



A L D O U S  
**HUXLEY**

**DRZWI PERCEPCJI**  
NIEBO I PIEKŁO

## Aldous Huxley

### Niebo i piekło

(przekład Henryk Waniek)

*Szkic ten jest następstwem „DRZWI PERCEPCJI”. Dla kogoś, w kim nigdy nie zapaliła się spontanicznie „świeca widzenia”, doświadczenie meskalinowe jest podwójnie oświecające. Rzuca ono światło na nieznane dotąd rejony jego własnego umysłu i tym samym rzuca światło, nie wprost, na inne umysły hojniej obdarowane pod względem wizji. Snując refleksję nad swym doświadczeniem dochodzi się do nowego i lepszego zrozumienia dróg, na których te inne umysły postrzegają, czują i myślą, dochodzą do kosmologicznych pojęć, które wydają się im oczywiste i wreszcie do dzieł sztuki, poprzez które zmuszone są wyrażać same siebie. W poniższych słowach próbowałem zapisać, mniej lub bardziej systematycznie, rezultaty tego nowego zrozumienia.*

A. H.

W historii nauki kolekcjoner okazów wyprzedzał zoologa będąc następcą eksponentów naturalnej teologii i magii. Zaniechał badania zwierząt w duchu autorów Bestiariuszy, dla których mrówka jest wcieleniem pracowitości, pantera emblematem — co dość zaskakujące

— Chrystusa, a tchórz gorszącym przykładem niepohamowanej lubieżności. Ale, wyjąwszy podstawową sferę działania, nie był jeszcze fizjologiem, ekologiem czy badaczem zwierzęcych zachowań. Jego największą troską było sporządzenie wykazu,

schylanie, zabicie, wypchanie i opisanie tylu rodzajów zwierząt, na ilu tylko potrafił

położyć swe ręce.

Podobnie jak ziemia setki lat temu, nasz umysł ciągle ma swoje najbardziej mroczne Afryki, nie zaznaczone na mapach Bornea i dorzecza Amazonki. Wobec fauny tych regionów nie jesteśmy jeszcze zoologami, jesteśmy tylko przyrodnikami i zbieraczami okazów. Jest to fakt niepomysłny, ale musimy się z nim pogodzić i zrobić z niego najlepszy użytek. Choć błaha, praca kolekcjonerska musi być wykonana zanim przystąpimy do wyższych zadań naukowej klasyfikacji, analizy, doświadczenia i budowania teorii.

Podobnie jak żyrafa czy dziobak, stworzenia zamieszkujące te odległe obszary umysłu są nadzwyczaj nieprawdopodobne. Tym niemniej istnieją, są przedmiotami obserwacji i jako takie nie mogą być ignorowane przez kogokolwiek, kto szczerze usiłuje zrozumieć świat w jakim żyje.

Jest trudnym, jest prawie niemożliwym mówienie o psychice bez użycia porównań zaczerpniętych z bardziej znanego świata rzeczy materialnych. Jeśli użyłem metafor geograficznych czy zoologicznych to nie z kaprysu lub czczego nałogu posługiwania się barwnym językiem. Stało się tak dlatego, że metafory takie wyrażają z całą mocą istotną odmienność dalekich kontynentów umysłu oraz całkowitą autonomię i relacji innych ascetów wiedzą oni, że głódówka i ograniczone otoczenie może ich „przetransportować” w miejsca, do których tęsknią. Kara, jaką sobie sami wymierzają może być progiem raj.

(Może też być — i o tym będzie mowa niżej — bramą do rejonów piekielnych.) Z punktu widzenia mieszkańca Starego Świata torbacze są wyjątkowo dziwne. Ale dziwność nie oznacza przypadkowości. Kangury i kangurowce mogą przeczyć prawdopodobieństwu, ale istnieją i podlegają znanym prawom. Ta sama prawda obejmuje psychologiczne stworzenia zamieszkujące odległe rejony naszego umysłu. Doświadczenia wywołane przez

meskalinę lub głęboką hipnozę są z pewnością dziwne, ale dziwne w ramach pewnej prawidłowości, dziwne według wzoru.

Jakie to są wspólne cechy, które ów wzór nakłada na nasze wizyjne doświadczenia?

Pierwszym i najważniejszym jest doświadczenie światła. Wszystko co jest widziane przez tych, którzy odwiedzają antypody umysłu, jest wspaniale oświetlone i wydaje się świecić od wewnątrz. Wszystkie barwy są intensywne do stopnia przerastającego wszystko widziane w stanie normalnym, a równocześnie zdolność umysłu do rozróżniania delikatnych różnic tonów i odcieni jest wyraźnie podwyższona. W tym względzie istnieje znaczna różnica między doświadczeniem wizyjnym a zwykłym snem. Większość snów jest bezbarwna, albo częściowo lub nieznacznie kolorowa. Natomiast wizje meskalinowe lub hipnotyczne są zawsze intensywnie i, można by powiedzieć, przedwiecznie naturalnie błyszcząco kolorowe. Profesor Calvin Hall, który zebrał relacje wielu tysięcy snów, powiada nam, że około dwie trzecie wszystkich snów są czarno-białe. "Tylko jeden sen na trzy jest kolorowy, albo zawiera jakieś barwy". Niewielu ludzi śni wyłącznie kolorowo; niewielu nigdy nie doświadcza barwy w snach; większość czasami śni barwnie, lecz najczęściej nie.

"Dochodzimy do wniosku" pisze dr Hall, „że kolor w snach nie zawiera informacji o osobowości śniącego." Zgadzam się z tym wnioskiem. Kolor w snach i wizjach nie mówi nam więcej o osobowości człowieka niż kolor w świecie zewnętrznym. Ogród w lipcu widzimy jako jaskrawie barwny. Percepcja mówi nam coś o świetle słonecznym, kwiatach i motylach, ale niewiele lub nic o nas samych. Podobnie fakt, że widzimy jaskrawe barwy w naszych wizjach i niektórych snach mówi nam coś o faunie antypodów umysłu, lecz nic o osobowości tego kto zamieszkuje, jak to nazwałem, Stary Świat umysłu.

Większość snów wiąże się z prywatnymi życzeniami śniącego, z instynktownymi popędami, lub konfliktami, które zjawiają się, gdy pragnienia i popędy są sprzeczne z sumieniem lub gdy lękają się opinii publicznej. Zbiór tych popędów i konfliktów wyraża się w

postaci dramatycznych symboli, a w większości snów symbole te są bezbarwne.

Dlaczego tak jest właśnie? Zakładam, że odpowiedź jest taka, że aby być skutecznym, symbol nie musi zawierać barwy. Litera, którymi piszemy o różach nie muszą być czerwone i możemy opisać tęczę atramentowymi znakami na białym papierze. Książki są ilustrowane kreskowymi rycinami i plamami półtonów; te bezbarwne obrazki i digramy skutecznie przekazują informacje.

To co jest wystarczająco dobre dla czuwającej świadomości jest wyraźnie dobre dla osobowej podświadomości, która potrafi wyrażać swe znaczenia przy pomocy bezbarwnych symboli. Barwa wydaje się być rodzajem probierza realności. To co jest nam dane, jest kolorowe; to co nasz tworzący symbole intelekt i kaprys zbiera w jedno, jest bezbarwne.

Przeto zewnętrzny świat jest widziany jako barwny. Sny, które nie są dane, lecz produkowane przez osobową podświadomość, ogólnie są czarno-białe. (Warto zaznaczyć, że w większości ludzkich/ doświadczeń najjaskrawiej kolorowe sny to krajobrazy, w których nie ma żadnego dramatu, żadnych symbolicznych odniesień do konfliktu, a tylko przedstawienie świadomości danego, pozaludzkiego faktu.) Obrazy świata archetypowego są symboliczne, ale skoro my, jako jednostki, nie tworzymy ich, ale znajdujemy je „gdzieś”, w kolektywnej, nieświadomości, to odsłaniają one przynajmniej niektóre z cech danej rzeczywistości i są barwne. Nie-symboliczni mieszkańcy antypodów umysłu żyją według własnego prawa i podobnie jak dane fakty świata zewnętrznego są barwni. W istocie są oni daleko intensywniej barwni niż dane zewnętrzne. Można to tłumaczyć, przynajmniej częściowo, faktem że nasze postrzeganie świata zewnętrznego jest zwyczajowo zaciemnione pojęciami naszego myślenia. Zawsze usiłujemy prztworzyć rzeczy na znaki, aby naszej inwencji łatwiej było przyswajać abstrakcję. Lecz postępując w ten sposób pozbawiamy rzeczy ich wrodzonej rzeczowości.



Na antypodach umysłu jesteśmy mniej lub bardziej wyzwoleni z języka, przebywamy poza systemem myślenia pojęciowego. W rezultacie nasza percepcja przedmiotów wizyjnych posiada całą świeżość, całą nagość intensywności doświadczenia, które nigdy nie było werbalizowane ani przekładane na martwą abstrakcję. Ich barwa (ów znak tego, co dane) świeci z jasnością, jaka wydawać się nam musi przedwiecznie naturalna, ponieważ jest faktycznie naturalna — całkowicie naturalna w tym sensie, że nie jest w najmniejszym stopniu zafałszowana przez język lub naukowe, filozoficzne czy użytkowe pojęcia, przy pomocy których zwykle odtwarzamy dany świat w naszym własnym, posępnym, ludzkim obrazie.

W Świecy Widzenia irlandzki poeta A. E. (George William Russel) zanalizował swe wizyjne doświadczenia z wielką dokładnością. "Kiedy rozmyślam" pisze, "czuję w myślach i obrazach kotłujących się wokół mnie odbicie osobowości, lecz są także okna w mej duszy, przez które można zobaczyć obrazy stworzone nie przez człowieka, ale przez boską wyobraźnię."

Nasze językowe nawyki wiodą nas do błędu. Na przykład zwykliśmy mówić, „Wyobrażam sobie”, gdy winniśmy raczej powiedzieć, "Kurtyna się uniosła i mogłem zobaczyć." Wizje spontaniczne albo sprowokowane nigdy nie są naszą własnością. Nie ma w nich miejsca dla wspomnień należących do zwykłej jaźni. Rzeczy widziane są całkowitą nowością. "Nie ma żadnych odniesień ani przypomnień," by użyć słów Sir Williama Herschela, "żadnych przedmiotów widzianych ostatnio, lub choćby tylko pomyślanych." Gdy pojawiają się twarze to nigdy nie są to twarze przyjaciół lub znajomych. Jesteśmy poza Starym Światem i badamy antypody.

Dla większości z nas przez większość czasu świat codziennego doświadczenia wydaje się raczej mroczny i nudny. Lecz nieliczni często, a liczniejsi sporadycznie przelewają do powszechnego widzenia nieco jasności wizyjnego doświadczenia i niejako przekształcają świat codzienny. I choć wciąż taki sam, Stary Świat przyjmuje jakości antypodów umysłu.

Oto mamy dość charakterystyczny opis takiego przekształcenia świata codzienności.

"Siedziałem na brzegu morza, nieco zasłuchany w wywody przyjaciela, które były wręcz nudne. Nieświadomie spojrzałem na warstewkę piasku zgarniętego dłonią, gdy nagle zobaczyłem niezwykle piękno każdego małego ziarenka; i zamiast nudzić się, wpatrywałem się, jak każda drobinka zrobiona była według doskonałego, geometrycznego wzoru, z ostrymi kątami które dawały jasny odbłask światła, a każdy z maleńkich kryształów błyszczał jak tęczą...Promienie krzyżowały się i rozbiegały wywołując tak piękne wzory, że zaparło mi dech...Wówczas nagle moja świadomość wzniosła się i zobaczyłem w żywy sposób, jak cały wszechświat jest uczyniony z cząsteczek materii która, niezależnie jak martwą i nudną mogłaby się wydawać, wypełniona jest tym intensywnym i żywym pięknem. Na sekundę lub dwie świat pokazał się jako płomień chwały. Gdy to się skończyło pozostałem z czymś czego nigdy nie zapomnę i co stale przypomina mi o tym pięknie zamkniętym w każdej drobinie materii wokół nas."

Podobnie George William Russell pisze o zobaczeniu świata oświetlonego przez „nie dający się wytrzymać blask jasności”; o zobaczeniu „krajobrazów wspaniałych jak utracony Raj”; o oglądaniu świata, gdzie "barwy są jaśniejsze i czystsze, tworząc bardziej miękką harmonię". A także "wiatry iskrzyły diamentową jasność, pełne barw jak opal, rozświetlały dolinę, i wiedziałem, że wokół mnie jest Złoty Wiek, ale jesteśmy ślepi, lecz choć nie widzimy go to i tak nigdy nie opuści świata."

Wiele podobnych opisów da się znaleźć u poetów i w literaturze religijnego mistycyzmu.

Pomyślmy dla przykładu o Wordsworth'a Odzie o Ogłoszeniu Nieśmiertelności Wczesnego Dzieciństwa: o liryce Georga Herberta i Henry Vaughan'a; o Stuleciach Rozmyślań Traher-ne'a; o fragmentach jego autobiografii, w których Ojciec Surin opisuje cudowne przemienienie zamkniętego ogrodu klasztorowego we fragment Nieba.

Przedwiecznie naturalne światło i barwa są wspólne wszystkim doświadczeniom wizyjnym.

A wraz ze światłem i barwą przychodzi, w każdym przypadku, rozpoznanie wyższych znaczeń. Samoświejące przedmioty widziane na antypodach umysłu mają znaczenie, i to znaczenie jest, w swoisty sposób, tak intensywne jak ich barwa. Znaczenie jest tu identyczne z bytem bo na antypodach umysłu przedmioty nie są dla czegoś, lecz dla siebie samych. Obrazy pojawiające się w zasięgu kolektywnej podświadomości mają znaczenie w relacji do podstawowych faktów ludzkiego doświadczenia; a tutaj, na pograniczu świata wizyjnego stajemy wobec faktów które, jak fakty o naturze zewnętrznej, są niezależne od człowieka, zarówno indywidualnego jak kolektywnego, i istnieją według swego prawa. A ich znaczenie zawiera się dokładnie w tym, że same w sobie są intensywne i, same będąc intensywnymi są przejawami tego co istotowo jest dane poza-ludzką odmiennością wszechświata.

Światło, kolor i znaczenie nie istnieją w izolacji. Modyfikują, lub są przejawiane przez przedmioty. Czy istnieją jakieś szczególne klasy przedmiotów wspólnych dla większości wizyjnych doświadczeń? Odpowiedź brzmi: Tak, istnieją. Dzięki meskalinie i hipnozie, jak też w spontanicznych wizjach, pewne klasy postrzeganych doświadczeń powtarzają się raz za razem.

Typowe doświadczenie meskalinowe lub lizergowe zaczyna się od postrzeżeń barwnych, ruchomych, żywych kształtów geometrycznych. Później czysta geometria staje się konkretna i widać nie wzory lecz wzorzyste przedmioty takie jak dywany, wycinanki, mozaiki. Te ustępują miejsca wielkim i skomplikowanym budowlom, pośród stale zmieniających się pejzaży, przechodząc od intensywnie bogatej barwności do jeszcze bardziej intensywnej barwności, od wielkości do głębszej wielkości. Pojawiają się heroiczne postacie z rodzaju tych, jakie Blake nazywał "Serafinami", pojedynczo lub grupami. Bajkowe zwierzęta przemierzają scenę. Wszystko jest nowe i zdumiewające.



Prawie nigdy nie widać niczego co przypominałoby naszą własną przeszłość. To nie jest wspomnianie scen, osób czy przedmiotów, to nie jest wymyślanie; to jest widok nowej kreacji.

Surowca dla tej kreacji dostarcza wizualne doświadczenie codziennego życia, ale przetworzenie materiału w kształty jest dziełem kogoś, kto z pewnością nie jest tym, który pierwotnie doświadczał a później przywołuje i odtwarza. Są to (by zacytować słowa jakich użył dr J. R. Smythies w ostatnim numerze American Journal of Psychiatry) "dokonania wysoce zróżnicowanych przedziałów mentalnych, pozbawionych jakichkolwiek powiązań, emocjonalnych czy wolicjonalnych, z celami, zainteresowaniami czy uczuciami omawianej osoby".

Oto w skróconej parafrazie, relacja Weir Mitchell o wizyjnym świecie, do którego został

"przetransportowany" przez peyote, kaktus będący naturalnym źródłem meskaliny.

