

Katarzyna Wakula
(Uniwersytet Warszawski)

„PIEKŁO” XX WIEKU – TRANSLACJE WIZUALNE POEMATU DANTEGO W UJĘCIU ROBERTA RAUSCHENBERGA

Rosnąca od kilku dekad liczba publikacji poświęconych problematyce korespondencji sztuk¹ przemawia za postawieniem tezy, iż badania interdyscyplinarne są dziś jednym z najbardziej rozwijających się obszarów współczesnej humanistyki. Uwiedziona pokusą traktowania dzieła sztuki jako tekstu składającego się ze znaków poddanych regułom percepcyjnym innym niż językowe, w niniejszym artykule podejmuję próbę omówienia jednego z najbardziej znamienych *loci communes* dla literatury i sztuk plastycznych, jakim są ilustracje. Niezwykle interesującym współczesnym zjawiskiem artystyczno-literackim są w tym kontekście prace Roberta Milona Ernesta Rauschenberga (1925–2008), wybitnego przedstawiciela amerykańskiego pop-artu, którego twórczość sytuuje się na pograniczu wielu różnych sztuk: malarstwa, rzeźby, fotografii, happeningu, grafiki i mediów. Stworzone przez niego ilustracje do I części *Boskiej komedii* Dantego Alighieri stanowią o tyle fascynujący przykład relacji interdyscyplinarnych, że nie tylko obrazują opowieść, ale też są krytycznym komentarzem do przemian cywilizacyjnych i społeczno-politycznych zachodzących w USA w połowie XX wieku. Rolę interpretacyjnych uzupełnień pełnią w niniejszym tekście dwa inne dzieła Roberta Rauschenberga – *Monogram* i *Lóżko*. Przywołuję je w tym artykule, gdyż w moim przekonaniu znakomicie wpisują się one w problematykę poruszaną w ilustracjach do *Piekle*.

W ujęciu Seweryny Wysłouch ilustracja „jest szczególną konkretyzacją dzieła literackiego”, polegającą na uszczegółowieniu świata przedstawionego, tj. na „nadaniu przedmiotom ogólnym, przedstawionym w dziele, cech przedmiotów jednostkowych, quasi-realnych poprzez wzbogacenie ich o jakości wizualne: kształt, kolor i usytuowanie przestrzenne”². W przeciwieństwie do odbiorcy, plastyk nie tylko interpretuje, ale też dokonuje przekładu kodu werbalnego na kod wizualny. Istotne jest przy tym samo rozumienie tekstu literackiego. Roman Ingarden twierdził, że tekst posiada cztery warstwy znaczeniowe, i postulował wypełnianie istniejących w nim miejsc niedookreślonych (*O dziele literackim*, 1958). Wyłaniające się w trakcie lektury znaczenie wymagało od odbiorcy dal-

¹ Wśród badaczy zajmujących się współcześnie problematyką komparatystyczną są m.in.: Mieczysław Dąbrowski, Andrzej Hejmej, Halina Janaszek-Ivaničková, Grażyna Królikiewicz, Henryk Markiewicz, Olga Płaszczewska, Maria Poprzęcka, Seweryna Wysłouch.

² S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 101.

szego uzupełnienia, „stworzenia”. Postmodernistyczne rozumienie utworu literackiego traktuje tekst szerzej, jako dzieło otwarte, system hipertekstowy, domagający się nie tyle wypełnienia istniejących w nim luk, co „dopowiedzenia”, ciągłego odczytywania „na nowo”, w innym, zmienionym/uwspółcześnionym kontekście kulturowym. Mając w pamięci twórczość futurystów, dadaistów czy poetów konkretnych widać, iż elementami wypełniającymi miejsca niedookreślenia mogą być nie tylko słowa, ale również formy graficzne, układ i rozmiar czcionki, znaki diakrytyczne, kolor. Tekst składa się z elementów heterogenicznych, powiązanych ze sobą na różnych płaszczyznach i podlegających deterioracji. Na tej swoiście rozumianej mapie tekstualnej umieszczone są punkty umożliwiające wybór początku lub końca lektury. Tekst traktowany jest zatem jako sieć wzajemnych relacji (zewnętrznych i wewnętrznych), zawierająca „miejsca wspólne”. To one wyznaczają bieg relacjom intertekstualnym i umożliwiają badania pod kątem związków utworu literackiego z innymi dziedzinami twórczości/tekstami. Odbiorca staje się w tym przypadku twórcą posiadającym możliwości kreacyjne (jakże odmienna jest to funkcja od tej przypisywanej Ingardenowskiemu podmiotowi wypełniającemu miejsca niedookreślone w dziele). Stworzone przez Rauschenberga ilustracje do *Pieśla*, zanurzone w konkretnym momencie dziejowym, symultanicznie w swym charakterze i odsłaniające nowe powiązania intertekstowe, dowodzą, że artysta w taki właśnie sposób odczytał Dantego. Renesansowy utwór stał się dla Rauschenberga impulsem do uwspółcześnienia dziedzictwa poety z Florencji i przywołania w ponowoczesnym kontekście jego rozważań dotyczących kategorii dobra, zła, wolności, prawdy i kłamstwa, grzechu i kary, ofiary i kata, spełnienia i pragnienia czy wreszcie – pieśla i nieba.

