

Aluzyjne odniesienia do obrazu Jana van Eycka w *Upadku Alberta Camusa*

Powieść i tropy interpretacyjne

Upadek (fr. *La Chute*, 1956) Alberta Camusa otwiera, po okresie zainteresowania problematyką absurdu i buntu, kolejny etap w twórczości pisarza, w którym kluczowe okazują się pojęcia sądu, sprawiedliwości i niewinności. W tym tekście, podobnie jak we wcześniejszych, pisarz przedstawia obraz kondycji ludzkiej i miejsce człowieka w świecie, a konsekwencją tego jest scentralizowanie uwagi na problematyce moralnej i analizie psychologicznej¹. Inne, w porównaniu z poprzednimi dziełami, jest w *Upadku* samo miejsce akcji – nie, jak dotąd, upalna Północna Afryka (choć i ona się pojawia, jednak marginalnie – w retrospekcji bohatera utworu), ale mglisty i deszczowy, głównie nocny Amsterdam końca lat 40. albo początku 50. XX wieku². To tu przebywa bohater powieści, który jest zarazem jej narratorem. Utwór charakteryzuje się kompozycją ramową – ramę stanowi amsterdamska teraźniejszość bohatera, a w retrospektywnym opowiadaniu przywołane zostaje jego niegdysiejsze życie w Paryżu, a także uczestnictwo w alianckiej okupacji Afryki Północnej w czasie II wojny światowej i pobyt w obozie jeńckim³.

Bohaterem utworu jest Jean-Baptiste Clamence, a raczej ktoś, kto pod tym pseudonimem ukrywa swoją prawdziwą tożsamość. Przesiaduje on w barze Mexico-City, znajdującym się w żydowskiej dzielnicy Amsterdamu, jednej z mniej nobliwych w mieście⁴. Spotyka tam pewnego mężczyznę, któremu zaczyna opowiadać o sobie i który staje się nie tyle interlokutorem (żadna z jego nielicznych wypowiedzi nie jest podana w mowie niezależnej, a jedynie powtarzana w wypowiedzi bohatera), ile słuchaczem swoistej spowiedzi Clamence'a⁵. Jest on opisany „mniej więcej”, by zacytować samego Clamence'a,

¹ John Cruickshank widzi powieść Camusa jako wpisującą się w tradycję francuskiej powieści w typie *roman personnel* i moralizującej. J. Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt*, New York 1960, s. 181–182.

² Obszerniejszą analizę miejsca akcji w powieści można znaleźć w: E.C. Rava, *Il paradosso della rivolta. Saggio su Albert Camus*, Milano 1980, s. 54–55.

³ Na temat narracji w *Upadku* zob. D.R. Ellison, *Understanding Albert Camus*, Columbia 1990, s. 159–164; K. A. Wixon, *Negotiating a Maze: Regarding „La Chute” as a Narration of Space*, „Modern Language Studies”, Vol. 23, No. 2 (Spring 1993), s. 74–82.

⁴ W tymże barze zasadniczo pozostają postaci, stąd udają się jedynie na wieczorne spacerunki po mieście i na wycieczkę na wyspę Maken na Zuiderzee. Akcja, w sferze tego, co nazywamy tu ramą, przenosi się jeszcze w ostatniej części powieści do mieszkania bohatera-narratora.

⁵ „The monologue masquerading as dialogue is used to reinforce its author's views concerning the fundamental narcissism of human beings”. J. Cruickshank, op. cit., s. 185. Zgodnie z taką interpretacją, nawet zwracając się do kogoś innego, jesteśmy skoncentrowani na sobie, a ponadto znika w takiej sytuacji prawdziwy dialog, który zostaje zastąpiony przez autorytarny monolog będący po części interpretacją cudzej mowy.

i niewiele o nim wiemy, mamy tylko relację bohatera, który widzi w mężczyźnie zadbane- go, inteligentnego przedstawiciela klasy średniej, a na końcu utworu powiedziane zo- staje, że tak samo jak Clamence jest on adwokatem z Paryża. Postać ta może być zatem interpretowana nie tylko jako rzeczywistość istniejąca, lecz także jako wymaginowane *alter ego* bohatera. Z tego względu dopuszczalne jest postrzeganie wypowiedzi narrato- ra jako *soliloquium*⁶ albo uznanie, że jest ona bezpośrednio skierowana do czytelnika, który tym samym staje się właściwym odbiorcą wyznania Clamence'a.

Jak dowiadujemy się z opowiadania bohatera, był on w Paryżu uznanym adwoka- tem, utalentowanym mówcą, gorliwym obrońcą szczególnie w „szlachetnych sprawach” (choć bronił też „pocziwych morderców”), zarazem człowiekiem ofiarnym, wielkodusz- nym, grzecznym, a w konsekwencji szanowanym i popularnym, którego pożądały kobiety i cenili mężczyźni. Dlatego też żył w komforcie nie tylko ekonomicznym, lecz także mora- lnym i jeśli nie w samouwielbieniu, to przynajmniej – samouznaniu⁷. Wówczas wierzył w niewinność ludzi i sprawiedliwość, a jego świetne samopoczucie wynikało z przekonania o osiągniętej w życiu harmonii i z miłości do samego siebie. W pewnym momencie nastąpi- ło jednak pęknięcie idealnej całości, jaką stanowiła egzystencja bohatera, spowodowane wydarzeniem mającym miejsce w deszczową listopadową noc – samobójczym skokiem z mostu Royal do Sekwany, którego Clamence był świadkiem. Wracał wówczas do domu, na moście przeszedł obok młodej kobiety w czerni patrzącej na rzekę, a w chwilę potem usłyszał „odgłos ciała spadającego do wody” (385) i krzyk. Bohater nawet się nie odwró- cił, chociaż na chwilę zamarł, po czym się oddalił. Potem przez kilka dni nie czytał gazet, co było ostatecznym potwierdzeniem jego tchórzostwa i winy – nie próbował pomóc ofierze i w ten sposób poniósł częściową odpowiedzialność za jej śmierć. Myśl o tym wydarzeniu nie dawała mu spokoju. Poza tym trzy lata później, pewnego jesiennego wieczoru, zna- laż się na moście des Arts i usłyszał za sobą śmiech, który nie wiadomo skąd pochodził. Ów śmiech bardzo zaniepokoił Clamence'a i pozbawił go pewności siebie. Odtąd zaczął unikać nadbrzeży Sekwany, a życie zaczęło stawać się dla niego coraz trudniejsze. Jesz- cze kilka razy podczas nocnych wędrówek po Paryżu zdawało mu się, że słyszy śmiech, który za każdym razem budził w nim strach i przypominał o dziewczynie na moście.

Zdarzenie to stało się punktem zwrotnym w jego życiu⁸. Zaczął inaczej patrzeć na własne postępowanie, dostrzegać w nim grę przed publicznością podejmowaną

⁶ Bohater przyznaje w pewnym momencie: „chodzę całymi nocami [po Amsterdamie – R.S.], rozmyślam albo mówię do siebie bez przerwy”, może więc cała jego wypowiedź jest tylko pozornym dialogiem, a w rzeczywistości rozmową z samym sobą. A. Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze [w:] idem, *Obcy, Dżuma, Upadek*, tłum. M. Zenowicz, J. Guze, Kraków 1972, s. 350. W dalszej części artykułu przy pojawiających się w tekście głównym cytatach z *Upadku* jako źródło podany jest tylko, odnoszący się do podanego tu wydania powieści, numer strony w nawiasie.

⁷ „Ale byłem po dobrej stronie, to wystarczyło dla spokoju mojego sumienia” i dodaje, że życie i zawód sprawi- ły mu satysfakcję i że osiągnął „kulminacyjny punkt, gdzie cnota żywi się już tylko sobą”. A. Camus, op. cit., s. 354, 357.