Wchodząc w ten świat zobaczył zastępy „gwiezdnych punktów” i coś wyglądającego jak fragment "witrażu". Później pojawiły się „delikatnie unoszone warstewki barw”. To zostało zastąpione przez „raptowny napływ punktów białego światła” przelatujących przez pole widzenia. Następnie były zygzaki bardzo jasnych barw, które jakoś zamieniały się w wydęte obłoki o jeszcze jaskrawszych odcieniach. Teraz pokazały się budowle, a następnie krajobrazy. Była tam wieża o wymyślnym kształcie przybrana statuami przy wejściu i na kamiennych wspornikach. „W miarę patrzenia dostrzegłem, że każdy kąt, gzyms a nawet złącza kamieni stopniowo pokrywały lub obwieszały kiście czegoś co wydawało się olbrzymimi drogocennymi kamieniami, lecz nieszlifowanymi, a niektóre miały rozmiary przeźroczystych owoców...wszystko zaś posiadało wewnętrzne światło.” Gotycka wieża ustąpiła górze, skale niezwyklej wysokości, kolosalnemu pazurowi wykutemu w kamieniu i rzuconemu nad przepaścią, niekończącemu rozwijaniu się barwnych draperii i świeceniu jeszcze większej ilości klejnotów. W końcu

nastąpił widok zielonych i purpurowych fal uderzających o brzeg i „roje światła tej samej barwy co fale”.

Każde doświadczenie meskalinowe, każda wizja spowodowana przez hipnozę jest niepowtarzalna, lecz wszystkie wyraźnie należą do tego samego gatunku. Krajobrazy, architektura, pęki klejnotów, jaskrawe i skomplikowane wzory — są to, wraz z atmosferą przedwiecznie naturalnego światła, przedwiecznie naturalnej barwy i przedwiecznie naturalnego znaczenia, tworzywa z których wykonane są antypody umysłu. Dlaczego tak jest? Nie mamy pojęcia. Jest to surowy fakt doświadczenia które, niezależnie od tego czy chcemy czy nie, musimy zaakceptować — tak jak musimy zgodzić się z faktem istnienia kangurów.

Od tych faktów wizyjnego doświadczenia Innych Światów przejdźmy teraz do relacji przechowanych we wszystkich tradycjach kulturowych — do światów zamieszkałych przez bóstwa, przez dusze zmarłych, przez człowieka w stanie jego pierwotnej niewinności.

Czytając te relacje jesteśmy od razu zaskoczeni ścisłym podobieństwem między spowodowanymi lub spontanicznymi doświadczeniami wizyjnymi a niebami i krainami szczęśliwości znanymi z folkloru i religii. Przedwiecznie naturalna światłość, przedwiecznie naturalna intensywność barw, przedwiecznie naturalne znaczenie — są to cechy wszystkich Innych Światów oraz Złotych Epok. I w każdym przypadku te przedwiecznie naturalnie znaczące światła jaśniej lub rozjaśniają pejzaże o tak przejmującym pięknie, że słowa nie potrafią tego wyrazić.

Zatem, w tradycji grecko-rzymskiej znajdziemy uroczy Ogród Hesperyd, Pola Elizejskie i śliczną wyspę Leuke, gdzie został przetransportowany Achilles. Memnon udał się na inną świetlaną wyspę gdzieś na Wschodzie. Odyseusz i Penelopa podróżowali w przeciwnym kierunku i radowali się nieśmiertelnością wraz z Circe w Italii. Dalej na zachód były Wyspy Blestu, wspomniane przez Hezjoda, w istnienie których wierzono tak mocno, że jeszcze w pierwszym wieku przed Chrystusem Sertoriusz planował wysłanie z Hiszpani eskadry, która miała je odkryć.

Magicznie piękne wyspy pojawiają się w folklorze Celtów i, na przeciwległej stronie świata, u Japończyków. Natomiast pomiędzy Avalonem na krańcach zachodnich a Horaisanem na Dalekim Wschodzie, znajduje się ziemia Uttarakuru, Inny Świat Hindusów.

"Ziemia ta" czytamy w Ramayacie, "jest pełna jezior ze złotymi lotosami. Są tam tysięczne rzeki, okryte liśćmi o barwie szafiru i lapis lazuli, a jeziora, błyszczące jak poranne słońce, otoczone są złotymi pączkami czerwonego lotosu. Zamiast piasku na brzegach rzek są perły, klejnoty i złoto o blasku ognia. Tamtejsze drzewa bezustannie rodzą kwiaty i owoce o słodkim zapachu przywabiającym ptaki."

Uttarakuru, jak widzimy, przypomina krajobrazy z doświadczenia meskalinowego, bogate w kamienie szlachetne, i jest to cecha wspólna wszystkim Innym Światom z tradycji religijnych. Każdy raj obfituje w klejnoty, lub conajmniej w przedmioty podobne do klejnotów, które Weir Mitchell nazwał „przeźroczystymi owocami". Mamy tu dla przykładu Ogród Edenu w wersji Ezechiela. „Byłeś w Edenie, ogrodzie Boga. Wszelki klejnot był w tym okryciu, sardiusz, topaz i diament, beryl, onyks i jaspis, szafir, szmaragd i karbunkuł, i złoto... byłeś pomazanym Cherubinem, który wznosi się i opada pośród kamieni ognistych." (Rozdział XXVIII, 13,14). Raje buddyjskie ozdobione są podobnymi

„kamieniami ognia". Przeto w Zachodnim Raju Sekty Czystej Krainy są ściany ze srebra, złota i berylu; są tam jeziora o brzegach z klejnotów oraz obfitość jaśniejących lotosów, w których zasiadają Bodhisattowie.

Opisując swe Inne Światy, Celtowie i Teutoni mało mówili o drogocennych kamieniach, lecz wiele mieli do powiedzenia o innej, lecz dla nich równie cudownej substancji — szkłe.

Walijczycy mają swój błogosławiony kraj zwany Ynisvitrin, Wyspę Szklą, a jedną z nazw germańskiego królestwa zmarłych jest Glasberg, Szklana Góra. Można tu też przypomnieć Szklane Morze z Apokalipsy.

Większość rajów wypełniona jest budowlami i, podobnie jak drzewa, wody, wzgórza i pola, budynki te są przystrojone klejnotami. Znamy owo Nowe Jeruzalem, „a ściany jego domostw będą z jaspisu, a miasto będzie ze szczergo złota, jakgdyby z czystego szkła. A fundamenty ścian tego miasta upiękkszzone wszelkimi klejnotami”.

Podobne opisy można znaleźć w eschatologicznej literaturze Hinduizmu, Buddyzmu i Islamu. Niebo zawsze jest miejscem klejnotów. Dlaczego jest właśnie tak? Ci, którzy o wszystkich ludzkich czynach myślą w kategoriach społecznego i ekonomicznego odniesienia mogą na to odpowiedzieć tak: Klejnoty są na ziemi rzadkością. Posiada je tylko garstka ludzi. Dla kompensacji tego faktu, rzecznicy uboższej mniejszości wypełnili swe wyobrażenia niebios drogocennymi kamieniami. Taka hipoteza „niebiańskiego tortu”

zawiera bez wątpienia pewną część prawdy, ale nie wyjaśnia dlaczego drogocenne kamienie już pierwotnie były uważane za drogocenne.

Ludzie poświęcali niezwykle ilości czasu, energii i pieniędzy na poszukiwanie, wykopywanie i szlifowanie kolorowych kamyków. Dlaczego? Utylityści nie posiadają wyjaśnienia tak fantastycznego postępowania. Lecz, gdy tylko weźmiemy pod uwagę fakty doświadczenia wizyjnego, wszystko staje się jasne. W wizji ludzie dostrzegają szczodrość tego co Ezechieli nazwał „kamieniami ognia”, a Weir Mitchell opisał jako „przeźroczyste owoce”. Te rzeczy same świecą, ukazują przedwiecznie naturalną jaskrawość barwy i posiadają przedwiecznie naturalne znaczenie. Materialnymi przedmiotami, które najbardziej przypominają te źródła wizyjnej iluminacji są klejnoty-kamie-nie. Uzyskanie takiego kamienia jest uzyskaniem czegoś co jest gwarantowane drogocenne przez fakt, że istnieje w Innym Świecie.

Stąd wynika niewytłumaczalna w inny sposób ludzka skłonność do klejnotów i stąd przypisywanie drogocennym kamieniom własności terapeutycznych i magicznych. Jestem przekonany, że łańcuch przyczyn zaczyna się w psychologicznym Innym Świecie

doświadczenia wizyjnego, schodzi na ziemię i ponownie wznosi się do teologicznego Innego Świata niebios. W takim kontekście zawarte w Fedonie słowa Sokratesa nabierają nowego znaczenia. Istnieje — powiada on — idealny świat ponad i poza materią. "Na tej innej ziemi barwy są znacznie bardziej czyste i znacznie jaśniejsze niż tutaj na dole...same góry i same kamienie mają bogaty połysk, piękną przezroczystość i silny odcień.

Drogocenne kamienie tego niższego świata, nasze tak cenione krwawniki, jaspisy, szmaragdy i cała reszta, są tylko nikłą częścią tych kamieni z góry. Na innej ziemi nie ma głazów lecz drogocenne i prześcigające się w pięknie nasze klejnoty."

Mówiąc inaczej, drogocenne kamienie są drogocenne bo zawierają nikłe wspomnienie jaśniejących cudowności widzianych wewnętrznym okiem wizjonera. "Widok tego świata,"

powiada Platon, „jest wizją błogosławionego wędrowca"; bo zobaczenie rzeczy "takimi jakimi są" jest niepodważalnym i niewyraźnym szczęściem.

Wśród ludzi nie mających żadnej wiedzy o drogocennych kamieniach lub o szkłe, niebo jest przybrane nie minerałami lecz kwiatami. Przedwiecznie naturalnie jaśniejące kielichy kwiatów w większości Innych Światów opisywanych przez pierwszych eschatologów, a nawet w posiadających klejnoty i szkło rajach bardziej zaawansowanych religii, są obecne.

Pamiętne są lotosy hinduskiej i buddyjskiej tradycji, róże i lilie Zachodu.

"I Bóg zasadził ogród". Stwierdzenie to wyraża głęboką prawdę psychologiczną.

Ogrodnictwo posiada swe źródło — a w każdym razie jedno ze swych źródeł — .w Innym Świecie antypodów umysłu. Gdy wierni składają na ołtarzu kwiaty to zwracają Bogu rzeczy, o których

wiedzą, lub (jeśli nie są wizjonerami) niejasno przeczuwają, że pochodzą z nieba.

A ten zwrot do źródła nie jest jedynie symboliczny; jest to też przedmiot bezpośredniego doświadczenia. Bo ruch między naszym Starym Światem a jego antypodami, między Tutaj i Tam, jest dwukierunkowy. Klejnoty, na przykład pochodzą z nieba duszy wizjonera, ale też prowadzą duszę do nieba z powrotem. Kontemplując je, ludzie (jak to określiłem) zostają przetransportowani — sprowadzeni ku tej Innej Ziemi z dialogu Platona, ku magicznemu miejscu, gdzie każdy kamień jest drogocennym kamieniem. Taki sam skutek powodować mogą artefakty ze szkła i metalu, przez płomyki palące w mroku, przez jaskrawo barwne obrazy i ornamenty, przez kwiaty, muszelki i pióra, przez krajobrazy widziane, tak jak Shelley widział Wenecję ze wzgórz Lugenejskich, w zniekształcającym świetle zachodzącego lub wschodzącego słońca.

Istotnie, możemy zaryzykować uogólnienie i rzec, że cokolwiek, w naturze lub w dziele sztuki, przypomina któryś z tych intensywnie znaczących, wewnętrznie jaśniejących obiektów spotykanych na antypodach umysłu, jest w stanie, choćby w częściowej i rozcieńczonej formie, spowodować doświadczenie wizyjne. W tym miejscu hipnotyzer przypomni nam, że pacjent silnie wpatrujący się w błyszczący przedmiot może wejść w trans; a jeśli wejdzie w trans, lub tylko w stan marzenia, może doświadczyć wizji wewnętrznych lub przekształceń świata zewnętrznego.

Ale jak i dlaczego widok błyszczącego przedmiotu powoduje trans lub stan marzenia? Czy jest to, jak utrzymują wiktoriańscy, prosty skutek wytężenia wzroku przejawiający się ogólnym wyczerpaniem nerwowym? Czy potrafimy wyjaśnić zjawisko w kategoriach czysto psychologicznych — jako koncentrację doprowadzoną do monoteizmu, prowadzącą do rozkojarzenia?

Istnieje trzecia możliwość. Błyszczące przedmioty mogą naszej nieświadomości przypominać to czym delectatur się ona na antypodach umysłu, i te niejasne przypomnienia życia w Innym



Świecie są tak porywające, że zwracamy mniej uwagi na ten świat, i to daje nam szansę świadomego doświadczenia tego co, nieświadomie, zawsze jest z nami.

Widzimy więc, że są w naturze pewne sceny, pewne klasy przedmiotów, pewne materiały posiadające moc „przetransportowania” umysłu w kierunku jego antypodów, poza codzienne Tu, w kierunku Innego Świata wizji. Podobnie, w dziedzinie sztuki znajdujemy pewne dzieła, pewne klasy dzieł, w których manifestuje się ta sama „transportująca” moc.

Te wyzwalające wizję dzieła mogą być wykonane z powodujących wizję materiałów, takich jak szkło, metal, klejnoty lub klejnotopodobne pigmenty. W innych wypadkach ich moc bierze się z faktu, że oddają one, w pewien szczególnie wyrazisty sposób, jakąś

„transportującą” scenę lub przedmiot.

Najlepsza sztuka wyzwalająca wizję jest wytworem mężczyzn i kobiet posiadających własne wizyjne doświadczenie; choć również i odpowiednio dobry artysta zwyczajnie naśladowający sprawdzony przepis może stworzyć dzieła, które będą mieć przynajmniej nieco mocy „transportującej”.

Ze wszystkich wyzwalających wizję sztuk, najbardziej zależną od swego surowca jest, oczywiście, sztuka złotnicza i jubilerska.

Wyglądzone metale i drogocenne kamienie są tak istotnie transportujące, że nawet biżuteria epoki wiktoriańskiej i biżuteria secesyjna posiadają swą moc. A gdy do tej naturalnej magii połyskliwych metali i samo-świecących kamieni dodać inną magię, magię szlachetnego kształtu i barw zręcznie skojarzonych, wtedy stajemy wobec najprawdziwszego talizmanu.

Sztuka religijna zawsze i wszędzie korzystała z tych, powodujących wizję, materiałów.

Złoty ołtarz, figurka z chryzolefantyny, wzbogacone klejnotami symbole lub obrazy, połyskliwy sprzęt ołtarzowy — znajdziemy te rzeczy tak we współczesnej Europie jak w starożytnym Egipcie, w Indiach i w Chinach, u Greków, Inków i Azteków.

Wytwory sztuki złotniczej są istotnie boskie. Mają swe miejsce w samym sercu każdej Tajemnicy, w każdej świętej świętości. Taka uświęcona biżuteria zawsze jest kojarzona ze światłem lamp i świec. Dla Ezechiela klejnot był „kamieniem ognia”. I odwrotnie, płomień jest żywym kamieniem, wyposażonym we wszystkie moce „transportujące”, jakie są przynależne drogocennym kamieniom i, w mniejszym stopniu, wygładzonym metalom. Ta

„transportująca” moc płomienia rośnie w proporcji do głębokości i rozległości otaczającego mroku. Najsilniej uduchowionymi świątyniami są mroczne jaskinie, w których kilka płomyków ożywia „transportujące”, pochodzące z innego świata skarby na ołtarzu.

Szkło jest niewiele mniej skutecznym środkiem sprowadzającym wizje niż naturalne klejnoty. Z pewnych względów jest ono jednak bardziej skuteczne, z tej prostej przyczyny, że jest go więcej. Dzięki szkłu całe budowle — na przykład Saint-Chapelle, katedry w Chartres i Sens — mogły się zmienić w coś magicznego i transportującego. Dzięki szkłu Paolo Ucello mógł zaprojektować okrągły klejnot o przekątnej trzynastu stóp — wielkie okno Zmartwychwstania, kto wie czy nie najbardziej niezwykle pojedyncze dzieło sztuki powodujące wizje, jakie kiedykolwiek powstało.

Dla ludzi średniowiecza, co jest oczywiste, doświadczenie wizyjne miało najwyższą wartość. Było tak cenne, że w istocie gotowi byli płacić za nie najwyższą cenę. W wieku dwunastym umieszczano w kościołach skarbonki na rzecz obstalunku i zakładania witrażowych okien. Suger, Opat z St. Denis powiada nam, że skarbonki zawsze były pełne.

Lecz od ceniących się artystów nie można oczekiwać, że będą ciągle robić to co już ich ojcowie zrobili z najwyższą jakością. W wieku XIV barwa cofnęła się przed grisaille, a okna przestały być

środkiem wizyjnym. Gdy u schyłku piętnastego stulecia kolor stał się ponownie modny, witrażyści odczuwali potrzebę, i czuli się technicznie przygotowani do naśladowania obrazów renesansowych w przeźroczystej postaci. Skutki były często interesujące, ale nie miały mocy „transportującej”.

Następnie przyszła Reformacja. Protestanci odrzucali wizyjne doświadczenie i przypisywali magiczne doświadczenie drukowanemu słowu. W kościele o czystych oknach wierni mogli czytać Biblię i modlitewniki i nic nie kusiło ich by przed kazaniem uciec ku Innemu Światu. Po stronie katolickiej ludzie Kontrreformacji stanęli na rozdrożu. Uważali doświadczenie wizyjne za rzecz dobrą lecz również wierzyli w najwyższą wartość druku.