O walorach artystycznych *Boskiej komedii* rozpisywać się tutaj nie sposób, warto jednak przypomnieć, że poemat Dantego wywarł przemożny wpływ na historię i rozwój literatury europejskiej. Mimo iż – jak zauważa Mieczysław Brehmer we wstępie do *Komedii* – Dante podjął temat dla swojej epoki nienowowy, to jednak udało mu się stworzyć dzieło ponadczasowe, w którym niezwykle sugestywna wizja literacka przekonująco zespala dwa, zdawałoby się przeciwstawne, pierwiastki: oniryczność i realizm³. Na artyzm poematu składają się zarówno kunszt poetycki, bogactwo wiedzy na temat życia i obyczajowości społeczeństwa włoskiego u schyłku epoki średniowiecza, alegoryczny sens dzieła, jak i precyzyjna konstrukcja, opierająca się na symbolicznych w kontekście religii chrześcijańskiej liczbach 3 i 10 (pierwsza to symbol Trójcy Świętej, druga – doskonałości). Zawarte w utworze przesłania o charakterze społeczno-religijno-politycznym i treści moralizatorskie przez wieki nie straciły na aktualności. Stworzony prawie siedemset lat temu (!) utwór wciąż intryguje i inspiruje do badań na gruncie nie tylko literackim, a liczba ilustracji do poematu dorównuje liczbie interpretacji i analiz spoza obszaru plastyki. Choć niektórzy dantolodzy podkreślają, że geniusz autora-bohatera *Boskiej komedii* uwidacznia się najpełniej w trzeciej części poematu – *Raju*, to jednak komentatorzy i ilustratorzy najchętniej sięgają w swoich analizach po *Pieślo*. Trudno znaleźć racjonalne wytłumaczenie tego faktu; najwyraźniej, jak ironicznie twierdzi Brehmer, skala ludzkiego cierpienia jest bogatsza od skali ludzkiego szczęścia. Tendencji tej nie przełamał również Rauschenberg, tworząc ilustracje właśnie do pierwszej części poematu.

³ M. Brehmer, *Wstęp*, w: D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1965, s. 11.

Dante umieszcza w kręgach piekielnych nie tylko ludzi, którzy jawnie sprzeniewierzyli się porządkowi wyznaczonemu przez Boga i jego prawom – lubieżników, heretyków, skąpców, zdrajców, oszustów, kłamców (wśród nich Judasza, Kasjusza i Brutusa), ale także papieży, filozofów i poetów, takich jak Homer, Wergiliusz, Horacy, Sokrates, Platon, Demokryt... Jak pisze Paweł Lisicki, łatwość, z jaką Dante umiejscawia tak wiele różnorodnych postaci w poszczególnych kręgach piekielnych, nie wynika z jego braku pobożności czy pogardy wobec nauk Kościoła, ale z ostatecznej wiary w to, co nadprzyrodzone – świętej wiary⁴. Wiara ta rozumiana jest w sposób szczególny – to nie tyle wiara w chrześcijańskiego Boga, ile w moralny porządek świata, „skutek działania koniecznego, dobrego bytu”⁵. To właśnie włączenie do definicji wiary wymiaru etycznego i eschatologicznego pozwoliło Dantemu na równorzędne traktowanie chrześcijan i pogan, zwolenników i przeciwników Kościoła.

Trudno stwierdzić, na ile myśl Dantego bliska była Rauschenbergowi. Dość jednak rzec, iż zachodzące przemiany cywilizacyjne naznaczone bulwersującymi nieraz decyzjami politycznymi, brutalizację świata i coraz szybsze, dyktowane przez media tempo życia artysta oceniał w sposób bardzo krytyczny. Podczas pracy nad ilustracjami posługiwał się angielskim przekładem poematu autorstwa Johna Ciardi⁶. Odzwierciedleniem umieszczonych w poszczególnych kręgach piekielnych postaci są u Rauschenberga m.in. astronauta, kierowcy wyścigowi, sportowcy, policjanci, a także prominentni w połowie XX wieku politycy: John F. Kennedy, Richard Nixon i Adlai Stevenson. Nie ulega wątpliwości, że wybrane przez artystę, znane z przekazów medialnych twarze i sylwetki ludzkie, włączone w kontekst poematu Dantego, poddawane są zarazem ocenie moralnej. W świecie naznaczonym przez bomby atomowe, wojnę w Wietnamie, konflikty rasowe i kryzys gospodarczy pojęcia dobra i zła tracą swoje znaczenie, nikną w chaosie przekazów medialnych. Nic nie jest już jasne i uporządkowane, klasyfikacje oparte na dychotomicznych zestawieniach zawodzą, XX wiek napiętnowany jest chaosem, brakiem sensu i rozpadem, w którym trudno odnaleźć wiarę w dobro i zasady etyczne.

Na ukształtowanie interdyscyplinarnej koncepcji artystycznej Rauschenberga, mającej w swoim założeniu wchodzić w dialog z ludzką wyobraźnią i negocjować zasady tradycyjnego malarstwa, wpłynęły zarówno studia w Black Mountain College (na które uczęszczał w semestrze zimowym 1948/1949) i zawarte na tej uczelni przyjaźnie, jak i jego wcześniejsze doświadczenia życiowe. Zanim zwrócił się w stronę sztuki, Rauschenberg przez dwa lata studiował farmację. Naukę przerwał w 1943 roku, kiedy został powołany do służby w amerykańskiej marynarce wojennej; pełnił tam funkcję technika ds. neuropsychiatrycznych. Ten etap jego życia odcisnął trwale piętno w świadomości artystycznej Rauschenberga. Potworności wojny, przemoc rasowa, niebezpieczeństwa ideologii neonazistowskiej, zabójstwa polityczne i katastrofy ekologiczne pojawiają się później jako motywy jego prac. W 1948 roku wraca z Paryża, gdzie uczęszczał do Académie Julian, by studiować we wspomnianym Black Mountain College. Jego nauczycie-

⁴ P. Lisicki, *Wstęp*, w: D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2006, s. 34.

⁵ Tamże.

⁶ Informacja potwierdzona przez Fundację Roberta Rauschenberga (Robert Rauschenberg Foundation, New York).

lami zostają Josef Albert i Annie Albers⁷. Paradoksalnie, w swojej późniejszej pracy artystycznej Rauschenberg zaneguje te wszystkie zasady malarstwa, które postulował założyciel Bauhausu. Niemniej ważna w rozwoju artystycznym staje się znajomość z teoretykiem muzyki Johnem Cagem oraz tancerzem Merceem Cunninghamem, zainicjowana podczas studiów w nowojorskim Art Students League. Artysta zwraca się coraz bardziej w stronę zainteresowania tworzywem i materiałem jako elementami swojej twórczości⁸, dając wyraz coraz większej niechęci wobec ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Szczytowym momentem kontestowania tendencji panujących w sztuce amerykańskiej było usunięcie rysunku de Kooninga (*Erased de Kooning Drawing*) w 1953 roku. Fascynacja barwą, jednolitą płaszczyzną zaowocowała wykrystalizowaniem się credo artystycznego Rauschenberga: celem twórczości jest wypełnianie przestrzeni „między sztuką a życiem” (*the gap between art and life*). Postmodernistyczna tendencja do odsunięcia w cień sylwetki autora, koncentracja na przedmiotowości obiektu prowadziły ku pogłębionej refleksji nad kulturą wizualną i funkcjonującymi w jej obrębie systemami znaków.