⁸ Zajmuje ono też centralne miejsce z punktu widzenia akcji i kompozycji – Clamence opowiada o nim trzeciego dnia (a całość akcji, wyłączwszy retrospekcje, rozgrywa się w ciągu pięciu dni), pod koniec trzeciego rozdziału powieści (która ma sześć rozdziałów). Zob. C.A. Viggiani, *Camus and the Fall from Innocence*, „Yale French Studies”, No. 25 (1960), s. 67.

w celu otrzymania braw, co dostownie było oddawane przez ukłon, który teraz składał ślepcowi po przeprowadzeniu go przez ulicę – „po roli, ukłony” (371). Zobaczył drugą stronę swoich działań i przekonał się o dwoistości/dwulicowości człowieka, o niepokojącej dwuznaczności ludzkiego zachowania i jego pobudek. Próżność, duma, egoizm, pragnienie władzy i zmysłowości okazały się prawdziwym motorem jego pozornej szlachetności, hojności i towarzyskości⁹. Kiedy zdał sobie sprawę z własnej słabości i powierzchownej motywacji podejmowanych przez siebie działań, w jego życiu pojawił się rozdźwięk i przestało ono być harmonijną całością. W umyśle natomiast zagnieździła się myśl o śmierci; zaczął też zauważać nieprzyjaciół i bać się ludzi, ponadto wydawało mu się, że się z niego śmieją i w ten sposób go osądzają – „od chwili, gdy zacząłem się lękać, że jest we mnie coś, co można by osądzić, pojąłem, że mają oni nieodparte powołanie do sądzenia” (390). Na koniec, straciwszy wiarę w cnotę i miłość, zrezygnował z bezowocnych wysiłków i oddał się rozpucie, a następnie przerwał podupadającą karierę adwokata i udał się do Amsterdamu. Zrozumiał, że „trzeba się podporządkować i przyznać do winy [...] żyć w niewygodzie” (409), stał się, jak siebie nazwał, sędzią-pokutnikiem (fr. *judge-pénitent*) i dopiero na tym etapie, przynajmniej w pewnym stopniu, prawdziwym człowiekiem, a nie maską. Zyskał bowiem samoświadomość i dzięki temu zbliżył się do prawdy i – jak się wydaje – także prawości, jeśli przez taką rozumieć opowiadanie innym swojej historii, aby skłonić ich do krytycznego spojrzenia na własne życie.

Intersemiotyczność i aluzja piktoralna

Stosunkowo prosta i jasna fabuła kryje u Camusa trudną, a przynajmniej rozległą problematykę. Dzieło nie poddaje się łatwo interpretacji, z jednej strony ze względu na osobisty charakter wyznania bohatera i podejmowaną przez niego problematykę etyczną¹⁰, z drugiej – z powodu licznych odwołań do innych tekstów literackich, głównie Dantego i Dostojewskiego, a także do Biblii oraz do obrazu Jana van Eycka. Ten ostatni przypadek stanowi przedmiot zainteresowania artykułu i należałoby go raczej określić jako przykład intersemiotyczności – przez wprowadzenie obrazu do tekstu mamy bowiem do czynienia z interferencją dwóch różnych systemów semiotycznych. W takiej sytuacji jest więc koniecznością próba „komparatystyki międzyartystycznej”¹¹, ponieważ „nie ma odwrotu od analizy zjawisk kultury w kategoriach dwóch lub kilku korespondujących/dialogujących ze sobą dziedzin artystycznych”¹².

⁹ „Wierzech wszystkich moich cnot miał więc podszewkę mniej imponującą” i, jak przyznał, najbardziej pogardzał tymi, którym najczęściej pomagał. A. Camus, op. cit., s. 394.

¹⁰ W artykule nie podejmuje się próby dyskusji z interpretacjami *Upadku*, które widziały ten tekst jako wpisujący się w zajadły spór Camusa z Sartre’em, jako satyrę pisarza na samego siebie i społeczeństwo burżuazyjne czy też jako przejaw pragnienia łaski i sprawiedliwości ze strony autora – jako że interpretacje te pozostają irrelevantne względem interesującego mnie tu problemu aluzji piktoralnej i znaczenia obrazu Jana van Eycka.

¹¹ Termin Stanisława Balbusa, który dotyczy zjawiska intersemiotyczności. Zob. m.in. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

¹² R. Cieślak, *Wobec intersemiotyczności*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 124.

Artykuł stanowi taką właśnie próbę przez zastosowanie „analizy interartystycznej” (*interartistic analysis*¹⁵). Polega ona – ogólnie i z konieczności w uproszczeniu, na równoległym badaniu utworu literackiego i stanowiącego jego intertekst innego dzieła, a w konsekwencji na zobaczeniu płaszczyzn zależności i podobieństw między tekstami w aspekcie formalno-treściowym oraz na poszerzeniu i pogłębieniu możliwości ich interpretacji. Metoda ta zakłada jednoczesną analizę oraz interpretację zarówno dzieła literackiego, jak i malarskiego, a następnie ich konfrontację. Literaturoznawca widzi tu obraz oczyma historyka sztuki¹⁴ i dopiero pełna analiza dzieła pozwala badaczowi odpowiednio ustalić miejsce dzieła malarskiego w utworze literackim, sposób wykorzystania go przez piszącego, a wreszcie odpowiedności czy też analogie strukturalne między interferującymi tekstami kultury.

W tym miejscu należy jeszcze określić sposób nawiązania interakcji między powieścią Camusa a dziełem van Eycka. Otóż w *Upadku* obraz zostaje przywołany za pomocą aluzji, którą można by dookreślić epitetem „pikturalna”¹⁵ (albo malarska). Nie chodzi tu bowiem o opis danego dzieła, więc o rodzaj ekfrazy, a jedynie o „punktowe” napomknięcie o nim – krótko i jakby mimochodem. Jest to jednak odwołanie celowe, nieprzypadkowe, które pozwala interpretować daną scenę, zdarzenie, postać, a nawet cały utwór przez pryzmat owego dzieła¹⁶. Aluzję (zarówno literacką, jak i pikturalną) można rozumieć jako odmianę intertekstualności (czy też w analizowanym tu przypadku intersemiotyczności), za Gerardem Genette’em, dla którego aluzja jest najmniej eksplicytną i literalną formą intertekstualności¹⁷ – jest to „wypowiedź, której pełne zrozumienie zakłada dostrzeżenie związku pomiędzy nią, a innym tekstem, do którego obligatoryjnie odsyła

¹⁵ Termin amerykańskiej badaczki Wendy Steiner. Zob. W. Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago and London 1982, s. 71–90.

¹⁴ Ten zaś bada je od strony materialno-technicznej, formalnej (perspektywa, kompozycja, światła, cienie, kolorystyka), a wreszcie także treściowej (zglębia dzieło poprzez analizę ikonograficzną, dla której niezbędna jest wiedza w zakresie tematów i pojęć oraz tego, za pomocą jakich zdarzeń i rzeczy były one wyrażone w danym momencie historycznym i danej kulturze, oraz stosując interpretację ikonologiczną, wymagającą znajomości szeroko rozumianego kontekstu kulturowego, w którym rodziło się dzieło). Zob. E. Panofsky, *Ikonomia i ikonologia* [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32.

¹⁵ Termin pojawia się w tłumaczym przez Michała Pawła Markowskiego fragmencie artykułu Sophie Bertho, *Les Anciens et les modern: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*, „Revue de littérature comparée” 1998, No. 1, s. 53–62 [w:] M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi Bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 234.

¹⁶ Andrzej Stoff, polski badacz problematyki aluzji literackiej, tak charakteryzuje tę figurę (a jego uwagi można odnieść w równym stopniu do aluzji pikturalnej): „Aluzją literacką jest odwołanie się [niejawne, pośrednie lub jednoznaczne] przez autora w utworze własnym do [konkretnego] utworu innego autora, polegające na świadomym i celowym [orz poświadczonym tekstowo] przywołaniu poszczególnych jego składników lub całości [...] Aluzja literacka jest operacją dokonywaną na znaczeniach i polega na zwiększaniu pojemności semantycznej własnego utworu o sensy przywołane z utworu innego autora; obejmuje również znaczeniowe konsekwencje zderzenia obu [...] utworów [...]. Zakres organizacji semantyki nowego utworu przez aluzję literacką bywa różny: od uzupełnienia o przywołane treści przez modyfikację treści własnej [...] po wpływ [...] na jego sens jako całości [...] na ogół tylko odbiór z świadomością występowania aluzji pozwala na lekturę efektywną i sensowną”. A. Stoff, *Tezy o aluzji literackiej* [w:] *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*, praca zbiorowa pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 19–21.

¹⁷ Intertekstualność rozumie badacz wężej niż to się tradycyjnie przyjmuje – „jako relację współobecności zachodzącej między dwoma lub wieloma tekstami, to znaczy ejdetycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim”. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich z granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1996, s. 318.

ta czy inna jego modulacja, bez tego nie dająca się zrozumieć”¹⁸. Tekst literacki reinterpretuje dzieło sztuki i tym samym kształtuje swój własny, bogatszy dzięki zastosowaniu aluzji sens, co właśnie zostanie pokazane w artykule.

Adoracja Baranka Mistycznego van Eycka

Już sama problematyka podjęta przez Camusa narzuca patrzenie na *Upadek* przez pryzmat problematyki religijnej, a dodatkowo autor wprowadza konkretne odniesienia do Biblii przez postać Jana Chrzciciela, Jezusa, a także motyw upadku, winy, pokuty, prorocstwa i wreszcie temat Sądu Ostatecznego. Ponadto intertekstem (przy czym tekst rozumiany jest tu szeroko, jako tworzony przez różne systemy semiotyczne) dla utworu francuskiego pisarza staje się jedno z najwspanialszych dzieł malarstwa religijnego, a mianowicie ołtarz *Adoracja Baranka Mistycznego* Jana van Eycka, ukończony w 1432 roku.

