



---

## Miserere. Estetyka terroru

---

**Antonio Incampo**

przekład: Anna Karczmarczyk  
przejrzała i poprawiła: Ewa Witkowska

### Streszczenie

Gdy mówię: „Ach, co za wspaniały surrealistyczny obraz!”, to jestem całkiem wyraźnie świadom tego, że mojego patosu i emocji nie mogę oddzielić od tak zwanego *common sence*. Być może: zmysłu powszechnego. Niektóre nasze sądy w etyce i prawie nie różnią się od naszej percepcji w obliczu sztuki. Tak samo byłoby w przypadku hipotetycznego orzeczenia sędziego, które kończyłoby się słowami: „Uniewinniam Arsenio Lupina z racji jego okazałych sumiastychwásów, podobnych do wásów Guya de Maupassanta”. Każdy intuicyjnie stwierdziłby, że jest to niesprawiedliwy wyrok.

Czy istnieje coś takiego jak estetyka terroru? Przypadek, który mam zamiar tutaj zbadać, to słynna sprawa włoskiego męża stanu, Aldo Moro, porwanego i zamordowanego przez Czerwone Brygady [*Brigate Rosse*] w 1978 roku. Moja metoda badań polegać będzie na studiowaniu obrazu porwania jako ikonicznej dokumentacji rzeczywistości oraz – przede wszystkim – jako sądu estetyczno-prawnego odnoszącego się do przestępstwa terroryzmu. Moro został sfotografowany w trakcie porwania, istnieją przynajmniej dwa jego zdjęcia z tamtego okresu. Oba stanowią niezwykle źródło sądów opartych na obrazie. Na obu tych zdjęciach postać Aldo Moro znajduje się na tle baneru Czerwonych Brygad.

W jakim sensie potwierdza to sąd estetyczny dotyczący „sprawy Moro”? Odpowiedź na to pytanie kryje się w nadzwyczajnej ikonicznej zbieżności pomiędzy omawianym zdjęciem a pewnym arcydziełem sztuki współczesnej (autorstwa George’a Rouaulta) poświęconym tematowi „Ecce Homo”. Scena „Ecce Homo” w Ewangelii (Jan: 19, 4-5) pokazuje, jak Poncjusz Piłat starał się wzbudzić w ludziach współczucie dla Jezusa poprzez

biczowanie go i wystawianie przed tłum. Omawiana przeze mnie rycina zatytułowana jest „*Qui ne se grime pas?*” („Któż nie ma zamalowanej twarzy?”) i stanowi kluczową pracę z cyklu rycin *Miserere*, pochodzących z 1923 roku.

1. Prawo i *páthos*.
- 1.1. Sądy estetyczne w sztuce.
- 1.2. Sądy estetyczne w naukach prawnych.
2. Estetyka terroru.
- 2.1. Dwa zdjęcia Moro.
- 2.2. *Miserere* według Rouaulta.
- 2.2.1. Artystyczna inspiracja
- 2.2.2. „*Qui ne se grime pas?*”

## 1. Prawo i *páthos*

Sąd estetyczny opiera się na bezpośredniej subiektywnej intuicji: emocji lub swobodnym uczuciu konkretnego podmiotu względem przedmiotu. Gdy mówię: „Ach, co za wspaniały surrealistyczny obraz!”, to jestem całkiem wyraźnie świadomy, że mojego patosu i emocji nie mogę oddzielić od tak zwanego *common sense*. Być może zmysłu powszechnego. Niektóre nasze sądy w etyce i prawie – czego będę tutaj dowodził – nie różnią się od naszej percepcji w obliczu sztuki.

### 1.1. Sądy estetyczne w sztuce

Kant przedstawia w swojej *Krytyce władzy sądzenia* następującą ideę *common sense* [*sensus communis*, *Gemeinsinn*, *gemeinschaftlicher Sinn*]:

*Unter dem ‚sensus communis‘ [...] muß man die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten [...]. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile hält [...]. An sich ist nichts natürlicher, als von Reiz und Rührung zu abstrahieren, wenn man ein Urteil sucht, welches zur allgemeinen Regel dienen soll.*

*Przez ‘sensus communis’ należy jednak rozumieć ideę zmysłu wspólnego, to znaczy taką władzę wydawania o czymś sądów, która w swej refleksji uwzględnia w myślach (a priori) sposób przedstawiania właściwy też każdemu innemu człowiekowi, by przez to niejako skonfrontować swój sąd z całym rozumem ludzkim (...). Odbywa się to w ten sposób, że konfrontujemy swój sąd nie tyle z rzeczywistymi, ile raczej z możliwymi tylko sądami*