Według Calvina Tomkinsa idea zobrazowania przez Rauschenberga pieśni wchodzących w skład *Piekkła* zrodziła się w 1959 roku⁹. Praca nad dziełami trwała dwa lata, stając się dla młodego twórcy wyzwaniem i zarazem szansą na szersze zaistnienie na scenie artystycznej. W efekcie powstała seria 34 ilustracji – do pieśni pierwszej, wprowadzającej do całego poematu, i do 33 pieśni *Piekkła*. Ilustracje do *Piekkła* można uznać za konkretyzacje tekstu literackiego, jego wizualne interpretacje, stanowiące z jednej strony dopełnienie treści w nim zawartych, z drugiej zaś – autonomiczne wobec niego byty. Wykonany przez amerykańskiego artystę przekład kodu werbalnego na znaki wizualne ukazuje nowe możliwości odczytywania dzieła Dantego, nadając mu iście współczesne znaczenie.

Wspólną cechą zestawu ilustracji jest niewielki, kilkunastocentymetrowy format, a także technika artystyczna – serigrafia. Zainspirowany efektami artystycznymi, jakie daje tafla szkła, artysta przenosił na papier fotografie prasowe, poddane wcześniej działaniu rozpuszczalnika, a następnie uzupełniał je o rysunek gwaszem lub ołówkiem. Nowa technika artystyczna była niejako odpowiedzią na eksplozję nowych mediów i technologii, pojawiających w latach 50. XX wieku w USA. O czasach tych obrazowo pisał Clement Greenberg: „Malarstwo i rzeźba zdają się zmieniać i przekształcać szybciej niż kiedykolwiek wcześniej. Nowatorskie rozwiązania pojawiają się z coraz większą prędkością, a ponieważ nie znikają równie szybko jak się pojawiają, to zaczynają nakładać się na siebie w ekscentrycznym galimatiasie stylów, trendów, tendencji i szkół. Wszystko zdaje się wzmacniać poczucie zamętu. Tradycyjne media eksplodują: malarstwo zmienia się w rzeźbę, rzeźba w architekturę, inżynierię, teatr, środowisko, «partycypację»”¹⁰. Rauschenberg wyznał w jednym z wywiadów, że „czuł się bombardo-

⁷ Informacje o życiu i twórczości Rauschenberga podaje głównie za: M. Livingstone, *Rauschenberg, Robert*, w: *The Dictionary of Art*, t. 26, red. J. Turner, Oxford 1996, s. 26–30.

⁸ Wyrazem tego jest seria monodruków stworzona przez Rauschenberga wspólnie z Sue Weil (ówczesną żoną), w latach 1949–1951. Por. tamże, s. 26.

⁹ C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant Garde*, New York 1980, s. 223.

¹⁰ C. Greenberg, *Awangardowe postawy: Nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. W. Lohman, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 19.

wany przez stacje telewizyjne i kolorowe czasopisma” (tłum. K.W.)¹¹. Zapewne dlatego w swoich pracach wykorzystywał wszystkie znane wówczas media łączące obraz statyczny i ruchomy oraz dźwięk. Dzięki nowatorskiej technice serigrafii możliwe stało się identyfikowanie obrazów utrwalonych w prasie czy zobaczonych na ekranie telewizora z formami artystycznymi.

Jedną z bardziej interesujących części *Piekle*, jeśli chodzi o treść nacechowaną elementami realistyczno-onirycznymi, jest, moim zdaniem, *Pieśń XXX*. Opisany w niej ósmy krąg czeluści piekielnych jest końcowym momentem wędrówki Dantego i Wergiliusza (do spotkania z Lucyferem, znajdującym się na samym dnie *Piekle*, pozostaje im jeszcze jeden krąg). Poeci spotykają wówczas grupę osób, którą łączy fakt podszywania się pod kogoś innego; są wśród nich samozwańcy, fałszerze, kłamcy, a także bohaterowie opętani szaleńczą furją i lubieżnicy. Dante tak oto opisuje niektóre z zobaczonych tam postaci:

- 91 „A kim ci dwaj są? – pytam go po chwili:
– dymią jak zimą dłoń wyjęta z wody [...]?”
- 97 „[...] Pierwsza Józefa podle oskarżyła:
drugi to Sinon – Grek fałszywy z Troi
to ich gorączka tyle swędu wzbila”.
- 100 Tu jeden z cieni się zaniepokoi,
że po imieniu zwie go ktoś ze wzgardą:
pięścią mu jego twardy brzuch wyłoi.
- 103 A ten zadźwięczy jako bęben hardo;
po czym mistrz Adam znów mu w twarz wymierzy
ręką od brzucha przecie nie mniej twardą,
- 106 i: „Choć nie mogę ruszać – tak się zwierzy –
ciałem, co ciężkie mimo wiecznej diety,
jeszcze ta ręka leje jak należy”. [...]
- 121 „A ty z pragnienia pęknij i niech dośnieć
– rzekł Grek – że w tobie skisną tak humory,
że ci przed okiem brzuch jak płot wyrośnie!”
- 124 A fałszerz na to: „Zawsze pysk twój skory
tak jest do psucia się – to rzecz nie nowa –
że gdy ja pragnę, na puchlinę chory,
- 127 ty masz gorączkę i cię boli głowa;
i Narcyzowe lizałbyś zwierciadło,
gdyby ci tylko rzec dwa małe słowa”.
- 130 Wciąż wzrok wbijałem w to niesforne stadło,
gdy mistrz powiedział: „Patrzże, patrz z zapałem,
prawie mi klócić z tobą się wypadło!”¹².

