

KATARZYNA BRUZDA

THOMAS MERTON – ARTYSTA

1. „Nielatwo być mnichem z duchową spuścizną artysty”

„Merton – artysta”: ujęcie to wydaje się najlepiej przybliżać, kim był Merton; bardziej niż określenia „artysta plastyk”, „poeta” czy „pisarz”. Oczywiście, można mówić również o tych szczegółowych aspektach jego twórczości i tożsamości. Jednak Merton posiadał przede wszystkim duszę artysty. Trudno powiedzieć, czy Merton jako grafik, rysownik czy fotografik mógłby się stać kimś znanym, kogo prace artystyczne moglibyśmy docenić, tak jak doceniamy jego pisarstwo. Z pewnością jednak tylko przez jego szczególną osobowość, świadomość poszukiwań duchowych, prób prowadzenia życia mnicha – ciągle będącego w drodze i wciąż otwartego, możemy znaleźć dostęp i klucz do głębokiej percepcji jego prac artystycznych. Można nawet stwierdzić, że pisarstwo przeciera nam drogę do jego osoby, a spotkanie z nim samym pozwala zobaczyć wszystkie aspekty twórczości.



Thomas Merton – syn artystów, wynoszący z domu łatwość malarskiego widzenia świata, a przede wszystkim klimat artystycznej wolności i niekonwencjonalnej egzystencji, pozostaje całe życie wrażliwy na sztukę, rozumianą jako wyraz wolności i sposób wyrażenia duchowych stanów, a wreszcie jako kontakt z Rzeczywistością, w postaci, w jakiej się nam jawi.

Thomas borykał się z problemem pozornego konfliktu między tożsamością artysty, a powołaniem mnicha. Pisał o narastaniu tego napięcia w swoim wnętrzu. Już będąc w Gethsemani wiedział, że czucie sztuki, rozumienie artystów ma niejako we krwi, że nie potrafi tego wyrzucić czy wewnętrznie przekreślić. Droga mnicha początkowo wydawała się jednak drogą na przekór takiej wrażliwości, a już na pewno robiła wrażenie sprzecznej z potrzebą wypowiedzi artystycznej, w pisarstwie czy rysunku. Początkowo podejmował próby wewnętrznego odizolowania się od pragnień opowiadania sztuką o sprawach ważnych, ale, jak słusznie pisał André Malraux we wspomnieniach o Picassie: „Artystami nazywamy tych, dla których sztuka jest potrzebą, bez względu na to, czy są to twórcy, czy odbiorcy. Jeśli kochamy jakąś istotę, to nie znaczy, że uważamy ją za siódmy cud świata, to znaczy, że jest nam ona nieodzownie potrzebna”¹. Człowiek duchowo związany ze sztuką, jakim był Merton, nie może oszukiwać samego siebie, nie może zdradzać swojego człowieczeństwa wyrażającego się w sztuce, nie może zabić w sobie artysty, nawet gdy jest mnichem. To właśnie dusza artysty otworzyła Mertona na głębię powołania mnicha. Warto zaryzykować takie stwierdzenie: istota powołania mniszego i wierność temu, co najważniejsze w drodze egzystencjalnych poszukiwań, wynikała u Thomasa Mertona z ogromnej wrażliwości artystycznej, która zwykle wiąże się, o ile jest uczciwa, z coraz głębszym otwieraniem się na wolność i prawdę. A Merton szukał prawdy i wolności. Dzięki temu mógł pozostać autentyczny w swojej twórczości,

a zarazem jego artystyczna tożsamość nie pozwoliła mu zatrzymać się w świecie zamkniętych duchowych ideałów i instytucjonalnych schematów, lecz popychała go do penetrowania wciąż nowych przestrzeni i głębokości.

Spróbujmy wobec tego prześledzić jego artystyczny rozwój, który zachodził równolegle do odkryć egzystencjalnych i duchowych, i odnaleźć zarówno źródła, z jakich czerpał Merton, jak i rejony, do których dotarł.

Chciałabym przy tym zaznaczyć, że będzie to jedynie wstępny rekonesans w obszar twórczości artystycznej Mertona. Problem domaga się wnikliwych badań, a ilość prac, które wy-



konał Merton (np. zbiór 800 rysunków znajdujący się na Bellarmine University w Louisville, zbiór licznych fotografii), wskazuje, że wyczerpujące studium tego zagadnienia byłoby o wiele bardziej złożone, niż to może wydawać się na pierwszy rzut oka. Charakter tej wypowiedzi oraz ograniczenie czasem nie pozwalają na bardziej szczegółową analizę. Nie udało mi się ustalić dokładnego czasu i miejsca powstania wszystkich prac, a także nie wszystkie prace (zwłaszcza z pierwszego okresu) przedstawione w ramach tego szkicu odpowiadają pod względem czasu powstania omawianym wydarzeniom z życia Mertona. Starałam się jednak zachować ogólną chronologię. Nie analizuję także teoretycznego stosunku Mertona do sztuki. Zabierał on głos w tych kwestiach wiele razy, na przykład niejednokrotnie dając wyraz swej dezaprobacie wobec złej sztuki sakralnej². Uwzględniłam jedynie te wątki, które miały bezpośredni wpływ na jego własną artystyczną ekspresję.