W nowych kościołach rzadko zakłada się witraże a w wielu starych całkowicie lub częściowo zastąpiono je czystym szkłem. Jasne światło ułatwia wiernemu spoglądanie w książkę i równoczesne podziwianie dzieł wizyjnych stworzonych przez nowe generacje rzeźbiarzy i architektów barokowych.

Te „transportujące” dzieła wykonywano z metalu i polerowanego kamienia. Gdziekolwiek odwrócił się wierny, trafiał na blask brązu, bogaty połysk barwionego marmuru i nieziemską biel figur.

W rzadkich przypadkach, gdy Kontrreformacja czyniła użytek ze szkła, bywało ono namiastką diamentów, nie zaś szafirów czy rubinów. Wielościenne pryzmaty zagościły w sztuce religijnej wieku siedemnastego a w kościołach katolickich do dziś dnia zwisają z niezliczonych żyrandoli. (Te czarujące i nieco zabawne ornamenty należą do nielicznych powodujących wizje urządzeń dopuszczalnych w Islamie. W meczetach nie ma obrazów ani relikwiarzy; lecz, przynajmniej na Bliskim Wschodzie, surowość ich jest złagodzona przez

„transportujące” połyski rokokowych kryształów.) Od malowanego lub ciętego szkła przejdźmy do marmuru i innych kamieni dających

się doskonale wygładzić i używanych w wielkiej masie. O fascynacji takimi kamieniami świadczyć może ilość czasu i kłopotów, jakich wymagało ich zdobywanie. W Baalbek, na przykład, oraz dwieście lub trzysta mil dalej w głąb lądu, w Palmirze znajdujemy w ruinach kolumny z różowego granitu pochodzące z Assuanu. Te wielkie monolity wydobywano w Górnym Egipcie, barkami spławiano w dół Nilu, przewożono przez Morze Śródziemne do Byblos lub Tripolisu, skąd wołami, mułami i siłą ludzką, w górę do Homs, zaś z Homs na południe do Baalbek, lub na wschód, przez pustynię, do Palmiry.

To gigantyczna praca! A z utylitarystycznego punktu widzenia jakże bezużyteczna! Lecz w rzeczywistości, był w tym cel — cel przerastający czczą użyteczność. Wygładzony do wizyjnego połysku różowy blask głosił swój widoczny związek z Innym Światem. Kosztem nadzwyczajnego wysiłku ludzie przenosili te kamienie z kamieniołomu pod Zwrotnikiem Raka i teraz w rekompensacie kamienie "transportowały" swych tragarzy na pół dystansu ku antypodom wizyjnym umysłu.

Kwestia użyteczności i motywów leżących poza użytecznością powraca raz jeszcze w związku z ceramiką. Niewiele rzeczy jest tak użytecznych, tak absolutnie niezastąpionych jak garnki, talerze i dzbany. Równocześnie nikt nie zajmuje się mniej ich użytecznością niż kolekcjonerzy porcelany i glazurowanej gliny. Nie wystarczy powiedzieć, że ludzie ci kierują się głodem piękna. Ogólna brzydota otoczenia w jakim najczęściej jest pokazywana piękna ceramika jest wystarczającym dowodem, że ich właścicielom obojętne jest piękno we wszystkich przejawach, bo cenią sobie szczególnie rodzaj piękna — piękna wyginających się refleksów, miękkich, jasnych połysków, szklistych i gładkich powierzchni. Jednym słowem, piękna które „transportuje” wędrowca, bo przypomina mu, mniej lub bardziej wyraźnie, przedwiecznie naturalne światła i barwy Innego Świata.

Sztuka garncarstwa w większości była sztuką świecką — ale sztuką świecką, którą niezliczeni wyznawcy traktowali z bałwochwalczą niemal czcią. Jednakże, od czasu do czasu, ta świecka sztuka miała miejsce w posłudze religijnej. Glazurowane kafle znalazły dostęp do

meczetów i, gdzie indziej, do chrześcijańskich kościołów. Z Chin pochodzą błyszczące ceramiczne obrazy bogów i świętych. We Włoszech Lucca della Robbia stworzył

niebo z błękitnej glazury dla swej błyszcząco białej Madonny i dzieciątka Jezus. Wypalona glina jest tańsza niż marmur, a odpowiednio wykorzystana, niemal równie „transportująca”.

Platon, a podczas rozkwitu sztuki religijnej, św. Tomasz z Akwinu utrzymywali, że czyste, jasne barwy są samą istotą artystycznego piękna. W takim razie Matisse miałby całkowitą przewagę • nad Goyą czy Rembrandtem. Wystarczy przetłumaczyć abstrakcje filozofów na konkretne pojęcia by zobaczyć, że to równanie piękna w ogóle z jasnymi, czystymi kolorami jest absurdem. Lecz myląc, jak wiadać, ta czcigodna nauka nie całkiem rozmija się z prawdą.

Jasne, czyste barwy są cechą Innego Świata. W konsekwencji dzieła ir sztuki malowane jasnymi, czystymi barwami mogą, w odpowiednich okolicznościach, „przetransportować”

umysł wędrowca na jego antypody^ Jasne, czyste barwy są istotą nie piękną w ogóle, lecz tylko szczególnego rodzaju piękna, mianowicie wizyjnego, -Kościoły gotyckie i greckie świątynie, "statuy z trzynastego wieku/po Chrystusie oraz piątego wieku przed Chrystusem

— to wszystko było jaskrawię barwione.

Bo dla Greków i ludzi Średniowiecza ta sztuka jarmarku i gabinetu woskowych figur była ewidentnie „transportująca”. Nam wydaje się żalosną. Wolimy naszą Praksytelesowską płaskność, nasze marmury i wapienie *an naturel*. Dlaczego nasz nowoczesny smak różni się w tym względzie od naszych przodków? Przyczyna, sądzę, jest taka, że nazbyt spoufaliliśmy się z jasnymi, czystymi pigmentami, by mogły nas poruszać. Wielbimy je, oczywiście, gdy oglądamy wielkie lub subtelne kompozycje, lecz one same jako takie nie poruszają nas.

Sentymentalni miłośnicy przeszłości skarżą się na szarzystą naszego wieku i przeciwstawiają ją jaskrawej wesołości dawnych czasów. W istocie jednak mamy daleko większą obfitość barw w nowoczesnym niżli starożytnym świecie. Lazur i tyryjska purpura były cennymi rzadkościami; bogate aksamity i brokaty szat książęcych; tkane lub malowane zasłony średniowiecznych i nowożytnych domostw były zastrzeżone dla uprzywilejowanej mniejszości.

Nawet wielcy tej ziemi posiadali niewiele takich powodujących wizje skarbów. Jeszcze w siedemnastym wieku monarchowie posiadali tak mało sprzętów, że podróżując z pałacu do pałacu musieli wieźć ze sobą sterty talerzy, pościeli, dywanów i gobelinów. Dla większości ludzi była tylko przędza i kilka roślinnych barwników; a dla dekoracji wnętrza, w najlepszym razie barwniki ziemne, lub najgorszym (i najczęstszym) "podłoga z polepy i ugnojone ściany".

Na antypodach każdego umysłu jest Inny Świat przedwiecznie naturalnego światła i przedwiecznie naturalnej barwy, idealne klejnoty i wizyjne złoto. Lecz wcześniej każda para oczu widziała tylko nędzę swej rodzinnej rudery, kurz i błoto wiejskiej drogi, brudno-białą, ciemną lub zieloną, w odcieniu gęsiego łajna, łachmaniarską odzież. Stąd szło żarliwe, prawie desperackie pragnienie jasnych, czystych barw; stąd wszechmocny skutek powodowany przez takie barwy, kiedy były oglądane w kościele czy we dworze. Dziś przemysł chemiczny wyrabia farby, tusze i barwniki w niezliczonych odmianach i niezwyklej jakości. W naszym nowoczesnym świecie jest dośćjaskrawej barwy gwarantującej produkcję miliardów flag i komiksów, milionów znaków drogowych i świateł ostrzegawczych, wozów strażackich i pojemników na Coca-Colę, dywanów, tapet i całe kilometry kwadratowe sztuki nieprzedstawiającej.

Zażyłość niesie z sobą obojętność. Widzeliśmy zbyt dużo czystych, jasnych barw u Woolwortha by uważać je za istotnie „transportującą”. Możemy tu zauważyć, że przez zadziwiającą



możliwość dania nam zbyt wielu rzeczy w najlepszym gatunku, nowoczesna technologia spowodowała dewaluację tradycyjnych, powodujących wizję materiałów.

Oświetlenie miasta, na przykład, było rzadkim wypadkiem, zastrzeżonym dla zwycięstw, narodowych świąt, kanonizacji świętych i dla koronacji. Dziś ma miejsce każdej nocy i uświęca gatunki ginu, papierosów lub pasty do zębów.

W Londynie, pięćdziesiąt lat temu, elektryczne reklamy były nowością i to tak rzadką, że w mglistej ciemności świeciły jak „największy klejnot w kolii”. Nad Tamizą, na starej Shot Tower złote i rubinowe litery były magicznie piękne — une feerie. Dziś nie ma już feerii.

Neon znajduje się wszędzie, a będąc wszędzie nie robi na nas wrażenia, chyba że budzi tęsknotę za pierwotną ciemnością.

Tylko w reflektorach odnajdujemy jeszcze nieziemskie znaczenie, którym w wieku oliwy i wosku, a nawet gazu i baterii węglowych, jarzyła się każda wyspa jasności w okowach mroku. W świetle reflektorów Notre Dame de Paris oraz rzymskie Forum są obiektami wizyjnymi, mają siłę "transportującą" wędrowca w Inny Świat.<sup>3</sup>

Nowoczesna technologia wywiera ten sam dewaluujący skutek wobec szkła i bylszczących metali jak to uczyniła z bajkowymi lampami oraz czystymi, jaskrawymi barwami. Dla Jana z Patmos i jego współczesnych szklane ściany możliwe były tylko w Nowym Jerozolimie.

Dziś jest to właściwość każdego modnego biurowca i bungalowu. To przesycenie szkłem jest równoczesne z przesyceniem chromem i niklem, nierdzewną stalą i aluminium, oraz mnogością stopów, dawnych i nowych. Metalowe powierzchnie mrugają ku nam w łazience, świecą na sprzętach kuchennych i połyskują wszędzie na samochodach i pociągach.

Te wypukłe odblaski, które tak fascynowały Rembrandta, że nigdy nie zaniedbał ich malowania, są obecnie powszechne w domu, na ulicy i fabryce. Piękny cel wyłącznej przyjemności został stępiony. Co było niegdyś ostrzem wizyjnego olśnienia, teraz stało się kawałkiem pospolitego linoleum.

Dotąd mówiłem tylko o powodujących wizję materiałach i ich psychologicznej dewaluacji przez nowoczesną technologię. Nadszedł czas by rozważyć czysto artystyczne środki, przy pomocy których tworzone owe dzieła powodujące wizje.

Światło i kolor nabierają jakości przedwiecznie naturalnej, gdy widzimy je pośród otaczającej ciemności. Ukrzyżowanie Fra Angelico z Luwru ma czarne tło. Podobnie jak freski Męki Pańskiej namalowane przez Andrea del Castagno dla zakonnic z Santa Apollonia w Florencji. Oto przyczyna wizyjnej intensywności, dziwnie „transportująca” siła tych nadzwyczajnych dzieł. W całkowicie odmiennym artystycznym i psychologicznym kontekście to samo rozwiązanie stosował Goya w grafice. Ci latający ludzie, te konie na uwięzi, wielkie i upiorne wcielenia Strachu — wszystko to, jakgdyby wydobyte przez reflektor stoi na tle nieprzeniknionej nocy.

Wraz z rozwojem chiaroscuro, w szesnastym i siedemnastym wieku, noc wyszła z tła i zagościła w samym obrazie, który stał się sceną w rodzaju manichejskiej walki Światła i Ciemności. Wtedy gdy były malowane, dzieła te musiały posiadać rzeczywistą siłę

„transportującą”. Dla nas, którzy widzieliśmy już zbyt wiele tego rodzaju rzeczy, większość z nich pachnie teatralnością. Lecz niektóre zachowały swą magię. Jest, na przykład.

Złożenie do Grobu Caravaggia; kilkanaście magicznych obrazów George de Latour;<sup>4</sup> te wszystkie wizjonerskie Rembrandty, gdzie światło ma intensywność i znaczenie światła z antypodów umysłu, gdzie mroki pełne są bogatej potencjalności, czekając na

sposobność by się urzeczywistnić, aby się stać jaśniejącą obecnością w naszej świadomości.

W większości wypadków wiodące tematy obrazów Rembrandta są wzięte z życia lub Biblii

— Chłopiec przy nauce lub kąpiel Betszeby; kobieta brodząca w stawie lub Chrystus przed sędziami. Czasem jednak to przesłanie z Innego Świata jest transmitowane nie za pomocą tematów wziętych z realnego życia lub historii, lecz z dziedziny symboli archetypowych.

Wisi w Luwrze Rozmyślanie Filozofa, którego symbolicznym tematem jest, ni mniej ni więcej tylko sam umysł ludzki, z jego rozlewającą się ciemnością, z jego chwilami intelektualnej i wizyjnej iluminacji, jego tajemniczymi schodami wiodącymi w dół i w górę, ku nieznanemu. Rozmyślający filozof siedzi na swej wyspie wewnętrznej iluminacji, a na przeciwległym końcu symbolicznej komnaty, na innej wyspie, stara kobieta pochyla się nad paleniskiem. Światło ognia dotyka i zniekształca jej twarz i widzimy na konkretnej ilustracji, niemożliwy paradoks oraz najwyższą prawdę — że percepcja jest (lub przynajmniej może być, powinna być) tym samym co Objawienie, że Rzeczywistość promieniuje z każdego zjawiska, że Jedno jest całkowicie i nieskończenie obecne we wszystkich szczegółach.

Wraz z przedwiecznie naturalnymi światłami i barwami, klejnotami i zmieniającymi się wzorami, odwiedzający antypody umysłu odkrywa świat subtelnie pięknych krajobrazów, żywej architektury i heroicznych figur. "Transportująca" moc wielu dzieł sztuki da się wyprowadzić z faktu, że ich twórcy namalowali sceny, osoby lub obiekty, które przypominają wędrowcowi to co on, świadomie lub nieświadomie, wie o Innym Świecie leżącym na zapleczu umysłu.

Zacznijmy od ludzkich, czy raczej więcej niż ludzkich mieszkańców tych odległych regionów. Blake nazwał ich Cherubinami. I rzeczywiście są nimi, bez wątpienia —

psychologicznymi oryginałami tych istot, które teologii każdej religii służą jako pośrednicy między człowiekiem a Jasnym Światłem. Te więcej niż ludzkie osobistości z wizyjnego doświadczenia nigdy "niczego nie czynią". (Podobnie błogosławiony nigdy „niczego nie czyni” w niebie). Zadowolają się wyłącznym istnieniem.

Pod wieloma imionami i przebrani w niezliczone kostiumy, heroiczne te postacie z ludzkiego doświadczenia wizyjnego pojawiają się w sztuce religijnej każdej kultury.

Czasem ukazane są w spoczynku, czasem w historycznej lub mitologicznej akcji. Ale akcja, jak już widzieliśmy, nie jest naturalna dla mieszkańców antypodów umysłu. Być zajęтым to prawo naszego bytu. Ich prawem jest nic nie czynić. Gdy zmuszamy tych pogodnych dziwaków, aby odgrywali rolę w jednym z naszych nazbyt ludzkich dramatów to sprzeniewierzamy się wizyjnej prawdzie. Oto dlaczego najbardziej "transportującym" (co nie znaczy, że najpiękniejszym) przedstawieniem Cherubinów jest ich zwykłe zajęcie —

nie czynienie niczego szczególnego.

To wyjaśnia oszałamiające, więcej niż tylko estetyczne wrażenie, jakiemu ulegamy wobec wielkich, statycznych arcydzieł sztuki religijnej. Rzeźbione figury Egipskich bogów i boskich królów. Madonn i Panto-kratorów na bizantyńskich mozaikach, Bodhisattwów i Lohanów z Chin, siedzących Buddów khmerskich, stell i figur z Kopanu, drewnianych idoli z tropikalnej Afryki — mają jedną wspólną cechę — głęboki spokój. I to daje im nadprzyrodzoną jakość, ich moc „transportowania” nas poza Stary Świat codziennego doświadczenia, daleko, ku wizyjnym antypodom ludzkiej psyche.

Oczywiście, nie ma niczego istotnie nadzwyczajnego w sztuce statycznej. Statyczna lub dynamiczna, zła praca zawsze będzie złą pracą. Wszystko co chcę tu powiedzieć to to, że pomijając wszystko inne, heroiczna postać w spoczynku ma większą moc „transportującą”

niż ukazana w akcji.