Prace van Eycka, niderlandzkiego malarza dworskiego i dyplomaty, to ucieleśnienie problematyki tak zwanego realizmu symbolicznego (albo ukrytego za realistycznym przedstawieniem symbolizmu) oraz doskonałości technicznej, przejawiającej się w mistrzowskim posługiwaniu się techniką olejną. Poliptyk *Adoracji Baranka Mistycznego*¹⁹ stanowi popis talentu, wiedzy i kunsztu malarskiego, nie bez powodu więc nazywany był w XVI wieku jednym z cudów świata i rozstawiał Gandawę²⁰. Dzieło to składa się z dwudziestu paneli, których program ikonograficzny stanowi ilustrację Upadku, Wcielenia, Odkupienia i ostatecznego triumfu Chrystusa.

Ołtarz zamknięty dzieli się na trzy sfery: w górnej, w lunetach, ukazuje proroków i sybille wieszczących Wcielenie, w środkowej scenę Zwiastowania, a w dolnej postaci donatorów oraz świętego Jana Chrzciciela (ówczesnego patrona kościoła) i Jana Ewangelisty (jego apokaliptyczna wizja adoracji Baranka ukazana jest w głównej części ołtarza) – te dwie ostatnie jako iluzjonistyczne przedstawienie w typie *en grisaille* („w szarości”) imitujące rzeźbę. Natomiast ołtarz otwarty, podzielony kompozycyjnie na dwie sfery, w górnej prezentuje tronującego Chrystusa z Marią i Janem Chrzcicielem, a także muzykującymi aniołami po bokach, a w najbardziej zewnętrznych kwaterach niezwykle realistyczne przedstawienia nagich Adama i Ewy; z kolei nad nimi, w półlunetach umieszczono sceny ofiary Kaina i Abła oraz zabicia Abła przez Kaina. Dolna część w partii centralnej ukazuje adorację Baranka Mistycznego, a cztery towarzyszące scenie kwatery stanowią przedłużenie pochodu prawych ludzi różnych stanów do Baranka

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Obraz wykonany została na zamówienie Jodocusa Vijda i jego żony Elisabeth Borluut, którzy jako donatorzy przedstawieni zostali w pozycji klęczącej na rewersach skrzydeł. Oni też zlecieli zbudowanie kaplicy w kościele, w której obraz miałby się znaleźć. Autorem projektu ołtarza i przynajmniej częściowo jego wykonawcą (do śmierci w 1426 roku) był zapewne brat Jana, Hubert van Eyck, którego żadne dzieło się nie zachowało, więc pozostaje w historii sztuki tajemniczą postacią. Jan natomiast, zgodnie z inskrypcją umieszczoną na ramie, miał dokończyć dzieło. Zob. więcej informacji na temat dyskusji badaczy dotyczącej wkładu pracy każdego z braci nad poszczególnymi partiami ołtarza w: *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Deception and research*, ed. by B. Ridderbos, A. van Veen, H. van Veen, Los Angeles 2005, s. 52–54, 56–59.

²⁰ Zob. J. Snyder, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York 1985, s. 96.

(sprawiedliwi sędziowie, żołnierze Chrystusa, święci pielgrzymi oraz eremici)²¹. Ponadto Marcus van Vaernewyck w 1568 oraz Carel van Mander w 1617 roku opisywali predele ołtarza, potem zniszczoną, która przedstawiała piekło i była widoczna, zarówno przy ołtarzu otwartym, jak i zamkniętym²².

Szczególnie istotny – ze względu na powieść Camusa – jest panel ukazujący sprawiedliwych sędziów, a ponadto postać Chrystusa i jego funkcje, tak jak one są przedstawione na obrazie, temat Sądu Ostatecznego oraz figury Jana Chrzciciela, a także Adama i Ewy. Należy zacząć od *Sprawiedliwych sędziów*, ponieważ ten właśnie obraz zostaje *explicitie* przywołany w utworze, a odniesienia do innych fragmentów ołtarza są tylko pośrednie. Istotne dla powieści francuskiego myśliciela jest nie tylko samo dzieło, lecz także to, że zostało ono oddzielone od ołtarza. Obraz został ukradziony w nocy z 10 na 11 kwietnia 1934 roku razem z przedstawieniem znajdującym się na rewersie – świętym Janem Chrzcicielem. To ostatnie zostało odzyskane, jednak za *Sprawiedliwych sędziów* rząd belgijski nie chciał zapłacić okupu i dzieła do dziś nie udało się znaleźć, zastąpiono je kopią wykonaną w latach 1943–44 przez Jefa Vandervekena²³. Inskrypcja na oryginalnej ramie (łac. *Iusti Iudices*) jednoznacznie identyfikuje scenę. Władza i sprawiedliwość, zgodnie z ówczesnymi przekonaniami, wykonywane były w imię Boga, najwyższego władcy i największego sędziego, którego sędziowie byli ziemskimi reprezentantami²⁴. Obraz nie przedstawia żadnych świętych, co odróżnia tę kwaterę od trzech pozostałych i od sceny środkowej, ale obrazuje idealnych reprezentantów określonej

²¹ Ikonografia ołtarza stanowi osobny przedmiot badań historyków sztuki, którzy wskazują na rozmaite wątki interpretacyjne wynikające z pewnych niespójności tematycznych całości. Mówi się o odmienności górnej i dolnej części otwartego ołtarza i wysnuwa się stąd wnioski, że pierwotnie były one wykonane jako realizacje różnych zamówień, a dopiero później zostały połączone przez Jana w jedną całość, w ten sposób dzieło to jest przez niektórych badaczy dekonstruowane jako artystyczna i teologiczna całość. Wskazuje się na problem różnej skali postaci w obu sferach wewnętrznej części ołtarza, nieoczywiste wyeksponowanie postaci Adama i Ewy oraz Jana Chrzciciela, nieuzasadnione dołączenie przedstawienia sprawiedliwych sędziów, w odróżnieniu od wszelkich innych ukazanych postaci, niebędących świętymi, na ikonograficzne połączenie konfiguracji Deesis i Trójcy Świętej (postać tronuującego Boga w takiej sytuacji raz widziana jest jako Chrystus, raz jako Bóg Ojciec), kwestię dodanej później gołębiczy Ducha świętego, wreszcie także na przedstawienie jednocześnie dwóch sfer niebieskich (jednej z Chrystusem tronuującym, drugiej z Barankiem) i tym samym dwukrotne ukazanie Chrystusa. Pisał o tym (obok problemu udziału każdego z braci w powstaniu dzieła) przede wszystkim E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge 1953, s. 205–232. Warto dodać, że szczególnie owocna jest też praca Lotte Brand Philip, która przedstawia ikonografię obrazu w kilku płaszczyznach interpretacyjnych: obraz Jerozolimy Niebieskiej, wiecznej Mszy (Eucharystii), świętych Zaślubin, Sądu Ostatecznego i świata chrześcijańskiego. Zob. L.B. Philip, *The Iconography of the Altarpiece* [w:] eadem, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton 1971, s. 53–115. Istotną kwestią jest też źródło czy też inspiracja programu ikonograficznego. Zob. E. Dhanens, *Van Eyck: The Ghent Altarpiece*, London 1973 (rozdz. *Themes and their Early Sources* oraz *A Medieval Source: Rupert of Deutz*).

²² A. Simpson, *Van Eyck. The Complete Works*, London 2007, s. 31. Nie wiadomo jednak, czy była ona oryginalnym dziełem van Eycka.

²³ Ibidem, s. 30. Złodziej, który ukraść oba panele, zaaranżował oddanie Świętego Jana Chrzciciela, aby przekonać, że ma *Sprawiedliwych sędziów*, za których domagał się miliona franków belgijskich. Biskup Gandawy otrzymał klucz do schowka na dworcu kolejowym w Brukseli, w którym znajdował się pierwszy obraz, i w ten sposób udało się go odzyskać. Zob. P.B. Coremans, *Van Eyck: L'Adoration de l'Agneau*, Anvers 1948, s. 20–22.

²⁴ Zob. E. Dhanens, op. cit., s. 70, 75. Pojawienie się przedstawienia sędziów może być też związane z tym, że zamawiający ołtarz Jodocus Vijd był radnym miejskim w Gandawie, mogłoby to być więc aluzją do pełnionej przez niego funkcji publicznej i związanej z nią cnoty.

grupy społecznej, mających nadzieję na przyjęcie do Królestwa Niebieskiego. Ponadto prezentuje jedną z czterech cnót kardynalnych – sprawiedliwość, a w ten sposób stanowi dopełnienie programu ikonograficznego całości (męstwo jest uosabiane przez wojowników, roztropność przez pielgrzymów, umiarkowanie zaś przez eremitów)²⁵. Zgodnie z tradycją od XVI wieku postać na białym koniu na pierwszym planie utożsamiana była z Hubertem, natomiast młody mężczyzna w czarnym turbanie na głowie, patrzący wprost na widza, z Janem (choć nie ma na to dowodów źródłowych, a cztery postaci z przodu były też identyfikowane jako czterej książęta flamandzcy). Dopełnienie dzieła stanowi pejzaż w typie północnym, więc różniący się od śródziemnomorskich roślin wypełniających część środkową oraz panele z pielgrzymami i eremitami.

