



Michał Noszczyk

Kąpiele przy muzyce. O *Śmierci Marata* Jacquesa-Louisa Davida

Może to wyglądać na paradoks, może nawet na herezję, ale istotnym komponentem klasycystycznego arcydzieła Jacquesa-Louisa Davida *Śmierć Marata* wydaje się przypadkowość. Oczywiście, ta przypadkowość weszła do obrazu z zewnątrz, z historii, i – na tym historycznym poziomie – była, zapewne, czymś nieodwołalnym, koniecznym.

Przypadkowa (i konieczna) jest wanna, z której hieratycznie spływa martwy, nagi tors męczennika Rewolucji oraz białe płótno. Tę przypadkowość/konieczność (wanny) komentuje się właściwie we wszystkich omówieniach obrazu Davida: jeszcze w okresie konspiracyjnej działalności Marat nabawił się bolesnej dolegliwości, której jakieś tam ukojenie przynosiły codzienne, długie kąpiele. Dlatego żyrondyстка Chalotte'a Corday zastała swoją ofiarę w wannie i tu zadała jej zdradziecki, śmiertelny cios. Czy jednak wanna może być miejscem dość dostojnym, by zaszlachtować choćby jakobińskiego ludożercę; chyba nie; także dlatego udrapowana została niczym ofiarny ołtarz. W żaden sposób nie przypomina więc wanien z ubojni bydła, do których spuszcza się krew oprawianych zwierząt, czy pospolitych naczyń, do jakich leciały (także za zachętą i światłym przyzwoleniem „przyjaciela ludu”) głowy – i krew – gilotynowanych.

Realizm (przypadkowość wanny), też bardzo często podnoszony przy omawianiu płótna Davida, jest zatem realizmem „w granicach” - w granicach rewolucyjnego patosu (który David bez umiarkowania podzielał) i głębokiej artystycznej empatii (ostatecznie, Corday zgładziła jednego z najbliższych przyjaciół artysty i jednego z jego największych politycznych idoli). Tak jak banalne prześcieradło zastąpiło na tym obrazie w kształt wiecznych, marmurowych pofałdowań, tak też

– zgodnie z potrzebami „realizmu w granicach” – nawet po śmierci dłoń Marata ściska gęsie pióro (prawdziwy oręż ideologicznej walki), a dłoń druga dzierży list, dzięki któremu morderczyni udało się podejść czujność rewolucjonisty, wymowny dowód nikczemności skazanego na historyczną klęskę reakcyjnego świata.

Przypadkowe (i konieczne) wydaje się także to, że połowę – więcej niż połowę – płótna, wypełnia brunatne, prawie jednolite tło, o które „opiera się” malarska scena. Zapewne (i to znów byłaby, często podnoszona, kwestia realizmu tego klasycznie prostego przedstawienia) tak mogło naprawdę wyglądać miejsce, w którym Marat zażywał codziennych kąpiele. Gigantyczna brązowa plama (płótno jest dość sporych rozmiarów – 165 x 128,3 cm), nie zrównoważona, niezwykle „nowoczesna” (w mojej opinii; nie mam pojęcia jak przyglądała się jej późnooświeceniowa publiczność) jest także potrzebna dla rozegrania bardzo dramatycznego kontrastu – to pod nią, pod tą ciężką ciemnością, umiera, a nawet umarło, rewolucyjne światło. Całe światło skupia się na Maracie (albo z niego bije; jakaś odbita odrobina rozproszy się nieznacznie w górnym prawym narożniku obrazu); wszystko, co z Maratem związane, jest świetliste, jasne albo białe: białe prześcieradło, na którym spoczywają zwłoki, białe pióro, bardzo jasny puplit do pisania z prawej strony obrazu, biała nawet kartka papieru (ów nieszczęsny list), którą ciągle trzyma w lewej dłoni, białe, płócienne *hachimaki*, turban czy zawój, którym owinięta jest głowa Marata.