Cherubiny żyją w Raju i Nowym Jeruzalem — innymi-słowy, pomiędzy cudownymi budowlami stojącymi w bogatych, jasnych ogrodach z rozległymi widokami nizin, gór, rzek i morza. Taki jest przedmiot bezpośredniego doświadczenia, fakt psychologiczny, który utrwalił się w folklorze i literaturze religijnej wszelkich czasów i krajów. Nie zapisał się jednakże w sztukach obrazowych.

Przeglądając sukcesję ludzkich kultur odkrywamy, że albo wcale nie było pejzażu, albo istniał w stanie szczątkowym, albo też rozwinął się stosunkowo niedawno. W Europie rozwinięta sztuka pejzażowa istnieje od zaledwie czterech lub pięciu stuleci, w Chinach nie dłużej niż tysiąc lat, a w Indiach, praktycznie rzecz biorąc, nie istniała nigdy.

Jest to ciekawy, lecz wymagający wyjaśnienia fakt. Dlaczego krajobraz przedostawał się do wizyjnej literatury danej epoki lub kultury, a nie do malarstwa? Postawione w ten sposób pytanie samo nasuwa najlepszą odpowiedź. Ludziom może dać zadowolenie wyłącznie werbalna ekspresja tego aspektu doświadczenia wizyjnego, bez potrzeby przedkładania go na kategorie obrazowe. Ze często tak bywa w przypadkach indywidualnych, to pewne.

Blake, dla przykładu, widział wizyjne krajobrazy „przerastające wszystko co śmiertelna i przemijalna natura mogłaby stworzyć” i „nieskończenie doskonalsze i bardziej drobiazgowo zorganizowane niż cokolwiek, co mogą zobaczyć śmiertelne oczy”. Oto opis takiego wizyjnego krajobrazu, który Blake przedstawił podczas jednego z wieczornych przyjęć u Mrs. Aders; „Poprzedniego wieczoru spacerując doszedłem do łąki i w jej odległym zakątku zobaczyłem stadko owiec. Idąc bliżej zobaczyłem jak ziemia poczerwieniała od kwiatów a stajenka z plecionki i jej wełniste mieszkanek przeistoczyły się w wyborne, pastoralne piękno. Ale, gdy spojrzałem znowu okazało się, że nie jest to żywa trzoda, lecz piękna rzeźba.”

Gdyby ją przełożyć na barwniki, wizja ta wyglądałaby, przypuszczam, jak któryś z nieprawdopodobnie pięknych szkiców olejnych Constable'a ze zwierzęciem namalowanym w magicznie

realistycznym stylu Zurbarana, którego Baranek w Aureoli wisi obecnie w Muzeum San Diego. Lecz Blake nigdy nie stworzył niczego co choćby w zarysie przypominało taki obraz. Zadowalało go mówienie i pisanie o swych pejzażach wizjach i koncentrowanie się w malarstwie na Cherubinach.

Co jest prawdą indywidualnego artysty, może być i prawdą całej szkoły. Wiele jest rzeczy, których doświadczają ludzie, ale ich nie wyrażają, lub też wyrażają tylko w jednej dziedzinie swej twórczości. W innych jeszcze przypadkach będą je wyrażać w sposób nie mający widocznego pokrewieństwa z pierwotnym doświadczeniem. Na temat tego ostatniego dr A. K. Coomaraswamy ma do powiedzenia kilka interesujących rzeczy związanych z mistyczną sztuką Dalekiego Wschodu — sztuką, w której "nie da się oddzielić znaczenia od oznaczonego" oraz "nie odczuwa się żadnej różnicy między tym czym rzecz jest, a tym co oznacza".

Najlepszym przykładem takiej sztuki mistycznej jest inspirowane przez Zeń pejzażowe malarstwo w Chinach epoki Sung i odradzające się w Japonii cztery stulecia później. Indie i Bliski Wschód nie posiadają mistycznego krajobrazu, choć są jego ekwiwalenty —

„Malarstwo Vaisnava, poezja i muzyka hinduska, gdzie tematem jest miłość seksualna; oraz poezja i muzyka Sufich w Persji, które są hymnami uwznioślenia”.<sup>5</sup>

"Łóżko", jak to krótko ujmuje włoskie przysłowie, "jest operą dla biednych". Podobnie seks jest hinduskim Sung, a wino perskim Impresjonizmem. Powodem jest, oczywiście to, że doświadczenie seksualnej jedności oraz wytrącenie z powszedniości graniczą z tą esencjonalną innością charakteryzującą wszystkie wizje, wraz z wizjami krajobrazów.

Jeśli kiedykolwiek ludzie znajdowali zadowolenie w pewnym rodzaju aktywności, to można przypuszczać, że w okresach gdy ustawała ta przyjemna czynność musiał



powstawać jakiś jej ekwiwalent. W średniowieczu, na przykład, umysły ludzkie były zaabsorbowane w prawie maniacki sposób słowami i symbolami. Wszystko w naturze było błyskawicznie rozpoznawane jako konkretna ilustracja poglądu sformułowanego w którejś z ksiąg lub legend uważanych za święte.

Wszelako w innych okresach historii ludzie odkrywali głębokie zadowolenie w rozpoznawaniu autonomicznej odmienności natury, wraz z wieloma aspektami natury człowieka. Doświadczenie tej odmienności wyrażało się kategoriami sztuki, religii lub nauki. Spytajmy co było średniowiecznym ekwiwalentem Constable'a i ekologii, zastygłego w bezruchu ptaka i Eleusis, mikroskopu i rytuałów dionizyjskich oraz japońskiego haiku?

Mogły to być, przypuszczam, saturnalia na jednej szali wagi, a mistyczne doświadczenia na drugiej. Ostatki, majówki, karnawały — wszystko to pozwalało na dokładne przeżywanie zwierzęcej odmienności, jaka zalega w identyczności osobistej i społecznej. Żarliwa kontemplacja odsłaniała inną jeszcze odmienną boskiej nie-jaźni. I gdzieś pomiędzy dwiema skrajnościami istniało doświadczenie wizyjne oraz sztuka przybliżająca wizje, przy pomocy której próbowano uchwycić i ożywiać te doświadczenia — sztuka jubilerska, sztuka witrażysty, tkacza gobelinów, malarza, poety i muzyka.

Mimo, że w Historii Naturalnej nie było niczego poza zbiorem straszliwie moralistycznych symboli, to jednak wbrew teologii, która zamiast brać słowa za znaki rzeczy traktowała rzeczy i zdarzenia jako znaki słów biblijnych lub arystotelesowskich, nasi przodkowie pozostawali relatywnie zdrowi. Dokonywali tego wyczynu dzięki okresowym ucieczkom z ciasnego więzienia ich nachalnie racjonalistycznej filozofii, ich antropomorficznej, autorytarnej i nie-doświadczalnej nauki, ich aż nadto wyartykułowanej religii w poza-słowny, inny niż ludzki świat, zamieszkały przez ich instynkty, przez wizyjną faunę antypodów umysłu, a przede wszystkim, zamieszkały przez Ducha.

Od tej obszernej, ale koniecznej dygresji powróćmy do szczególnego przypadku, który rozważaliśmy wcześniej. Krajobrazy Jak widzieliśmy, są typową cechą doświadczenia wizyjnego. Opisy wizyjnych pejzaży pojawiają się w starożytnej literaturze obyczajowej i religijnej, lecz malarstwo pejzażowe nie pojawiało się aż do stosunkowo niedawnych czasów. Do tego co już zostało powiedziane, tytułem wyjaśnienia pojęcia psychologicznych ekwiwalentów, chciałbym dodać kilka krótkich uwag o naturze malarstwa pejzażowego jako sztuki przywołującej wizję.

Zacznijmy od postawienia pytania. Jakie krajobrazy — lub jeszcze ogólniej — jakie przedstawienia naturalnych obiektów powodują wizje — albo mówiąc inaczej są najbardziej „transportujące”? W świetle moich własnych doświadczeń i tego co słyszałem od innych ludzi o ich reakcjach na dzieła sztuki, mogę zaryzykować odpowiedź. Pomijając więc wszystkie inne rzeczy (bo nic nie zdoła zamaskować braku talentu) najbardziej

„transportującymi” krajobrazami są, po pierwsze, te które przedstawiają naturalne obiekty w bardzo dużym oddaleniu, zaś po drugie, te które przedstawiają je z całkiem bliskiej odległości.

Odległość użycza czaru widokowi; to samo czyni duża bliskość. Malarstwo z epoki Sung przedstawiające odległe góry, obłoki i rwące strumienie, jest „transportujące”; lecz podobnie jest z bliskością tropikalnych liści w dżunglach Celnika Rousseau. Gdy patrzę na pejzaż Sungt to przypominają mi się urwiste skały, niekończące się równiny, świetliste nieba i morza z antypodów umysłu. I to znikanie jakichś dziwnych, silnie określonych form, kruszejącej skały, na przykład, jakiejś sędziwej sosny wykręconej przez lata walki z wiatrem — to też jest „transportujące”. Bo to przypomina mi, świadomie lub nieświadomie, o Innym Świecie, o jego istotnej obecności i nieobliczalności.

Tak samo jest w zbliżeniu. Patrzę na te liście, na architekturę ich żyłek, na ich płatki, ich pstrokatość, wpatruję się w głębię ich przenikliwej zieleni i coś przypomina mi owe żyjące wzory tak charakterystyczne dla świata wizyjnego, te niekończące się

narodziny i rozprzestrzenianie się kształtów przechodzących w obiekty, te rzeczy, które zawsze przemieniają się w inne rzeczy.

Ta namalowana w zbliżeniu dżungla jest czymś co, w jednym ze swoich aspektów, jest podobne do Innego Świata, i to mnie „transportuje”, to pozwala mi widzieć naocznie jak dzieło sztuki staje się czymś jeszcze innym, czymś więcej niż sztuką.

Żywo pamiętam, mimo iż miało to miejsce wiele lat temu, rozmowę z Rogerem Fry.

Rozmawialiśmy o Liliach Wodnych Moneta. One nie mają prawa, twierdził Roger uparcie, być tak uderzająco niezor-ganizowane, tak całkowicie pozbawione właściwego szkieletu kompozycyjnego. To wszystko, mówiąc artystycznie, jest błędne. A jednak, musiał

przyznać, a jednak... A jednak, jak mogę powiedzieć dzisiaj, one są „transportujące”.

Artysta o zdumiewającej wirtuozerii postanowił namalować zbliżenie obiektów naturalnych, widzianych w swoim własnym otoczeniu i bez odniesień do czysto ludzkich pojęć w kwestii co jest czym, albo czym być powinno. Człowiek, jak zwykliśmy mówić, jest miarą wszystkich rzeczy. Dla Moneta, w tym wypadku, lilie wodne były miarą lili wodnych. I tak je namalował.

Taki sam pozaludzki punkt widzenia musi przyjąć artysta, który próbuje przedstawić odległą scenę. Jakże maleńcy, w chińskim malowidle, są podróżni, którzy przemierzają dolinę! Jak krucha jest bambusowa chata na zboczu ponad nimi! A cała reszta rozległego krajobrazu jest pustką i ciszą. To objawienie pustkowskiego, żyjącego swym własnym ci życiem zgodnym z prawami swego własnego bytu „transportuje” umysł na jego antypody; bo Pierwotna Natura powoduje dziwne skojarzenia z tym wewnętrznym światem, gdzie nie są brane pod uwagę żadne z naszych osobistych życzeń ani też troski człowieka w ogóle.

Tylko średnia odległość i to co można nazwać odległym tłem są ściśle ludzkimi. Gdy patrzymy bardzo blisko lub bardzo daleko, człowiek znika, traci swoją ważność. Astronom spogląda dalej niż malarz z epoki Sung i widzi jeszcze mniej ludzkiego życia. Z przeciwnej strony, fizyk, chemik czy fizjolog badają zbliżenia — komórkowe, cząsteczkowe, atomowe i sub-atomowe. Poza tym, na trzy kroki, nawet na długość ramienia nie będzie śladu niczego co wyglądałoby lub brzmiało jak ludzka istota.

Coś analogicznego przytrafia się krótkowzrocznym artystom lub szczęśliwym kochankom.

W miłosnym uścisku zostaje zgnieciona osobowość; indywidualność (co jest powracającym tematem powieści i poematów Lawrence'a) przestaje być sobą i staje się częstką rozległego, bezosobowego uniwersum.

Podobnie jest z artystą, który dla swych oczu wybiera bliski punkt. W jego dziele ludzkość traci swą ważność, a nawet całkowicie znika. Zamiast mężczyzn i kobiet wykonujących swe fantastyczne sztuczki wobec wysokiego nieba, zachęceni jesteśmy do podziwiania lilii, do rozmyślania o nieziemskim pięknie "zwykłych rzeczy", pozbawionych swego użytkowego kontekstu i pokazanych takimi jakie są, w sobie i dla siebie. Alternatywnie (lub wyłącznie we wczesnym etapie artystycznego rozwoju), pozaludzki świat zbliżenia jest przedstawiany we wzorach. Wzory te są w większej części wydobyte z liści i kwiatów —

róży, lotosu, akantu, palmy, papirusu — i przepracowane, z powtórzeniami i wariacjami, w coś „transportujące” przypominającego żywą geometrię Innego Świata.

Swobodniejsze i bardziej realistyczne podejście do Natury z bliskiej odległości pojawiło się stosunkowo niedawno — choć grubo wcześniej niż podobne traktowanie scen oddalonych, którym wyłącznie (i omyłkowo) nadajemy nazwę malarstwa krajobrazowego. W Rzymie, na przykład, istniały takie zbliżone krajobrazy. Fresk

przedstawiający ogród, który niegdyś zdobił pomieszczenie w Villa Livia, jest wybitnym przykładem tej formy artystycznej.

Z powodów teologicznych Islam musiał się zadowalać „arabeskami” — bujnymi (jak w wizjach) i ciągle zmieniającymi wzory, opartymi na naturalnych przedmiotach widzianych z bliska. Lecz nawet w Islamie prawdziwy zbliżony krajobraz był nieznany. Nic tak nie może prześcignąć piękna i siły powodowania wizji niż mozaiki ogrodów i budowli wielkiego meczetu Omayyada w Damaszku.

W średniowiecznej Europie, poza powszechną manią przekładania wszystkich danych na pojęcia, wszelkich bezpośrednich doświadczeń na książkowy symbol czegoś tam, realistyczne zbliżenia listowia i kwiatów były dość powszechne. Odkrywamy je wyrzeźbione na kapitelach gotyckich filarów, jak w Chapter House z Southwell Minster.

Znajdujemy je w obrazach polowań — obrazach, których temat jest wszechobecnym faktem życia średniowiecznego, las taki jakim widzi go myśliwy lub wędrowiec, w całej swej zdumiewającej zawłości roślinnych detali.

Freski z Pałacu Papieskiego w Ayignon są niemal jedynym zabytkiem tego co nawet w czasach Chaucera było szeroko praktykowaną formą sztuki świeckiej. Sto lat później ta sztuka leśnego zbliżenia osiągnęła doskonałość w tak wybitnych magicznych dziełach jak Św. Hubert Pisanella i Leśne Polowanie Paolo Ucello, znajdujące się w Ashmolean Museum w Oxfordzie. Ze ściennym malarstwem tych leśnych zbliżeń są ściśle spokrewnione gobeliny, którymi bogaci ludzie północnej Europy ozdabiali swe domy.

Najlepsze z nich są dziełami wysokiego lotu powodującymi wizje. Na swój sposób są one tak niebiańsko, tak wspaniale związane z tym co dzieje się na antypodach umysłu, jak wielkie arcydzieła malarstwa krajobrazowego — widoki gór z czasów Sung z ich niezwykłą

samotnością; rzeki z epoki Ming nieskończenie piękne; błękitny, podalpejski świat horyzontów Tycjana; Anglia Constable'a; Włochy Turnera i Corota; Prowansja Cezanne 'a i Van Gogha; Ule de France Sisleya oraz Ule de France Vuillarda.

Nawiasem mówiąc, Vuillard był wybitnym mistrzem „transportujących” zbliżeń, jak i

„transportujących” oddalonych widoków. Jego mieszczańskie wnętrza są arcydziełami sztuki wywołującej wizje, wobec których dzieła tak świadomych i by tak rzec, profesjonalnych wizjonerów jak Blake i Odiion Redon wydają się skrajnie słabe. We wnętrzach Vuillarda każdy najbardziej trywialny detal, choćby brzydki wzór późno-wiktoriańskich tapet, bibelot w stylu Art Nouveau, brukselski dywan — widziany jest i przedstawiany jako żywy klejnot i wszystkie te klejnoty są harmonijnie zebrane w całość, która jest klejnotem jeszcze wyższego pokroju wizyjnej intensywności. A kiedy reprezentujący średnią klasę mieszkaniac tego vuillardowskiego Nowego Jeruzalem wyjdzie na spacer, to znajdzie się nie w departamencie Seine et Oise, jak można by przypuszczać, lecz w Ogrodzie Edenu, w Innym Świecie, który jednak jest istotnie taki sam jak ten świat, lecz przekształcony i dlatego „transportujący”.<sup>6</sup>

Mówiłem dotąd o błogim doświadczeniu wizyjnym i jego interpretacji w kategoriach teologicznych oraz jego wyrazie artystycznym. Lecz doświadczenie wizyjne nie zawsze jest błogie. Czasami jest zatrważające. Istnieje piekło, podobnie jak niebo.