¹¹ M.L. Kotz, *Robert Rauschenberg. Art and Life*, New York 1990, s. 99.

¹² D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2006, s. 232–234. W wersji angielskiej, którą posługiwał się Rauschenberg, fragment ten brzmi następująco:

Who are those wretched two sprawled alongside
your right-hand borders, and who seem to smoke
as a washed hand smokes in winter? [...]
“[...] One is the liar who charged young Joseph wrongly:
the other, Sinon, the false Greek from Troy.
A burning fever makes them reek so strongly.”
And one of the false pair, perhaps offended 100
by the manner of Master Adam’s presentation,



Il. 1. Robert Rauschenberg, ilustracja do *Pieśni XXX* z serii „Trzydzieści cztery ilustracje do Piekła Dantego”, 1959–1960, wym. 36,8 × 29,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

punched him in the rigid and distended belly – it thundered like a drum – and he retorted with an arm blow to the face that seemed delivered no whit less politely, saying to him: “Although I cannot stir my swollen legs, I still have a free arm to use at times when nothing else will answer.” [...] “And to you the torture of the thirst that fries and cracks your tongue,” said the Greek, “and of the water that swells your gut like a hedge before your eyes.” And the coiner: “So is your own mouth clogged with the filth that stuffs and sickens it as always; 125 if I am parched while my paunch is waterlogged, you have the fever and your cankered brain; and were you asked to lap Narcissus’ mirror you would not wait to be invited again.” I was still standing, fixed upon those two 130 when the Master said to me: “Now keep on looking a little longer and I quarrel with you.”

Dante, *Inferno*, przeł. J. Ciardi, www.archive.org/stream/inferno00dant_2/inferno00dant_2_djvu.txt (dostęp 04.01.2016).

Kompozycja ilustracji do *Pieśni XXX* pozbawiona jest cech koncentryczności czy symetryczności. Nie jest ograniczona żadną ramą, co stwarza wrażenie swego rodzaju niedomknięcia, otwartości. Jest to charakterystyczna cecha także pozostałych prac ilustrujących *Piekło*. Na obrazie widoczne są ledwie zauważalne zarysy postaci i twarzy; elementy kompozycji rozmieszczone są chaotycznie, nie łączy ich żaden punkt odniesienia. Niektóre z tych elementów wpisane są w ramy prostokątów, nieregularnie rozmieszczonych na płaszczyźnie obrazu; znajdujące się w centralnej części oraz na styku górnej i dolnej krawędzi ilustracji figury swoim kształtem i wielkością ewokują skojarzenie ze szkiełkami poprzyklejanymi do mokrej tafli. Plamki przypominające krople deszczu kontrastują z widocznymi gdzieniegdzie szrafowaniami. Ilustracja sprawia wrażenie, jakby była wykonana „mokrym pędzlem”.

Wyłaniający się z obrazu nastrój trwogi, niepokoju i chaosu zaskakująco wiernie oddaje atmosferę poematu. Zilustrowana scena sprawia wrażenie, jakby była umieszczona za porysowaną, przybrudzoną szybą. Rozmyte kontury fotografii wywołują wrażenie nieuchwytności, ulotności, oddalenia. Rozproszone elementy kompozycji tworzą wizję świata w stanie rozpadu, być może zmierzającego ku samozagładzie. Mając w pamięci tekst pieśni, można wysnuć wniosek, że przedstawiona scena podnosi kwestie związane z moralnością, etyką czy bardziej ogólnie – z ludzkim istnieniem. Przemierzane przez bohaterów poematu kręgi piekielne przywodzą na myśl realia życia we współczesnym świecie, w którym kłamstwo, fałsz, nieszczerłość i niegodziwość służą często jako narzędzia do osiągnięcia własnych celów.

Atmosferą niepokoju i strachu prześląknięta jest też *Pieśń XXXI*, opisująca moment, kiedy poeci docierają do strzeżonej przez czterech gigantów studni prowadzącej do najniższego kręgu piekła. Płaszczyzna obrazu rozczłonkowana jest dwiema poziomymi liniami dzielącymi ją na trzy części różnej wielkości. Sposób rozmieszczenia poszczególnych scen na płaszczyźnie jest zgodny z układem chronologicznym opisanym w pieśni. Malarskim ekwiwalentem przestrzeni piekielnej są realistyczne wycinki z gazet i fotografii prasowych. Olbrzymi, wśród których są: Nemrod o rodowodzie biblijnym oraz Efialtes, Briareus, Anteusz – znani z opowieści mitologicznych – utożsamieni zostali ze stojącymi na podium atletami, pośród których z głębi obrazu wyłania się wykrzywiona z przerażenia twarz. Widoczne w górnej części ilustracji trąbka, fragment łańcucha i zaciśnięta pięść stanowią bezpośrednie odwołanie do następujących fragmentów pieśni:

- 11 gdzie wzrok przed sobą dostrzec może mało,
potężne granie rogu usłyszałem,
13 słabo by przy nim wszystko inne brzmiało,
więc wstecz po drodze głosu niezwykłego
spojrzenie moje wnet powędrowało.
16 Po owej kłęsce Karola Wielkiego,
gdy bohaterów świętych mu zabili,
w róg tak nie zadał Roland, rycerz jego [...]
84 był inny gigant, bardziej jeszcze dziki.
Nie wiem, mistrz jaki tą zawładnął duszą,
by tak go spętać, ale mu do brzucha
lewą, a prawą dłoń do pleców duszą

- 88 tak gęste zwoje ciężkiego łańcucha,
 że gdzie odkryty ma swój korpus gruby,
 pięć go okrążeń uczy, co to skrucha. [...]
- 130 Tak mówił mistrz do niego znakomicie,
 aż go ujęła owa dłoń po chwili,
 co Herkulesa miała w swym uchwycie¹³.