O rozmiarach – fizycznych – *Śmierci Marata* wspominałem nie bez przyczyny. Konwent z pewnością zapłacił mu wynienić na: za ten, ponad metr kwadratowy mierzący, kawał brązowej farby. Do Termidora – momentu, w którym na długich lat pięć David popadnie w publiczną niełaskę – musi minąć jeszcze kilka miesięcy. Wtedy *[o]dsuwa się od życia publicznego i w odosobnieniu maluje kolosalne płótno „Porwanie Sabineek”, wystawione w 1800 r. Udostępnia je publiczności we własnej pracowni za opłatą, co przyniosło mu 72 000 liwrow, sumę ogromną na owe czasy. (Interesujący jest jego proces z władzami skarbowymi, które uważały to za zarobek niedozwolony. W odwołaniu od ich decyzji pisze: „Sztuka musi się teraz karmić sama z siebie” - a więc nie może liczyć na mecenasów. Przytacza na swą obronę fakt, że muzykujący czerpią dochody z biletów na swe koncerty. Proces wygrywa.)¹*

Oczywiście, są w tym obrazie również elementy nie-przypadkowe (więcej: bezwzględnie konieczne); także takie, które – z realizmem nie mając nic wspólnego – ustanawiają fundament pod retoryczną siłę klasycystycznego przedstawienia.

Przed wszystkim zwłoki Marata układają się w figurę, którą europejskie malarstwo zna na pamięć i bezbłędnie rozpoznaje: zwisające bezwładnie ramię,

¹ K. Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie*. Tom 2. *Od wieków średnich do końca XVIII w.* Warszawa 1977, s. 335.

oparta nań martwa głowa, drugie ramię przytulone – czy obejmujące – własny nagi tors (jakby w próbie jeszcze jednej, beznadziejnej i już całkiem zbytcej, obrony przed bólem i poniżeniem): Chrystus zdjęty z krzyża (i przelewający się przez kolana Marii Magdaleny). To jeszcze może być przypadkowe, jeszcze nie roszadza ram realizmu „fotografii z miejsca zbrodni”. Tym bardziej, że Maratowi-Chrystusowi brakuje bardzo istotnego elementu tej dobrze utrwalonej ikonografii: cierniowej korony. Choć w jakimś sensie, na pierwszy rzut oka, taką (przynajmniej malarską) rolę spełnia biały zawój na głowie Marata, białe *hachimaki*.

W upozowaniu zwłok na zdjęte z krzyża ciało Chrystusa nie musi być nic bluźnierczego, czyniono to po wielekroć kierując się jak najbardziej zbożnymi przesłankami: tego rodzaju religijna teatralizacja śmierci miała wskazywać (często nie bez racji), iż zabity był męczennikiem za wiarę, nie-przypadkowym zazwyczaj naśladowcą Chrystusa. Figuracja była nobilitacją (męczennika); nigdy nie sugerowała zrównania statusu człowieka i Syna Bożego (Tego, który w ludzkie ciało – z bezkresnej do człowieka miłości – się wcielił).

Rzecz jasna, przypisywanie takich intencji Davidowi byłoby w najwyższym stopniu niesprawiedliwe i nieuzasadnione. Do różnych tradycji Rewolucja (i David) się odwoływali, ale z pewnością nie było wśród nich tradycji (istotnie) chrześcijańskiej. Na rany Chrystusa (wyjąwszy może zlekksyalizowany użytek z tego wyrażenia) żaden trybun Rewolucji się nie powoływał; Krzyż, na malarskich przedstawieniach wydarzeń we Francji, był tylko i wyłącznie atrybutem żalonych reliktyw likwidowanego feudalnego porządku; znakiem nowej religii (zsekularyzowanej i oświeconej) była pika – często zwieńczona wykrzywioną w przedśmiertnym grymasie głową „wroga ludu” (najprawdopodobniej i w Davidowej spuściznie są tego rodzaju satyryczne rysunki).²