Podobnie jak niebo, wizyjne piekło ma swe przedwieczne naturalne światło i swe przedwieczne naturalne znaczenie. Ale znaczenie jego jest głęboko przerażające, zaś światło jest „zadymionym światłem” z Tybetańskiej Księgi Umarłych, „widzialną ciemnością” Miliona. W Dzienniku Schizofreniczki<sup>7</sup>, autobiograficznym opisie przejścia młodej dziewczyny przez szaleństwo, świat schizofreniczny nazywa się le Pays d'Eclaircissement — „światem rozjaśnionym”. To nazwa, której mistyk mógłby użyć dla nazwania swego nieba.

Ale dla biednej Renee, schizofreniczki, jest to piekielna iluminacja, silny, elektryczny blask bez cienia, wszechobecny i nieubtany. Wszystko co dla zdrowego wizjonera jest źródłem błogości, na Renee sprowadza tylko strach i majaczące poczucie nierealności. Letnie słońce jest gorączkowe; błysk gładkich powierzchni jest sugestywny, lecz nie są to klejnoty lecz maszynieria i emaliowane puszki; intensywność egzystencji ożywiającej wszystkie przedmioty, widziana z bliska i poza ich użytkowym kontekstem, odczuwana jest jako groźba.

Następnie widzimy twogę przed nieskończonością. Dla zdrowego wizjonera percepcja nieskończoności w skończonym szczególe jest objawieniem na skalę boską; dla Renee jest to objawienie czegoś co nazywa „systemem”, rozległym mechanizmem kosmicznym istniejącym tylko po to by mieszać winę i karę. samotność i nierealność.<sup>8</sup>

Zdrowie jest sprawą natężenia i jest wielu wizjonerów, widzących świat takim jakim widziała go Renee, lecz umiejących uchronić się od życia w azylu. Dla nich, jak i dla pozytywnego wizjonera, świat jest przekształcony — w tym przypadku na gorsze.

Wszystko w nim, od gwiazd na niebie po kurz pod stopami, jest niewyraźnie złowieszcze lub okropne; każde zdarzenie nabiera nienawistnego znaczenia; każdy przedmiot przejawia obecność Wszechmocnego Strachu, nieskończonego, niepokonanego, wiecznego.

Tak negatywnie przekształcony świat, od czasu do czasu, przedostaje się do literatury i sztuki. Wije się z bólu i grozi w późnych krajobrazach Van Gogha; jest tematem i nastrojem wszystkich opowiadań Karki; jest duchowym domem Gericaulta;<sup>9</sup> zamieszkuje u Goyi w latach jego głuchoty i samotności; zostafdostrzeżony przez Browninga, gdy ten pisał Childe Roland; miał swe miejsce, jako zaprzeczenie teofanii, w powieściach Charlesa Williamsa.

Negatywne doświadczenie wizyjne łączy się często z cielesnymi doznaniem bardzo szczególnego i charakterystycznego rodzaju.

Błogie wizje wiążą się ogólnie z poczuciem oddzielenia od ciała, z uczuciem deindywidualizacji. (Jest to, bez wątpienia, to uczucie deindywidualizacji, które umożliwia Indianom praktykującym kult peyotlu używanie tego środka nie tylko jako szybkiej przeprawy do świata wizyjnego, lecz także jako instrumentu do tworzenia błogiej solidarności wewnątrz grupy uczestników). Gdy doświadczenie wizyjne jest straszne, a świat zmienia się na gorsze, indywidualizacja wzmacnia się, zaś wizjoner zostaje silniej związany z ciałem, które wydaje się stopniowo powiększać swą gęstość, jest bardziej zwarte, aż on sam zostanie w końcu zredukowany do konającej świadomości wewnątrz grudki zgęszczonej materii, nie większej niż kamień mieszczący się w dłoniach.

Warto zaznaczyć, że wiele kar opisywanych w relacjach z piekła to kary zgniatania lub ucisku. Grzesznicy u Dantego są grzebani w błocie, wciskani w pnie drzew, zamrażani w bryłach lodu lub zgniatani przez kamienie. Inferno jest psychologiczną prawdą. Wiele spośród jego cierpień doświadczają schizofrenicy oraz ci, którzy użyli meskaliny lub kwasu lizergowego w niesprzyjających warunkach.<sup>10</sup>

Co jest naturą tych niesprzyjających warunków? Jak i dlaczego niebo zamienia się w piekło? W pewnych przypadkach negatywne doświadczenie wizyjne jest rezultatem przyczyn fizycznych. Meskalina po spożyciu gromadzi się w wątrobie. Chora wątroba może sprawić, że połączony z nią umysł trafia do piekła. Ważniejsze w naszym przypadku jest to, że negatywne doświadczenie wizyjne może być skutkiem czysto psychologicznych przyczyn. Strach i gniew zamykają dostęp do niebiańskiego Innego Świata i spychają wędrowca do piekła. Jest to prawdą zarówno dla używającego meskaliny jak i dla osoby doświadczającej wizji spontanicznie lub pod hipnozą.

Na tych psychologicznych podstawach powstała teologiczna nauka o zbawczej wierze —



nauka obecna we wszystkich tradycjach wielkich religii świata. Eschatolodzy zawsze natrafiali na trudność w godzeniu swej moralności i racjonalizmu z twardymi faktami doświadczenia psychologicznego. Jako racjoniści i moralisci czuli, że prawe zachowanie winno się spotkać z nagrodą a cnota zasługuje na niebo. Lecz, jako psychologowie wiedzieli, że cnota nie jest ani jedynym ani wystarczającym warunkiem błędnego doświadczenia wizyjnego. Wiedzieli, że same czyny są bezsilne i że wiara, pełne miłości ufanie gwarantują to, że doświadczenie wizyjne będzie pozytywne.

Negatywne emocje — strach będący brakiem ufności, nienawiść, gniew lub złośliwość wykluczające miłość — sprawiają, że doświadczenie wizyjne, jeśli nastąpi, będzie straszne.

Faryzeusz był człowiekiem cnoty, lecz jego cnota godziła się z negatywnymi-emocjami.

Stąd jego doświadczenie-wizyjne będzie zapewne piekielne raczej niż błędne.

Natura umysłu jest taka, że grzesznik który żałuje i czyni akt wiary w wyższe moce może łatwiej doświadczyć wizji błędną, niżli zadowolony z siebie filar społeczeństwa wraz ze swym słusznym oburzeniem, troską o posiadanie i pozycję, z zakorzenionym zwyczajem obwiniania, rzucania oszczerstw i oskarżeń. Stąd zapewne bierze się nadzwyczajne znaczenie jakie we wszystkich wielkich tradycjach religijnych przywiązuje się do stanu umysłu w chwili umierania.

Doświadczenie wizyjne nie jest tym samym, co doświadczenie mistyczne. Doświadczenie mistyczne znajduje się poza dziedziną przeciwności. Zaś doświadczenie wizyjne ciągle w niej pozostaje. Niebo nie góruje nad piekłem i "pójść do nieba", oznacza nie większe wyzwolenie niż zstąpienie w otchłań. Niebo jest tylko dogodniejszym punktem, z którego jaśniej widać boskie terytorium niż z poziomu zwykłej, indywidualnej egzystencji.

Jeśli świadomość przeżywa śmierć cielesną, to przypuszczalnie przeżywa ją na każdym poziomie mentalnym — na poziomie doświadczenia mistycznego, na poziomie błogiego doświadczenia wizyjnego, na poziomie piekielnego doświadczenia wizyjnego i na poziomie codziennej, indywidualnej egzystencji.

W życiu, nawet błogie doświadczenie wizyjne ma skłonność do zmiany znaku, jeśli trwa zbyt długo. Wielu schizofreników doznaje okresów niebiańskiej szczęśliwości, lecz fakt że (odwrotnie niż przy meskalinie) nie wiedzą oni kiedy, jeśli w ogóle, danym im będzie powrócić do namacalnej banalności codziennego doświadczenia, sprawia że nawet niebo wydaje się straszne. Zaś tym, którzy z rozmaitych powodów są wypełnieni strachem, niebo zamienia się w piekło, błogość w przerażenie. Jasne Światło w nienawistny połysk świata rozjarzonego.

Coś podobnego może zdarzać się w stanie pośmiertnym. Zobaczywszy pokrótce przejmującą wspaniałość ostatecznej Rzeczywistości, chwiejąc się pomiędzy niebem i piekłem, większość dusz odkrywa możliwość cofnięcia się do tego bardziej pewnego rejonu umysłu, gdzie mogą, używając własnych i cudzych chęci, wspomnień i rojeń, konstruować świat bardzo zbliżony do tego w jakim żyli na ziemi.

Z tych, którzy umierają, tylko niewielka mniejszość zdolna jest do natychmiastowej unii z boskim Królestwem, nieco liczniejsi są w stanie znieść wizyjną błogość nieba, jeszcze inni znajdą się w wizyjnym horrorze piekła i nie potrafią uciec; znakomita większość kończy w tym rodzaju świata, jaki opisują Swedenborg i media. Wątpliwa jest możliwość przejścia z tego świata, gdy spełnią się konieczne warunki, do świata wizyjnej błogości lub finalnego oświecenia.

Mój własny domysł jest taki, że zarówno nowoczesny spiritualizm jak dawna tradycja mają rację. Bo istnieje stan pośmiertny takiego rodzaju, jaki został opisany w książce Raymond Sir Olivera Lodge'a;

lecz także istnieje niebo błęgiego doświadczenia wizyjnego; również jest piekło w rodzaju strasznego doświadczenia wizyjnego, jakiego tutaj doświadczają schizofrenicy i niektórzy spośród tych, którzy posłużyli się meskaliną, a wreszcie jest także doświadczenie poza czasem, jedność z królestwem boskim.

## Appendiks I

Dwum innym, mniej skutecznym ułatwieniom doświadczenia wizyjnego, należy się wzmianka — dwutlenkowi węgla oraz lampie stroboskopowej. Mieszanka (całkowicie nietoksyczna) siedmiu części tlenu i trzech dwutlenku węgla powoduje u tych, którzy ją wdychają pewne fizyczne i psychologiczne zmiany, które obszernie opisał Meduna.

Najważniejszą spośród tych zmian w naszym kontekście jest spotęgowanie możliwości

„widzenia rzeczy” przy zamkniętych oczach. W pewnych przypadkach widzi się tylko wirujące, kolorowe wzory. W innych może to być żywe przywołanie dawnych doświadczeń. (Stąd wartość CO<sub>2</sub> jako środka terapeutycznego.) W jeszcze innych przypadkach dwutlenek węgla „transportuje” podmiot do Innego Świata, na antypody jego codziennej świadomości, gdzie przeżywa on bardzo krótkie doświadczenia wizyjne całkowicie niezwiązane z jego własną historią osobistą ani z problemami rasy ludzkiej w ogólności.

W świetle tych faktów łatwiej zrozumieć logiczne podstawy ćwiczeń oddechowych jogów.

Systematycznie praktykowane ćwiczenia te po jakimś czasie owocują przedłużonym powstrzymywaniem oddechu. Długie powstrzymywanie oddechu prowadzi do wysokiej koncentracji dwutlenku węgla w płucach i we krwi, a ten wzrost koncentracji CO<sub>2</sub> obniża sprawność mózgu jako zaworu ograniczającego i pozwala przeniknąć do świadomości doświadczeniom wizjonerskim albo mistycznym "stamtąd".

Długi i wytrwały krzyk albo śpiew może powodować podobne choć mniej wyraźne rezultaty. Śpiewający, dopokąd nie osiągną wysokiej sprawności, mają skłonność do wydychania więcej niżli wdychają.

Wskutek tego koncentracja dwutlenku węgla w pęcherzykach płucnych i krwi wzrasta, a obniża się sprawność cerebralnego zaworu ograniczającego, co czyni możliwym doświadczenie wizyjne. Oto powód niekończących się „czczych powtórzeń” w magii i religii. Zawodzenie curandero, uzdrowiciela, szamana; śpiewanie psalmów bez końca czy intonowanie sutr u chrześcijańskich czy buddyjskich mnichów; wielogodzinne krzyki i skowyty rewiwalistów — przy wszystkich różnościach wierzeń teologicznych i konwencjach estetycznych — psy-cho-chemiczno-fizjologicznych cel pozostaje taki sam.

Zwiększenie koncentracji CO<sup>2</sup> w płucach i krwi i obniżenie w ten sposób sprawności cerebralnego zaworu ograniczającego aż przepuści on biologicznie bezużyteczny materiał z Rozległego Umysłu — właśnie to, choć krzyczący, śpiewający i mamroczący o tym nie wiedzą, było we wszystkich czasach rzeczywistym celem i sensem magicznych zaklęć, mantramów, litanii, psalmów i sutr. „Serce” powiedział Pascal, „ma swoje racje”. Bardziej nieodparte i trudniejsze do rozwikłania są racje płuc, krwi i enzymów, neuronów i synapsów. Droga do nadświadomości prowadzi przez podświadomość, zaś droga, a przynajmniej jedna z dróg do podświadomości wiedzie poprzez chemię pojedynczej komórki.

Lampa stroboskopowa sprowadza nas z chemii na-jeszcze bardziej elementarny poziom fizyki. Jej rytmicznie błyskające światło wydaje się działać bezpośrednio, poprzez nerwy wzrokowe na elektryczne przejawy aktywności mózgowej. (Dlatego zawsze trzeba się liczyć z pewnym niebezpieczeństwem jakie wiąże się z używaniem lampy stroboskopowej.

Niektóre osoby chorujące na petit mal są nieświadome tego z braku jasnych i jednoznacznych symptomów. Osoby takie postawione przed lampą stroboskopową mogą doznać pełnego ataku epileptycznego. Ryzyko nie jest zbyt wielkie, ale zawsze należy je mieć na uwadze. Jeden przypadek na osiemdziesiąt może się skończyć źle.

Siedzenie z zamkniętymi oczami przed lampą stroboskopową to bardzo dziwne i fascynujące doświadczenie. Gdy tylko lampa zostaje włączona, natychmiast stają się widzialne wzory o najbardziej jaskrawych barwach. Nie są to wzory statyczne, lecz zmieniają się nieprzerwanie. Dominująca w nich barwa jest funkcją przyśpieszenia lub zwolnienia stroboskopu. Gdy lampa mruga z szybkością od dziewięciu do czternastu lub piętnastu razy na sekundę we wzorach przeważa kolor pomarańczowy lub czerwony. Zieleń i błękit pojawiają się, gdy prędkość

przekracza piętnaście mgnień na sekundę. Powyżej osiemnastu lub dziewiętnastu wzory stają się białe i szare. Nie wiadomo dokładnie dlaczego widzimy takie właśnie wzory przed stroboskopem. Najoczywistszym wyjaśnieniem byłoby uznać interferencję dwu lub więcej rytmów — rytmu lampy i różnych rytmów elektrycznej aktywności mózgu. Takie interferencje mogą zostać przełożone przez ośrodek wzrokowy i nerwy optyczne na coś, co umysł uświadamia sobie jako barwne, ruchome wzory. Daleko trudniejszym do wyjaśnienia jest fakt niezależnie obserwowany przez wielu eksperymentatorów, że stroboskop wydaje się wzbogacać i intensyfikować wizje spowodowane przez meskalinę lub kwas lizergowy.

Oto, dla przykładu, zdarzenie opowiedziane mi przez przyjaciela lekarza. Użył on kwasu lizergowego i zobaczył, po zamknięciu oczu jedynie barwne, ruchome wzory. Usiadł

następnie przed stroboskopem. Lampa została włączona i natychmiast abstrakcyjna geometria przekształciła się w coś co mój przyjaciel opisał jako „japońskie krajobrazy” o porywającej urodzie. Ale jak, u licha, interferencja dwu rytmów może stwarzać impulsy elektryczne dające się interpretować jako żywe, samokształtujące się japońskie krajobrazy, niepodobne do niczego co podmiot kiedykolwiek widział, wypełnione przedwiecznie naturalnym światłem i barwą, wzbogacone przedwiecznie naturalnym znaczeniem?