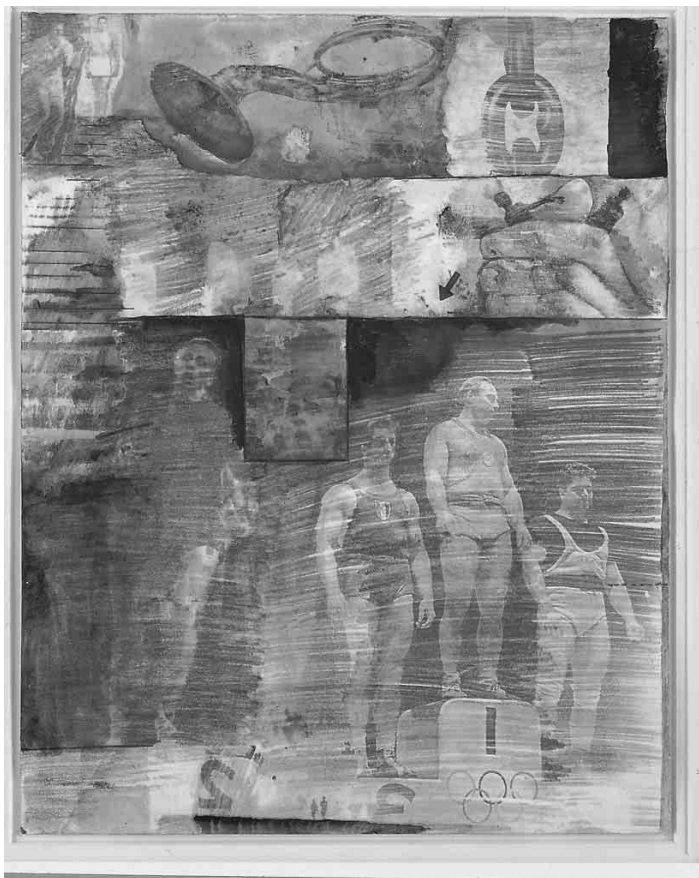
Dźwięk wydobywający się z waltorni Nemroda, biblijnego króla wieży Babel, którego Bóg ukarał, obdarzając niezrozumiałą dla nikogo mową, jest potężniejszy niż odgłos rogu, w który zadał bohater średniowiecznej epepei – Roland, ostrzegając swoich towarzyszy przed niebezpieczeństwem. Opisany w poemacie odgłos implikuje siłę dźwięku, jaki wydobywa się z trąby olbrzyma strzegącego dostępu do studni. Pięść, w której Anteusz przenosi poetów na dno piekielnych czeluści, symbolizuje siłę i moc, jaką ma władca ciemności.

Większość scen składających się na ilustrację do *Pieśni XXXI* nie zatraciła swojego realistycznego wymiaru. Pole semantycznego oddziaływania konstytuujących scenę obrazów pozwala interpretować je w globalnym wymiarze komunikacji. Postać przepasanego ręcznikiem mężczyzny znajdująca się w lewym górnym rogu ilustracji do *Pieśni XXXI* może symbolizować współczesnego człowieka, zagubionego w świecie zdominowanym przez mass media i nowe technologie. Rozmyta żółć kontrastuje z bładą czerwienią i szafirem. W pracy dostrzec można typowy dla pop-artu związek z codziennością i chęć zniwelowania różnicy między kulturą popularną a wysoką, widoczny jest zarazem ironiczny dystans wobec typowej dla 2. połowy XX wieku fascynacji postępem technologicznym i mass mediami. Atmosferę niemocy, napięcia i zniewolenia, którego symbolami są elementy łańcucha i postać próbująca wyzwolić się z zaciśniętej pięści, potęgują nieregularny układ kompozycyjny i szrafowania widoczne w całej ilustracji.

¹³ D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2006, s. 235, 238, 240. W tłumaczeniu angielskim:

[...] my eyes could make out little through the gloom,
 but I heard the shrill note of a trumpet bray
 louder than any thunder. As if by force,
 it drew my eyes; I stared into the gloom
 along the path of the sound back to its source.
 After the bloody rout when Charlemagne
 had lost the band of Holy Knights, Roland
 blew no more terribly for all his pain. [...]
 and a crossbow-shot away we found the next one,
 an even huger and more savage spirit. [...]
 What master could have bound so gross a beast
 I cannot say, but he had his right arm pinned
 behind his back, and the left across his breast
 by an enormous chain that wound about him
 from the neck down, completing five great turns
 before it spiraled down below the rim. [...]
 Thus my Master to that Tower of Pride;
 and the giant without delay reached out the hands
 which Hercules had felt, and raised my Guide.

Dante, *Inferno*, przeł. J. Ciardi, www.archive.org/stream/inferno00dant_2/inferno00dant_2_djvu.txt (dostęp 04.01.2016).



Il. 2. Robert Rauschenberg, ilustracja do *Pieśni XXXI*, z serii „Trzydzieści cztery ilustracje do Pieśni Dantego”, wym. 36,8 × 29,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

W nawiązaniu do teorii Rolanda Barthes’a system znaków jest w ciągłym ruchu, oscyluje między znaczeniem jednostkowym a ogólnym. Sposób przekazywania informacji wpływa na znaczenie (*signifié*), ale nie na formę, która rozumiana jest jako funkcjonalnie uzasadniona struktura semantyczna¹⁴. Współzależność asocjacji ma charakter przechodzenia jednego obrazu w drugi bez konieczności umieszczenia go w innym wymiarze skojarzeniowości. Ten aspekt ma podłoże techniczne, w którym charakterystyczny dla procesu *solvent-transfer* akt ścierania, zasłaniania lub zamieniania obrazów otwiera nowe możliwości interpretacyjne. Poszczególne serigrafie stanowią nawiązanie do marzeń, wspomnień, fantazji albo są wynikiem refleksji nad światem rzeczywistym. Ilustracje Rauschenberga uruchamiają obszary asocjacyjne, które wchodzą ze sobą we wzajemne relacje; dzięki temu wytwarza się forma retoryczno-semantyczna wspólna dla literatury i sztuk plastycznych. Wykonane techniką serigrafii ilustracje stają się łącznikiem między obrazem a literackim pierwowzorem. Jak twierdzi Barthes, system

¹⁴ Por. R. Barthes, *Rhetoric of the image*, w: tegoż, *Image, Music, Text*, red. S. Heath, New York 1977, s. 37–39.