Jakie David miał intencje – tak właśnie ujrząwszy, czy też tak przedstawiając – śmierć Marata, nie jest, zresztą, kwestią interpretacji i domysłów. Nieprzypadkowo z prawej strony obrazu ustawił pulpity do pisania, a – w każdym razie – wyrzył na nim dedykację: *A Marat, David (Maratowi David)* i precyzyjnie ją datował: *L'an deux (Roku drugiego)*. Data (na niewielkich reprodukcjach całkiem nieczytelny napis u samej podstawy pulpitu), jest interpretacyjnym kluczem do zagadnienia de-figuracji Chrystusa w obrazie Davida. Nie była intencją Davida dekonstrukcja tradycyjnego przedstawienia, nawet nie bluźniercza rewizja. Ta data mówi wyraźnie: panowanie Chrystusa się skończyło (tak jak nieważny jest

² por. M. Milewska, *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*. Gdańsk 2001.

już chrześcijański kalendarz), prawdziwy (tyle że zaszytyletowany) Wybawca leży w tej wannie. Davida chrystianiczna aluzja to nie przywołanie, to unieważnienie.

Marat potrzebował pulpitu do pisania, Davidowi pulpit potrzebny był do wykonania dwu niezwykle istotnych inskrypcji (obydwie najszlachetniejszą rzymską antyką, pismem łuków triumfalnych i mauzoleów). Sam przedmiot mieści się jeszcze w konwencji realizmu i (historycznej) przypadkowości; inskrypcje nie. Także kształt tego pulpitu (być może nawet zgodny z użytkowym wzornictwem epoki) podyktowany jest przez estetyczną konieczność: dla mnie, przynajmniej, to bardziej (póki co, pusty jeszcze) cokół, postument klasycznego posągu niż zwyczajny mebel. Posąg (zwłoki, sukno, nawet kartka papieru bardziej na tym obrazie są wyrzeźbione niż namalowane), póki co, spoczywa obok; ale nikt, kto ma odrobinę estetycznej wrażliwości, nie wątpi, że już wkrótce zostanie ustawiony na cokole. Konieczność (historyczna i artystyczna) mówią jednym głosem.

Pisząc o obrazie Davida co najmniej dwukrotnie sięgnąłem do oczywistego anachronizmu: wspominając zawój na głowie Marata, użyłem określenia *hachimaki*. Termin, i rekwizyt, w osiemnastowiecznej Francji, zapewne, w ogóle nie znane.

Hachimaki to szeroka przepaska na głowę, zazwyczaj wykonana z czernego bądź białego jedwabiu, noszona jako symbol oddania i determinacji, pochodząca z Japonii. Tam też zakładana przy różnych okazjach: przez rodzące kobiety, uczniów szkół medytacyjnych, pracowników biurowych, sprzedawców dumnych ze swej pracy, także przez uczestników protestów, strajków, zamieszek społecznych. Zazwyczaj *hachimaki* są dekorowane różnymi inspirującymi hasłami. Historyczne pochodzenie *hachimaki* nie jest jasne: jedne teorie wiążą ten element stroju z tradycją wczesnych religijnych ascetów; inne traktują go jako rodzaj amuletu przeciwko złym mocom, inne jeszcze wskazują na źródła militarne – wojownicy obwiązywali głowy takimi chustami przed nałożeniem hełmów.

Jak widać, wokół *hachimaki* jest sporo zamieszania. I to nie tylko w objaśnieniach webowych, na podstawie których dokonałem powyższego opisu.³ Niełatwo znaleźć komentarze do *hachimaki* nawet w bardzo rzetelnych studiach nad kulturą Japonii. Osoby, zajmujące się takimi studiami systematycznie i na co dzień, z łatwością rozpoznają „przedmiot”, ale też od razu zastrzegają, że zarówno jego pochodzenie, jak i historyczne i współczesne funkcje, nie są jasne.⁴

³ Oczywiście, liczne (amerykańskie głównie) portale internetowe nie tylko udostępniają atrakcyjne informacje o *hachimaki*, ale także umożliwiają zakup – *on line* – tego rodzaju galanterii za całkiem rozsądną cenę.