Tajemnica ta jest jedynie szczególnym przypadkiem większej, bardziej zrozumiałej tajemnicy — natury relacji między

doświadczeniem wizyjnym a wydarzeniami na poziomach — komórkowym, chemicznym i elektrycznym. Dotykając pewnych miejsc mózgu bardzo delikatną elektrodą Penfield potrafił przywołać długie łańcuchy wspomnień związanych z dawnymi doświadczeniami. Wspomnienia te były dokładne nie tylko w szczegółach perceptualnych; towarzyszyły im także wszystkie emocje jakie powstawały przy ich okazji. Pacjent znajdujący się pod lokalnym znieczuleniem może się znaleźć równocześnie w dwu miejscach i czasach w sali operacyjnej, teraz i w domu swego dzieciństwa, setki mil stąd i tysiące dni w przeszłości. Można by się zastanawiać czy są takie miejsca w mózgu, które podrażnione elektrodą wydobyłyby na światło dzienne Cherubiny Blake'a czy też samoprzemieniającą się gotycką wieżę ozdobioną żywymi klejnotami z wizji Weir Mitchelfa, albo niewyraźalnie piękne pejzaże japońskie mojego przyjaciela? A jeśli, jak sam jestem przekonany, doświadczenia wizyjne przychodzą do naszej świadomości z jakiegoś „tam” znajdującego się w nieskończoności Rozległego Umysłu, to jaki rodzaj neurologicznego wzoru adhoc jest dla nich tworzony przez przyjmujący i przekształcający mózg? I co dzieje się z tymi wzorami adhoc, gdy wizja przemija? Dlaczego wszyscy wizjonerzy podkreślają niemożliwość odtworzenia, choćby tylko z grubsza przypominające oryginalną formę i intensywność ich przekształcających doświadczeń? Jak wiele pytań — i, jak dotąd, jakże niewiele odpowiedzi!

## Appendiks II

W świecie Zachodnim wizjonerzy i mistycy są dziś mniej liczni niż było to niegdyś. Są dwa zasadnicze powody tego stanu rzeczy — powód filozoficzny i powód chemiczny. W

lansowanym obecnie obrazie świata nie ma miejsca na liczące się doświadczenie transcendentalne. W konsekwencji ci, którzy posiadli coś co uważają za liczące się doświadczenie transcendentalne są traktowani z podejrzliwością jako wariaci lub szalbierze.

Być mistykiem lub wizjonerem — to już nie przynosi

zaszczytu.

Ale nie tylko nasz klimat mentalny jest niechętny wizjonerom i mistykom; takie jest również nasze środowisko chemiczne — środowisko głęboko odmienne od tego w jakim spędzali swe życie nasi praojcowie. Mózg podlega kontroli chemicznej i doświadczenie pokazuje, że można go uczynić przepuszczalnym dla (mówiąc biologicznie) normalnej chemii ciała.

Przez prawie połowę każdego roku nasi przodkowie nie jedli owoców, zielonych jarzyn i (bo nie było możliwości wykarmienia więcej niż kilku sztuk bydła, krów, świń i drobiu podczas zimowych miesięcy) bardzo mało masła, świeżego mięsa i niewiele jaj. Z

początkiem każdej następnej wiosny większość z nich chorowała, łagodniej lub ostro, na szkorbut wynikły z braku witaminy C oraz pelagrę wywołaną przez niedobór witamin B w ich żywności. Dokuczliwe symptomy fizyczne tych chorób zbiegały się z niemniej dokuczliwymi symptomami psychologicznymi.<sup>11</sup>

System nerwowy jest bardziej odsłonięty niż inne organy ciała, zatem niedostatek witaminy wpływa na stan umysłu zanim obejmie,



przynajmniej w sposób dostrzegalny, skórę, kości, błony śluzowe, mięśnie i wnętrzności. Pierwszym skutkiem niewłaściwego odżywiania jest obniżenie wydajności mózgu jako instrumentu biologicznego przetrwania. Niedożywiona osoba przejawia skłonności do lęku, depresji, hipochondrii i uczuć lękowych. Jest też skłonna do doznawania wizji; bo gdy cerebralny zawór ograniczający ma zmniejszoną wydajność to wiele (mówiąc biologicznie) bezużytecznego materiału napływa do świadomości „stamtąd”, z Rozległego Umysłu.

Wiele z tego czego doświadczali dawni wizjonerzy było przerażające. By użyć języka teologii chrześcijańskiej, w ich wizjach i ekstazach Diabeł pojawiał się znacznie częściej niż Bóg. W czasach gdy brakowało witamin a wiara w Szatana była ogólna, nie było to zaskakujące. Cierpienie umysłowe razem z nawet łagodnymi postaciami pelagry i szkorbutu było pogłębione przez strach przed potępieniem<sup>^</sup> i przeświadczeniem o wszechobecności sił zła. Cierpienia te miały skłonność do zabarwiania swym własnym, ciemnym kolorytem materiału wizyjnego docierającego do świadomości poprzez cerebralny zawór, którego wydolność była obniżona przez niedożywienie. Ale wbrew lękowi przed wiekuistym potępieniem i wbrew chorobie niedostatku, duchowo nastawieni asceci często widzieli niebo a nawet, okazjonalnie mogli sobie uświadamiać ową boską, niepodzielną Jedność, w której pogodzone są biegunowe przeciwieństwa. Żadna cena nie jest wygórowana za przebłysk piękna i za przedsmak jednoczącej wiedzy. Umartwianie ciała powoduje liczne, niepożądane symptomy mentalne, ale może też otwierać drzwi do transcendentального świata Bytu, Wiedzy i Błogostanu. Oto dlaczego, wbrew wszelkim szkodom, prawie wszyscy aspiranci do życia duchowego musieli w przeszłości przejść przez regularny kurs cielesnego umartwienia.

Rozważając rzecz od strony witamin, każda średniowieczna zima była długą, wymuszoną głodówką, a po tej wymuszonej głodówce następowała, podczas Wielkiego Postu, czterdziestodniowa, dobrowolna abstynencja. Wielki Tydzień zastawał wiernego wspaniale przygotowanym, rozważając rzecz od strony chemii ciała,

na niezwykle podniety smutku i radości, na okresowe wyrzuty sumienia i identyfikację z wstającym z grobu Chrystusem. W

tym czasie najwyższej ekscytacji religijnej i najmniejszej podaży witamin, ekstazy i wizje były czymś powszechnym. Wystarczyło jedynie czekać.

Dla klasztorów kontemplacyjnych było kilka Wielkich Postów każdego roku. A nawet pomiędzy postami posiłek bywał skrajnie chudy. Stąd brały się owe agonie depresji i sumienia opisywane przez tak wielu duchowych pisarzy; stąd także ich przerażająca skłonność do desperacji i samounicestwienia. Ale stąd także owa „darowana łaska” w formie niebiańskich wizji i głosów, proroczych wglądów, telepatycznych „ob-cowań z duchami”. I wreszcie ich „wlana kontemplacja” oraz ich „niejasna wiedza” o Jednym we wszystkim.

Poszczenie nie było jedyną formą fizycznego umartwiania się dawnych aspirantów do duchowości. Większość z nich używała wobec siebie biczów z guzłowatymi rzemieniami a nawet z żelaznego drutu. Bicie się było odpowiednikiem poważnej operacji chirurgicznej bez środków znieczulających, a jego wpływ na chemię ciała penitentów był znaczny. Gdy bicz był w robocie, uwalniały się duże ilości histaminy i adrenaliny, a gdy powstałe rany zaczynały ropieć (jak to się działo istotnie przed epoką mydła) to do krwiobiegu przedostawały się różne substancje toksyczne powstające z rozkładu białek. Ale histamina powoduje wstrząs, zaś wstrząs wpływa na umysł niemniej głęboko jak na ciało. Ponadto duże ilości adrenaliny mogą spowodować halucynacje, a niektóre związki jej rozpadu objawiają się symptomami zbliżonymi do schizofrenii. Co zaś do jadów powstałych z ran

— to zakłócają system enzymów regulujących pracę mózgu i obniżają jego sprawność jako instrumentu w świecie, gdzie przeżywa tylko to co jest najlepiej przystosowane biologicznie. To wszystko może nam wyjaśnić dlaczego Cure d'Ars zwykł powiadać, że w dni kiedy może się biczować bez litości, Bóg niczego mu nie odmawia. Innymi słowy, gdy skrucha, obrzydzenie do siebie i strach

przed piekłem uwalniają adrenalinę, gdy wymierzana sobie chirurgia uwalnia adrenalinę i histaminę, i gdy zakażone rany rozkładają proteiny zawarte w krwi, osłabiona zostaje wydajność cerebralnego zaworu ograniczającego — przeto nieznane aspekty Rozległego Umysłu (włączając w to zjawiska psi, wizje i, jeśli mamy do czynienia z filozoficznym i etycznym przygotowaniem, doświadczenia mistyczne) wlewają się do świadomości ascety.

Wielki Post, jak mówiliśmy, następował po długim okresie wymuszonej głodówki.

Podobnie skutkom samobiczowania się w dawnych czasach towarzyszyła absorbcja rozkładających się białek. Nie było dentystów, lekarze byli oprawcami i nie istniały bezpieczne środki antyseptyczne. Dlatego większość ludzi spędzała życie wśród ognisk zakażeń, zaś ogniska zakażeń, choć niepożądane bo będące przyczyną wszelkich chorób jakie tylko mogą dotknąć ciała, z pewnością obniżały sprawność cerebralnych zaworów hamujących.

A morałem tego wszystkiego jest — co? Zwolennicy wyłącznego filozofowania odpowiedzą, że skoro zmiany w chemii ciała mogą stwarzać najodpowiedniejsze warunki dla doświadczeń mistycznych i wizyjnych, to doświadczenia wizyjne i mistyczne nie mogą być tym za co się je bierze — tym czym są w oczywisty sposób dla tych, którzy ich dostąpili. A to jest oczywistym non sequitur.

Do podobnej konkluzji dochodzą ci, dla których filozofia jest niepotrzebnie "spiritualna".

Bóg, będą podkreślać, jest duchem i winien być wyznawany w duchu. Dlatego doświadczenie, które jest uwarunkowane chemicznie nie może być doświadczeniem boskości. Lecz, tak czy inaczej, wszystkie nasze doświadczenia są uwarunkowane chemicznie i jeśli wyobrażamy sobie, że niektóre z nich są czysto "spiritualne", czysto

"intelektualne", czysto "estetyczne" to jest tak dlatego, że nigdy nie trudzimy się by badać wewnętrzne środowisko chemiczne w chwili ich pojawienia się. Co więcej, jest rzeczą potwierdzoną historycznym przekazem, że większość aspirantów systematycznie pracowała nad modyfikacją chemii swego organizmu, celując na stworzenie wewnętrznych warunków najodpowiedniejszych dla duchowego wglądu. Kiedy nie doprowadzali do obniżenia cukru we krwi lub niedoboru witamin, lub nie biczowali się aż do zatrucia przez histaminę, adrenalinę i rozłożone białko to przynajmniej uprawiali bezsenność i długotrwałe modły w niewygodnych pozycjach, aby wytworzyć psychofizyczne symptomy stresu. W interwałach śpiewali niekończące się psalmy, przeto zwiększali zawartość dwutlenku węgla w płucach i układzie krążenia, albo, jeśli mieszkali na Wschodzie, odbywali ćwiczenia oddechowe by osiągnąć ten sam cel. Dzisiaj wiemy jak obniżyć sprawność cerebralnych zaworów hamujących posługując się bezpośrednim działaniem chemicznym bez ryzyka spowodowania poważnych uszkodzeń w organizmie psychofizycznym. Odwrotnie niż to było u aspiranta mistycznego, przy obecnym stanie wiedzy dłużące się głodówki i gwałtowne samobiczowanie byłyby równie bezsensowne, Jak dla aspiranta kucharskiego zachowanie Chińczyka z opowieści Charles'a Lamb'a, palącego cały dom po to by upiec prosię. Wiedząc to co wie (a przynajmniej może, jeśli chce, wiedzieć) o chemicznych uwarunkowaniach doświadczenia transcendentального, aspirant mistyczny winien się zwrócić po techniczną pomoc do specjalistów-farmakologów, biochemików, fizjologów i neurologów, psychologów, psychiatrów i parapsychologów. A ci, oczywiście, ze swej strony, specjaliści (jeśli mają pretensję do bycia prawdziwymi ludźmi nauki skalającymi ludzki byt) winni się zwrócić, opuszczając swe szacowne szufladki, do artystów, wróżek, wizjonerów i mistyków — tych wszystkich, jednym słowem, którzy doświadczyli Innego Świata i którzy wiedzą, na swoje różne sposoby, co uczynić z takim doświadczeniem.

### Appendiks III

Wizjo-podobne efekty i wizjo-twórcze urządzenia odgrywały w popularnych rozrywkach poważniejszą rolę niż w sztukach pięknych. Sztuczne ognie, widowiska, spektakle teatralne

— w istocie wszystko to są sztuki wizyjne. Są to także, niestety, sztuki ulotne a ich niegdyśjsze arcydzieła znamy jedynie z przekazów. Nic nie pozostało ze wszystkich rzymskich triumfów, ze średniowiecznych turniejów, maskarad z czasów Jakuba, z niezliczonych intronizacji i koronacji, królewskich ślubów i ponurych egzekucji, z kanonizacji i papieskich pogrzebów. Możemy tylko ufać, że swą wspaniałością przerastały wszelkie opisy.

Interesującą właściwością tych popularnych sztuk wizyjnych jest ich ścisła zależność od współczesnej technologii. Na przykład fajerwerki były niegdyś najzwyczajniejszymi ogniami sztucznymi (a do dzisiaj, dodam od siebie, dobry sztuczny ogień w ciemną noc ciągle pozostaje najbardziej magicznym i "transportującym" spektaklem. Patrząc nań można zrozumieć mentalność meksykańskich chłopów, którzy zakładają, że wypalą jeden akr lasu by zasiać kukurydzę, ale najszczęśliwsi są gdy przez pomyślny przypadek jedną lub dwie mile kwadratowe pochłonie jasny, apokaliptyczny płomień.) Prawdziwa pirotechnika zaczęła się (przynajmniej w Europie, jeśli nie w Chinach) od użycia miotaczy ognia w oblężeniach i bitwach morskich. Z pola bitwy przeszły one naturalnym biegiem rzeczy do rozrywki. Imperium Rzymskie miało swe pokazy fajerwerków, a niektóre spośród nich były aż do skrajności wymyślne. Oto pozostawiony przez Klaudiana opis pokazu wydanego przez Maniusa Theodorusa w 399 roku n.e.

Mobile ponderibus descendat pegma reductis inque chori speciem  
spargentes ardua flammis scaena rotet varios, et fmgat Mulciber  
orbis per tabulas impune vagos pictaeque citato ludant igne trabes,  
et non permissa morari

fida per innocuas errent incendia turre. "Niech się poruszają szale wagi, " tłumaczy to Mr.

Platnauer językiem tak prostolinijnym, że oddaje mniej niż sprawiedliwość składniowym ekstrawagancjom oryginału, "i niech się obniżą ruchome dźwigi ku zacnym ludziom sceny, którzy jak chór krążąc rozsypują płomienie. Niech wykuwa Wulkan ogniste kule i toczy je niegroźnie poprzez deski sceny. Niech płomienie udają, że objęły rusztowanie sceny a łagodna pożoga niech bez spoczynku wędruje pomiędzy nietkniętymi wieżami."

Po upadku Rzymu pirotechnika raz jeszcze stała się sztuką wyłącznie militarną.

Największym jej osiągnięciem było wynalezienie przez Calinicausa około 650 n.e. słynnego greckiego ognia, sekretnej broni, która kurczącemu się Cesarstwu Bizantyńskiemu pomogła przez dość długi czas odpierać swych wrogów.

W czasach Renesansu fajerwerki powróciły do świata popularnej rozrywki. Z każdym postępem w naukach chemicznych stawały się coraz bardziej oszałamiające. W połowie wieku dziewiętnastego pirotechnika osiągnęła szczyt technicznej doskonałości i była w stanie "przetransportować" na wizyjne antypody umysłu całe rzesze widzów, którzy normalnie byli czcigodnymi metodystami anglikanami, utylitarianistami, uczniami Milla czy Marksa, Newmana, Bradlaugha czy Samuela Smiles'a. Na Piazza del Popolo, w Ranelagh i Crystal Palace każdego czwartego czy czternastego lipca przy pomocy karmazynowej jaskrawości strontu, miedziowego błękitu i zieleni barowej sodowej żółci przypominano ludowej podświadomości o istnieniu Innego Świata, gdzieś w dole, na psychologicznym ekwiwalencie Australii.

Widowisko jest sztuką wizyjną, której od niepamiętnych czasów używa się jako instrumentu politycznego. Okazale fantazyjne stroje wdziewane przez Króli, Papieży i ich czcigodną świtę, wojskową i kościelną, mają bardzo praktyczne cele — chcą wyrzucić na niższych klasach żywe wrażenie nadludzkiej wielkości ich panów.

Przy pomocy pięknych szat i poważnych ceremonii panowanie de facto zostaje przekształcone nie tylko w zasadę de jure lecz więcej, w de jure divino.

Korony i tiary, doborowa biżuteria, satyny, jedwabie i aksamity, krzykliwe mundury i ornaty, krzyże i medale, rękojeści mieczy i szpad, pióra obszernych kapeluszy i ich klerykalnych odpowiedników, owe ogromne wachlarze z piór upodabniające każdy występ papieski do sceny z Aidy — wszystkie te właściwości przybliżające wizję są zaprojektowane po to by wszyscy nazbyt ludzcy dżentelmeni i damy bardziej przypominali herosów, pół-bóstwa i serafinów, dając przy okazji wiele niewinnej przyjemności wszem zainteresowanym, zarówno aktorom jak i widzom.