konotacyjny, tj. wywołujący skojarzenia myślowe, ukrywa się pod pozornie niezniszczalną fasadą obiektywnego systemu denotacyjnego, stanowi jego naturalną konsekwencję. Nacechowane materialnością ilustracje przemawiają do widza nie tylko za sprawą symboliki (ta, podobnie jak w monochromatycznych obrazach Rauschenberga, jest tu drugorzędna), ale także układu kompozycji i nastrojowości. Zestawione ze sobą obrazy znaczą „poprzez siebie”, konotują znaczenia symboliczne, czasami metaforyczne. Uruchamiany za pomocą ekwiwalentów obrazowych system skojarzeniowości pozwala oddać określone zmysły, np. zapach (woń cuchnącej padliną brei¹⁵ z *Pieśni VI* ewokować ma rozkładająca się ryba), dźwięk (piekielne wycie i drzenie¹⁶ symbolizuje samochód wyścigowy), dotyk (opisane w *Pieśni XXXII* lodowe bezdroże, gdzie łyzy zamarzają pod przymkniętymi powiekami, zyskały odbicie pod postacią przezroczystego sześcianu z umieszczonym pośrodku okiem). Wyobrażenie wróżbitów i metafizyczności na ilustracji do *Pieśni XX* oddaje z kolei wizerunek Zygmunta Freuda.

Podjęmowana w I części *Boskiej komedii* problematyka moralności i sumienia implikuje pytania natury ontologicznej, dotyczące sensu egzystencji i granic ludzkiego poznania. Zarówno w poemacie, jak i w ilustracjach centralnym punktem odniesienia jest człowiek zanurzony w nieodgadnionym i pełnym tajemnic wszechświecie. Fantastyka, kosmos, oniryczność mieszają się w obu tekstach z „uderzającą realizmem plastyką kształtów, fizyczną określonością «tamtego świata»”¹⁷. Wizyjność i wyobraźniowość przeplatają się z realnością i jawą, budując przestrzeń gdzieś pomiędzy bytem rzeczywistym a nierealnym, sztuką a życiem – zgodnie z mottem Rauschenberga. Inspirowane przekazem słownym ilustracje uznać można za „analogony” świata literackiego. Ich wspólną cechą jest też przepełniona niepokojem atmosfera, budowana na obrazach m.in. za pomocą kolorystyki, w kontekście której intensyfikują się poszczególne elementy znaczeniowe kompozycji.

Ilustracje do *Piekła* stanowią *par excellence* przykład wizualny słowa literackiego i obnażają paradoks myślenia o słowie i obrazie w kategoriach nieredukowalności. Relacja „tekst–ilustracja” ma tu charakter dialektyczny; tworzone z poddanych obróbce technicznej fotografii i wycinków z gazet obrazy są z jednej strony komplementarne, z drugiej – autonomiczne wobec tekstu literackiego. Niczym w dadaistycznej grze obrazy podejmują dialog z widzem i rzeczywistością, stając się odzwierciedleniem nie tylko okresu lat 50. i 60. XX wieku w USA, ale też ogólnoswiatowych problemów cywilizacyjnych i społeczno-kulturowych. Obecne w dziełach elementy skojarzeniowe sprawiają, że pamięć staje się dla Rauschenberga zespołem konkretnych obrazów zapośredniczonych z przekazów medialnych i osadzonych w podświadomości. Nieregularny układ kompozycyjny, a także nastrój bijący z ilustracji zdecydowanie wyróżniają ilustracje tego artysty spośród wcześniejszych, stworzonych przez np. Williama Blake’a (gdzie elementami obrazu są całe fragmenty literackiego pierwowzoru) czy Salvadora Dalego. Ilustracje przedstawiciela pop-artu odsyłają do poziomu referencjalności,

¹⁵ W przekładzie Edwarda Porębowicza: „Śnieg, brudna woda i grad w bryły ścięty / Wałą się struga na ów kraj ucisku; / Cuchnie skrós ziemia brzydkie ssąca męty [...]”, D. Alighieri, *Boska komedia*, Warszawa 1965, s. 46, w. 10.

¹⁶ Tamże, s. 36, w. 8–9.

¹⁷ M. Brehmer, *Wstęp*, s. 11.

dającego możliwość wyobrażenia abstrakcyjnych treści słownych. Ukazane na ilustracjach sceny budują przestrzeń zawieszoną między dwoma równoległymi bytami – realnym i nierealnym, tworzą rodzaj pomostu między historią a współczesnością, transcendentnością i immanentnością, wyobrażeniowością i realnością, sacrum i profanum. Z jednej strony są dopełnieniem tekstu, jego „aktualizacją”, z drugiej zaś – autonomiczną strukturą, równorzędną z literackim pierwowzorem. Niczym średniowieczne miniatury czy renesansowe emblematy ilustracje do *Piekle* nie tracą swoich właściwości poznawczych w oderwaniu od tekstu. Podejmując dyskusję z ludzką percepcją. Podziwiany godzinami w muzealnej przestrzeni obraz przegrywa w walce o widza z setkami migotliwych zdjęć zobaczonych w gazetach, na ulicznych tablicach czy ekranie telewizora.