Centrum kompozycyjne i tematyczne głównej kwatery ołtarza stanowi Baranek adorowany przez świętych i męczenników. Scena ta ma swoje źródło w VII rozdziale Apokalipsy św. Jana opisującym powstanie Kościoła triumfującego (czczenie Baranka przez tłum wiernych)²⁶, oraz w rozdziale XXII, w którym mowa o wodzie życia²⁷ – na obrazie ukazana została na pierwszym planie Fontanna Życia, wskazująca na chrzest i przez to także na Jana Chrzciciela. Do Baranka, który stoi na ołtarzu i z którego boku ścieka do kielicha krew, z różnych stron zbliżają się Dziewice, Wyznawcy, Apostołowie, papież i Męczennicy, Prorocy, Patriarchowie i żyjący przed Chrystusem prawi ludzie. Nad Barankiem unosi się gołębicą Ducha Świętego, która jednak najprawdopodobniej nie jest dziełem van Eycka, a została domalowana później; razem z Barankiem uosabiającym Chrystusa i tronującym powyżej Bogiem Ojcem stanowi ona przedstawienie Trójcy Świętej. Wszystkie postaci zostały rozmieszczone w rajskim krajobrazie precyzyjnie odtwarzającym poszczególne kwiaty i drzewa, choć w całości stanowiącym pejzaż fantazyjny, uzupełniony na ostatnim planie wizją Niebiańskiej Jerozolimy, której architektura przypomina ówczesne flamandzkie miasto.

Tronujący Chrystus może być zatem widziany jako jedna z osób Trójcy Świętej (stałby się tym samym Bogiem Ojcem, gdyż Synem Bożym byłby adorowany Baranek), jako założyciel i pierwszy pasterz Kościoła (nosi tiarę papieską), także jako Sędzia na Sądzie Ostatecznym. Ta ostatnia funkcja wynika z jednej strony z tego, że króluje nad całym światem – do niego zbliżają się święci i męczennicy, więc wszyscy zbawieni – ale też potępia i skazuje na piekło, którego przedstawienie stanowiło niegdyś uzupełnienie ołtarza. Z drugiej strony jest Chrystusem Sędzią, ponieważ ukazany został w dziele van Eycka w przedstawieniu ikonograficznym określanym jako *Deesis*²⁸ – Chrystus Pantokrator zasiada w centrum na tronie, obok niego zaś Maryja i Jan Chrzciciel,

²⁵ Dopełnienie programu ołtarza w tym względzie stanowią cnoty teologiczne – wiara zobrazowana w postaciach Apostołów i Męczenników, nadzieja symbolizowana przez figury ze Starego Testamentu, a miłość przedstawiona w osobie Marii i Świętych Wyznawców. A. Simpson, op. cit., s. 48.

²⁶ „A oto wielki tłum, którego nie mógł nikt policzyć z każdego narodu i wszystkich pokoleń, ludów i języków, stojący przed tronem i przed Barankiem” (Ap 7, 9).

²⁷ „I ukazał mi rzekę wody życia, Isnącą jak kryształ, wypływającą z tronu Boga i Baranka” (Ap 22, 1).

²⁸ R. Mazurkiewicz, *Deesis: idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994.

otoczeni po bokach przez aniołów, a poniżej przez świętych i męczenników. Przedstawienie to wiąże się właśnie z Sądem Ostatecznym, na którym Maryja, święty Jan (i ewentualnie inni święci) orędują u Boga za grzeszników, gdyż proszą Go o łaskę dla nich.

Jan Chrzciciel na obrazie van Eycka pojawia się dwa razy, co też podkreśla jego znaczenie w programie ikonograficznym dzieła – na rewersie skrzydła oraz w wewnętrznej części ołtarza, jako siedzący obok tronu Chrystusa. Ponadto był on świętym istotnym dla samego miasta – patronem Gandawy, a kościół, do którego kaplicy został zamówiony ołtarz, był pierwotnie pod jego wezwaniem²⁹. Atrybutem świętego Jana Chrzciciela (obok widocznej na obu przedstawieniach noszonej pod płaszczem włosienicy z wielbłądziej skóry), ukazany w kwaterze na skrzydle, jest Baranek Boży (*Agnus Dei*)³⁰. Jan mówi bowiem, że po nim przyjdzie Ten, który go przewyższa godnością – Baranek Boży, Mesjasz (J 1, 20–34) – na którego, jako na tronu Boga, wskazuje w środkowej części ołtarza. W tymże przedstawieniu trzyma też księgę otwartą na proctwie Izajasza dotyczącym Wcielenia. Napis umieszczony wokół głowy świętego określa go jako większego od człowieka, równego aniołom, sumę prawa, głosiciela Dobrej Nowiny, głos Apostołów, milczenie proroków, lampę świata i świadka Pana³¹ – wymienia więc jego wszystkie godności i zasługi.

Wreszcie ołtarz niezwykle eksponuje postaci pierwszych ludzi – ze względu na ich umieszczenie w osobnych kwaterach i wielkość niewiele mniejszą od postaci tronu Chrystusa. Zazwyczaj Adam i Ewa przedstawiani byli wśród innych prawych ludzi skupiających się wokół Baranka, tutaj natomiast przydane im zostało godne miejsce obok aniołów. W ten sposób ołtarz wyraźnie podkreśla istotność tematu upadku człowieka, którego grzechy zmyła odkupieńcza męka Chrystusa – Baranka.

Jeśli chodzi o stronę formalną ołtarza, to warto w tym miejscu jedynie zaznaczyć, że jego wnętrze uderza bogactwem kolorów, ukazanych faktur oraz szczegółowością oddania poszczególnych form i doskonałym modelunkiem światłocieniowym. Obserwujemy więc w tym dziele triumf materii i realizmu detalu w metafizycznym świecie mającym dla człowieka wymiar symboliczny. W konsekwencji złożoność treści dzieła, która w tej pracy zaledwie została zaznaczona, towarzyszy jego idealnej, jasno określonej i spójnej formie³². Już na tym ogólnym poziomie można zauważyć analogię w ocenie dzieła sztuki i tekstu literackiego, jako że badacze powieści Camusa w podobny sposób ją charakteryzowali, stwierdzając, że za klarowną stroną formalną kryje się trudna do interpretacji zawartość.

²⁹ Stracił je w 1540 roku, kiedy Karol V przekazał go kapitule opactwa świętego Bawona. Zob. E. Dhanens, op. cit., s. 22.

³⁰ Ks. W.A. Niewęglowski, *Leksykon świętych*, Warszawa 2006, s. 101–102.

³¹ „Hic est Baptista Iohannes, maior homine, par angelis, legis summa, evangelii satio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, Domini testis”. Transkrypcja za: *Early Netherlandish Paintings*, op. cit., s. 51.

³² Jak pisze jeden z badaczy: „The meaning of the Ghent Altarpiece is complex, but not inconsistent. Its contextual complexity explains its formal heterogeneity, which is perfectly appropriate to its various functions” (Znaczenie Ołtarza Gandawskiego jest złożone, ale spójne. Treściowa złożoność wyjaśnia formalną niejednorodność, która jest w pełni odpowiednia, aby realizować różne funkcje). Ibidem, s. 56.

Ołtarz Gandawski a Upadek³⁵

Dzieło van Eycka jest atrakcyjne dla Camusa nie dlatego, że pisarz znajduje w nim świat przedstawiony tak, jak sam go widzi – wręcz przeciwnie. Robert Quilliot stwierdził: „the universe of *La Chute* is an evangelical universe turned upside down”³⁴, a wtóruje mu David R. Ellison: „Clarence adopts the formal trappings characteristic of the Christian attitude (humility, self-criticism, personal confession) but twist them in the service of his goal, which is that of absolute domination – a moral tyranny”³⁵. Zamiarem bohatera powieści jest polemika z chrześcijańską, koherentną wizją świata, którą prezentuje ołtarz – Clarence odrzuca ją, odwraca i ironicznie komentuje³⁶. Kwestionując spójność chrześcijańskiej kosmologii, bohater umieszcza człowieka w pustce. Niemniej jednak jego gest nie jest jednoznaczny – zostaje sędzią-pokutnikiem, pozostaje więc rozdarty, a przyjęta rola podwójna. Mimo wszystko w snach na jawie i majaczeniach odstania się jego pragnienie wiary i sensu. Zresztą samo ich negowanie zakłada, że stanowią one punkt odniesienia i pozostają w polu świadomości Clarence’a³⁷.