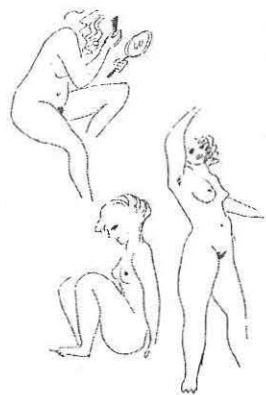
Twórczość plastyczną Mertona można podzielić chronologicznie na trzy okresy, albo formalnie – na cztery grupy prac zróżnicowanych pod względem środków wypowiedzi plastycznej. Do wczesnych prac zaliczyć trzeba rysunki piórkim i tuszem, karykatury i dowcipne szkice, które powstały przed 1940 rokiem, oraz zmienione tematycznie, choć podobne w formie prace tworzone po wstąpieniu do Gethsemani, malowane i rysowane tuszem (ok. 1950 roku). W drugim okresie uwagę zwraca niezwykle cykl portretów kobiecych, datowany na lata przed rokiem 1960. W okresie ostatnim, po roku 1960, jako środek wypowiedzi dominuje fotografia, a także wykonane tuszem i pędzlem liczne kaligrafie.

2. Bunt i optymizm. Karykatura i wczesne szkice

Po pełnym smutnych i ważnych przeżyć dzieciństwie Merton podejmuje naukę w szkole Oakham Public School w Rutland w Anglii. W ten sposób wchodzi w burzliwy i pełen kontrastowych wydarzeń okres swojej młodo-

² Por. T. Merton, *Sztuka sakralna a życie duchowe*, tłum. J. S. Mroczkowska [w:] *idem, Szukanie Boga*, Kraków 1983, ss. 341–349 oraz: *idem, Absurdy w dekoracji sakralnej*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 39 (661) 1961, oraz: *Sztuka sakralna i rozwój duchowy człowieka*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 52 (674) 1961.

¹ A. Malraux, *Głowa z obsydianu*, Warszawa 1978, s.125.



ści. W roku 1931 zostaje redaktorem „The Oakhamian” oraz odpowiedzialnym za dział graficzny.

W tym okresie rozwija talent pisarski. Rysunek jest niejako podparciem dla ekspresji literackiej. Rysuje niewielkie ilustracje do czasopisma.

Merton wchodzi burzliwie w dojrzewanie. Często zakochuje się i cierpi oraz ulega erotycznym fascynacjom. Na jego rysunkach widać wesołe akty śmiejących się kobiet, akty młodych dziewczyn, zaczepne, pełne energii. Świetne w sposobie ujęcia ruchu, witalności młodych ciał. Trudno je jednak nazwać w jakimkolwiek sensie poważnymi pracami.

Są to po prostu szkice.

Sześć lat po próbach graficznych dla „The Oakhamian”, jako student Columbia University otrzymuje funkcję redaktora naczelnego „Columbia University Yearbook” oraz zostaje redaktorem artystycznym „The Jester”. Znowu pełni funkcję grafika i przemawia językiem kreski.

Prace rysunkowe Mertona z całego wczesnego okresu można formalnie zaliczyć do ilustracyjnych szkiców. Ujawnia się w nich także jego poczucie humoru. Widać jego zmysł krytyczny, a zarazem radość i siłę życia przebijające spod mrocznego i cynicznego samopoczucia młodego Thomasa. Da się zaobserwować w tych pracach dużą łatwość posługiwania się kreską i naturalny zmysł obserwacyjny, ujawniający się w ruchu przedstawianych postaci (trzeba tu przypomnieć, że poza wychowaniem artystycznym w rodzinie, Merton nie otrzymał żadnego formalnego wykształcenia w tym kierunku).

Jego prace nie są symboliczne i alegoryczne, ale opierają się na syntezie formy w ramach realizmu. Wyraźnie widać zainteresowanie sztuką jego współczesną. W pierwszym okresie pobytu w Gethsemani, pisząc dzienniki, odnosi się do znanych artystów. Wspomina Picassa. W rysunkach z tego czasu z łatwością można wyczuć znajomość prac artystycznych malarzy jego epoki.

