

Laury Makabresku „skradanie się” do wnętrza

BEATA GARLEJ

ORCID: 0000-0001-8737-7924

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

WSTĘP

Ostatnie listopadowe przedpołudnie 2022 roku. Niedziela, jesienny Tyniec spowijała mgła i może dlatego wydał mi się tak tajemniczy. Majestatyczne miejsce dźwięgające przeszłe wieki zapowiadało jakąś zupełnie nową historię. Czyją historię, czyją opowieść? Podróż i jej cel nie były przypadkowe, w tynieckim Muzeum Opactwa Benedyktynów można było bowiem obejrzeć *Komnatę wewnętrzną* – wystawę prac fotograficznych Laury Makabresku (Kamili Kansy). Już wtedy nasunęło mi się mimowolne skojarzenie z tytułem dzieła św. Teresy Wielkiej – *Twierdzą wewnętrzną*, w którym karmelitanka przywołuje konkretny obraz: „Przedstawiła mi się dusza jako twierdza cała z jednego diamentu albo na wskroś przejrzystego kryształu, podzielona na wiele rozmaitych komnat, podobnie jak i w niebie jest mieszkań wiele”¹. Nie było to jedyne skojarzenie. Traktat żyjącej w XVI wieku mistyczki został zrekapitulowany i zaaplikowany „jako uzupełnienie do swej ontologii «Endliches und Ewiges Sein»” przez inną równie znaną karmelitanę i jednocześnie fenomenolożkę – siostrę Teresę Benedyktę od Krzyża (Edytę Stein)². Spontaniczne myśli, uruchomione przez tytuł wystawy, a skierowane do

1 Św. Teresa od Jezusa Doktor Kościoła, *Twierdza wewnętrzna*, tłum. ks. bp H.P. Kossowski, Kraków 2014, s. 9.

2 E. Stein (s. Teresa Benedykta od Krzyża OCD), *Twierdza duchowa. Szkic o św. Teresie od Jezusa*, w: eadem, *Świątłość w ciemności. Wybór pism duchownych*, t. 2: *Wiedza Krzyża – Twierdza duchowa*, tłum. s. I.J. Adamska OCD, Kraków 1977, s. 307. Stein połączyła ze św. Teresą Wielką szczególną więź, o czym świadczy zarówno fakt wstąpienia do zgromadzenia karmelitanek bosych, jak i jej zakonne imię. Jako intensywnie eksplorującą również myśl karmelity, św. Jana od Krzyża, i ją ostatecznie identyfikuje ten sam predykat, znak rozpoznawczy (Krzyż). Mamy tu do czynienia z nominalnym wskazaniem na duchowe i myślowe źródła, które wewnętrznie ukonstytuowały wrocławiankę, ale także pozwalają dziś dostrzec niezwykłą, bo uzgadniającą to, co wydaje się trudne do pogodzenia, osobowość Stein (to wszak pochodząca z rodziny żydowskiej katoliczka). Więcej na ten temat zob. B. Garlej, *Świadectwo uniwersalizmu myśli: listy Edyty Stein do Romana Ingardena*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17, s. 305–321. Pisma św. Teresy Wielkiej inspirowały wielu filozofów. W przypadku Edyty Stein jest to inspiracja na tyle wyjątkowa, że jej dorobek myślowy formuje się w coś na kształt zdublowania, nakładania się na siebie dwóch źródeł mistycznego

obu świętych, okazały się trafne³. Pojawiło się jednak pytanie: skoro dzieła św. Teresy z Ávili i nawiązującej do niego uczennicy Edmunda Husserla dotyczą duszy, w przekonaniu hiszpańskiej mistyczki zbudowanej z siedmiu mieszkań, wśród których ostatnie to sama „istota duszy (*essentia*), nazwana przez nich [mystyków – B. G.] najwyższą częścią albo najgłębszą istnością”⁴, czy jest zatem możliwe uczynienie jej obiektem fotografii, a nawet poświęcenie jej całej wystawy? Czy duszę można sfotografować?

Uwiedziona tą myślą, wkroczyłam do Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej tynieckiego muzeum. A tu, ku mojemu zaskoczeniu, zetknęłam się nie tylko z fotografiami, ale także ze słowami. Surowe kamienne ściany opactwa stały się tłem dla czarno-białych zdjęć, do których (choć nie do wszystkich) były dołączone kartki z cytatami. Odróżniały się od nich, umieszczone w pionowym pasie przypominającym korytarz, fotografie wzbogacone w subtelne pojedyncze barwy. I to one – prace z przejścia – wiodły dalej, do małego pomieszczenia: enklawy kilku zdjęć o nasyconych, wyrazistych barwach. Niektóre z nich również doposażono w cytaty. To jednak nie wszystko: pośrodku sali znajdował się mały, pokryty płótnem stół z ustawionymi naprzeciw siebie krzesłami. A na stoliku, zamiast nakryć, dwie zapisane kartki z fragmentami dzieła znanego poety⁵.

Komnata wewnętrzna okazała się niestandardową wystawą fotografii, którym towarzyszyły słowa. Formalnie odsyłała do „budowy” duszy z traktatu św. Teresy, gdyż i ona miała pomieszczenia oraz przejście⁶. Aby objąć percepcyjnie całość ekspozycji, zwiedzający musiał poddać się ruchowi, przemierzyć drogę – nie tylko pojętą fizycznie, ale przede wszystkim uruchamianą przez tematykę fotografii i dołączonych do nich słów: drogę kontemplacji, zagłębiania się (w siebie). Nie tyle zatem fotografia duszy, jak początkowo naiwnie założyłam, ile droga docierania

dziedzictwa obu hiszpańskich świętych. Co więcej, nie każda karmelitanka czy nie każdy karmelita jest fenomenologiem aplikującym myśl tego akurat duetu do własnych refleksji ontologicznych – pomijając to, że już połączenie mistyki i ontologii wydaje się niemożliwością. Przywołanie postaci św. Teresy Benedykty od Krzyża w przedkładanych tu rozważaniach nie jest zatem czynione bez powodu. To właśnie ona jako osobowość myślowo koncyliacyjna, „łącząca” mistykę z ontologią, jest przedłużeniem metodologicznego ramienia pozwalającego wskazać na teoretyka fotografii, filozofa, który cenil sobie fenomenologię, a z którego ustaleń korzysta się tutaj dla objaśnienia koncepcji tynieckiej wystawy prac Laury Makabresku.

- 3 Potwierdził je „tekst kuratorski” Faustyny Sroki – zob. <https://kultura.benedyktyni.com/komnata-wewnetrzna-wystawa-prac-laury-makabresku/> (stan z 22 listopada 2023 r.).
- 4 Św. Teresa od Jezusa Doktor Kościoła, *Twierdza wewnętrzna...*, s. 270–271 (korzystam tu z objaśnienia tłumacza zamieszczonego w przyp. 7).
- 5 Chodzi o Rainera Marię Rilkego.
- 6 Jak informuje wskazany już „tekst kuratorski”, w obrębie wystawy wydzielono trzy części: w dużej sali umieszczono prace z części pierwszej (zatytułowano ją *Dolina Łez – Tęsknota*), w przestrzeni przy drzwiach między salami zgromadzono prace z części drugiej (*Przejście*), a w małej sali – prace z części trzeciej (*Komnata Wewnętrzna – Spotkanie*).

do jej głębi. Dialog fotografii i słowa zaprojektowany przez Laurę Makabresku właśnie to udostępnił. Jak to możliwe? Cóż to jest za dialog? I kogo tak na dobrą sprawę dotyczy: artystki czy odbiorcy wystawy?