O tym, że dzieło van Eycka ma kluczowe znaczenie dla *Upadku*, świadczy prze-myślane rozmieszczenie w tekście informacji o nim. Aluzje do *Sprawiedliwych sędziów* pojawiają się na poziomie ramy utworu, to znaczy w narracji dotyczącej rzeczywistości amsterdamskiej, w czterech miejscach tekstu. Charakterystyczne jest to, że Camus stosuje chwyt (by posłużyć się terminem Wiktora Szklowskiego) cząstkowego podawania informacji o obrazie i stopniowego wprowadzania go do fabuły – dopiero na końcu czytelnik dowiaduje się, o jakie malowidło chodzi. Tym samym pisarz wzbudza ciekawość odbiorcy i zarazem nakierowuje jego uwagę na dzieło, w rezultacie sugeruje wagę jego znaczenia dla tekstu³⁸. Poza odniesieniem do *Sprawiedliwych sędziów* w utworze Camusa

³⁵ Problem związku między tekstem Camusa a obrazem van Eycka został już podjęty przez kilku badaczy, jednak ich analizy nie są pełne, tzn. wskazują oni tylko na niektóre relacje między oboma dziełami, stąd próba uzupełnienia i podsumowania owych zależności interartystycznych w tym artykule. Zob. R. Berets, *Van Eyck's „The Just Judges” in Camus' „The Fall”*, „Research Studies” (Washington State Univ.), Vol. 42, No. 2 (1974), s. 112–122; J. Meyers, *Camus' „The Fall” and Van Eyck's „The Adoration of the Lamb”*, „Mosaic”, Vol. 7, No. 3 (1974), 43–51; P. H. Rhein, *The Northern Desert: A Comparison of Camus' „The Fall” and Van Eyck's Ghent Altarpiece*, „Proceedings of the Comparative Literature Symposium”, No. 8, 1975, s. 151–166.

³⁴ Uniwersum *Upadku* to odwrócone uniwersum Ewangelii. R. Quilliot, *The Sea and Prisons: commentary on the life and thought of Albert Camus*, trans. E. Parker, Alabama 1970, s. 247.

³⁵ D.R. Ellison, op. cit., s. 157.

³⁶ Na temat ironii w powieści Camusa zob. P. Gifford, *Socrates In Amsterdam: the Uses of Irony In „La Chute”*, „Modern Language Review”, Vol. 73, Issue 3 (July 1978), s. 499–512.

³⁷ Jak ujął Burton M. Wheeler: „Clarence cannot believe in the saving grace of the Christian faith, but neither can he quite disentangle himself from its promise [...] He will continue to hope for, although disbelieving in, forgiveness and cleansing from outside himself”. B.M. Wheeler, *Beyond Despair: Camus' „The Fall” and van Eyck's „Adoration of the Lambs”*, „Contemporary Literature”, Vol. 23, No. 3 (Summer, 1982), s. 362.

³⁸ O tym, że dzieło van Eycka i jego losy nie były obojętne Camusowi (choć nie wiadomo, czy kiedykolwiek oglądał oryginał i jakie prace na temat malarza znał), świadczy chociażby to, że w czasopiśmie „Combat”, kiedy Camus był jego redaktorem, pojawił się na pierwszej stronie artykuł oskarżający Abela Bonnarda, ministra w rządzie Vichy, o zgodę na oddanie ołtarza Niemcom (historia wędrówki ołtarza po różnych częściach Europy na przestrzeni wieków stanowi osobny temat w badaniach nad nim; zob. podsumowanie tego problemu w: *Early Netherlandish Paintings*, op. cit., s.42–43). C. Gadourek, *Les Innocentes et Les Coupables: Essai d'exégèse de l'oeuvre d'Albert Camus*, The Hague 1963, s. 186 i n.

znajdujemy aluzje do innych fragmentów polityki i kwestii religijnych przez niego wprowadzanych, co również będzie analizowane w artykule.

W pierwszym rozdziale *Upadku* Clamence każe mężczyźnie, z którym „dialoguje”, zwrócić uwagę „na pusty czworobok nad jego [barmana z Mexico-City – R.S.] głową, na ścianie w głębi – miejsce, gdzie wisiał obraz [...] prawdziwe arcydzieło” (s. 345). W drugim rozdziale wspomina mimochodem o pewnym Holendrze, autorze „najślawniejszej kradzieży obrazu” (s. 367). W czwartym wyznaje: „myśl o tym, że ja jeden znam to, czego wszyscy szukają i że mam w domu przedmiot, za którym uganiają się na próżno trzy policje, jest po prostu rozkoszna” (s. 397). Wreszcie w ostatnim, szóstym, kiedy leży chory w domu, odwiedza go ów mężczyzna, a Clamence pokazuje mu schowany w szafie obraz. Wtedy podaje też szczegółowe informacje na jego temat: *Sprawiedliwi sędziowie* Jana van Eycka, dzieło będące kwaterą *Ofiarza Baranka Mistycznego* z kościoła Świętego Bawona w Gandawie, ukradzione w 1934 roku; następnie odsprzedane „gorylowi” z baru Mexico-City, w którym wisiało przez jakiś czas, potem zaś zostało złożone przez barmana „w depozycie” Clamence’owi. Opisuje on malowidło jednym zdaniem: „przedstawia sędziów na koniach, jadących złożyć hołd świętemu zwierzęciu” (s. 422).

Bohater w dalszej części narracji podaje powody, dla których nie zwrócił obrazu. Otóż jego zdaniem właściciel Mexico-City zasługuje na obraz tak samo jak arcybiskup Gandawy, a tym samym *Sprawiedliwi sędziowie* mogą wisieć równie dobrze w kościele, co na ścianie baru, jako że w jednym i drugim miejscu przebywają ludzie winni, których trzeba osądzić. Clamence prezentuje się tu więc jako ateista odrzucający powagę Kościoła oraz jego wyłączność na sądzenie i rozgrzeszanie. Następnie wśród tych, którzy oglądają ołtarz, jak twierdzi sędzia-pokutnik, nie ma ludzi, którzy potrafiliby odróżnić kopię od oryginału, więc nikt nie ponosi szkody z powodu nieobecności oryginału. W ten sposób Clamence zwraca uwagę na problem dwoistości i zwodzenia, nieumiejętności odróżnienia prawdy od fałszu, a człowieka od jego roli. To może rodzić też pytanie o wiarygodność całej wizji przedstawionej na ołtarzu, choć wówczas oczywiście mówimy o innym rodzaju prawdy i złudy – już nie tej dotyczącej wykonania, ale przekazu religijnego, odrzuconego przecież przez Clamence’a. Co więcej, bohater o swoim własnym opowiadaniu mówi, że trudno w nim oddzielić prawdę od fałszu, odbiera więc odbiorcy wszelką pewność i jasność. Skazuje go na poszukiwanie prawdy zarówno w tekście i obrazie, jak we własnym życiu oraz działaniach. Poza tym Clamence, posiadając obraz, jak mówi, jest górą, ponieważ „fałszywi sędziowie są wystawieni na podziw świata, ja zaś jestem jedyny, który zna prawdziwych” (s. 423). Ten argument niejako stanowi dopełnienie poprzedniego, bohater przedstawia siebie jako triumfującego dzięki temu, że w odróżnieniu od innych zna prawdę – wie, co jest oryginałem i gdzie został on ukryty. Oprócz tego, jak twierdzi, oddzielenie panelu od reszty dzieła było aktem sprawiedliwym i słusznym, ponieważ pochod sędziów do Baranka wydaje się pozbawiony sensu, co wynika z tego, że nie ma już niewinności ani Baranka (człowiek jest winny i nic go nie usprawiedliwia, jest też sam, jako że nie ma Boga, nie ma niewinnego Baranka – sam Chrystus, twierdzi Clamence, winny był rzezi niewiniek, za którą chciał

odpokutować, umierając na krzyżu, jego ofiara nie była więc bezinteresowna). Wreszcie, co istotne, wobec tego, że przez kradzież oddzielona została sprawiedliwość od niewinności, kwatery ze sprawiedliwymi sędziami od ołtarza z niewinnym Barankiem, Clamence może „uprawiać zawód” sędziego-pokutnika – jest winnym i niesprawiedliwym sędzią, który jednak pokutuje oraz sądzi siebie i innych w czasach, w których nie ma już niewinności i sprawiedliwego sądu. W ten sposób proponuje nową ewangelię i staje się nowym prorokiem – adekwatnym do swoich czasów.

Te komentarze dotyczą bezpośrednio jednej tylko kwatery ołtarza, ale *implicite* odnoszą się do całego dzieła van Eycka, które też z tego powodu wydaje się ważne dla pełniejszej interpretacji powieści Camusa. Należy więc spróbować zanalizować wszystkie ślady zależności między obu dziełami.