W ciągu ostatnich dwustu lat technologia sztucznego oświetlenia dokonała niezwykłego postępu, a postęp ten silnie wpłynął na skuteczność widowiska i blisko spokrewnionego z nim kunsztu teatralnego. Pierwsze zwracające uwagę osiągnięcie zostało dokonane w wieku osiemnastym przez wprowadzenie odlewanych spermacetów w miejsce miseczek łojowych z zanurzonym, woskowym knotem. Następnie przyszedł wynalazek rurowych knotów Arganda, z dopływem powietrza zarówno na wewnętrzną jak i zewnętrzną stronę płomienia. Szybko też pojawiły się szklane kominki i po raz pierwszy w historii stało się możliwym by palić oliwę jasnym i całkowicie bezdymnym światłem. Gaz węglowy został

użyty do oświetlenia we wczesnych latach wieku dziewiętnastego, a w 1825 roku Thomas Drummond odkrył praktyczny sposób podgrzewania wapna do stopnia rozżarzenia przy pomocy płomienia tleno-wodorowego lub tleno-węglowego gazu. W tym czasie wszedł też do użytku reflektor paraboliczny, koncentrujący światło w wąski snop. (Pierwsza latarnia zaopatrzona w taki reflektor została zbudowana w Anglii w 1790).

Wpływ tych wynalazków na widowisko i spektakle teatralne był głęboki. W latach wcześniejszych ceremonie świeckie i religijne mogły się odbywać tylko za dnia (a dni, jak wiadomo, bywają i pogodne, i pochmurne), lub po zachodzie słońca, w świetle

kopających lamp, pochodni czy też przy słabych płomyczkach świec. Argand i Drummond, gaz, światło wapienne i w czterdzieści lat później elektryczność umożliwiły wydobyć z nieogarniętego chaosu nocy bogatą wyspę światów, na której połysk metalu i klejnotów, wystawna aura aksamitów i brokatów została wzmocniona do najwyższego stopnia. Ostatnim przykładem starodawnych widowisk podniesionych przez dwudziestowieczne oświetlenie do poziomu wyższej magicznej siły była

koronacja królowej Elżbiety II. "Transportujący" splendor tego wydarzenia został przy pomocy filmu uratowany od zapomnienia, dotąd będącego przekleństwem wszystkich takich ceremonii i udało się utrwalić tę płomienną, przedwieczną naturalność w powodzi światła ku zachwytowi licznych, współczesnego i przyszłego audytorium.

Dwie odrębne i oddzielne sztuki praktykowane są w teatrze

— ludzka sztuka dramatu oraz wizyjny, inny świat sztuki spektaklu. Elementy obu sztuk dają się połączyć w rozrywce jednego wieczoru

— można przerwać dramat (jak się to często zdarza przy wymyślnych interpretacjach Szekspira) aby widownia mogła się odprężyć przy tableau vivant, gdzie aktorzy stoją nieruchomo albo, jeśli się poruszają to ruszają się wyłącznie w sposób nie-dramatyczny, ceremonialnie, proce-syjnie albo w formalnym tańcu. W tym przypadku naszą troską nie jest dramat, nasza uwaga jest przy teatralnym spektaklu, będącym po prostu widowiskiem w ramach swych politycznych lub religijnych akcentów.

W mniejszej sztuce wizyjnej krawiec czy projektant scenicznej biżuterii naszych przodków byli zdecydowanymi mistrzami. A także wbrew ich całej zależności od siły nieuzbrojonych mięśni nie ustępowali nam w budowaniu i uruchamianiu maszynierii scenicznej, w pomysłowych „efektach specjalnych.” W przedstawieniach elżbietańskich i we wczesnej epoce Stuartów zastępowanie bóstw i



wdzieranie się demonów spod desek scenicznych były powszechne, podobnie jak apokalipsy, a zatem najbardziej zdumiewające metamorfozy.

Na takie spektakle wydawano niepojęte ilości pieniędzy. Skarb dworu, na przykład, na pokaz dla Karola I wydał więcej niż dwadzieścia tysięcy funtów — w czasach gdy siła nabywcza funta była sześć czy siedem razy większa niż dzisiaj.

"Stolarstwo," rzekł Ben Jonson sarkastycznie, "jest duszą przedstawienia". Za jego pogardą stała uraza. Inigo Jones otrzymał tyle samo pieniędzy za wykonanie dekoracji co Ben za napisanie libretta. Dotknięty literat przeoczył fakt, że przedstawienie jest sztuką wizjonerską, zaś doświadczenie wizyjne jest poza słowami (a w każdym razie poza wszystkimi z wyjątkiem słów szekspirowskich) i wywoływane jest przez dokładne, bezpośrednie postrzeganie rzeczy przypominających oglądającemu to, co dzieje się na niezbadanych antypodach jego własnej, osobistej świadomości. Duszą przedstawienia nie może być, z samej natury rzeczy, jonsonowskie libretto; ona musiała być stolarstwem. Lecz nawet stolarstwo nie może być duszą przedstawienia. Doświadczenie wizyjne, kiedy przychodzi do nas od wewnątrz jest zawsze przedwiecznie naturalnie lśniące. Lecz dawni dekoratorzy sceniczni nie posiadali żadnego pożytecznego oświetlenia jaśniejszego od świecy. Z niewielkiej odległości świeca potrafi wytworzyć najbardziej magiczne światła i kontrasty cieni. Wizyjne obrazy Rembrandta i Georges de Latour to rzeczy i postacie widziane w świetle świecy. Na nieszczęście światło podlega prawu odwrotnego kwadratu.

W bezpiecznej odległości od łatwopalnego i wymślnego stroju aktora świece są beznadziejnie nieprzydatne. Z dziesięciu stóp, na przykład, potrzebnych byłoby sto najlepszych woskowych świec, by wywołać iluminację świecy z odległości jednej stopy. Z

tak nędznym oświetleniem urzeczywistnić się mogła tylko część wizyjnej potencjalności przedstawienia. Istotnie, jego wizyjna potencjalność nie była w pełni realizowana, aż wreszcie przestała, w swej oryginalnej postaci, istnieć. Dopiero w wieku dziewiętnastym,

gdy rozwijająca się technologia wyposażała teatr w światło wapienne i reflektory paraboliczne, przedstawienia nabrały blasku pełni. Okres wiktoriański był heroiczną epoką tak zwanej Bożonarodzeniowej Pantomimy i spektakli fantastycznych. "Ali Baba", "Pawi Król", "Złota Gałąź", "Wyspa klejnotów" — same te tytuły są jakże magiczne. Duszą tej teatralnej magii było stolarstwo i krawiectwo;

duchem domowym, jej scintilla animae był gaz i światło wapienne, a po latach osiemdziesiątych, elektryczność. Po raz pierwszy w historii sceny snopy najjaśniejszego światła przekształcały malowane horyzonty, kostiumy, szklaną i tombakową biżuterię dzięki czemu powstała możliwość "transportowania" widzów w Inny Świat znajdujący się na zapleczu każdego umysłu, niezależnie od tego jak doskonale jest przystosowany do wymogów życia społecznego — nawet do życia społecznego wiktoriańskiej Anglii. Dziś jesteśmy w znacznie lepszym położeniu mogąc przeznaczyć pół miliona koni mechanicznych na nocne oświetlenie metropolii. A jednak, wbrew tej dewaluacji sztucznego światła, spektakl teatralny ciągle pozostaje dobrą, starą magią. Wcieliwszy się w balety, rewie i komedie muzyczne, dusza przedstawienia kroczy zwycięsko. Tysiąc watowe lampy i paraboliczne reflektory rzucają snopy przedwiecznie naturalnego światła, a przedwiecznie naturalne światło przywołuje ze wszystkiego czego tylko dotknie, przedwiecznie naturalną barwę i przedwiecznie naturalne znaczenie. Nawet najgłupszy spektakl może być wspaniałym. W takim przypadku Nowy Świat wyrównuje balans ze starym — sztuka wizjonerska tuszuje niedostatki wszystkich, nazbyt ludzkich, dramatów.

Wynalazek Athanasiusa Kirchera — jeśli rzeczywiście był to jego wymysł — w pierw został nazwany *Lanterna Magica*. Ta nazwa nadawała się doskonale wszędzie tam, gdzie używano maszyny, której surowcem było światło a produktem ostatecznym był barwny obraz wyłaniający się z ciemności. Aby pierwotną latarnię magiczną uczynić bardziej magiczną sukcesorzy Kirchera użyli pewnych metod by wprowadzić życie i ruch do rzucanych obrazów. Były więc „chromat-ropiczne” przeźrocza, w których dwa pomalowane szklane krążki mogły się obracać w przeciwnych kierunkach dając kiepską,

ale skuteczną imitację owych ciągle zmieniających się trójwymiarowych wzorów ogólnie znanych każdemu, kto doświadczał wizji, spontanicznie czy przy pomocy chemii, głodówek lub lampy stroboskopowej. Następnie były „przenikające się widoki”, przypominające oglądającemu metamorfozy dokonujące się nieprzerwanie na antypodach jego codziennej świadomości. Aby przemienić niedostrzegalnie jedną scenę w inną stosowano dwie latarnie magiczne, wyświetlając na ekranie przypadkowe obrazy. Każda latarnia była zaopatrzona w przesłonę tak urządzoną, że światło jednej mogło być stopniowo przyciemniane, podczas gdy światło drugiej (początkowo zaciemnionej całkowicie), stopniowo jaśniało. W taki oto sposób widok projektowany przez pierwszą latarnię był niepostrzeżenie wypychany przez widok z drugiej — ku zachwytowi i zdumieniu wszystkich patrzących. Innym urządzeniem była ruchoma latarnia magiczna, rzucająca obrazy na półprzeźroczysty ekran, podczas gdy widownia była usytuowana po jego drugiej stronie. Gdy latarnia znajdowała się blisko ekranu, rzucany obraz wydawał się być bardzo mały. Gdy ją cofano, obraz robił się coraz większy. Automatyczne urządzenie ogniskujące utrzymywało zmieniający się obraz w należytej ostrości przy każdym dystansie. W roku 1802 do obiegu przedostało się słowo

„fantasmagoria” dzięki wynalazcom tej nowej sztuczki.

Wszystkie te nowinki w technice magicznych latarni były współczesne poetom i malarzom Romantycznego Odrodzenia i miały, być może, pewien wpływ na skalę ich tematów oraz metodę ich

wykorzystywania. „Królowa Mab” i „Rewolta Islamu” na przykład, pełne są przenikających się obrazów i fantasmagorii. Spotykane u Keat-sa opisy scen i osób, wnętrza i mebli oraz efektów świetlnych, posiadają iskrzącą jasność kolorowych obrazów wyświetlanych na prześcieradle w zaciemnionym pokoju. U Martina przedstawienia Szatana i Bel-szazara.

Piekła, Babilonu i Potopu są wyraźnie inspirowane przez latarniowe przeźrocza oraz tableau vivant dramatycznie oświetlone przez

wapienne światło.

Dwudziestowiecznym ekwiwalentem magicznej latarni jest barwny film. W wielkich i kosztownych „widowiskach”, dusza przedstawienia kroczy zwycięsko, czasami się mszcząc, ale często dając też pokaz dobrego smaku i realne odczucie fantazji przywołującej wizje. Co więcej, dzięki postępowi technologii barwny film dokumentalny dowiódł, że w zręcznych rękach może powstać nowa forma popularnej sztuki wizjonerskiej.

Wspaniale powiększający się kwiat kaktusa, w który widz może się zanurzyć na zakończenie Żyjącej Pustym Walta Disneya, pochodzi wprost z Innego Świata. A zaraz potem, jakże „transportujące” wizje w najlepszych spośród filmów przyrodniczych, jakież rozkołysanie na wietrze, powierzchnie skał i piasków, cienie i szmaragdowe światła w trawach lub trzcinach, ptaki i owady, a także czworonożne stworzenia bytujące w poszyciu albo między gałęziami leśnych drzew! Oto jest magiczny przybliżony krajobraz, który fascynował wykonawców tapet mille feuille, malarzy średniowiecznych ogrodów i scen łowieckich. Oto są powiększone i wyizolowane detale żywej natury dzięki której artyści Dalekiego Wschodu wykonali najpiękniejsze ze swych obrazów.

A może być jeszcze coś co dałoby się nazwać Zniekształconym Dokumentem — nowa postać sztuki wizyjnej wspaniale wykorzystanej w filmie Francis Thompsona, „NY,NY”.

W tym dziwnym i pięknym filmie widzimy New York taki jakim go można zobaczyć przez powielające pryzmaty lub odbity na wypukłości łyżki, połyskliwych obręczach kół i sferycznych lub parabolicznych luster. Rozpoznajemy domy, ludzi, sklepy, taksówki lecz postrzegamy je jako tę żywą geometrię, która jest tak charakterystyczna dla doświadczenia wizyjnego. Wynalazek tej nowej sztuki filmowej wydaje się zapowiadać (dzięki niebiosom!) usunięcie i szybką śmierć malarstwa nieprzedstawiającego.

Nieprzedstawiający artyści zwykli powiadać, że kolorowa fotografia sprowadziła staromodne portrety i staromodne krajobrazy do rangi

zbytecznych absurdów. Jest to, oczywiście, kompletna nieprawda. Kolorowa fotografia jedynie utrwała i przechowuje w postaci łatwej do powielenia, surowiec nad którym pracują malarze krajobrazów. Użycie kolorowego filmu tak jak go użył Thompson daje więcej niż tylko czcze utrwalenie i przechowanie surowca dla sztuki nieprzedstawiającej; on staje się tutaj skończonym produktem. Patrząc na „NY,NY” byłem zdumiony widząc, że dosłownie każde malarskie dokonanie odkryte przez Starych Mistrzów sztuki nieprzedstawiającej powielane adnauseam przez akademików i manierystów tej szkoły od lat czterdziestu albo więcej, pokazuje się w sekwencjach filmu Thompsona nagle żywe, błyszczące, intensywnie znaczące.

Możliwość projektowania silnego strumienia światła dała nam nie tylko szansę stworzenia nowych form sztuki wizjonerskiej, bo wyposażyla także jedną z najstarszych sztuk, mianowicie sztukę rzeźby, w nową jakość wizjonerską, jakiej poprzednio nie posiadała.

Wspominałem wcześniej o magicznych efektach jakie daje strumień światła na starych pomnikach i naturalnych obiektach. Analogiczny efekt zobaczyć możemy gdy skierujemy reflektor na wyrzeźbiony kamień. Fuseli czerpał inspirację do swych najlepszych i najdzikszych idei malarskich studiując figury na Monte Cavallo w świetle zachodzącego słońca lub, jeszcze lepiej, oświetlane przez błyskawice nocą. Dzisiaj mamy sztuczne zachody słońca i błyskawice. Możemy oświetlać rzeźby pod jakim chcemy kątem i z praktycznie każdym stopniem intensywności. Wskutek tego rzeźba odświeża świeże znaczenie i niespodziewane piękno. Pójdźmy do Luwru któregoś wieczoru, gdy greckie i egipskie rzeźby są podświetlone. Spotkamy nowe bóstwa, nimfy. Faraonów, a gdy gasną jedne a zapalają się inne światła może zobaczyć całą rodzinę nieznanych dotąd Zwycięstw pod Samotrace.

Przeszłość nie jest czymś ustalonym i niezmiennym. Jej fakty są odkrywane ponownie przez każdą następną generację, jej wartości są wznawiane, jej znaczenia definiowane na nowo w kontekście obecnego smaku i przesądu. Niezależnie od ciągle tych samych

dokumentów i monumentów każda epoka odkrywa swoje własne Średniowiecze, swe prywatne Chiny, swą opatentowaną i strzeżoną Helladę. Dzisiaj, z łaski ostatnich postępów w technologii oświetlenia, możemy pójść dalej niż nasi poprzednicy. Nie tylko możemy reinterpretować wielkie dzieła rzeźbiarskie przekazane nam przez przeszłość, ale także potrafimy zmienić fizyczny wygląd tych rzeźb. Greckie figury, gdy je widzimy oświetlone przez światło, którego nigdy nie było ani na lądzie ani na morzu, a później fotografujemy w seriach fragmentarycznych zbliżeń pod różnymi kątami, będą z trudnością przypominać owe greckie rzeźby znane krytykom sztuki i ogólnej publiczności mrocznych galerii i rycinowych, dawnych replik. Celem artysty klasycznego, niezależnie od okresu w jakim zdarza mu się działać, jest wniesienie porządku w chaos doświadczenia, przedstawić zrozumiały, racjonalny obraz rzeczywistości, którego wszystkie części są jasno widziane i zgodnie uporządkowane, tak by oglądający wiedział (lub, dokładniej, wyobrażał sobie, że wie) co jest czym. Ten ideał racjonalnego uporządkowania nie jest dla nas pociągający.