TEORETYCZNE I METODOLOGICZNE ROZWIDLENIA

Przyjrzyjmy się najpierw obu dialogizującym członom, abstrahując od *Komnaty wewnętrznej* Laury Makabresku. Jeśli uwzględnić metrykę ich odosobnionego udziału w komunikacji, to fakt zrodzenia się liter „trzy i pół tysiąca lat temu na terenach Syrii”⁷ między swoim nobliwym wiekiem „dziecko techniki i mieszczaństwa”⁸. Rzecz jasna, mowa tu o fotografii, pojętej jako „obraz techniczny”, która „została wynaleziona w XIX wieku”⁹. Już w tym momencie stykamy się z metodologiczną trudnością, implikowaną przez dopiero co użyte sformułowanie „odosobnionego udziału w komunikacji”. Słowo nie konstytuuje fotografii w rozumieniu „obrazu technicznego”, ale obraz imaginacyjny, powołany współtwórczą mocą wyobraźni czytelnika – już tak. Patrząc na relację słowa i obrazu pod tym kątem, można orzec niemożliwość ich komunikacyjnego odosobnienia: czy bowiem istnieją słowa nienasuujące ludzkiej wyobraźni żadnych obrazów?¹⁰ I odwrotnie: czy są obrazy, których istotę da się wypowiedzieć bez użycia słów? Dostrzeżenie znacznego stopnia ontologicznego skomplikowania tej relacji nie jest trudne, chociaż bywa przeoczone¹¹. Ograniczenie

7 V. Flusser, *O książce*, tłum. A. Hudzik, w: *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021, s. 12.

8 J. Kurowicki, *Wartości estetyczne fotografii (wstęp)*, Wrocław 2002, s. 15.

9 V. Flusser, *Obraz techniczny*, w: idem, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, przedmowa P. Zawojki, Warszawa 2015, s. 54. Narodziny tak rozumianej fotografii Flusser zrównuje rangą z wynalezieniem pisma, pojawienie się obu wytycza bowiem odmienne epoki kulturowe: „Wraz z pismem zaczyna się historia w węższym sensie, mianowicie jako walka z idolatrią. Od pojawienia się fotografii zaczyna się «posthistoria», mianowicie jako walka z tekstolatrią” (ibidem). Sędziwy wiek fotografii uwypukla uwzględnienie innej, „światłej” perspektywy, o czym donosił w klasycznym już dziś tekście Jean Baudrillard: „Niezależnie jednak od tego, jaka technika fotograficzna jest używana, istnieje jedna, jedyna rzecz, która pozostaje: światło. Foto-grafia: pisanie światłem” (J. Baudrillard, *Fotografia, czyli światłny zapis*, tłum. B. Jabłońska, w: *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 381). „Światlna” optyka wskazuje na około dwutysiącletni wiek pierwszej fotografii, za którą uznaje się chustę św. Weroniki. Zob. J.T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2018, s. 85. Do wątku fotografii jako odcisku nawiązał m.in. André Bazin (*Ontologia obrazu fotograficznego*, tłum. B. Michałek, w: *Fotospoleczeństwo...*, s. 423, przyp. 3).

10 Rzecz jasna, w sytuacji znajomości języka i z pominięciem (jak to określa Ingarden) „słówek funkcyjnych” typu: „i”, „a”, „oraz”.

11 Na co zwracał uwagę m.in. Piotr Michałowski: „wątpliwości budzi przede wszystkim porównywalność opisów dokonywanych słowem i obrazem, milcząco zrównująca ich status ontologiczny i semantyczny – jakby w różnicach użytych kodów chodziło jedynie o poziom technicznego ich zaawansowania, a nie odmienny sposób istnienia” (P. Michałowski, *Niedookreślone i nadokreślone*.

semantyczne obrazu do „obrazu technicznego” – fotografii, nie znosi kolejnego nurtującego pytania: „czy używając językowego narzędzia, można uchwycić istotę fotografii”¹²? Najpewniej nawet w obszernej rozprawie nie udałoby się zawrzeć satysfakcjonującej odpowiedzi. Dla dalszych rozważań pytanie to należałoby przeformułować następująco: czy dysponujemy takim językiem z zakresu filozofii (teorii) fotografii, który aktualizowałby również perspektywę rozważań nakierowaną na słowo, język jako odrębny kod, aby dało się uchwycić specyfikę dialogu fotografii ze słowem w wydaniu Laury Makabresku?

Odwołajmy się do Viléma Flussera, który obok Susan Sontag jest uważany za myśliciela wyjątkowego, ponieważ fotografię obrał za obiekt dociekań filozoficznych, nie zaś analiz medioznawczych, co jest powszechne¹³. Można by uznać, że to nadal błahy powód wyboru akurat jego ustaleń, gdyby nie dyrektywa metodologiczna filozofowania, której hołdował: „filozofowanie – przede wszystkim powinno być dialogiczne, interpretacyjnie otwarte, zapraszające”¹⁴. I takie właśnie w jego wydaniu jest, o czym zaświadcza wielość intelektualnych zainteresowań¹⁵, scalona przez „zdolność łączenia na nowo tego, co znane”¹⁶. To jednak nie wszystko. Dialogiczny charakter filozofii Flussera opiera się na założeniach filozofii dialogu (głównie, choć nie tylko) Martina Bubera i fenomenologii Edmunda Husserla¹⁷, rzecz jasna, luźno zaadaptowanych, gdyż łączonych z innymi, również nieoczywistymi dla jego inspiratorów kategoriami, jak zresztą na „nomadę z Pragi” przystało. Z pierwszej inspiracji wyłania się filar jego filozofii, dialog, „gwarant artystycznej kreatywności, ludzkiej wolności (indywidualnej i społecznej), warunek samej podmiotowości człowieka, a nawet nadzieja (choćby ledwo się tłąca) na nieśmiertelność”¹⁸. Dołącza do niego filar drugi, przejęta z fenomenologii Husserla intersubiektywność. Ta nie tyle dookreśla, ile wręcz konstytuuje specyfikę językowej rzeczywistości, ponieważ:

Między słowem a obrazem, w: Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie), red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 140).

- 12 Wyakcentował je Piotr Zawojski (*Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023, s. 10).
- 13 Parafrazuję słowa Mariusza Wojewody (*Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 2, s. 146).
- 14 P. Wiatr, *Nomada z Pragi – Vilém Flusser i paradoksalność ludzkiej egzystencji*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2021, nr 2, s. 186.
- 15 Piotr Zawojski podkreśla, że „zajmował się on tak różnymi dziedzinami, jak lingwistyka, językoznawstwo, komunikologia, literatura czy medioznawstwo” (P. Zawojski, *Pisanie i czytanie...*, s. 233).
- 16 P. Wiatr, *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcendencji raz, jeszcze*, w: V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa 2018, s. 387.
- 17 Ibidem, s. 388–389. Nie są to jedyne inspiracje – zob. ibidem, s. 390–392.
- 18 Ibidem, s. 389.