⁴ W tym miejscu winien jestem specjalne podziękowanie pani Małgorzacie z krakowskiego Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej MANGGHA, która – w rozmowie telefonicznej – natychmiast rozszyfrowała nazwę jedwabnej przepaski na czoło, udzieliła mi podstawowych informacji na temat roli tego przedmiotu w kulturze Japonii oraz poczyniła wzmiankowane wyżej zastrzeżenie.

W mojej „obrazowej pamięci” tego rodzaju przepaska (choć do niedawna nie miałem pojęcia jak brzmi jej japońska nazwa) związała się z prasowymi bądź telewizyjnymi relacjami z lat siedemdziesiątych, przedstawiającymi protesty studenckie na Dalekim Wschodzie albo akcje japońskich czy południowo-koreańskich terrorystów. Wydawało mi się też – dopóki nie przekonałem się, że jestem w błędzie – iż *hachimaki* dekorują głowy *zengakuren* na jednej z fotografii ilustrujących *Imperium znaków* Rolanda Barthesa. Sprawdziłem: w książce Barthesa studenci-demonstranci mają na głowach nie jedwabne szarfy, także nie „samurajskie” hełmy, a pospolite białe kaski, nie wszystkie nawet przyozdobione piktogramami.

„Pamięć obrazu” była jednak trafna: *hachimaki* można było ujrzeć na głowach (niektórych) japońskich terrorystów (skrajnie lewicowych i wyjątkowo brutalnych), zakładali je (zakładają i dzisiaj?) japońscy studenci: z powodów „rytualnych”, dla fasonu, w czasie protestów. Ale (obrazowej) pamięci o *hachimaki* nie odświeżył mi – sam z siebie – Jacques-Louis David (i Marat). Przeglądając Taschenowski albumik (seria: *Icons*) *Classic Rock Covers* Michaela Ochs⁵ natrafiłem na okładkę płyty *The East* z 1980 r., australijskiej grupy Cold Chisel. Zobaczyłem okładkę i, w jednym momencie, ujrzałem „na powrót” i „na nowo”: obraz Davida, Marata, lata siedemdziesiąte, Wielką Rewolucję Francuską.

Okładka do *The East* była dziełem kolektywnym: Philip Mortlock (producent muzyczny) i Don Walker (klawiszowiec oraz drugi wokalista Cold Chisel; może to on śpi w wannie?) byli autorami pomysłu, kierował artystycznie przedsięwzięciem Ken Smith, scenę sfotografował (czynny do dziś zawodowiec) Greg Noakes. Odwołanie do dzieła Davida było zapewne zamierzone (dlatego Ochs skrupulatnie wymienia autorów pomysłu, nie tylko projektanta czy fotografa) i ostentacyjne. Kto jednak (poza duchem Davida), był adresatem dekonstrukcji? Chyba nie szeroka rockowa publiczność (Cold Chisel nie było undergroundową formacją – było na samym szczycie „pub-rockowej” sceny w Australii; w latach 1973-1983 sprzedano tam ponad 3 mln ich płyt); to, zresztą, prawdopodobny powód, dla którego odwrócono wannę i białemu prześcieradłu kazano zwisać „w nogach” a nie „u wezłowia” wanny (by przypadkiem jakiś australijski „prostaczek” nie „odkrył” w okładce plagiatu). Czego dekonstrukcja dotyczyła? Z pewnością nie ikony zdjętego z krzyża Chrystusa (jak choćby na *Fugazi* Marillionu; 1984) – tak wyrafinowanej lektury trudno oczekiwać, nie tylko od australijskich przeciętnych słuchaczy rocka. Dlaczego album nosi tytuł *The East*; jedynym, poza okładką, wschodnim akcentem na płycie jest utwór *Rising Sun*, z lekka nostalgiczna pieśń opowiadająca o perypetiach miłosnych Jimmiego Barnesa (pierwszy wokalista Cold Chisel) i jego

⁵ M. Ochs, *Classic Rock Covers*. Köln 2001.

tokijskiej przyjaciółki (to może Barnes śpi w wannie, a nie Walker)? Dlaczego – z jakich to rewolucyjnych powodów – śpiący Walker-Barnes został upozowany na zaszytowanego Marata (a na pewno tak został upozowany)?