Ojciec Thomasa, Owen Merton, w niektórych obrazach zainspirowany malarstwem Cezanne’a, ale też kubizmem syntetycznym,



upraszczał i geometryzował formę. Prace rysunkowe Thomasa zdradzają inspirację mocną i zdecydowaną kreską kubistów, a także tendencją do formalnych uproszczeń i nie wnikania w detale. W późniejszym okresie uwidoczni się to jeszcze bardziej. Jednak w tym czasie zdecydowanie dominuje podejście ilustracyjne do przedstawień plastycznych. Po wstąpieniu do Gethsemani Merton przejawia życzliwość dla rysunku, nadal „ilustrując” swoje zainteresowanie ważnymi dla niego tematami. Pojawiają się przedstawienia postaci świętych, sceny biblijne oraz warte uwagi, coraz bardziej syntetyczne ujęcia portretów.



Widzimy też twarz Chrystusa. Późniejsze prace Mertona, mające w dalszym ciągu za przedmiot jakiś „temat”, są jednak bardziej dojrzałe malarsko i graficznie. Merton pracuje szerokim pędzlem i tuszem. Plama jest odważna, zdecydowana. Obserwacja jeszcze bardziej trafna, prosta. W plamie widać ekspresję, witalność. Niektóre prace nawiązują do ekspresjonizmu. Gdzieś w tle pobrzmiewa echo *Krzyku* Muncha. W jego pracach jest dramatyzm i siła uczuć. Ale także niezmiennie poczucie humoru i zdrowy dystans. Można

zauważyć także coraz większe uproszczenie formy i stopniowe odejście od ilustracyjności.

Dla porządku chciałabym zaznaczyć, że istnieją prace rysunkowe odbiegające od dominującego tematu postaci lub portretu, skupione na studium natury, oraz drobne rysunki pejzażu, wykonane piórkiem oraz szerokimi śladami węgla lub pędzla. Tematy te podejmowane były przez Mertona w



różnych okresach, generalnie jednak należą raczej do okresu pierwszego.

3. Realność i sen. Portrety kobiet

Na osobne omówienie zasługuje cykl prac, powstały przed 1960 rokiem, który należy omówić w kontekście niezwykle ważnego dla Mertona czasu odkrywania na nowo swej tożsamości.

Klucz do galerii portretów kobiet odnajdujemy w zapiskach, listach i poezji Mertona. Portrety tworzą paralelę do opisywanych przez Mertona snów, które zapamiętuje szczegółowo. Wrażenia, które pozostawiają, próbuje utrwalić w postaci rysunków. Duchowe pogłębienie, które wówczas przeżywa Thomas, wiąże się z pełniejszym, intuicyjnym zrozumieniem wagi pierwiastka kobiecego zarówno w jego życiu i męskiej tożsamości, jak i w aspekcie kosmicznym, we wszystkim, co go otacza, wreszcie w samym Bogu.

Motyw spotkania z aspektem żeńskim, uwidoczniiony z wielkim uczuciem w portretach, miał swe źródła literackie w tekstach Pasternaka oraz w korespondencji prowadzonej z pisarzem, w dziełach prawosławnego teologa Evdokimowa, jak też w pisarstwie i osobistym spotkaniu z Karlem Sternem, Żydem z pocho-

dzenia, katolikiem, z zawodu psychiatrą³. Wątek żeński związany jest dla Mertona z przestrzenią kontemplacji Hagia Sofia, Mądrości Bożej. W tym czasie doznaje ośnienia w Louisville, przeżywa tam głębokie doświadczenie jedności wszystkich ludzi, braku obcości i jaśnienia pięknem, właściwego każdej osobie. Doznanie to odbiera jako dar Mądrości, jako łaskę spotkania z Hagia Sofia. „Nigdy nie zapomnę naszego wczorajszego spotkania – pisze. – Dotknięcie Twojej dłoni sprawia, że staję się innym człowiekiem. Przebywanie z Tobą jest wychnieniem i Prawdą. Tylko przy Tobie, drogie dziecko przysłane przez Boga, wszystko odnajduje swoje miejsce”⁴.

W jego snach pojawiły się kobiety. Zwierza się ze swojego snu Pasternakowi: śniła mu się żydowska dziewczyna, czysta i piękna, która w namiętny, lecz dziewiczy sposób uściśnęła go. Merton skojarzył tę postać ze świętą Anną, ale miał przeświadczenie, że było to spotkanie z Hagia Sofia.

³ Por. J. Montaldo, *A Gallery of Women's Faces and Dreams of Women From the Drawing and Journals of Thomas Merton*, [w:] „The Merton Annual” 14 (2001), 155–172, ss. 156–157.