Warto zacząć od samego tytułu. Otóż słowo „upadek” od razu odnosi nas do upadku pierwszych ludzi, Adama i Ewy. Po okazaniu nieposłuszeństwa Bogu i zjedzeniu owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego utracili pierwotną niewinność oraz bezgrzeszność, zostali wygnani z Raju, a tym samym skazani na życie w bólach i trudzie. O tym początku człowieka przypomina dzieło van Eycka, jak już zostało powiedziane, szczególnie eksponujące postać Adama i Ewy, pierwszych grzeszników, którzy byli niejako potrzebni, aby potem Chrystus mógł okazać swoją zbawczą moc Odkupiciela. W powieści czytamy, że Clamence niegdyś także czuł się jak w Raju, wiódł życie prawdziwego i spełnionego człowieka: „czy to nie Eden, drogi panie, życie brane po prostu? Takie było moje życie” (s. 359). Kiedy jednak zyskał poznanie, to znaczy rozpoznał swoją podwójność/dwulicowość, zaczął upadać – dosłownie (potykał się w miejscach publicznych) i w znaczeniu moralnym. Jego upadek wynika bezpośrednio z innego upadku – z samobójczego skoku kobiety. Nie pomógł jej, a w ten sposób uniknął niebezpieczeństwa utopienia się razem z nią, jednak to wydarzenie pociągnęło go na dno duchowe. Poznał wówczas, kim jest naprawdę człowiek, jaka jest jego natura i czym się on kieruje. Po upadku nie następuje jednak podniesienie w wyniku odkupienia win – w wizji Clamence’a nie ma niewinnego Boga, który poświęca się dla grzeszników i ich ratuje, jako że bohater odrzuca chrześcijańską doktrynę o Odkupieniu, afirmowaną w dziele van Eycka. Kondycję ludzką, jak twierdzi, określa to, że człowiek ciągle upada – jest z istoty bytem upadającym, pozostawionym samemu sobie³⁹.

Kolejnym ważnym elementem wskazującym na interferencję powieści i obrazu okazuje się imię głównego bohatera, a mianowicie Jean-Baptiste Clamence. Przywołuje ono przez podwójną aluzję postać Jana Chrzciciela, o którego istotności w poliptyku flamandzkim była mowa. Jean-Baptiste znaczy oczywiście tyle, co Jan Chrzciciel, natomiast nazwisko Clamence można odnieść do określenia świętego, nazywanego przez wszystkich czterech ewangelistów, przywołujących słowa proroka Izajasza, głosem wołającego na pustyni – *vox clamantis in deserto*. Dochodzi więc tu do gry słów między łacińskim *clamantis* a Clamence. Ponadto, jak zwraca uwagę Burton M. Wheeler, nazwisko Clamence

³⁹ „Man is seen more as continually falling than fallen [...] There are no certainties except the certainty of falling”. J. Cruickshank, op. cit., s. 185.

można wiązać z dwoma francuskimi słowami – *clameur* (krzyk, wrzask) oraz *clemence* (łaskawość, miłosierdzie)⁴⁰. To pierwsze odnosi się właśnie do głosu ostatniego z proroków, który przygotowywał drogę dla większego od siebie, Jezusa, przynosił więc nadzieję tym, którzy słuchali jego wygłaszanych na pustyni kazań – proroka, który zapowiadał Chrystusa, wołając: „Przygotujcie drogę Panu, dla Niego prostujcie ścieżki!”. Drugie słowo z kolei wskazuje na łaskawość Jana Chrzciciela, który oczyszczał ludzi, chrzcząc ich, i w ten sposób przygotowywał na spotkanie z Bogiem⁴¹.

Tak więc główny bohater przywodzi na myśl postać Jana Chrzciciela, jednak stanowi jej odwrócenie, antytezę. Sam zresztą przewrotnie i aluzyjnie stwierdza: „wielbłąd, który dostarczył wełny na mój płaszcz, cierpiał niewątpliwie na świerzb” (s. 348). Włosiennica z wielbłądziej skóry, jak już zostało wspomniane, była atrybutem Jana Chrzciciela. Jean-Baptiste metaforycznie też taką nosi, ale nie z pokorą. Ponadto sam siebie nazywa fałszywym prorokiem, „który krzyczy na pustyni i nie chce jej opuścić” (s. 432). Jego słowa nie dają pocieszenia i nie zapowiadają radości, a on sam jest obrazem upadku moralnego: „tu, na pustyni z kamieni, mgły i zgniłych wód, pusty prorok dla miernych czasów. Eliasz bez mesjasza” (s. 414). Staje się więc prorokiem zdeterminowanym przez epokę, w której żyje i w której już nie czeka się na Mesjasza, ponieważ się w niego nie wierzy. Ponadto jest nieczysty duchowo i nie wykorzystuje danej mu szansy – nie skacze do wody, aby ratować tonącą i w ten sposób także metaforycznie obmyć siebie z moralnych win, samego siebie chrzcząc. Z drugiej strony jego spowiedź jest przeciwieństwem rodzaju oczyszczeniem i zarazem zachęca rozmówcę/czytelnika do zrobienia tego samego, więc do wyznania, które ma pomóc uporządkować własną hierarchię wartości i zobaczyć prawdziwego siebie. Jednak trzeba też pamiętać, że jego spowiedź miała na celu poniżenie się, ale po to, aby wynieść siebie ponad innych i móc sądzić ich winy: „skoro każdy sędzia pewnego dnia staje się pokutnikiem, trzeba pójść w kierunku odwrotnym i być pokutnikiem, by móc skończyć jako sędzia” (s. 427). Ponadto Clamence domaga się tylko spowiedzi i ewentualnie skruchy, którą wyrażają padający na kolana i bijący się przed nim w piersi ludzie, ale nie pokuty. Zamiast odpuszczenia win, jak obiecuje to wizja ukazana na ołtarzu, Clamence daje tylko zrozumienie i ewentualnie ironiczne współczucie. Jego działanie nie przynosi więc prawdziwego i pełnego oczyszczenia ani jemu, ani innym, także więc pod tym względem różni się od biblijnej postaci, której rola została jednoznacznie ukazana w Ołtarzu Gandawskim. Ambiwalentna postawa Clamence’a, wynikająca z podwójności jego funkcji (sędzia i zarazem pokutnik), miała również odzwierciedlać naturę człowieka jako takiego: „mój zawód jest dwoisty jak człowiek” (s. 348). Stwierdza on, że na jego szyldzie, gdyby taki miał, byłaby „podwójna twarz, czarujący Janus” i dewiza: „nie liczcie na to”, a na biletach wizytowych napis „Jean-Baptiste Clamence, komediant” (s. 371).

⁴⁰ B. M. Wheeler, op. cit., s. 352.

⁴¹ Zob. J. Lévi-Valensi, „La chute”, ou la parole en procès [w:] *Cahiers Albert Camus* 3, ed. B.T. Fitch, „Revue de Lettres Modernes”, nos. 238–44 (Paris 1970), s. 43.

Do Jana Chrzciciela Clamence odnosi się jeszcze w inny sposób. Otóż kiedy mówi, że dzięki posiadaniu skradzionego obrazu ma szansę znaleźć się w więzieniu, a nawet snuje fantazje dotyczące kary za to przestępstwo – własnej dekapitacji – przywołuje historię świętego. Był on bowiem więziony i ścięto mu głowę na polecenie Heroda, w wyniku intrygi Herodiady. Znów jednak spotykamy się tu z odwróceniem świętej historii – taka śmierć dla Clamence’a nie miałaby być wyrazem męczeństwa w imię Boga i najwyższej pokory, ale stałaby się świadectwem przewrotnego triumfu nad innymi. Mówi on o swoim frenetycznym wyobrażeniu do rozmówcy: „nad zgromadzonym ludem wzniesie pan moją ciepłą jeszcze głowę, ażeby się w niej rozpoznali i żebym znów mógł górować nad nimi przykładnie” (s. 432)⁴².

Należy też zwrócić uwagę na samo miejsce akcji powieści, które Clamence tak charakteryzuje: „koncentryczne kanały Amsterdamu przypominają kręgi Piekła [...] tu jesteśmy w ostatnim kręgu” (s. 351). Choć bohater lubi wysokości, wybrał płaski krajobraz Amsterdamu na miejsce głoszenia swojego komedianckiego prorocstwa. Znajduje się w krainie, która jest szara i martwa – nie tylko samo miasto, ale też na przykład wyspa, którą odwiedza:

„Niech pan popatrzy na tę górę popiołu z lewej strony, którą nazywają tu wydumą, na szarą groblę z prawej strony, na siny piach u naszych stóp, na morze koloru lekkich mydlin przed nami, na ogromne niebo, w którym odbija się blada woda. Wilgotne piekło, doprawdy! Same linie poziome, żadnego blasku, przestrzeń bez koloru, martwe życie [...] niebyt widoczny dla oka” (s. 386).

