist discoveries which were used in a field of twentieth century art long before the rise of the postmodern aesthetics.

KEY WORDS

Salvador Dalí, John of the Cross, postmodernism, surrealism

BIBLIOGRAFIA

1. Czapiewski T., *Salvadore Dali jako malarz religijny*, Gdańsk 1994.
2. *Dali*, red. Z. Zawadzki, Warszawa 2006.
3. Dalí S., *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Katowice 2009.

4. Dalí S., *Moje sekretne życie*, tłum. K. Jarosz, Katowice 2005.
5. Damian C., *Dalí by Dawn Ades*, "The Hispanic American Historical Review" 1997, Vol. 77, No. 2, s. 294–295.
6. Descharnes R., *Salvador Dalí*, Köln 1974.
7. Jameson F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review" 1984, No. 148.
8. Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
9. Leplin J., *Surrealism*, "Mind. New Series" 1987, Vol. 96, No. 384, s. 519–524.
10. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
11. *Salvador Dalí. Myśli i anegdoty*, tłum. B. Sęk, Katowice 1995.
12. *Salvador Dalí Retrospektive 1920–1980*, ed. I. F. Walther, Monachium 1980.
13. Scruton R., *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, tłum. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006.

Natalia Anna Michna – natalii26@gmail.com