Muzyka Cold Chisel – australijskich kontynuatorów Free, Deep Purple, Led Zeppelin (na takich antenatów wskazują rockowi archiwiści) – brzmi dziś dość grzecznie. Przed trzydziestu laty odbierana była pewnie inaczej. Trasie koncertowej, która wyniosła zespół na same rockowe szczyty (przynajmniej w Australii), patronował slogan *Set Fire to the Town* (Tom Wolfe w 1965 napisał *The Beatles chcą cię trzymać za rękę, natomiast The Stones chcą spalić twoje miasto*; Cold Chisel wpisuje się wyraźnie w tę drugą tradycję). Slogan sam w sobie był dość mocny; plakat, na którym figurował, przedstawiał buddyjskiego mnicha, dokonującego aktu samospalenia. Jak widać – nie tylko z okładki *The East* – zabawy Cold Chisel z obrazami nie należały do najgrzeczniejszych.

Może jednak okładkę *The East* trzeba potraktować nie jako prowokację wobec nikczemnego świata (tak należy chyba czytać plakat: my tu bawimy się, a gdzieś w Laosie czy Kambodży ludzie robią z siebie żywe pochodnie; RAF: nie pozwolimy niemieckim miastom gnuśnieć w spokoju, póki US Army obrzuca napalmem wietnamskie dzieci) a jako gorzką autoironię. Po *The East* Cold Chisel odbyli trasę koncertową w Stanach Zjednoczonych i Europie. Wedle specjalistów od muzycznego rynku trasa zakończyła się pełnym sukcesem i przyniosła jak najlepsze rokowania. Sami muzycy mieli nieco inne odczucia, które – ponoć – znalazły swój wyraz w tytule następnej płyty: *Circus Animals*. To był ich ostatni wspólny album; w 1983 r. grupa przestała istnieć.

Tak, w tej wannie (z okładki *The East*, ale może także z obrazu Davida) moczy się nie ciało nowego Chrystusa, nawet nie jakiegoś męczennika (za muzykę – przepraszam: za wolność, równość i braterstwo – choćby), moczą się „zwłoki” spracowanego dandysa, wyeksploatowanego specjalisty od show-biznesu.

Tyle można tylko o tym – o okładce Cold Chisel – *uczciwie powiedzieć*⁶

I, pewnie, należałoby na tym poprzestać. Tym bardziej, że tokijska przyjaciółka i wizyty Barnes'a u niej (mocno dezorganizujące kolektywne działania zespołu), tłumaczą chyba wystarczająco sprawę *hachimaki*. Nie wiem, czemu Marat owijał głowę białym płótnem; mogę się domyślać, skąd jedwabna, japońska przepaska na okładce płyty australijskiego zespołu. Nawet nie próbuję odcyfrować (jeśli w ogóle jest do odczytania) piktorialnego napisu na tej przepasce. Tu chyba też – jak w marzeniu Barthes'a o Japonii – znaki odsyłają tylko do samych siebie. *Tekst nie „komentuje” obrazów. Obrazy nie „ilustrują” tekstu: każdy z nich był dla*

⁶ Z. Herbert, *Góra naprzeciw pałacu*. [w:] Tenże, *Wybór poezji. Dramaty*. Warszawa 1973, s. 172.

*mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej zatraty sensu, którą Zen nazywa satori; splot tekstów i obrazów ma zapewnić obieg, wymianę takich signifiants, jak ciało, twarz, pismo, i odczytywać w niej odwrót znaków.*⁷ – by przypomnieć preambułę Barthesa do *Imperium...* Ten (dla mnie podejrzany i wątpliwy) cud deideologizacji znaku, odnalezienia krainy czystych *signifiants* ma miejsce dość daleko od Tokio, w samym sercu pop-kultury.