*innych [ludzi] (...). Nic nie jest bowiem samo w sobie naturalniejsze niż abstrahowanie od powabu i wzruszenia, gdy szuka się sądu, który ma służyć za powszechne prawidło.*<sup>82</sup>

W naszych sądach estetycznych obecne jest przewidywanie na temat zgodności naszego sądu z sądami innych. Nie byłoby sądu estetycznego bez otwartości na to, co powszechne. Inni ludzie nie zawsze muszą się z nami zgadzać, idzie raczej o to, że wątpliwe jest, czy miałyby jakkolwiek sens wykrzykiwanie „Co za piękny obraz!” lub wydawanie jakiegokolwiek sądu tego rodzaju, nie wyczuwając wrażenia wspólnego wszystkim percypującym jednostkom.

„Piękno” czy „brzydota” opierają się właśnie na *common sense*. Logika sądu estetycznego nie jest natury dedukcyjnej – jeżeli już, to percepcyjnej. Ktokolwiek mówi: „Cóż za wspaniały surrealistyczny obraz!” nie rozumuje wcale według schematu: (i) „Malarstwo surrealistyczne jest piękne”, (ii) „Ten obraz Paula Klee jest przykładem malarstwa surrealistycznego”, (iii) „Zatem jest to piękny obraz”.

## 1.2. Sądy estetyczne w naukach prawnych

Niektóre sądy moralne lub prawne funkcjonują jak pierwsze i bezpośrednie percepcje. Powtórzę dla przykładu, co mówi Iwan w „Braciach Karamazow” Dostojewskiego: „Jest niedopuszczalne, aby dzieci cierpiały”. Do wyjaśnienia tego sądu wystarcza podstawowe uczucie. Tak samo byłoby w przypadku hipotetycznego orzeczenia sędziego, które kończyłoby się słowami: „Uniewinniam Arsenio Lupina z racji jego okazałych sumiastychwątów, podobnych do wąsów Guya de Maupassanta”. Równie oczywistym jest, że byłby to niesprawiedliwy wyrok.

Odnosi się to także do podstawowych kategorii prawnych. Mówca Irnerius w komentarzach do *Digestum vetus* uczy, że sprawiedliwość (*aequitas*) „jest percypowana w samych rzeczach” (*in rebus percipitur*). Taka sama myśl pojawia się u mówcy Martina, ucznia Ireneusa. Sprawiedliwość jest dana w rzeczach jako pierwsza. „To co jest sprawiedliwe – twierdzi Martin – zasada się na samych rzeczach” (*Ipsum autem aequum not nisi in rebus consistit*) (Irnerius 1984: §1)<sup>83</sup>.

Jak można jednak zauważyć, greckie określenie dla „sprawiedliwości” czy raczej żeński rzeczownik ‘*ἐπιείκεια/epieíkeia*’ jest etymologicznie związane z grecką nazwą „obraz”: żeńskim rzeczownikiem ‘*εἰκών/eikón*’ (Conte 2006: 186). W znakomitym eseju *Policratus* z połowy XII wieku autorstwa angielskiego prałata Johna z Salisbury, dotyczącym filozofii politycznej, widzialny obraz sprawiedliwości zostaje ucieleśniony za pomocą figury „księcia – sędziego” (*princeps – iudex*). Prawdopodobnie mniej interesujące jest to, w jakim podmiocie ucieleśnia się sprawiedliwość (czy miałyby to być książę czy monar-

---

<sup>82</sup> I. Kant. *Księga pierwsza. Analityka piękna*, 40. W: Kant. 1986. *Krytyka władzy sądenia*. Przeł. J. Gałecki.

<sup>83</sup> Słynne „*fragmentum de aequitate*”, zob. Irnerius (1984: §1).

cha). Większe znaczenie ma tutaj fakt, iż sprawiedliwość zostaje przełożona na obraz – i jest w ten sposób percypowana w ciągu istnienia postrzegalnej rzeczywistości – obraz sprawiedliwości. W katedrach gotyckich obrazy były wykorzystywane do celów eksplanacyjnych – Grzegorz Wielki uważał, że obrazy stanowią książkę dla niepiśmiennych: „Skoro pismo jest dla tych, którzy potrafią czytać, zatem obraz – dla niewykształconych” („Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus”) (Grzegorz Wielki 1992, XI: 13).