» ma wymiar intersubiektywny – jest dostępna dla wszystkich osób posługujących się konkretnym językiem. Dlatego Flusser powie później, że artyści – tzn. osoby tworzące nowe treści i formy komunikacyjne – rozszerzają naszą rzeczywistość, dają nam do rąk narzędzia, dzięki którym możemy wydobyć z niebytu (czytaj: nazwać) nowe zjawiska i uczucia¹⁹.

Oba te filary, by pozostać w poetyce języka architektury, dźwigają semantyczne przesła innych pojęć – fotografii, tekstu, ich relacji (dialogu), o czym jeszcze będzie mowa.

Podsumujmy: filozoficzne, nie zaś medioznawcze rozważania, dialogiczne w swoim charakterze i osadzone na pojęciach w określony sposób przez Flussera rozumianych – dialogu i intersubiektywności. Wszystko to pozwala wysunąć tezę, że: „Rzeczywistość jest tkaniną relacji”²⁰. Tak też zdaje się ją rozumieć Laura Makabresku, przy czym jej „polowanie” aparatem na obiekt nie zamyka się w czynności fotografowania, ale od początku jest piętnowane słowem, dlatego nie stanowi czystej „gry kombinacyjnej”. To „skradanie się” do wnętrza²¹, które również rozszerza naszą rzeczywistość – nie tylko horyzontalnie, ale przede wszystkim wertykalnie, przez jej semantyczne „dogłębianie”²². W przypadku *Komnaty wewnętrznej* rozgrywa się ono na trzech poziomach:

1. pojedynczej fotografii omawianego cyklu, której towarzyszą słowa (cytat), bądź w sytuacji, gdy ta formalnie jest słów pozbawiona;
2. zespołów fotografii właściwych trzem częściom wystawy;
3. cykliów fotografii Laury Makabresku, w których dialog słowa i fotografii z *Komnaty wewnętrznej* wchodzi w relację z innymi jej ekspozycjami, a to wskutek włączenia przez artystkę do wystawy prac, które ustanowiły odrębne, chronologicznie wcześniej powstałe cykle. Są one niczym ogniwa zespajające semantykę jej twórczej drogi, konstytuują coś w rodzaju artystycznego hiperdialogu słowa i fotografii.

Ponieważ „dzieło sztuki wizualnej nie ma swego alfabetu ani słownika, a porównywane z literaturą może być jedynie na poziomie motywów i tematów, alegorii i symboli czy innych pojęć zdomowionych w tradycyjnej ikonologii”²³, przy

19 P. Wiatr, *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*, Toruń 2018, s. 117.

20 V. Flusser, *Fenomenologia: spotkanie Zachodu i Wschodu?*, w: idem, *Kultura pisma...*, s. 199.

21 Opatrzono cudzysłowem sformułowania „polowanie”, „skradanie się”, „gra kombinacyjna” pochodzą z *Gestu fotografowania* – zob. V. Flusser, *Ku filozofii...*, s. 77.

22 Zob. B. Garlej, *Stefana Żeromskiego tropy (o) namiętności*, „Napis” 2022, nr 28, s. 93.

23 P. Michałowski, *Niedookreślone i nadokreślone...*, s. 145.

analizie poziomów semantycznego „dogłębiania” dialogu fotografii i słowa w wydaniu Laury Makabresku skupimy się odpowiednio: w przypadku pierwszego – na symbolu, w przypadku drugiego – na metaforze (drogi), w przypadku trzeciego – na komunikacyjnym wymiarze doświadczenia mistycznego, który uruchamiają przeploty symbolu i metafory.

Teoretyczne i metodologiczne rozwidlenie poniższych rozważań wymaga jeszcze jednego doprecyzowania, nie zostało bowiem określone, czyje słowa należy uwzględnić w analizie wskazanych poziomów. Jerzego Zawieyskiego *Notatnik liryczny*²⁴ i *Pokój głębi*²⁵, Bohuslava Reynka *Odłot jaskótek*²⁶, André Frossarda *Credo*²⁷, Rainera Marii Rilkego *Księga godzin*²⁸ – oto twórcy i tytuły dzieł, z których pochodzą wyimki (cytowane słowa), jakie formalnie towarzyszyły większości fotografii zgromadzonych na wystawie *Komnata wewnątrzna*. Klucz doboru nie jest tu przypadkowy. Gdyby rzecz sprowadzić wyłącznie do biografii, z łatwością odnajdujemy wspólny mianownik: wiara w Boga, przy czym życie każdego z nich odzwierciedla inną tego faktu dramaturgię. W odniesieniu do Zawieyskiego manifestuje się przez „pęknięcie duchowe. Jakiś rodzaj dramatu bez rozwiązania”²⁹, u Reynka jest stygmatyzowana dramatem trudnej wojennej i powojennej rzeczywistości Czechosłowacji, „kraju uznawanego za najbardziej ateistyczny na świecie”³⁰, u Frossarda przyjmuje postać łaski nawrócenia³¹, jakiej doświadcza ktoś, kto wzrasta w rodzinie roznamiętnionego komunisty i sam mieni się być ateistą, u Rilkego, podróżującego zawsze z Biblią, realizuje się w czymś na wzór Jakubowej walki ze słowami, które byłyby zdolne wypowiedzieć jej głębię. Laura Makabresku czerpie zatem z dzieł, które poruszają temat wiary. Dołączając wybrane słowa do tworzonych przez siebie fotografii, zobrazowuje dramaturgię swojej drogi (wiary). Czas przyjrzeć się jej dialogowi.

24 J. Zawieyski, *Notatnik liryczny*, Warszawa 1957.

25 Idem, *Pokój głębi*, Poznań 1956.

26 B. Reynek, *Odłot jaskótek*, tłum. A. Babuchowski, wstęp W. Wencel, Kraków 2019.

27 A. Frossard, *Credo*, tłum. A. Turowiczowa, Paris 1983.

28 R.M. Rilke, *Księga godzin i inne wiersze z lat 1898–1908*, tłum. A. Lam, Warszawa 2007.

29 J. Zawieyski, *Notatnik...*, s. 18.

30 W. Wencel, *Pustelnik z Petrkowa*, w: B. Reynek, *Odłot...*, s. 6. Cytowany fragment przekształcony gramatycznie w celu dostosowania do składni wywodu.

31 A. Frossard, *Dieu existe, je L'ai rencontré*, Paris 1969.

POZIOM PIERWSZY DIALOGU: SYMBOL



Il. 1. Fotografia z części drugiej wystawy: *Przejsie*³².

Monochromatyczny kolaż – jego lewą stronę wypełnia dość monotony krajobraz lasu i pola. Jest rozerwany, niczym strzęp papieru, przez brudną biel tła prawej strony. Tu z kolei bosa kobieca postać w skromnej, jakby pensjonarskiej sukience, wielce nietypowa – zamiast głowy ma gałąź, nad nią zaś ptaki. Niewątpliwie fotografia wpisuje się w konwencję „rebusu dla intelektu”³³. Czy i tu, jak podkreślał w jednym ze znanych opowiadań Julio Cortázar, „należy tylko dobrze rozróżniać to, na co się patrzy, od tego, co się widzi, umieć obnażać rzeczy z tego, co je przesłania”³⁴? Zatem, na co patrzymy? Bezsprzecznie na przedmioty (obiekty) już wymienione. Rzecz w tym, że:

» Przedmiot to problem. Greckie *problema* to dosłownie „coś postawione przed”; polski „przedmiot” kryje w sobie to antyczne znaczenie: coś miotnięte przed (podmiot to z kolei „coś”, pod co – lub raczej przed co – przedmioty są miotane). Przedmioty jako takie, rzeczy

32 Wszystkie prace fotograficzne zamieszczone w artykule pozyskałam dzięki uprzejmości Kamili Kansy (Laury Makabresku). Za okazaną pomoc i wyrażenie zgody na ich opublikowanie składam jej serdeczne podziękowania.