Dla Rauschenberga przestrzeń malarska jest czymś więcej niż tylko podobrazem pokrytym farbą, będącym odbiciem pewnego „obiekту” (jak była traktowana do połowy lat 60. XX wieku). Staje się doświadczeniem tego, co niewyraźalne, literalnością, metaforyzacją świata, czego wyrazem jest jego słynna maksyma: „Malarstwo łączy w sobie życie i sztukę. Próbuje tworzyć w przestrzeni istniejącej między nimi”. Owo dążenie do integracji sfery estetycznej i kulturowej jest znakiem rozpoznawczym wielu prac Rauschenberga, nazwanych przez niego *combining paintings*¹⁸. *Łóżko (Bed)* stworzone w 1955 roku to instalacja-obraz, składająca się z realnie istniejącego, tytułowego mebla, zniszczonej poduszki i patchworkowej narzuty. Całość pomalowana została wielobarwnymi farbami olejnymi. Podobnie jak w przypadku ilustracji do *Piekle* w pracy tej dostrzec można przejawy autoironii, będącej wyrazem dystansu do przebrzmiewającego malarstwa abstrakcyjnego. W zderzeniu dwóch koncepcji artystycznych – abstrakcjonizmu i pop-artu – ujawnia się fascynacja przedmiotem i codziennością, traktowaną w kategoriach sztuki. Tytułowy mebel istnieje w swojej pragmatycznej formie; słowo „łóżko” niczym „krzesło” Josepha Kosutha zwraca uwagę różnorodnością znaczeń, zmieniających się w zależności od kontekstu. Poprzez włączenie desygnatu nazwy w obręb przestrzeni wystawienniczej tworzą się nowe sensory. „Łóżko” przestaje być już tylko i wyłącznie przedmiotem służącym do spania, a staje się dziełem sztuki¹⁹. Za podobrazie służy rama łóżka i materac, dzięki czemu ujawniona zostaje artystyczna funkcja przedmiotu codziennego użytku. Choć sam autor oceniał *Łóżko* jako jedno z przyjemniejszych dzieł, które stworzył, u wielu odbiorców wywoływało ono uczucie głębokiego dyskomfortu, niosąc skojarzenie z popełnioną w nim zbrodnią²⁰. W moim przekonaniu spływające bezładnie po prześcieradle, poduszce i narzucie strużki wielokolorowej, przybrudzonej farby mogą kojarzyć się z kroplami spływającej krwi. *Łóżko* można odczytywać zatem jako wyraz aktu przemocy, ale nie tylko rozumianego dosłownie: to także przemoc mentalna, dokonywana nieświadomie przez użytkowników kultury masowej na starych, bezużytecznych przedmiotach, które zastępowane są nowymi. Dzieło Rauschenberga

¹⁸ *Combining paintings* to trójwymiarowe dzieła z pogranicza malarstwa i rzeźby, składające się z przedmiotów codziennego użytku, często bezużytecznych, znalezionych na ulicy wycinków z gazet, mebli, starych fotografii czy wypchanych zwierząt. Zestawione ze sobą elementy pokrywane były następnie przez artystę farbą. Założeniem *combings* jest ukazanie gry znaczeń, ujawnianie nowych kontekstów i obszarów semantycznych, sytuujących się poza obszarem estetyki.

¹⁹ Motyw identyfikowania pracy nad dziełem sztuki z realnym obiektem był później często wykorzystywany przez przedstawicieli pop-artu.

²⁰ Por. C. Tomkins, *The Bride and the Bachelors...*, s. 216.

ujawnia nie tylko podwójną rolę przedmiotu, ale też smutną prawdę o przemijaniu i zarazem niezgodę na zapomnienie.



Il. 3. Robert Rauschenberg, *Łózko*, 1955, wym. 191,1 × 80 × 20,3 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Innym przykładem *combing painting*, będącym komentarzem do zachodzących w połowie XX wieku zmian społeczno-cywilizacyjno-kulturowych, jest kilkakrotnie przemalowywany i przebudowywany asamblaż *Monogram* (1959). Praca składa się z ułożonego horyzontalnie abstrakcyjnego obrazu, pośrodku którego znajduje się wypchana, wstawiona w środek opony samochodowej koza angorska. Głowa zwierzęcia pomalowana jest kolorową farbą. Zgodnie z definicją monogram to „znak graficzny powstały przez ozdobne połączenie liter, zwykle inicjałów, tytułu itp.; używany jako podpis lub znak własności”²¹. Jego naczelną zasadą jest czytelność. Pozwala to zrozumieć, dlaczego pomimo tego, że koza jest wciśnięta

²¹ Definicja zaczerpnięta z: *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1998, s. 532.

w obręcz opony samochodowej, swoim wyglądem nadal przypomina kożę, a opona – opone²². W *Monogramie* litera staje się przedmiotem i odwrotnie. Owalny kształt zewnętrznej części koła samochodu utożsamiany jest z literą „o”, inicjałem. Zestawione ze sobą opona – wytwór *ready made* i utkwione w niej zwierzę prowokują do nadania obiektom nowych znaczeń. Transpozycja przedmiotu w obręb kodu artystycznego nadaje mu wymiar metaforyczny; umieszczone wewnątrz opony zwierzę implikuje chęć wydostania się z niej. Tym samym przedmiot-litera „o” staje się symbolem ucisku, uwięzienia, zniewolenia. Obiekt może być też komentarzem do przebrzmiałych tendencji artystycznych, które powinny ustąpić miejsca nowym trendom. *Monogram* można zatem odczytywać jako apel o rezygnację z postrzegania świata i rzeczywistości w aspekcie tradycyjnych kanonów piękna, wskazując na potrzebę szukania nowych sensów i tworzenia systemów obrazowych. W *combing paintings*, podobnie jak w ilustracjach do *Piekle*, stosunek artysty do nowych technologii jest wyraźnie krytyczny. Fascynacja postępem technologicznym ustępuje miejsca obiektywnemu spojrzeniu na rzeczywistość uwiklaną w mechanizmy kreowania władzy i budowania wizerunku medialnego.