## 2. Estetyka terroru

Czy istnieje coś takiego jak estetyka terroru? Przypadek, który mam zamiar tutaj badać to słynna sprawa włoskiego męża stanu, Aldo Moro, porwanego i zamordowanego przez „Brigate Rosse” [Czerwone Brygady] (1978). Moja metoda badań polegać będzie na studiowaniu obrazu porwania jako ikonicznej dokumentacji rzeczywistości oraz – przede wszystkim – jako sądu estetyczno-prawnego odnoszącego się do przestępstwa terroryzmu.

Moro został sfotografowany w trakcie porwania, istnieją przynajmniej dwa jego zdjęcia z tamtego okresu. Oba stanowią niezwykle źródło sądów opartych na obrazie. Na obu tych zdjęciach postać Aldo Moro znajduje się na tle transparentu Czerwonych Brygad.

### 2.1. Dwa zdjęcia Moro

Dwa zdjęcia: pierwsze z nich jest tym, które trafiło na okładki gazet 19 marca 1978 roku wraz z pierwszym komunikatem, drugie przedstawia Moro z egzemplarzem dziennika „La Repubblica” 19 kwietnia 1978 roku i towarzyszy siódmemu komunikatowi (18 kwietnia wydany został sfalszowany komunikat numer siedem).

Pierwsze z tych zdjęć jest szczególnie istotne dla metody moich badań. Dlaczego jest ono takie niezwykle? W jakim sensie potwierdza ono sąd estetyczny dotyczący „sprawy Moro”? Odpowiedzi na te pytania kryją się w nadzwyczajnej ikonicznej zbieżności pomiędzy omawianym zdjęciem a arcydziełem sztuki współczesnej (autorstwa George’a Roualta), poświęconym tematowi „Ecce Homo”. Scena „Ecce Homo” w Ewangelii (Jan: 19, 4–5) opisuje, jak Poncjusz Piłat starał się wzbudzić w ludziach współczucie dla Jezusa poprzez biczowanie go i wystawianie przed tłum, patos tutaj jest taki sam jak w wizerunkach porwanego Moro. Polega on na „byciu poruszonym przez litość i terror nowoczesnej tragedii”<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Tymi słowami Godfrey Hudson z *Washington Post Book World*, 27 maja 1980 skomentował książkę Roberta Katza, *Days of Wrath. The Ordeal of Aldo Moro, the Kidnapping, the Execution, the Aftermath* (1980).

**Ilustracja 1: Aldo Moro sfotografowany w niewoli po porwaniu przez Czerwone Brygady (19 marca, 1978, pierwszy komunikat)**



(źródło: en.wikipedia.org, 02.09.2011)

Obrazy nabierają znaczenia nie w jakiejś nieprawdopodobnego rodzaju estetycznej izolacji, ale w ciągłej tradycji malarskich kodów. Fotografia również jest obrazem związanym z ludzką perspektywą świata. „Co jest istotne w *camera obscura*, to relacja obserwatora względem nieograniczonej, nieodróżnicowanej przestrzeni zewnętrznego świata oraz to, jak za pomocą aparatury dokonuje się starannego cięcia czy ograniczenia pola widzenia, czyniąc je możliwym do oglądania, bez pozbawiania go przy tym żywotności swego istnienia” (Crary 1992: 34). *Camera obscura* malarstwa jest wewnętrznym okiem artysty.

## **2.2. Miserere według Rouaulta**

Chciałbym się teraz odnieść do dzieła George'a Rouaulta (Paryż, 1871–1958), najbardziej żarliwego chrześcijańskiego artysty XX wieku pod względem przedstawiania męki Chrystusa. Dzieło to zostało zatytułowane *Miserere de Guerre* – należy do cyklu grafik i składa się z 58 rycin. Dwutomowe wydanie – które miało pierwotnie ukazać się z tekstem poety André Suarèsa – zawiera 100 obrazów i opatrzone jest tytułem. Rouault zaczął tworzyć (*suite*) w 1914 i kontynuował swą pracę do roku 1927. W celu nadania obrazom bogatej mocy ekspresji zostały wykorzystane różne techniki kompozycji, takie jak rytownictwo, akwatynta, suchoryt i grawerowanie. W 1948 roku Rouault zdecydował się wydać swoją kolekcję rysunków w pojedynczym tomie zatytułowanym *Miserere* (któ-