Jest więc prorokiem i sędzią w świecie, w którym nie ma już życia ani nawet nadziei na nie. Świat ten nazywa oksymoronicznie wilgotnym piekłem, zupełnie więc odwraca biblijne znaczenie wody, którą oczyszczał ludzi Jan Chrzciciel. Woda w kanałach i morzu zostaje powiązana z piekłem i śmiercią, z brakiem koloru, światła i określoności. Taki też miałby być świat współczesnego człowieka – szary, pozbawiony punktów odniesienia, w którym jednostka nie wie, gdzie ma się skierować, więc jest zagubiona duchowo⁴³. Środek tego koncentrycznego piekła stanowi bar Mexico-City, w którym przesiaduje bohater i do którego przychodzą jego „wierni”, a stają się nimi niejako na siłę, słuchając opowieści Clamence’a. Taki obraz jest więc prześmiewczym odwróceniem głównej sceny ołtarza – Adoracji *Baranka Mistycznego*. W Raju to właśnie Baranek znajduje się w centrum i do niego zbliżają się, tworząc kręgi, chcący go uczcić wierni.

Takie wyobrażenie rzeczywistości powieściowej jeszcze inaczej odnosi odbiorcę do ołtarza van Eycka. Otóż, jak pamiętamy, jego predellę miało stanowić przedstawienie piekła – została ona wprawdzie zniszczona, ale niejako odżyła w wizji Clamence’a. Ponadto szary, mglisty, płaski świat, w którym znajduje się powieściowy faszystowski prorok i sędzia-pokutnik, pozostaje w opozycji do obrazu sfery niebiańskiej danego w dziele van Eycka. Ołtarz Gandawski, zwłaszcza w części wewnętrznej, olśniewa

⁴² Jeden z badaczy tak komentuje ten fragment: „The awareness of the narcissistic desire for such a fame and triumph, ironic as it is, produces no desire for divine forgiveness in the secular world of Clamence, only a charade of penitence to mollify the judging self”. B.M. Wheeler, op. cit., s. 353.

⁴³ Zob. także uwagi na ten temat w: D.R. Ellison, op. cit., s. 154–155, 156.

widza bogactwem kolorów i świetlistością, daje uwodzającą wizję rajskiej rzeczywistości, w której przebywają zbawieni na Sądzie Ostatecznym, z radością adorujący Baranka. Wydaje się więc, że Clamence przekonuje, że taki świat nie jest dostępny człowiekowi – jest tylko pobożną wizją, z której można się śmiać, prawdziwe i jedyne życie toczy się bowiem na jałowym, pozbawionym koloru, światła i metafizyki padole ziemskim. Rzeczywistość taka, jaką prezentuje Ołtarz Gandawski, możliwa byłaby jedynie, gdyby prawdą była jedna z inskrypcji na stopniu tronu, na którym zasiada Chrystus ukazany w dziele van Eycka: *Vita sine morte in capite* (życie bez śmierci w głowie). A to właśnie doświadczenie śmierci będącej końcem wszystkiego, spowodowało, że bohater obudził się z ułudy snu, w którym żył, nie widząc prawdy o życiu ludzkim. Także więc w tym wymiarze powieść Camusa odwraca przesłanie poliptyku.

W powieści występuje również kilka razy motyw gołębia, który w oryginale francuskim nazywany jest *colombe*, a nie *pigeon*. Pierwsze określenie w teologii odnosi się też do jednej z osób Trójcy Świętej, natomiast Ducha Świętego nigdy nie można opisać jako *pigeon*. Wydaje się więc, że Camus, czy też narrator, świadomie posługuje się formą *colombe* i zależy mu na zasugerowaniu religijnych konotacji. Mówi między innymi, że miliony gołębi wypełniają niebo Holandii, chciałyby zejść na ziemię, ale tu są tylko morze, kanały, dachy z sztyldami sklepów „i ani jednej głowy, gdzie można by spocząć” (s. 387). W końcowym rozdziale, kiedy Clamence leży w łóżku z gorączką i, jak sam mówi, rozrzewnia się i majaczy, wydaje mu się, że płatki śniegu to pióra gołębi, które wreszcie postanowiły zejść na ziemię, i na pół ironicznie dodaje: „Miejmy nadzieję, że przyniosą dobrą nowinę. Wszyscy będą zbawieni [...]. Pan w to nie wierzy? Ja także” (s. 432). Jak pamiętamy, gołębicą Ducha Świętego przedstawiana jest w środkowej części wnętrza ołtarza, nad Barankiem, ale także w scenie Zwiastowania, nad głową Marii⁴⁴. Wreszcie jest ona również znakiem boskości Chrystusa – Duch Święty zstąpił w cielesnej postaci gołębiczy na Jezusa, kiedy wyszedł z wód Jordanu ochrzczony przez Jana Chrzciciela⁴⁵. Camus czyni więc wyraźne aluzje do historii biblijnej i samego obrazu van Eycka – szukanie głowy, na której można by spocząć, odnosimy do sceny Zwiastowania albo chrztu Chrystusa, który wprawdzie na obrazie nie został przedstawiony, ale jest niejako implikowany przez tak istotną w dziele flamandzkiego mistrza postać Jana Chrzciciela. Passus mówiący o dobrej nowinie i zbawieniu ludzkości z kolei już jednoznacznie odsyła do Zwiastowania – dobrą nowiną była dla Marii wiadomość, że pocznie i urodzi Syna Bożego, który da światu Zbawienie. Gołąb w świecie Clamence’a jest jednak tylko znakiem wyczekiwanego, ale odrzuconego, ponieważ już niemożliwego Zbawienia. Wyraża gorzką świadomość rozczarowanego człowieka, który chciałby wierzyć i mieć nadzieję, ale nie może – żyje w czasach, które go pozbawiają złudzeń, obnażają prawdę o samotności i niemożliwej do odkupienia winie człowieka. Czasach,

⁴⁴ W Ewangelii świętego Łukasza znajduje się opis Zwiastowania – archanioł Gabriel zwiastuje Maryi: „Oto poczniesz i porodzisz Syna, któremu nadasz imię Jezus” (Łk 1, 31), „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię. Dlatego też Święte, które się narodzi, będzie nazwane Synem Bożym” (Łk 1, 35).

⁴⁵ Piszą o tym trzej Ewangeliciści – święty: Mateusz (3, 13–17), Marek (1, 9–11) i Łukasz (3, 21–22).

w których nie ma już niewinnych i sprawiedliwych, na których mogłaby spocząć gołębicą Ducha Świętego. Chociaż więc bohater Camusa nie mówi wprost o Duchu Świętym, używa takich słów i aluzyjnie odnosi się do takich scen, że pośrednio przywołuje problematykę religijną, a także dzieło van Eycka, które ją obrazuje.

Trzeba wreszcie opisać relacje między postacią Clamence'a a Chrystusem/Bogiem/Sędzią na Sądzie Ostatecznym. Bohater wiele razy przyrównuje siebie, *explicite* i *implicit*, do Chrystusa, którego nazywa swoim przyjacielem. I tak na przykład tronujący Chrystus u van Eycka nosi tiarę papieską, jako pierwszy pasterz ludu Bożego, a Clamence opowiada, jak podczas wojny w obozie jenieckim został wybrany na papieża (przywódcę grupy) i jak trudne to było zadanie, któremu zresztą nie podołał. Kilka razy mówi też o przepełniającym go pragnieniu górowania oraz tym samym panowania nad innymi: „Czułem się dobrze tylko w górnych sytuacjach. Nawet w życiu na co dzień musiałem być ponad” (s. 357). Clamence czuł się jak Bóg, wybraniec i nadczłowiek⁴⁶. W kluczowym momencie swojego życia zostaje wreszcie, jak sam siebie określa, sędzią-pokutnikiem, zatem kimś, kto czuje się uprawniony do sądzenia nie tylko siebie, lecz także innych, i kto w ten sposób wyraża przekonanie o swojej wyższości. Temu towarzyszy kolejne już odwrócenie chrześcijańskich wartości i dogmatów. Otóż Clamence-sędzia wychodzi od odrzucenia przekonania o niewinności człowieka, o skazaniu na życie „w niewygodzie” i głosi, że wszyscy w jakimś stopniu jesteśmy winni, a winy tej nie umiemy z siebie zrzucić ani nikt tego za nas nie może uczynić. Człowiekowi jest też właściwe marzenie o władzy i dominacji, możliwości sądzenia i obwiniania innych. Dlatego próbuje swoją winę odsunąć na dalszy plan i uniknąć sądu innych ludzi w ten sposób, że koncentruje się na ich winie i staje się ich sędzią: „każdy żąda dla siebie niewinności za wszelką cenę, nawet jeśli dla tego miałby oskarżyć rodzaj ludzki i niebo” (s. 392). Wszelako człowiek jest jednocześnie pokutnikiem, zdaje bowiem sobie sprawę ze swojej słabości moralnej. Na stan takiego rozdarcia jednostka jest skazana nie tyle z własnej winy, ile po prostu z natury, Boga w świecie Camusa bowiem nie ma. Zresztą skoro ludzie sądzą się i karzą nawzajem, niepotrzebny jest do tego Bóg, w dzisiejszym świecie to ludzie codziennie dokonują bezwzględnego i niesprawiedliwego Sądu Ostatecznego. Jak mówi bohater: „Bóg nie jest niezbędny, żeby stworzyć winę ani żeby karać. Wystarczą nasi bliźni, wspomagani przez nas samych [...] poznałem to, co najgorsze, sąd ludzi” (s. 410, 411).