33 M. Wojewoda, *Prawda a wiarygodność fotografii...*, s. 146.

34 J. Cortázar, *Babie lato*, w: idem, *Opowiadania zebrane*, t. 2, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1977, s. 305.

stanowią idealny – *nomen omen* – przedmiot, temat refleksji filozoficznej. Tak też uważał Vilém Flusser [...]»³⁵.

Patrzmy na przedmioty, co jednak dzięki nim (przez nie) widzimy? Gdyby to „miotnięcie przed” ograniczyło się wyłącznie do obiektów z fotografii, zaistniałaby konieczność zmierzenia się bezpośrednio z symbolem, czyli przedmiotem, „którego istotną funkcją jest wypowiedanie treści niewyraźnych, treści należących do innego (niż on sam) porządku rzeczywistości, niedających się ująć w bezpośrednim spostrzeżeniu, opierających się także dyskursywnemu myśleniu”³⁶. Do kolażu dołączono jednakże na wystawie kartkę z dwuwierszem: „świat jest aluzją / rzeczy widzialnych do niewidzialnych”³⁷. Dzięki słowom dochodzi do semantycznego dookreślenia czegoś, co na fotografii jawi się jako wieloznaczne, nieokreślone. Równocześnie to, co kolaż przedstawia, świetnie wpisuje się w semantykę przywołanego tekstu. Z takiego dialogu słowa i fotografii wynika dość ogólne jeszcze przesłanie interpretacyjne: to, co się widzi (nie mylić z tym, na co się patrzy), odsyła do tego, czego się nie widzi. Przytoczony cytat to ledwie wyimek z konkretnego fragmentu *Credo*, którego tytuł jest sygnowany słowami wyznania wiary („...wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych”)³⁸, w jego dalszych partiach treściowych znajduje się z kolei semantyczne dopełnienie dwuwiersza („słowo Boga widać / w Jego dziele równie jasno jak słyhać je w Jego Księdze”³⁹). Semantyczne „dogłębianie” dialogu słowa i fotografii może zatem mieć swój ciąg dalszy, jeśli uwzględnimy nie tylko cytat towarzyszący dziełu sztuki wizualnej, ale także kontekst treściowy fragmentu (a co dopiero całości) dzieła, w którym on występuje⁴⁰. Wieloznaczność symbolu wydaje się karleć. Skoro jednak „klucz do natury człowieka”⁴¹ to właśnie symbol, rozpatrzmy jeszcze jeden przykład dialogu fotografii i tekstu, który się na nim wspiera.

35 P. Wiatr, *Od filozofii designu do fenomenologii gestów. Vilém Flusser o tym, jak się rzeczy mają*, „Przeгляд Kulturoznawczy” 2020, nr 1, s. 27.

36 J. Makota, *Czy dzieło sztuki jest symbolem?*, w: *Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, red. Z. Żarnecka, Warszawa–Kraków 1964, s. 405. Badaczka rekapitułuje prezentowane przez Susanne K. Langer rozumienie symbolu, z którym w dalszej refleksji wchodzi w dyskusję.

37 A. Frossard, *Credo...*, s. 18.

38 Ibidem, s. 17.

39 Ibidem, s. 18.

40 A kontekst to znamienny, ponieważ we wskazanym fragmencie Frossard uruchamia słownictwo właściwe sztuce fotograficznej („negatywy”, „ciemnia”, „artysta-fotograf”, „szklane soczewki”, „światło”, „migawka” – ibidem, s. 17–18).

41 Za: E. Cassirer, *Klucz do natury człowieka. symbol*, w: idem, *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 2017, s. 45–49.



Il. 2. Fotografia z części pierwszej wystawy: *Dolina Łez – Tęsknota*.

Tu również mamy kolaż, który opatrzono cytatem z opowiadania Zawieyskiego: „Była teraz cisza głęboka, nieomal dotykalna”⁴². „Dogłębianie” semantyczne, jeśli uwzględnić treściowy kontekst cytatu, odbywa się teraz w innym, rozbudowanym wariancie, ponieważ w trybie zagarniania świata przedstawionego utworu, angażowania w dialog fotografii i słowa kolei losu głównego bohatera, przede wszystkim jednego momentu z jego biografii – „zagadkowej śmierci Ludwika Zadruskiego, znanego muzyka-kompozytora, który utonął w jeziorze niedaleko wsi Czarny Krzyż [...]”⁴³. Cisza współgra z sytuacją oczekiwania na odnalezienie ciała zmarłego i jest wpisana w dialog krewnych oraz znajomych Ludwika. Dociekają oni przyczyn jego utonięcia, zastanawiając się, czy mogło to być samobójstwo mężczyzny – nawróconego komunisty, najpierw romansującego z Ireną (żoną przyjaciela), który innej swojej kochance (Klementynie) nakazał usunąć ciężę. To ostatnie zą-

42 J. Zawieyski, *Pokój...*, s. 8.

43 Ibidem, s. 5.

danie, spełnione przez kobietę, stało się źródłem wewnętrznej przemiany muzyka – „wchodził w mroki religijnych tajemnic z całą odwagą, z całą pasją!”⁴⁴.

Oba kolaże są niczym semantyczne „słowo-obrazy” i bez wątpienia wskazują na „potencjał symboliczny języka”⁴⁵. Realizuje się on jawnie, ale także (werbalnie) skrycie⁴⁶. Jest jednak coś jeszcze, na co zwraca uwagę Flusser:

» Myśl i działanie informowane przez obrazy mają strukturę kolistą. Tak jak oko krąży po powierzchni obrazu, aby go rozszyfrować, tak też krąży myśl i działanie. Nazywa się je wówczas „magicznymi”. „Magiczna” myśl toczy się w wiecznym powrocie; „magiczne” działanie obraca się w rytualnych schematach. Alfabet został wynaleziony, żeby przerwać ten magiczny krąg. Miał poprowadzić myśl i działanie z okręgu w prostą linię⁴⁷.

Wzrok wędrujący po kolażach Laury Makabresku przecina linia słów z dołączonych do nich kartek. Percepcja obserwatora zastyga w bezruchu ciała, lecz nie zatrzymuje jego myśli nakierowanej na pojedynczy moment, wpisany weń stan duszy – samotnej, przepełnionej smutkiem, której nieobce jest cierpienie.

POZIOM DRUGI DIALOGU: METAFORA (DROGI)

Flusser pisze: „tylko seria fotografii może wykazać zamiar fotografa, gdyż żadna pojedyncza fotografia nie jest rozstrzygająca, nawet «ostateczna decyzja» jest na fotografii rozdrobniona”⁴⁸. Aby zamiar Laury Makabresku stał się dostrzegalny, percypujący *Komnatę wewnętrzną* musiał poddać się ruchowi, przejść przez trzy

44 Ibidem, s. 19.

45 P. Michałowski, *Zrozumieć, żeby zobaczyć – zobaczyć, żeby zrozumieć. Dwa typy doświadczenia w poezji*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 517, 512 (według kolejności przytoczenia).