rego publikację powierzył „L'Étoile Filante”<sup>85</sup>). Jest on poświęcony Gustavowi Moreau. Tytuł pochodzi z Psalmu 51., zaczynającego się słowami: „*Miserere mei, Domine*” [Zmiłuj się, Boże, nade mną]. Inspiracją do wyznaczenia przewodniego tematu serii stały się okrutne wydarzenia I Wojny Światowej (1914–1918): cierpienia ludzkich istnień – tym bardziej niepokojące, że nie istnieje powód, dla którego ludzkość miałaby je znosić. Niuanse czerni i szarości obrazu przedstawiają przepaść wojny, tworząc przejmujące otoczenie, w którym stykają się „Baudelair’owska atmosfera zmierzchu oraz „majestacyjny smutek” (*tristesse majestueuse*) – ten poszukiwany przez Racine’a w jego przedmowie do *Berenice*”<sup>86</sup>.

Wojna jest ponurym cieniem naszego człowieczeństwa. Tragedii wojny doświadczają wszyscy ludzie biorący udział w walce, lecz to nie wydarzenia ze świata zewnętrznego są ukazywane. Mamy tu do czynienia z walką o duszę, w której ofiarą jest zawsze człowieczeństwo. *Miserere* wyraża związek pomiędzy winą a odkupieniem oraz świętość życia pomimo nędzy człowieka.

Także współczesna muzyka odnosi się czasami do Psalmu 51. Niektóre ustępy psalmu zostały zawarte w centrum słynnych kompozycji Krzysztofa Pendereckiego *Passio et Mors Domini Nostri Iesu Christi Secundum Lucam* – dzieło, które uczyniło go sławnym. Pierwszy raz utwór zatytułowany *Miserere* autorstwa Henryka Mikołaja Góreckiego został zaprezentowany w 1987 roku. Ostatecznie w 1989 odbyło się wykonanie *Miserere* napisane przez Alvo Pärt na jeden głos, chór i zespół. W jego trzeciej części polifoniczne fale zostają zwieńczone basem sięgającym w swym rejestrze do ostatniej słyszalnej nuty – E. Jest to symbolem kondycji człowieczeństwa, które może być ocalone jedynie przez interwencję z zewnątrz<sup>87</sup>. Taką samą refleksję spotykamy również u Rouaulta.

Jak można przeczytać w katalogu do wystawy poświęconej przeglądowi twórczości Rouaulta (w Muzeum w Quebec oraz Muzeum Sztuki Współczesnej w Montrealu), *Miserere* stanowi „centralne i szczytowe osiągnięcie sztuki Rouaulta” (Johnson 1977: 123) i „wraz z *Małą Pasją* Dürera, Chrystusem nauczającym (*Hundred Guilder Print*) i wielkim ukrzyżowaniem (*Trzema Krzyżami*) Rembrandta oraz *Kaprysami* Goi zalicza się do największych dzieł sztuki graficznej” (Johnson 1977: 124). Wszystkie grafiki w katalogu uzupełnione są krótkimi fragmentami poezji w języku francuskim i łacinie, niektóre z nich zostały napisane przez samego Rouault’a.

<sup>85</sup> Kompletne zbiory *Miserere* są własnością, między innymi, Instytutu Sztuki w Chicago (the Art Institute, Chicago; dwie kopie), Muzeum Sztuki w Brooklynie (the Brooklyn Museum of Art.), Bostońskiej Biblioteki Publicznej (the Boston Public Library), Muzeum Sztuki Fogg w Harvardzie (the Fogg Art Museum, Harvard), Grunwaldzkiego Centrum Sztuki Graficznej (the Grunwald Center for the Graphic Arts, UCLA), Metropolitańskiego Muzeum Sztuki (the Metropolitan Museum of Art), Muzeum Sztuki Współczesnej (the Museum of Modern Art., MoMA), Narodowej Galerii Sztuki (the National Gallery of Art.) oraz Filadelfijskiego Muzeum Sztuki (the Philadelphia Museum of Art.). Standardowym kompendium rysunków Rouaulta jest dwutomowy zbiór Chapona i Rouaulta (1978).

<sup>86</sup> Autorem tego pięknego komentarza jest Fabrice Hergott (1991: 23).

<sup>87</sup> Dla odniesień współczesnej muzyki do Psalmu 51. patrz Restelli (2007: 43–46).