Wskutek tego, gdy stajemy przed dziełami sztuki klasycznej to przy pomocy wszystkich środków jakie pozostają do naszej dyspozycji usiłujemy zrobić by wyglądały tak jak nie wyglądały, ani zamierzały wyglądać nigdy wcześniej. Z dzieła, którego cały sens tkwi w jedności jego koncepcji, wybieramy pojedynczą cechę, skupiamy na niej całą uwagę i wmuszamy ją, lekceważąc wszelkie konteksty, świadomości obserwatora. Tam gdzie kontur wydaje się nam zbyt ciągły, zbyt wyraźnie zrozumiały, przerywamy go zmieniając nieprzeniknione ciemności uderzeniem oślepiającej jasności. Gdy fotografujemy wyrzeźbioną figurę lub ich grupę, używamy aparatu fotograficznego by wyodrębnić jakąś część, którą następnie odslaniamy w zagadkowej niezależności surowej klasyki. Poddany działaniu światła i sfotografowany przez doświadczonego fachowca Fidiasz staje się kawałkiem gotyckiego ekspresjonizmu, Praksyteles zmienia się w fascynujący obiekt surrealistyczny wyrzucony z najdziwniejszych głębin podświadomości. To może być zła historia sztuki, ale z pewnością niezwykle zabawna.

## Appendiks IV

Malarz na służbie wpierw Księcia swej rodzinnej Lotaryngii a później Króla Francji, Georges de Latoure traktowany był za życia jako wielki artysta, którym niewątpliwie był.

Wraz z wstąpieniem na tron Ludwika XIV i wzrostem kultu nowej Sztuki Wersalu, arystokratycznej w temacie i przejrzyście klasycznej w stylu, sława tego niegdyś znanego człowieka doznała tak kompletnej zmiany, że w ciągu kilku pokoleń zostało zapomniane nawet jego nazwisko, a te spośród jego obrazów, które przetrwały przypisywano takim malarzom jak Le Nains, Honthorst, Zurbaran, Murillo a nawet Velasquez. Powtórne odkrycie Latour'a zaczęło się w roku 1915 i zostało ostatecznie zakończone w 1934, gdy zorganizowano w Luwrze znaczącą wystawę „Malarze Rzeczywistości”. Lekceważony przez niemal trzysta lat, jeden z największych malarzy francuskich powrócił ponownie do łask.

Georges de Latour był jednym z tych ekstrawertycznych wizjonerów, których sztuka wiernie odbija pewne aspekty świata zewnętrznego, ale oddaje je w postaci przekształconej, tak że każdy najdrobniejszy szczegół staje się prawdziwie znaczący i jest manifestacją absolutu. Większość jego kompozycji stanowią postacie widziane w świetle pojedynczej świecy. Pojedyncza świeca, jak tego dowiódł Caravaggio i malarze hiszpańscy, stwarza

szansę uzyskania najniezwykłych efektów teatralnych." Ale Latour nie był

zainteresowany efektami teatralnymi. W jego obrazach nie ma niczego dramatycznego, żadnej tragiczności, patosu czy groteski, żadnej akcji, żadnego związku z tym rodzajem emocji, dla których ludzie idą do teatru by ekscytować się nimi a później je uśmierzać. Jego postacie są istotnie statyczne. Nigdy niczego nie robią, one najzwyczajniej są w taki sam sposób w jaki jest granitowy Faraon, khmerski Bodhisattwa czy którykolwiek z płasko-stopych aniołów Piero. A pojedyncza świeca służy w każdym przypadku do tego, by

zaakcentować to niewzruszone, bezosobowe bycie. Pokazując rzeczy pospolite w niepospolitym świetle płomień odsłania żywą tajemnicę i niewytłumaczalną cudowność zwykłej egzystencji. W jego obrazach jest tak niewiele religijności, że w wielu przypadkach niemożliwym jest ustalić czy stoimy wobec ilustracji biblijnej czy też zwykłym studium modela w świetle świecy. Czy jego Boże Narodzenie z Rennes jest rzeczywiście hożym czy tylko narodzeniem^! Czy ten starzec śpiący pod okiem młodej dziewczyny to właśnie to?

Albo czy to św. Piotr we więzieniu jest odwiedzany przez anioła zwiastującego wolność?

Tego się nie da ustalić. Ale choć sztuka Latour'a nie zawiera religijności, to jednak pozostaje głęboko religijną, w tym sensie, że odsłania, z bezprzykładną mocą, boską wszechobecność.

Wypada dodać, że jako człowiek wielki ten malarz Boskiej immanencji był jakoby dumny, krnąbrny, nieznośnie zarozumiały i skąpy.

A to pokazuje nam, raz jeszcze, że nigdy nie ma ścisłego związku między dziełem artysty a jego charakterem,



## Appendiks V

W większej części Vuillard malował z bliskiego punktu widzenia wnętrza, ale czasami także ogrody. W kilku kompozycjach udało mu się połączyć magię tego co bliskie z magią odległego w ten sposób, że przedstawiał kąt pokoju, w którym stał lub wisiał, jeden z jego własnych, albo cudzy obraz przedstawiający odległy widok drzew, wzgórz lub nieba. Jest to zachęta by zrobić najlepszy użytek z obu światów, teleskopowego i mikroskopowego, przy pomocy jednego spojrzenia.

Co zaś do reszty to mogę myśleć tylko o kilku pejzażach bliskiego punktu widzenia wykonanych przez nowoczesnych artystów europejskich. Jest taki dziwny Gąszcz Van Gogha w Metropolitan. W Tatę jest wspaniał Dolina w parku Helmingham Constable'a. Jest pewien zły obraz Millais Ofelia, wbrew wszystkiemu zrobiony czarodziejsko dzięki zagmatwaniu letniej zieloności widzianej z bardzo bliskiego punktu, jakby szczura wodnego. Pamiętam też widzianego przelotnie na którejś z wystaw w Loan Delacroix, kora, liście i kwiaty widziane z najbliższego punktu. Z pewnością są i inne o których zapomniałem, lub których nie widziałem. W każdym razie na Zachodzie nie ma niczego co dałoby się porównać z chińskimi czy japońskimi przedstawieniami natury widzianej z bliskiego punktu. Gałąź kwitnącej śliwy, osiemnaście cali bambusowych łodyg z liśćmi, sikorka lub zięba widziana z odległości wyciągniętego ramienia pomiędzy zaroślami, wszelkiego rodzaju kwiaty i listowie, ptaki, ryby i ssaki. Każde małe życie jest przedstawione jako centrum swego własnego wszechświata, jako cel, w swej własnej godności dla której ten świat i wszystko co na nim jest zostały stworzone; każde wyraża swą własną szczególność i indywidualną deklarację niezależności od ludzkiego imperializmu; każde, dzięki ironicznemu uwikłaniu, obnaża nasze absurdalne pretensje do wyższości ludzkich praw mających przewodzić kosmicznej grze; każde zmiennie powtarza boską tautologię: Jestem, który Jestem.

Natura widziana ze średniego dystansu jest znana — tak dobrze znana, że wciąga nas w złudne przekonanie, że rzeczywiście wiemy

o co w tym wszystkim chodzi. Widziana z bliska, jak na dłoni, albo z dużej

odległości, albo pod niezwykłym kątem, ukazuje się jako niepokojąco dziwna, wspaniała i nieznana. Te zbliżone krajobrazy Chin czy Japonii są licznymi ilustracjami twierdzenia, że Samsara i Nirwana są jednym, że Absolut przejawia się pod każdą postacią. Te wielkie metafizyczne, a również pragmatyczne prawdy przedstawiane są przez artystów Dalekiego Wschodu inspirowanych przez Zeń w jeszcze inny sposób. Wszystkie te obiekty bliskowzrocznego widzenia są pokazywane w stanie wolnym od relacji, na czystym tle dziewiczego jedwabiu lub papieru. Tak wyizolowane te przelotne zjawiska przybierają postać absolutnej Rzeczy Samej w Sobie. Zachodni artyści używali tej zasady, gdy malowali postacie święte, portrety i, czasami, naturalne obiekty w oddali. Młyn Rembrandta czy vangoghowskie Cyprysy są przykładami rozległych pejzaży, w których pojedyncze cechy nabierają absolutności dzięki wyobcowaniu. Magiczna siła wielu rycin, rysunków i obrazów Goyi da się wyjaśnić faktem, że jego kompozycje prawie zawsze przybierają postać kilku sylwetek, lub nawet pojedynczej sylwetki na tle pustki. Takie sylwetowe kształty posiadają wizjonerską jakość istotnego znaczenia, podniesioną przez izolację i brak relacji do poziomu przedwiecznie-naturalnej intensywności.

W naturze, podobnie jak w dziele sztuki, wyobcowanie przedmiotu zdaje się włączać go do absolutności, obdarzać go tym więcej niż symbolicznym znaczeniem, które jest identyczne z bytem.

Lecz jest drzewo — z wielu jedno

Jedno pole, na które patrzyłem:

I to i tamto mi mówi o czymś co przeminęło. To coś czego Wordsworth już nie zobaczy to właśnie „wizyjny blask”. Połysk, pamiętam dobrze, i to wewnętrzne znaczenie unosiły się wokół samotnego dębu, który można było zobaczyć z pociągu, między Reading a Oxfordem, rosnącego na szczycie niewielkiego

wzniesienia wśród szerokiej rozległości zaoranego pola, o sylwecie rysującej się na tle bladego, północnego nieba.

Efekt wyobcowania połączony z bliskością możemy badać w całej jego magicznej dziwności poprzez nadzwyczajny obraz pewnego siedemnastowiecznego malarza japońskiego, który był także słynnym szermierzem i uczniem Zeń. Przedstawia on dzierzbę siedzącą na samym koniuszku nagiej gałązki, „czekającą bez celu ale w stanie najwyższego napięcia”. Poniżej, powyżej i wokół nie ma niczego. Ptak wyłania się z pustki, z odwiecznej bezimienności i bezkształtności, która jest substancją złożonego, konkretnego i przemijalnego wszechświata. Ta dzierzba na nagiej gałęzi jest pierwszym kuzynem zimowego drozda Hardy'ego. Lecz podczas gdy drozd z epoki wiktoriańskiej usiłuje nam udzielić pewnego rodzaju lekcji to daleko-wschodnia dzierzba po prostu zadowala się istnieniem, byciem intensywnym i absolutnym.

## Appendiks VI

Wielu schizofreników spędza większość swego czasu nie na ziemi, ani w niebie, ani nawet w piekle, lecz w szarym, cienistym świecie zjaw i nierzeczywistości. To co jest prawdą o tych psychotykach jest prawdą, choć w mniejszej mierze o pewnych neurotykach dotkniętych przez łagodniejsze postaci choroby umysłowej. Ostatnio odkryto możliwość wywoływania tego stanu widmowej egzystencji przez dozowanie małych ilości jednej z pochodnych adrenaliny. Dla żywych, drzwi nieba, piekła czy otchłani otwierane są nie przy pomocy „pary masywnych, metalowych kluczy”, ale przez obecność jakiejś cząsteczki składnika chemicznego we krwi lub nieobecność innego. Świat cieni zamieszkały przez pewnych schizofreników lub neurotyków przypomina ściśle świat umarłych taki jaki opisywano w niektórych spośród dawnych tradycji religijnych. Jak duchy w Szeolu czy w homeryckim Hadesie, te umysłowo zachwiane osoby utraciły związek z materią, językiem i bliźnimi. Nie mają w życiu żadnego oparcia i skazani są na bezowocność, samotność i milczenie przerywane tylko poprzez pisk i mamrotanie zjaw.

Historia idei eschatologicznych odznacza się prawdziwym postępem — postępem dającym się opisać w terminach teologicznych jako przejście od Hadesu do Nieba, w terminach chemicznych jako zastępowanie meskaliny i kwasu lizergowego przez adrenolutyny, zaś w terminach psychologicznych jako przejście od katatonii i poczucia nierealności do przeżycia wzniosłej rzeczywistości w wizji i, ostatecznie, w doświadczeniu mistycznym.

## Appendiks VII

Gericault był wizjonerem negatywnym, bo choć jego sztuka była prawie obsesyjnie zgodna z naturą, to zgodna z naturą już przekształconą magicznie w sposób jakim ją postrzegał i przedstawiał, na gorsze. "Zaczynam malować kobiety", powiedział niegdyś, "ale na końcu jest to zawsze lew". W samej rzeczy znacznie częściej kończyło się czymś o wiele mniej sympatycznym niż lew — zwłokami, na przykład, albo demonem. Jego majstersztyk, kolosalna *Tratwa Meduzy* została namalowana nie z życia lecz z rozkładu i upadku — z trupich kawałków dostarczanych przez studentów medycyny, z wycięczonych torsów i pożółkłej twarzy przyjaciela cierpiącego na chorobę wątroby. Nawet fale po których płynie tratwa oraz okalające ją niebo mają barwę zwłok. Jest to takie jakby cały świat stał się prosektorium.

Dalej mamy jego obrazy demoniczne. *Derby*, to oczywiste, są wyścigiem w piekle na tle płomieni rozświetlających ciemność. Koń spłoszony przez błyskawicę w *National Gallery* jest objawieniem, w jednej znieruchomiałej chwili, dziwności, straszliwości a nawet piekielnej odmienności jaka kryje się w rzeczach znanych. W *Metropolitan Museum* znajduje się portret dziecka. Ale jakiego dziecka! W swym niesamowicie błyszczącym żakiecie kochane maleństwo jest tym co Baudelaire zwykł nazywać "dobrze zapowiadającym się Szatanem", *un Satan en herbe*. Studium nagiego mężczyzny, także z *Metropolitan*, nie jest niczym innym niż tym samym pączkującym Szatanem w wieku dojrzałym.

Z opowieści jakie o nim zostawili przyjaciele jasno wynika, że Gericault zwyczajowo widział otaczający go świat jako wynikły z wizyjnej apokalipsy. Stający dęba koń w jego wczesnym *Officier de Chasseurs* jest pokazany pewnego poranka, na drodze do Saint-Cloud, w mglistej glorii letniego świtu, wznoszącego się i nurkującego pomiędzy dyszlami omnibusu. Postacie z *Tratwy Meduzy* są namalowane do najdrobniejszych detali, na dziewiczym płótnie. Nie widać żadnego wyraźnego rysunku całej kompozycji

żadnego stopniowego wznoszenia się ku nadrzędnej harmonii tonów i odcieni. Każda poszczególna rewelacja

— ciała w rozkładzie, chorego człowieka w skrajnej ohydzie żółtaczki

—jest przedstawiona tak jak została zobaczona i artystycznie urzeczywistniona. Dzięki cudowi geniuszu każda kolejna apokalipsa zostaje proroczo dodana i dopasowana do harmonijnej kompozycji, która istniała tylko, gdy przeniesione zostały na płótno pierwsze, zatrwające wizje, w wyobraźni artysty.

## Appendiks VIII

W Sartor Resurtus (Mr Carlyle, mój Pacjent) Carlyle zostawił coś co jego psychosomatyczny biograf, dr James Halliday nazwał „zduńiewającym opisem psychotycznego stanu umysłowego, głównie depresyjnego lecz i częściowo schizofrenicznego”.

„Mężczyźni i kobiety wokół mnie”, pisze Carlyle. „nawet rozmawiający ze mną, byli tylko Kukłami; praktycznie zapomniałem, że są żywi, że nie są jedynie automatami. Przyjaźń była tylko nieprzekonywującą tradycją. Poruszałem się samotnie po ich zatłoczonych ulicach, w ich tłumie i (z tą różnicą, że to moje własne serce, a nie cudze, pożerałem) byłem równie bestialski jak tygrys w dżungli... Dla mnie świat w całości został pozbawiony Życia, Celu, Woli a nawet Wrogości; był to jeden wielki, martwy i nieogarnięty silnik parowy, toczący się naprzód ze swą śmiertelną obojętnością aby mnie zemleć na drobne kawałki...

Nie miałem żadnej nadziei, ale też i określonego strachu, obojętne czy był to Człowiek czy też Diabeł. A jednak, co dość dziwne, żyłem w nieustannym, nieokreślonym, kłującym strachu, drżącym, lęklwym, przerażony nie wiem czym; wydawało mi się, że wszystko pomiędzy Niebem w górze a Ziemią w dole może mnie zranić, jak gdyby Niebo i Ziemia nie były niczym innym jak tylko ogromnymi szczękami żarłocznego monstrum, a między nimi ja, drżący i czekający na to by zostać pożartym.” Renee i czciciel herosów wyraźnie opisują to samo doświadczenie. Nieskończoność jest dostrzegana przez oboje ale posiada kształt „Systemu”, „nieogarniętej maszyny parowej”. W obu przypadkach także wszystko jest znaczące, ale znaczące w sposób negatywny, tak że każde zdarzenie jest całkowicie bezsensowne, każdy obiekt krzycząco nierzeczywisty, każda samozwańcza istota ludzka mechanicznym manekinem, groteskowo brnącym przez mechanizm pracy i zabawy, miłości, nienawiści, myślenia, elokwencji, bohaterstwa, świętości —jak kto woli —

robotem, który jest niczym, lub wszystkim.