Moralne analizy postawy człowieka nie przynoszą jednak szlachetnego owocu, gdyż sam Clamence okazuje się sędzią i oskarżycielem natury ludzkiej, a świadomość własnej słabości jest tym, co odróżnia go od innych i tym samym wyznacza mu specjalną pozycję: „mam wszakże jedną wyższość, wiem o tym [o swojej winie i marności, R.S.] i to pozwala mi mówić” (s. 429). Sędzia-pokutnik stawia zatem siebie wyżej od reszty ludzi. Chce uniknąć ich sądu, samemu sądząc, żeby zaś mieć do tego prawo, dokonuje

⁴⁶ „Żyłem bezkarnie. Nie dotyczył mnie żaden sąd, nie znajdowałem się na scenie trybunału, ale gdzieś indziej, nad sceną, jak owi bogowie”, A. Camus, op. cit., s. 358; „dzięki temu, że byłem tak pełnym i prostym człowiekiem, uważałem się po trosze za nadczłowieka, [...] ponieważ byłem obsypany łaskami, czułem się wybrany”, ibidem, s. 360; „umierałem z chęci, żeby być nieśmiertelnym”, ibidem, s. 405.

„publicznej spowiedzi”: „ponieważ nie można potępiać innych, nie sądząc natychmiast samego siebie, trzeba obciążyć siebie, by mieć prawo do sądzenia innych [...] być pokutnikiem, by móc skończyć jako sędzia” (s. 427). W ten sposób bohater umieszcza siebie na szczycie, z którego może sądzić innych. Jego poniżanie się i samokrytycyzm przewrotnie wynoszą go ponad ludzi, gdyż posiadał on świadomość swojej winy, którą inni nie mogą się poszczycić, więc są tym bardziej winni i nikczemni.

W ten sposób Clamence utożsamia siebie z van Eyckowskim Chrystusem – Najwyższym Sędzią: „jakież upojenie czuć się Bogiem Ojcem [...] Siedzę na tronie pomiędzy moimi ohydnyimi aniołami, na szczycie holenderskiego nieba. I patrzę, jak idzie ku mnie, z mgieł i wody, tłum sądu ostatecznego [...] ja zaś żałuję nie rozgrzeszając, rozumiem nie wybacząc” (s. 430). Ponownie jednak jawi się jako odwrócenie Boga – nie rozgrzesza, ale tylko słucha, ponadto nie daje spokoju i ukojenia, nie jest też źródłem prawdy ani gwarantem sprawiedliwości. Wreszcie nie oddziela ziarna od plew, dobra od zła, gdyż w jego przekonaniu wszyscy ludzie są źli i winni. Tłum zaś przychodzi do niego, nie jak do Boga, ze wszystkich stron świata, ale z owego wilgotnego ziemskiego piekła, w którego centrum on sam się znajduje. Nie jest więc nawet sprawiedliwym ziemskim sędzią, jednym z tych, którzy przedstawieni zostali na kwaterze ołtarza. Nie zbliża się bowiem, jak oni, do prawdy i miłości, którą dla nich jest Baranek, ale wędruje gdzieś w ciemności meandrycznymi uliczkami wśród amsterdamskich kanałów. Wygłasza gorzkie, cyniczne bądź ironiczne uwagi na temat losu ludzkiego, pozbawiony jakiegokolwiek nadziei, wiary i miłości, choć jednocześnie chciałby je mieć. Do końca *de facto* nie zdejmuje maski, jako że pod nią może zobaczylibyśmy smutną twarz człowieka poszukującego dobra, choć może raczej uciekającego od niego, niechcącego się z nim skonfrontować⁴⁷.

Na koniec warto zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół. Otóż badacze powieści wskazywali istniejące w tekście ślady odnoszące się do samego autora, zatem na pewne wątki autobiograficzne. Miałyby one dotyczyć zarówno warstwy faktograficznej – chodzi tu o takie zbieżności między Clamence’em a Camusem jak na przykład udział w walkach w Afryce w czasie II wojny światowej. W grę wchodzi jednak także sfera przekonań i opinii dotyczących kwestii egzystencji, moralności i religii. Clamence mógłby być więc traktowany jako *alter ego* pisarza. Wówczas zwrot narratora-bohatera do interlokutora/czytelnika byłby dialogiem samego Camusa z odbiorcą. Nie podejmując tego problemu, warto jednak zwrócić uwagę, że także van Eyck umieszcza siebie w swoim dziele⁴⁸,

⁴⁷ Dlatego bohatera powieści można opisać jako „prigioniero del male, un uomo in esilio [...] un uomo che sfugge” („więzień zła, człowiek na wygnaniu, człowiek, który ucieka”). E.C. Rava, *Il paradossso della rivolta. Saggio su Albert Camus*, Milano 1980, s. 62. Maurice Blanchot ujął to tak: „Ce que j’aperçois dans ce récit attirant, c’est la trace d’un home en fuite [...] Quand s’est il éloigné? De quoi s’est il éloigné? Peut-être ne le sait-il pas, mais il sait bien que toute sa personne n’est qu’un masque” („to, co dostrzegam w tym intrygującym opowiadaniu, to ślad człowieka, który ucieka [...] Kiedy się oddalił? Od czego się oddalił? Może on sam tego nie wie, ale wie dobrze, że cała jego osoba jest tylko maską”). M. Blanchot, *La confession dédaigneuse* [w:] *Les critiques de notre temps et Camus*, prés. par J. Lévi-Valensi, Paris 1970, s. 93.

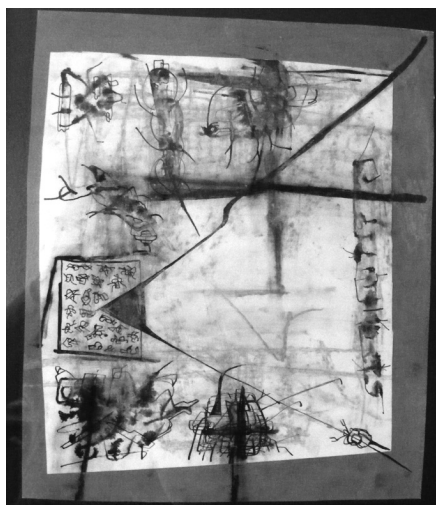
⁴⁸ P. B. Coremans, op. cit., s. 26; V. Denis, *The Adoration of the Mystic Lamb*, trans. M. Langley, Milano 1964, s. 73.

a przynajmniej tradycyjnie jako autoportret odczytuje się jedną z postaci ukazanych na panelu ze sprawiedliwymi sędziami, na co była już zwrócona uwaga. Postać ta, podobnie jak w wypadku powieści francuskiego pisarza, zwraca się wprost do widza i robi to jako jedyna w całym ołtarzu (wyłączywszy tronującego Chrystusa). Taki rodzaj autoportretu określany jest jako zamaskowany⁴⁹ – autor odgrywa tu rolę jednej z postaci należących do przedstawianej w obrazie sceny. W podobny sposób pokazuje siebie w swoim utworze Camus.

Ciekawe jest wreszcie to, że francuski powieściopisarz wybrał jako przedmiot odniesienia w *Upadku* te fragmenty bądź aspekty dzieła van Eycka, które należą do sfery tego, czego brakuje (ukradziony oryginał *Sprawiedliwych sędziów*) bądź co jest wątpliwe (stwarza najwięcej kłopotów interpretacyjnych). W ten sposób *Upadek* tym bardziej otwiera się na odbiorcę, a do wejścia w rzeczywistość dzieła, podobnie jak w świat obrazu, zdaje się zapraszać sam autor, wprost wyciągający rękę do czytelnika/widza.

Summary **Camus's Allusions to Jan van Eyck's Painting Ghent Altarpiece in *The Fall***

Using the method of interartistic analysis, the paper examines Camus's novel *The Fall* through its references to Jan van Eyck's painting Ghent Altarpiece. This method reveals the formal and material similarities between both works and shows the possibility of discovering implicit meanings in a literary text through the reading of its non-literary intertexts.



Dejan Bogojević

⁴⁹ Określenie Victora I. Stoichity. Zob. rozdział *Immagine del pittore, immagine del dipingere* w: V.I. Stoichita, *l'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Milano 2004, s. 200–265.



Dejan Bogojević