### 2.2.1. Artystyczna inspiracja

Rouault przedstawia samotnego mężczyznę, zmęczonego i smutnego, który zdaje się bezgłośnie płakać. Cierpienia Chrystusa wydają się być cierpieniami Rouaulta, który był oddanym katolikiem, splecionymi jednocześnie z cierpieniami Człowieka. To przybliżyła pracę malarza do „integralnego humanizmu” Jacquesa Maritaina. Korzenie duchowości zarówno Maritaina i Rouaulta tkwią w pracy pisarza Léona Boya (1846–1917) poświęconej tajemnicy ludzkiego cierpienia.

### 2.2.2 „*Qui ne Se grine pas?*”

Tablica zatytułowana „*Qui ne Se grine pas?*” („Któż nie ma zamalowanej twarzy?”) z roku 1923 stanowi kluczową pracę w *Miserere* Rouaulta.

**Ilustracja 2: Georges Rouault, *Qui ne se grime pas?* 1923**



(źródło: [www.rouault.org](http://www.rouault.org), 30.09.2011<sup>88</sup>)

Rouault przedstawia na niej klauna. Nie jest to rzadko spotykany temat w przedwojennej twórczości artysty, jak również i u Watteau, Daumiera, de Toulouse-Lautreca. Jakie przesłanie niesie ze sobą „*Qui ne Se grime pas?*” Przebranie klauna stara się ukryć twarz człowieka rozmyślającego nad swym bolesnym przeznaczeniem, w podobnie bezsilny i pokorny sposób jak czynił to Chrystus w samotności swojej Męki. Rouault uj-

---

<sup>88</sup> Za zgodą Jeana-Yvesa Rouaulta.

muje to następująco: „Wszyscy nosimy różnego rodzaju błyszczące stroje, ale gdy ktoś przyłapuje nas bez tych błyskotek, jak ja tego starego klauna – och, jaki to nieskończony żal!”<sup>89</sup>

Spójrzmy teraz na Moro: omawiana przed chwilą rycina i zdjęcie zakładnika nakładają się na siebie w zaskakujący sposób. Głowa zdaje się być pochylona wzdłuż tej samej linii, prezentując widzom rzeczywiście obraz budzący litość, pełen smutku i umęczony, podkreślony przez fałszywy, sztywny uśmiech. Obraz, w którym prawe oko jest szerzej otwarte niż lewe.

Wydaje się, jakby ta właśnie różnica odsłaniała całą tragiczną istotę człowieka.

### **Bibliografia :**

- Chapon, F., Rouault I., red. 1978. *Rouault OEuvre Gravé*. Monte Carlo: Editions André Sauret.
- Conte, Amedeo G. 2006. Eikon. Filosofia dell'equità. *Rivista internazionale di filosofia del diritto*, 83: 185-187.
- Crary, J. 1992. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge [Massachusetts]: MIT Press.
- Getlein, F., Getlein, D., red. 1964. *Georges Rouault's Miserere*, Milwaukee: The Bruce Publishing Company.
- Gregory the Great, *Registrum epistolarum*. 1992. Red. L. M. Hartmann, P. E. Munich: Monumenta Germaniae Historica.
- Hergott, F. 1991. *Rouault*, Barcelona: Ediciones Poligrafa.
- Hodgson, G. 1980. Aldo Moro's Communiques and Italy's Great Schism. *Washington Post Book World* May 27: B7.
- Irnerius, *Quaestiones de iuris subtilitatibus des Irnerius*. 1894. Red. H. Fitting. Berlin: Guttentag.
- Johnson, Una E., red. 1977. *Ambroise Vollard, Éditeur. Prints, Books, Bronzes*, New York: Museum of Modern Art.
- Kant, I. 1913. *Kritik der Urteilskraft*. Red. G. Reimer. *Kant's gesammelte Schriften*, volume V. Berlin: Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. 165-485.
- Kant, I. 1952. *The Critique of Judgement*. Tłum. J. C. Meredith. Chicago / London / Toronto: William Benton.
- Katz, R. 1980. *Days of Wrath. The Ordeal of Aldo Moro, the Kidnapping, the Execution, the Aftermath*. Garden City [New York]: Doubleday.
- Restelli, A. 2007. *Tre Miserere nella musica contemporanea*. Red. F. Arensi, D. C. Vallemanni i E. Feggi. *Georges Rouault. Miserere*. Cinisello Balsamo [Milano]: Silvana Editoriale. 43-46.

---

<sup>89</sup> Powyższe uwagi dotyczące Rouaulta pochodzą od Getleina (1964: 43).