46 Odzwierciedleniem tego jest inspiracja Makabresku słowem poetyckim Reynka. W jej *Komnacie wewnętrznej* pojawiły się nieliczne, bodaj wyłącznie dwie fotografie, opatrzone cytatami z liryków artysty: „bolesne piękno mnie uwiodło” (fragment wiersza *Świt na wiosnę*) oraz słowa zaczerpnięte z utworu *Wypatruję odpoczynku*. Zob. B. Reynek, *Odlot...*, s. 13, 33 (według kolejności przytoczenia). Czy to oznacza, że wskazana inspiracja okaże się dla Makabresku najmniej istotna? Bynajmniej, myśl tego poety jest tu wszechobecna „milcząco”, to znaczy funkcjonuje jako motywika fotografii, jest w tym, co się w nich obiektowo zawiera – ptakach, bieli (śniegu), zwierzętach (jagniątko, owce) – jak i w rozwiązaniach kompozycyjno-technicznych wystawy: płótno okalające biodra Chrystusa z *Boleści* obejmuje również wybrane fotografie Makabresku (z części drugiej i trzeciej ekspozycji); na jednej z praskich wystaw prac plastycznych Reynka też dołączono fragmenty wierszy, co można uznać za przejaw czysto formalnej inspiracji polskiej artystki w zakresie sposobu prezentacji swoich fotografii. Zob. W. Wencel, *Pustelnik...*, s. 5.

47 V. Flusser, *Pożegnanie z literaturą*, tłum. P. Wiatr, w: *Vilém Flusser i kultura mediów...*, s. 18.

48 V. Flusser, *Gest fotografowania*, w: idem, *Ku filozofii...*, s. 82.

wydzielone części wystawy. To droga fizykalnie, dosłownie pojęta. Drugi jej wymiar był fundowany przez porządek prezentacji prac fotograficznych, którym w większości towarzyszyły cytaty. Jako obejmujący całość cyklu, ukazuje stopień skomplikowania, ale także misternego uorganizowania dialogu słowa i fotografii. Monochromatyczne rozległe pejzaże, charakterystyczne dla kolaży, ustępują powoli miejsca fotografiom, na których przestrzeń ulega ograniczeniu. Pojawiają się zamknięte pomieszczenia, a w nich kobieca sylwetka usytuowana czy to na tle okien, czy w pobliżu drzwi, czego przykładem jest choćby poniższa praca:



Il. 3. Fotografia z części pierwszej wystawy: *Dolina Łez – Tęsknota* (z pobliża części drugiej wystawy: *Przejście*)⁴⁹.

Wreszcie przestrzenna perspektywa zacieśnia się na tyle, że skraca się dystans widzenia – zdaje się ono zagarnięte, skierowane wyłącznie na postaci (ludzi, ptactwa):

49 W jej przypadku wrażenie przestrzennego zamknięcia wzmagало również miejsce ekspozycji – kamienne zagłębienie ściany tynieckiego muzeum.



Il. 4. Fotografia z części trzeciej wystawy: *Komnata Wewnętrzna – Spotkanie*.

Jak nietrudno dostrzec, do duetu czerni i bieli subtelnie wkraczają kolory, co oddaje pierwsza z prac. Ich wyrazistość osiąga kulminację w fotografiach z ostatniego pomieszczenia. Pójdźmy tropem wskazanym przez kolor. „Kolorowe fotografie znajdują się na wyższej płaszczyźnie abstrakcji niż czarno-białe” – twierdził Flusser⁵⁰. Z jaką abstrakcją stykamy się tutaj? Do fotografii (ilustracja 3) dołączono słowa Zawieyskiego, tym razem ze zbioru esejów: „Dobry jest zmierzch, pora uciszenia, pora, gdy ból nie boli”⁵¹. Z kolei fotografii z ilustracji 4 towarzyszył na wystawie następujący fragment *Księgi godzin*:

» Jestem na świecie zbyt sam, a przecież sam
nie dość,
by każdą święcić godzinę.
Jestem na świecie zbyt nikły, a przecież mały
nie dość,
by pójść przed Twoją głębinę
jak rzecz:
ciemny i mądry⁵².

50 V. Flusser, *Fotografia*, w: idem, *Ku filozofii...*, s. 88–89.

51 J. Zawieyski, *Notatnik...*, s. 100.

52 R.M. Rilke, *Księga pierwsza: O życiu mniszem*, w: idem, *Księga godzin z trzech ksiąg złożona (O życiu mniszem, O pielgrzymstwie, O ubóstwie i śmierci)*, tłum. W. Hulewicz, Wilno 1935, s. 18.

Jeśli nawiązać (a powinniśmy to uczynić, skoro przemierzamy drogę) do przybliżonego wcześniej, na podstawie poziomu pierwszego dialogu, stanu duszy samotnej, smutnej, cierpiącej, to w owych pracach dostrzeżemy zmianę tego stanu – o zmierzchu „ból nie boli”, jest się samemu, ale jakby inaczej, ponieważ w promieniu wyczuwalnej obecności drugiego (człowieka, Boga)⁵³. Co przez tę zmianę rozumieć? Okazuje się, że: „Taki jest zwykły porządek rzeczy w stanie kontemplacji; nie pozostawia ona duszy spokoju, lecz wciąż ją podnosi i uniaża”⁵⁴. Objaśniająca arkana „tajemniczej drabiny” („ciemnej kontemplacji”) Edyta Stein, podejmuje w swojej refleksji również symbolikę kolorów, na którą wskazał św. Jan od Krzyża⁵⁵. Jaki jest związek tego interpretacyjnego rozwidlenia z prowadzonymi tu rozważaniami? Fundamentalny, skoro wystawa Laury Makabresku naśladuje schemat kontemplacyjnej drogi z dzieła św. Teresy od Jezusa, która przecież nie tylko знаła św. Jana od Krzyża, ale także miała niemały udział w tym, że nie wstąpił do zakonu kartuzów, lecz – tak jak ona – do karmelitów.

Uwzględniając tę mistyczną inspirację artystki, wypada stwierdzić, że metafora drogi wskazuje na kontemplację, zagłębianie się w siebie (duszy). Uderzające staje się teraz, gdy obchodzimy wystawę, spiętrzenie znaczeniowe słów towarzyszących fotografiom – paradoksalnie, nie wywołuje ono chaosu, lecz uzmysławia semantyczne zespolenie całości, jej głębię. Dzieje się tak, ponieważ stykamy się z wielością miejsc wspólnych właściwych przytoczonym słowom, dziełom, z których pochodzą. Te miejsca wspólne sytuują się zresztą na różnych szczeblach intersemiotycznego przekazu. Obserwujemy na przykład potencjał łączliwości słowa i fotografii wyzwalany przez motyw krzyża, nieodłącznego atrybutu drogi kontemplacyjnej duszy. Krzyż występuje bezpośrednio zarówno na fotografiach Laury Makabresku, jak i w dziełach, z których pochodzą uwzględnione na wystawie cytaty. Frossard twierdzi, że „historia świata jest historią miłości wzgardzonej”⁵⁶ (Chrystusa ukrzyżowanego). Miejsce utonięcia bohatera z opowiadania Zawieyskiego jest zlokalizowane nieopodal miejscowości o nazwie Czarny Krzyż⁵⁷. W *Modlitwie błagalnej do Panny Maryi* Reynka zyskuje on z kolei iście sensualny wymiar:

53 W jakimś sensie ujawnia się tu Heideggerowskie „Pomiędzy”: „bycie-przytomne, przez co rozumie się ekstazytyczny obszar odkrywania się i skrywania bycia” (M. Heidegger, *Czas światobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 167).