Refleksje nad australijskim rockowym albumem (i słynnym obrazem z końca XVIII wieku) zachęcają nie tylko do cytowania Barthesa, ale skłaniają także do zastanowienia się przez chwilę nad jego – autora *S/Z* – stosunkiem do znaku. Rzecz niewątpliwie upraszczając ten stosunek przeszedł konsekwentną i historyczną ewolucję: od *Mitologii* (dość radykalna demaskacja różnego rodzaju codziennych ideologicznych nadużyć znaku, jego deprawacji, sprostytuowania, cynicznego, przeważnie, wykorzystywania spetryfikowanych, utrwalonych w różnych obszarach kultury – *zmitologizowanych* – sensów znaku w celach czysto instrumentalnych), poprzez stanowczą, i bardzo efektowną, obronę prawa indywidualium do niczym nie ograniczonej re-strukturyzacji „zastanych” systemów znakowych wedle celów i kaprysów suwerennej wyobraźni (*Sade, Fourier, Loyola*), po – przywołane w poprzednim akapicie – „japońskie” (zrealizowane) marzenie o znakach wolnych absolutnie, o systemach (bo, jednak, systemach) znaków strukturujących się bezintersownie, afunkcjonalnie i doraźnie, które nie chcą „znaczyć” nic więcej niż same siebie.

Problem z Barthesowskim „projektem” (przyznać trzeba, niezwykle efektownie, mistrzowsko przeprowadzonym; także, w jakiś sposób, porywającym) tkwi nawet nie w tym, że trudno (choć, faktycznie, trudno) oderwać znak od (zideologizowanej; znaczonej) „rzeczy”; jeszcze trudniej oderwać znaki od ich użytkowników. Realność trudności ostatniej pokazują choćby problemy ze społeczną recepcją *Sade’a, Fouriera, Loyoli*. Liberalizacja systemowych restrykcji (systemy znaków cały czas mam na myśli), odbywa się zawsze na gruzach znaczeń utrwalonych, poprzez destrukcję (w najlepszym wypadku, poprzez rozmycie) znaczeń rozpoznawanych. Europejczyk wywieziony do egzotycznej Japonii (liberalny, zachodni intelektualista oprowadzany brzegami Kanału Białomorskiego) może, oczywiście, skupić się tylko na malowniczych i radosnych stronach modernizacji⁸,

⁷ R. Barthes, *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 45 (nlb).

⁸ Tak też Barthes, przedstawiając i analizując akcje uliczne *zengakuren* (członków i zwolenników radykalnego Krajowego Związku Studentów) jako pismo działań, które oczyszcza przemoc z jej zachodniej esencji: spontaniczności. - R. Barthes, dz. cyt., s. 170 - słowem nie wspomina o głośnych terrorystycznych akcjach Rengo Sekigun (Japońskiej Armii Czerwonej; naturalnego politycznego rozwinięcia Krajowego Związku Studentów), zdecydowanie trudniej poddających się estetycznej nobilitacji.

pozostać ślepy na już skruszone, albo „kruszące” właśnie, „tradycyjne” (a więc w pewien sposób *zmitologizowane*) wartości.

Może. Może się też taki „semiotyczny eksperyment” dokonywać nie na kartach wielkiej literatury, nie na płótnach wielkich mistrzów, a – na przykład – na billboardach (jeden z tematów *Mitologii*), na okładkach kolorowych magazynów (temat kolejny) czy rockowych albumów. Ponieważ nie tylko może się dokonywać, ale faktycznie się dokonuje, nie od rzeczy pozostaje pytanie, jakie to pociąga ofiary „w ludziach”, w ich dezorientowanej (zderegulowanej) wyobraźni.