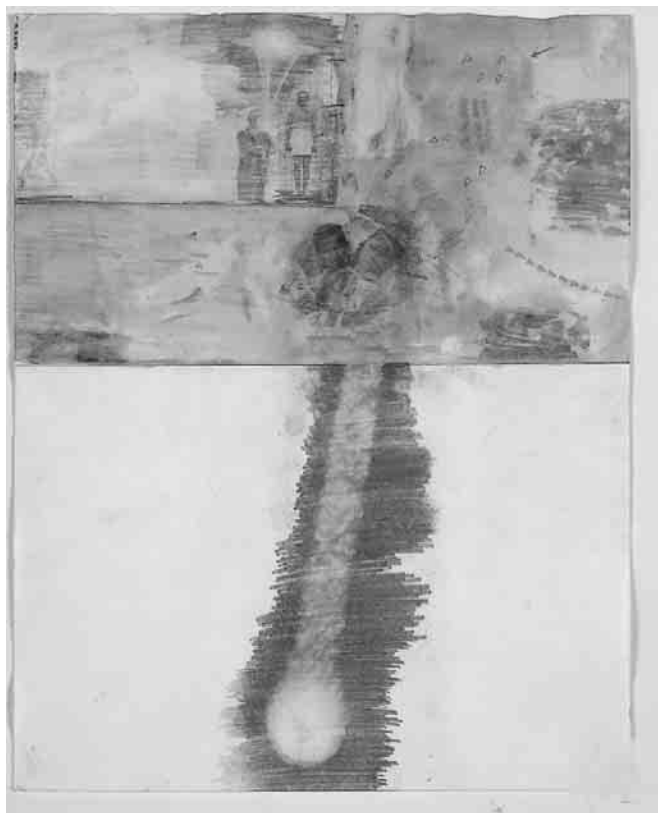
Il. 4. Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955–1959, wym. 106,7 × 160,7 × 163,8 cm, Moderna Museet, Stockholm.

²² Inaczej niż u surrealistów czy kubistów, gdzie dany przedmiot stawał się zupełnie innym przedmiotem.

Interdyscyplinarne w swym charakterze ilustracje Rauschenberga do I części *Boskiej komedii* Dantego oraz przywołane dwa przykłady *combing paintings* są wyrazem włączenia w kontekst sztuki sfery społeczno-kulturowej, ujęcia w aspekcie globalnym elementów codzienności. Zarówno w ilustracjach do *Piekle*, jak i w *Łóżku* czy *Monogramie*, obraz wizualny funkcjonuje na równych prawach ze słowem. Przekaz konstytuowany jest przez dwie różne struktury: lingwistyczną i wizualną, które pozostają ze sobą w ścisłej zależności, ale nie są homogeniczne. Ilustracje do *Piekle* stanowią przykład zderzenia komplementarnych sytuacji komunikacyjnych, które wzajemnie na siebie oddziałują. Reprezentują one ten aspekt twórczości artystycznej, która przekracza ramy czystej estetyki (w obronie której tak szlachetnie występował Clement Greenberg) i zderza się z prawdą codzienności, czyniąc zeń przestrzeń o wymiarze intelektualnym, pobudzającym do refleksji, oddziałującym na odbiorcę nie tylko w sferze estetycznej, ale także w obszarze życia prywatnego. Są wizualną reprezentacją utworu literackiego, ale i wyrazem krytycznej refleksji nad światem połowy minionego wieku, rozczarowania mass mediami i procesami technologicznymi, jak też kulturą masową. Pojęmowane przez artystę zagadnienia ukazują piekło powojennej rzeczywistości, stanowiąc – niczym poemat Dantego – apel o niezatrącenie wiary w sens istnienia i kierowanie się w życiowej wędrówce dobrem moralnym.



Il. 5. Robert Rauschenberg, ilustracja do *Pieśni XIV* z serii „Trzydzieści cztery ilustracje do *Piekle* Dantego”, 1959–1960, wym. 36,5 × 29,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Il. 6. Robert Rauschenberg, ilustracja do *Pieśni XVI* z serii „Trzydzieści cztery ilustracje do Piekła Dantego”, 1959–1960, wym. 36,5 × 28,9 cm, The Museum of Modern Art, New York.

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

- Il. 1. Canto XXX: Circle Eight, Bolgia 10, The Falsifiers: The Evil Impersonators, Counterfeiters, and False Witnesses, from the series *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1959–60
Solvent transfer with watercolor, gouache, and graphite on paper
14 1/2 × 11 1/2 inches (36,8 × 29,2 cm)
The Museum of Modern Art, New York, Given anonymously
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA, New York, NY
RRF: 60.D030
- Il. 2. Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge, The Giants, from the series *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, 1959–60
Solvent transfer with colored pencil, gouache, and pencil on paper
14 1/2 × 11 1/2 inches (36,8 × 29,2 cm)
The Museum of Modern Art, New York, Given anonymously
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA, New York, NY
RRF: 60.D031

- II. 3. Robert Rauschenberg, *Lóżko*, 1955, wym. 191,1 × 80 × 20,3 cm, The Museum of Modern Art, New York
- II. 4. Combine: oil, paper, fabric, printed paper, printed reproductions, metal, wood, rubber shoe heel, and tennis ball on canvas with oil on Angora goat and rubber tire on wood platform mounted on four casters
42 × 63 1/4 × 64 1/2 inches (106,7 × 160,7 × 163,8 cm)
Moderna Museet, Stockholm. Purchase 1965 with contribution from Moderna Museets Vänner/
The Friends of Moderna Museet
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA, New York, NY
RRF: 59.024
- II. 5. Canto XIV: Circle Seven, Round 3, Violent Against God, Nature, and Art, from the series Thirty-Four Illustrations for Dante's *Inferno*, 1959–60
Solvent transfer with watercolor, gouache, pencil, and red-chalk body tracing on paper
14 3/8 × 11 1/2 inches (36,5 × 29,2 cm)
The Museum of Modern Art, New York, Given anonymously
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA, New York, NY
RRF: 60.D014
- II. 6. Canto XVI: Circle Seven, Round 3, Violent Against Nature, and Art, from the series Thirty-Four Illustrations for Dante's *Inferno*, 1959–60
Solvent transfer with watercolor, wash, pencil, colored pencil, and gouache on paper
14 3/8 × 11 3/8 inches (36,5 × 28,9 cm)
The Museum of Modern Art, New York, Given anonymously
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA, New York, NY
RRF: 60.D016

“INFERNO” OF THE 20TH CENTURY – ROBERT RAUSCHENBERG’S
VISUAL TRANSLATION OF DANTE’S POEM

Summary

The aim of the text is to analyse Robert Rauschenberg's illustrations for Dante's *Inferno* as the examples of a correspondence between literature and visual arts. It also raises the issues of the mutual relation between a word and an image and the function of an illustration in a writing. In addition, two other polysemiotic artworks of American precursor of pop-art are discussed.

Adj. Izabela Ślusarek