54 E. Stein (s. Teresa Benedykta od Krzyża OCD), *Wiedza Krzyża. Studium o św. Janie od Krzyża*, w: eadem, *Światłość w ciemności...*, s. 142.

55 Z fragmentu *Trójkolorowa szata duszy* dowiadujemy się, że „jej szata ma trzy zasadnicze kolory: biały, zielony i czerwony, symbole trzech cnót teologicznych” (ibidem, s. 145).

56 A. Frossard, *Credo...*, s. 11.

57 J. Zawieyski, *Pokój...*, s. 5.

» widzę cię jak przyciskasz śniade ręce do twarzy o barwie bladego płomienia, tak mocno jak kora przyciska się do drewna: i zapewne policzki pachniały ci drewnem złocistym a ręce korą na drzewach, ponieważ miłuje Bóg ten zapach: jak święty Józef, delikatny piastun Jego, drewnem naperfumował ci wszystkie suknie. A kiedy Jezus ukończył trzydzieści trzy lata swoje ciało pozwolił przybić na Krzyż drewniany⁵⁸.

Intertekstualno-wizualna uwertura – tym okazuje się dialog słowa i fotografii *Komnaty wewnętrznej* Laury Makabresku. Zajrzyjmy więc i do niej.

POZIOM TRZECI DIALOGU:

KOMUNIKACYJNY WYMIAR DOŚWIADCZENIA MISTYCZNEGO

Metafora drogi doprowadza do poziomu trzeciego dialogu słowa i fotografii *Komnaty wewnętrznej*. Jest nim szczególne, mistyczne doświadczenie, uściślając zaś – jego wymiar komunikacyjny⁵⁹. O czym doświadczeniu mistycznym tu jednak mowa? Formalna koncepcja wystawy odsyła do darów łaski, jaka stała się udziałem św. Teresy Wielkiej (komnata) i św. Jana od Krzyża (głębia). Bez wątpienia ranga mistycznych doświadczeń obojga jest niezmiernie istotna dla Makabresku, wpływa na jej artystyczny przekaz. Mimo niepodważalnej inspiracji mistyką karmelitańską⁶⁰ *Komnata wewnętrzna* nie przestaje być jej „komnatą”, własną opowieścią o niej. Metodologia uskuteczniiana w prowadzeniu tego przekazu tylko to potwierdza. Żadna z zaprezentowanych fotografii nie jest dziełem, które nie miałoby swojej historii, przeszłości. Wprost przeciwnie – każda stanowi element cykli, wystaw już pokazywanych. Fotografie z ilustracji 1 i 2 pochodzą z cyklu *Inner Landscapes* (2021), fotografia z ilustracji 3 to element cyklu *The Anatomy of Melancholy* (2020), fotografia z ilustracji 4 należy do cyklu *The Heart of My Life* (2019)⁶¹. Laura Makabresku konstruuje opowieść, posiłkując się fotografiami z wcześniejszych swoich wystaw, które były podporządkowane innym motywom przewodnim. *Komnata wewnętrzna* to zatem dialog, w którym dochodzi do „rozmowy” jej innych cyklów, to coś w rodzaju hi-

58 B. Reynek, *Odlot...*, s. 197.

59 Nawiązując tutaj do systematyzacji struktury doświadczenia mistycznego przedłożonej przez karmelitę Mariana Zawadę (*Doświadczenie mistyczne. Studium struktury fenomenu*, Kraków 2015, s. 69–70).

60 Inspiracja to bardzo rozległa, np. Wiesław Juszcak przywołuje nawiązanie Thomasa Stearnsa Eliota do myśli obojga świętych. Zob. W. Juszcak, *Głosa tłumacza. Muzyka u Eliota*, w: T.S. Eliot, *Cztery dramaty*, tłum. W. Juszcak, Gdańsk 2016, s. 500.

61 Internetowa galeria prac artystki: <https://lauramakabresku.com> (stan z 30 września 2023 r.).

perdialogu, który mimo że odsyła do tego, co już było prezentowane (opowiadane), udostępnia nową, inną opowieść⁶².

Czego opowieść ta dotyczy, mówi sama Laura Makabresku:

» Wiem też, jak wielką łaską jest nawrócenie, które przebiegunowało moje serce, jednocześnie nic z niego chirurgicznie nie usuwając (jak wielka musi to być miłość! – do teraz jest to dla mnie niepojęte), lecz miłosiernie otaczając opieką. Dzisiaj nie dzielę się już tak wyraźnie na dwie osoby – Kamilę i Laurę. Objęła mnie większa ode mnie Całość, przemówiła do mnie moim imieniem z chrztu – właściwym nośnikiem duszy, oraz wszystkich talentów, ograniczeń, miłości, wrażliwości, słabości, lęków⁶³.

Wypowiedź artystki uwypukla istotny aspekt poziomu rozumienia doświadczenia mistycznego: to w jego ramach konstytuuje się nowe pojmowanie siebie, ponieważ „nie ma powrotu do samorozumienia sprzed tego doświadczenia. Z doświadczenia «fundacyjnego» rodzi się podstawa dla nowego samorozumienia siebie i rzeczywistości”⁶⁴. Laura Makabresku (Kamila Kansy) rozstrzuwa przed odbiorcą opowieść, która dotyczy jej doświadczenia łaski Boga i przekazuje ją za pośrednictwem dialogu swoich fotografii oraz fragmentów literackich dzieł innych twórców, które nawiązują właśnie do doświadczenia mistycznego (czy to w wariancie bardziej rewolucyjnego dla człowieka nawrócenia, czy po prostu ciągłej, subtelnie wyczuwalnej obecności Boga). Na tym ostatnim już poziomie dialogu fotografii i tekstu artystka stara się skonfrontować uczestnika wystawy z kondycją duszy wierzącej, duszy objętej „stanem wiary”⁶⁵. I jak na poprzednich poziomach dialogu aktualna była w percepcji opozycja „patrzeć – widzieć”, tak teraz priorytetowa okazuje się ta, która jest niejako jej przedłużeniem, kontynuacją, ale jednocześnie nie może być sprowadzona jedynie do artystycznego kodu, jego deszyfrowania. To opozycja „widzieć – znać”, tak scharakteryzowana przez karmelitę bosego:

62 Do tej kwestii nawiązała sama artystka: „Moje dzieła powstają w dwóch przestrzeniach. Pierwszą z nich jest opowieść. Niekiedy światło tych opowieści odbija się w tytułach prac lub towarzyszących im tekstach. Z opowieści powstają ostatecznie rozbudowane cykle zdjęć, małe fabuły” – Z. Zubek--Gańska, „tekst kuratorski” dotyczący wernisażu wystawy fotografii Laury Makabresku *Consolation* z 2020 r., Galeria Gardzienice, <https://rynekisztuka.pl/wydarzenie/wystawa-fotografia-laura-makabresku-galeria-gardzienice/> (stan z 22 listopada 2023 r.).

63 L. Makabresku, *Sanguis*, Sosnowiec 2020, s. 6. Cytowany fragment pochodzi z rozmowy artystki z Adrianą Zimnowodą, kuratorką wystawy jej prac w Sosnowieckim Centrum Sztuki – Zamek Sielecki.