Powyżej często wspominałem o paradoksalnej – bo obraz uchodzi za modelowy wytwór klasycyzmu – obecności tego, co przypadkowe, w *Śmierci Marata*. Być może *The East* jest samą przypadkowością (choćby dlatego nawet nie próbowałem odpowiadać na prowokowane przez okładkę pytania); jedna rzecz jest tylko nieprzypadkowa – czy weźmiemy do ręki winylowy krążek z 1980 r., czy kompaktową reedycję z roku 2000, w obu wypadkach okładka będzie kwadratowa. Taki jest technologiczny wymóg; nader kosztowne – choć w wypadku opakowań płyt kompaktowych możliwe – byłyby wszelkie w tym zakresie ekstrawagancje. Spróbujmy (rzecz banalnie prosta) skadrować płótno Davida „do kwadratu” – okaże się (taka jest przynajmniej moja opinia), że gdzieś wyparuje (razem z brunatną farbą) trzy czwarte jego estetycznej siły. Przeformatujmy okładkę *The East* do proporcji obrazu Davida (trochę więcej pracy, ale też da się to zrobić), a sfotografowana scena nabierze (znów wedle mojej opinii) niespodziewanej energii i wyrazistości. Może zatem ma rację Herbert, kiedy w głośnym swoim wierszu stwierdza, że wszystko, w gruncie rzeczy, jest sprawą smaku. A przecież proporcje kadru (tak jak *kształt architektury rytm bębnow i piszczałek / kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów*) to kwestia smaku, nawet jeśli w istotny sposób są regulowane przez technologiczne wymogi czy troskę o zasobność portfela:

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru

nasza odmowa niezgoda i upór

mieliśmy odrobinę koniecznej odwagi

lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku

Tak smaku

w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia

[...]

Tak smaku

który każe wyjść skrzywić się wycedzić szyderstwo

choćby za to miał spaść bezcenny kapitel ciała

głowa⁹

⁹ Z. Herbert, *Potęga smaku*. [w:] Tenże, *Wybór wierszy*. Warszawa 1983, s. 194-195.

Wiersz Herberta w jeden – klasyczny – węzeł wikła kwestie piękna, przyzwoitości i niezłomności. Czyni to poetycko tak zręcznie, że trudno oprzeć się lapidarnej formule (tym bardziej, że w prostocie, elegancji niejeden odnajduje istotne kryterium prawdy; tym bardziej, że stalinizm – prawdziwe tło Herbertowego tekstu – na nic więcej jak sprzeciw i pogarda nie zasługuje). Z charakteru, z natury, bardziej może obrazoburczy niż autor *Struny światła*, wołę jednak zachować w tej sprawie sceptyczną ostrożność, może nawet podejrzliwość. *Okolo 1930 roku, pod wpływem Macedonia Fernandez, myślałem, że piękno jest przywilejem bardzo niewielu pisarzy; teraz wiem, że jest dość pospolite i że czyha na nas nawet na przypadkowych stronicach całkiem przeciętnych autorów lub w urywkach ulicznych rozmów.*¹⁰

Piękno nie zbawia, nie rehabilituje i nie immunizuje. Staram się o tym pamiętać, patrząc na *Śmierć Marata* (jednego z najbardziej ludożerczych deputowanych do Konwentu), wyjątkowo piękny klasyczny obraz, namalowany przez chwalcę piki, panegirystę Napoleona (*Koronacja, Rozdanie cesarskich orłów*), nieumiarkowanego radykała i tchórzliwego konformistę.



Jacques-Louis David, *Śmierć Marata* (1793). Olej na płótnie, obecnie w Musees Royaux des Beaux-Arts w Brukseli.
Źródło:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Death_of_Marat_by_David.jpg/466px-Death_of_Marat_by_David.jpg



Okładka albumu *East* (Warner Music 1980), australijskiej grupy rockowej Cold Chisel.
Źródło:
<http://www.coldchisel.com/wp-content/uploads/2011/04/east.jpg>

¹⁰ J. L. Borges, *O klasykach*. Przeł. Z. Chądzyńska. [w:] Tenże, *Antologia osobista*. Kraków 1974, s. 207.