64 M. Zawada, *Doświadczenie mistyczne...*, s. 79.

65 Ibidem, s. 65.

- » Ponieważ w doświadczeniu mówimy o naoczności, lokujemy nasze rozważania, świadomie czy też nieświadomie, w kontekście widzenia. W doświadczeniu mistycznym nie chodzi jednak o widzenia, nawet jeśli część łask związanych jest z widzeniami. W istocie chodzi o *po-znanie*, czyli ten rodzaj *po-znania*, które jest rezultatem *znania*. [...] [...] doświadczenie mistyczne daje nam pewną *znajomość* Boga, a poznanie mistyczne powinno być odczytywane jako coś, co jawi się po *znaniu*. Dzięki temu unikamy ciągle ponawianego zarzutu względem mistyki, który powołuje się na koronne sformułowanie św. Jana Apostoła: „Boga nikt nigdy nie widział” (J 1, 18). Można Go nie *widzieć*, ale Go *po-znać*⁶⁶.

W *Komnacie wewnętrznej* artystka operuje swoją „gramatyką duszy”⁶⁷, wspartą fotografiami obrazującymi (nie tylko artystyczną) osobowościową ewolucję i językiem artystycznym dzieł literackich konkretnych twórców. I choć wielokrotnie już do nich nawiązywaliśmy, nadal nie ustaliliśmy, jaki to język. Zdecydowanie cytowane fragmenty są w swoim tonie uroczyste, retorycznie dalekie jednak od przerysowania, także stylistycznie proste, w czym tkwi ich niepodważalny urok. Są takie, że nie tłamszą „delikatności” materii, jaką chce się wypowiedzieć⁶⁸.

Komnata wewnętrzna to opowieść, tak jak w gramatyce, o „zmianie postaci”⁶⁹ duszy (Laury Makabresku). Czy jest ona dla innych zamknięta, niedostępna? Jeśli powrócimy do myśli Flussera, zrekapitulowanej przez znawcę jego spuścizny, Przemysława Wiatra, dostrzeżemy sugestię, która temu przeczy:

- » Czy w prawdziwym wejrzeniu w duszę drugiego człowieka, w spojrzeniu na świat jego oczami lub odwrotnie: w wypowiedzeniu własnego wnętrza, wysłowieniu tego, co do tej pory było dostępne tylko nam, podzieleniu się z kimś swoją tajemnicą – czy w tym wszystkim

66 Ibidem, s. 61–62.

67 Korzystam tu ze sformułowania badacza, który na pytanie: „Czy dusza ma gramatykę?”, odpowiadał: „zapewne – tak, jak dla ducha logika – tak dla duszy strukturą wnętrza będzie «system słowny», czyli właśnie «gramatyka»” (E. Rosenstock-Huessy, *Gramatyka duszy*, tłum. T. Gadacz SP, w: *Filozofia dialogu*, wybór, oprac. i przedmowa B. Baran, Kraków 1991, s. 98).

68 Do właściwości języka mistycznego, przy wskazaniu na „język uroczysty” i fakt mierzenia się przez mistyka z „ujmowaniem delikatności”, odniósł się – wielokrotnie już cytowany – Marian Żawada (*Doświadczenie mistyczne...*, s. 84–85). Stykamy się tu z szalenie frapującą kwestią wyrażalności tego, co trudno wyrażalne. O rozterkach w tym względzie donosiła św. Teresa Wielka, również w tonacji humorystycznego samokrytycyzmu: „Ale co innego jest wiedzieć, a co innego umieć to wypowiedzieć. Niech więc Boski Majestat Jego sam raczy mnie do tego zdolną uczynić, jeśli ma być z tego jakiś pożytek. Jeśli nie, to nie” (św. Teresa od Jezusa Doktor Kościoła, *Twierdza wewnętrzna...*, s. 66).

69 E. Rosenstock-Huessy, *Gramatyka...*, s. 110.

nie zawiera się pierwiastek, który moglibyśmy nazwać „boskim”? Czy nie jest to doznanie graniczne, mistyczne niemalże. Rzadkie są z pewnością przypadki tego typu komunikacji, takiego dialogu [...]”⁷⁰.

Rzadkie, to fakt, ale nie niemożliwe. Dialog fotografii i tekstu *Komnaty wewnętrznej* Laury Makabresku to poświadcza.

PODSUMOWANIE, CZYLI O (NIE)ZBĘDNOŚCI SŁÓW DLA OBJAŚNIANIA NIEKTÓRYCH ZDJĘĆ

W ostatniej sali tyńskiego muzeum, na ścianie po lewej stronie, natrafiało się na następującą fotografię:



Il. 5. Fotografia z części trzeciej wystawy: *Komnata Wewnętrzna – Spotkanie*⁷¹.

70 P. Wiatr, *W poszukiwaniu Innego – Vilém Flusser i życie dialogiczne*, w: *Vilém Flusser i kultura mediów...*, s. 92.

71 Fotografia ta należy do cyklu *The Flame of the Contemplation* (2021).

Nie towarzyszyły jej słowa. Pojawia się pytanie: dlaczego? Być może Laura Makabresku uznała, że są zbędne. Albo – zupełnie odwrotnie – że literacki cytat i tu, może nawet tym bardziej (?), byłby pożądany. Trudność tkwi w tym, że jakiegokolwiek wyboru by się tutaj nie dokonało, żaden artystyczny „komentarz” nie jest zdolny udźwignąć materii specyficznego, wyjątkowego przekazu, jaki niesie wskazana fotografia. Wydaje się, że każdy potencjalny opis tekstowy powyższego zdjęcia dotyka jego istoty jedynie powierzchownie, nie dość głęboko. Makabresku mogłaby przecież, przykładowo, opatrzyć je wyimkiem pochodzącym z fragmentu ... *Światłość ze światłości* Frossarda:

» cóż powiemy o świetle ducha, tysiąc razy bardziej olśniewającym od śniegu, które uczy bez obrazu i słów!⁷²

Byłby to wybór o tyle kontrowersyjny, że podający w ogóle w wątpliwość zasadność korzystania z fotograficznego medium, cytowane słowa sugerują bowiem, że „światło ducha” niejako samo się ewokuje, nie potrzebuje obrazów (fotografii), nie potrzebuje słów, by się uobecnić, być odbieralnym. Może odpowiedniejszy byłby wobec tego fragment (a nawet całość?) wiersza Bohuslava Reynka *Tak jestem lekki*:

» Panie, tak jestem lekki, jak poranne mgły leśne,
teraz wszystko uniosę, cokolwiek na mnie ześlesz.

Ma dusza się rozebrała i zwinna jest jak ptak,
nad ziemią wręcz się unosi, nie wiedząc nawet jak.

Z mej duszy chyba ciężar całej ziemi opada.
W twarz Bożą patrzy, wokół przybytków tańczy naga.

Spójrz, Panie mój, jużem ci całe jej odzienie dał,
bo został z niego oścień, a cięższe było od skał.

To był strój duszy mojej, co ramiona mi ranił,
Tyś go przyjął, Łaskawy, i dałeś mi prostoty
płomienne Ubranie,

którego nawet nie widzę, którego woń wciąż chłonę
moim chciwym nozdrzem,

72 Jest to wyimek z cytowanego już wcześniej *Credo...* (s. 32).

woń tak podobną do tej, gdy ręka Twa jabłonki
szczepiła na wiosnę –

Wiem, że ogniem odziany, nie doznam zatracenia [...] ⁷³.

Być może dla oddania tak wyjątkowego stanu, w którym: „Dusza jasno czuje, że jest w niej Słońce, od którego rozchodzi się światło i opromienia wszystkie jej władze. Sama zaś trwa w tym ognisku i nic nie zdoła zakłócić jej spokoju” ⁷⁴, właśnie liryczna wypowiedź Reynka okazałaby się oczekiwanym komentarzem. Być może. Wszystko to jedynie sfera przypuszczeń. Czy fotografia Makabresku dotyczy sytuacji, stanu, dla których zrozumienia słowny komentarz jest niezbędny? Jeśli oprzeć się na konkluzji Edyty Stein i podążyc za symboliką słonecznego światła, to dość łatwo można dostrzec, dlaczego słowa, język literatury, okazały się w tym konkretnie odcinku wystawowego dialogu dla jej autorki zbędne: wszak dla spójności przekazu, który dochowałby wierności barwy słonecznego światła, tylko jeden, paradoksalny, bo bezsłowny komentarz ma tu rację bytu. Jest nim będące złotem milczenie, nie zaś srebrna mowa...

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODMIOTOWA

Makabresku L., *Sanguis*, Sosnowiec 2020 (album).

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

ŹRÓDŁA

Frossard A., *Credo*, tłum. A. Turowiczowa, Paris 1983.

Reynek B., *Odlot jaskółek*, tłum. A. Babuchowski, wstęp W. Wencel, Kraków 2019.

Rilke R.M., *Księga godzin i inne wiersze z lat 1898–1908*, tłum. A. Lam, Warszawa 2007.

Księga pierwsza: O życiu mniszem, w: idem, *Księga godzin z trzech ksiąg złożona (O życiu mniszem, O pielgrzymstwie, O ubóstwie i śmierci)*, tłum. W. Hulewicz, Wilno 1935.

Stein E. (s. Teresa Benedykta od Krzyża OCD), *Światłość w ciemności. Wybór pism duchownych*, t. 2: *Wiedza Krzyża – Twierdza duchowa*, tłum. s. I.J. Adamska OCD, Kraków 1977.

Św. Teresa od Jezusa Doktor Kościoła, *Twierdza wewnętrzna*, tłum. ks. bp H.P. Kossowski, Kraków 2014.

Zawieyski J., *Notatnik liryczny*, Warszawa 1957.

Pokój głębi, Poznań 1956.

73 B. Reynek, *Odlot...*, s. 23.

74 E. Stein, *Twierdza duchowa...*, s. 327.

OPRACOWANIA

Baudrillard J., *Fotografia, czyli świetlny zapis*, tłum. B. Jabłońska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.

Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, tłum. B. Michałek, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.

Cassirer E., *Klucz do natury człowieka: symbol*, w: idem, *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 2017.

Cortázar J., *Babie lato*, w: idem, *Opowiadania zebrane*, t. 2, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1977.

Flusser V., *Fenomenologia: spotkanie Zachodu i Wschodu?*, w: idem, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa 2018.

Ku filozofii fotografii, tłum. J. Maniecki, przedmowa P. Zawojski, Warszawa 2015.

O książce, tłum. A. Hudzik, w: *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, piśmem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021.

Pożegnanie z literaturą, tłum. P. Wiatr, w: *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, piśmem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021.

Frossard A., *Dieu existe, je L'ai rencontré*, Paris 1969.

Garlej B., *Stefana Żeromskiego tropy (o) namiętności*, „Napis” 2022, nr 28.

Świadectwo uniwersalizmu myśli: listy Edyty Stein do Romana Ingardena, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2017, t. 17.

Heidegger M., *Czas światooobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977.

Juszczak W., *Głosa tłumacza. Muzyka u Eliota*, w: T.S. Eliot, *Cztery dramaty*, tłum. W. Juszczak, Gdańsk 2016.

Kurowicki J., *Wartości estetyczne fotografii (wstęp)*, Wrocław 2002.

Makota J., *Czy dzieło sztuki jest symbolem?*, w: *Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze*, red. Z. Żarnecka, Warszawa–Kraków 1964.

Michałowski P., *Niedookreślone i nadokreślone. Między słowem a obrazem*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

Zrozumieć, żeby zobaczyć – zobaczyć, żeby zrozumieć. Dwa typy doświadczenia w poezji, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.

Mikuriya J.T., *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2018.

Rosenstock-Huussy E., *Gramatyka duszy*, tłum. T. Gadacz SP, w: *Filozofia dialogu*, wybór, oprac. i przedmowa B. Baran, Kraków 1991.

Wencel W., *Pustelnik z Petrkowa*, w: B. Reynek, *Odłot jaskółek*, tłum. A. Babuchowski, wstęp W. Wencel, Kraków 2019.

Wiatr P., *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcendencji raz jeszcze*, w: V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. P. Wiatr, Warszawa 2018.

Nomada z Pragi – Vilém Flusser i paradoksalność ludzkiej egzystencji, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2021, nr 2.

Od filozofii designu do fenomenologii gestów. Vilém Flusser o tym, jak się rzeczy mają, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 1.

W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera, Toruń 2018.

W poszukiwaniu Innego – Vilém Flusseri życie dialogiczne, w: *Vilém Flusseri kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021.

Wojewoda M., *Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2020, nr 2.

Zawada M., *Doświadczenie mistyczne. Studium struktury fenomenu*, Kraków 2015.

Zawojski P., *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy*, Katowice 2023.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Makabresku Laura, <https://lauramakabresku.com/> (stan z 30 września 2023 r.).

Sroka F., „tekst kuratorski”, <https://kultura.benedyktyni.com/komnata-wewnetrzna-wystawa-prac-laury-makabresku/> (stan z 22 listopada 2023 r.).

Zubek-Gańska Z., „tekst kuratorski”, <https://rynekisztuka.pl/wydarzenie/wystawa-fotografia-laura-makabresku-galeria-gardzienice/> (stan z 22 listopada 2023 r.).

SŁOWA KLUCZE: Laura Makabresku (Kamila Kansy), fotografia, dialog, mistyka karmelitańska, Vilém Flusser (1920–1991)

‘CREEPING UP’ ON THE INSIDE BY LAURA MAKABRESKU

The article is rooted in personal experience: the perception of photographic works by Laura Makabresku (Kamila Kansy) presented at the *Inside Chamber* exhibition in the Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej [Contemporary Sacral Art Gallery] at the Benedictine Abbey Museum in Tyniec. Attached to the works were quotes from Jerzy Zawieyski, Bohuslav Reynek, André Frossard and Rainer Maria Rilke. The dialogue between the photograph and the word constructed in this way revealed to the viewer the process of reaching the depths of the soul, and illustrated the change of its state. The article analyses three levels of a semantic ‘deepening’ of this dialogue, based on symbol and metaphor (of a path), which also refers one to the communicative dimension of a mystical experience. These musings are preceded by a theoretical section, which explains why the thought of philosopher Vilém Flusser is the methodological basis for the analysis of the three levels of dialogue of words with photography as presented by Laura Makabresku.

KEY WORDS: Laura Makabresku (Kamila Kansy), photography, dialogue, Carmelite mysticism, Vilém Flusser (1920–1991)