⁴ Th. Merton, *Dziennik*, 4 marca 1958, podaje za: J. Forest, *Tomasza Mertona życie z mądrością*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 176.

W pewnym sensie każdy sen interpretuje archetypicznie.

W kolejnym śnie widzi nauczycielkę łaciny, elegancką i zagubioną w męskim świecie, której Merton próbuje pomóc, śni mu się też chińska księżniczka. „Ostatniej nocy mój sen o chińskiej księżniczce prześladował mnie cały dzień – znów «Przysłowie», bliska i realna osoba, która przychodzi w moich snach na różne tajemnicze sposoby”⁵.

W późniejszym okresie śni mu się czarna matka, niania czy raczej mamka, która tuli go do serca. „Miałem poruszający sen o czarnej matce. (...) Oto stała przede mną – twarz była brzydka i surowa, jednak wielkie ciepło wychodziło od niej ku mnie i obejmowaliśmy się z wielką miłością (a ja obejmowałem ją z wdzięcznością). To, co rozpoznawalne, to nie jej twarz, lecz ciepło objęcia jej serca. Trochę tańczyliśmy razem. Ja i moja czarna matka”⁶. Jest w tym jakaś reminiscencja dzieciństwa.

Śni mu się, że budzi się ze snu dotknięty delikatną dłonią pielęgniarki. W tym czasie pisze poemat *Hagia Sofia*, który przeszycony jest aluzjami łączącymi niejako wszystkie te postaci w jedną.

Jest to więc Ewa – przed którą trochę uciekał i której pragnął (gdyż nie chciał, by mu przeszkadzała), lecz która wraca do niego jako najbardziej intymna, wewnętrzna prawda. Jest to zarazem Najświętsza Dziewica, która udziela mu schronienia, ale też Mądrość Boża, która, jak czuje, budzi go do nowego życia.

Dziewczynę, kobietę, która pojawiła się w jego snach i którą rozpoznaje mniej lub bardziej w poszczególnych obrazach nazywa „Przysłowiem”. „Przysłowie” albo „Przypowieść” przywodzi na myśl Księgę Przysłów, gdzie istnieje cudowny opis Mądrości – arcydzieła Boga, która igra przed Nim i jest Jego rozkoszą (por. Prz 8,

⁵ Por. J. Montaldo, *A Gallery of Women's Faces*, op. cit., s. 168.

⁶ *Ibidem*, s. 169.

22–30). Jonathan Montaldo w analizie portretów kobiecych Mertona sugeruje jednak ciekawą i dziwną myśl, że „Przysłowiem” może być dla Mertona, oprócz wszelkich typicznych skojarzeń ze spotkanymi lub wyśnionymi kobietami, także on sam. To on, odkrywając w sobie pierwiastek kobiecy, utożsamia się z Hagia Sofia, z wcielonym słowem Bożym, przyjmuje je w siebie na najgłębszym poziomie swego istnienia. Ciekawa to myśl, także wobec późniejszego epizodu miłości do pielęgniarki znanej jako M. (rok 1966). Wydaje się, że w tej spotkanej realnie osobie, z którą doświadcza niezwykłego uczucia zakochania, fascynacji i jedności, odnalazł wcielenie, urealnienie swych intuicji teologicznych, a zarazem najgłębszą jedność z własnym jestestwem. Przecież właśnie dzięki odwzajemnionej miłości do niej odkrył głębszy sens powołania do pełni jedności, doświadczył, że chodzi o oddanie takie, „gdy oddajemy się samą swoją istotą, oddajemy się nagiej miłości i jedności, i nie ma między nami żadnej zasłony iluzji”⁷. Merton, rysując portrety, wypowiada całego siebie, swoją modlitwę, swoje pragnienie jedności. I wysoką temperaturę serca skierowanego do Boga.

W późniejszym okresie pisze o „Przysłowiu” i o M.: „Śniło mi się, że na kilka nowych sposobów starałem się skontaktować z M. (...) Tylko to pamiętam, że posłałem dziecko do szpitala, aby powiedziało jej, że ją kocham. Niemal nigdy nie śni mi się M. taka, jaka jest, ale śni mi się ktoś, kto reprezentuje ją, o czym wiem instynktownie. Kiedy się budzę, archetypiczna M. i rzeczywistość stapiają się w całość”⁸.



W świadomości Mertona istniało więc wewnętrzne powiązanie między M. i Mądrością oraz Marią, Ewą i Przysłowiem, a także nim samym w jego najgłębszym wnętrzu.

Znamy też niezwykle ciekawą parę rysunków. Pierwszy z nich przedstawia postać Chrystusa zdejmującego zasłonę, welon, chustę z głowy młodej dziewczyny. Drugi rysunek to twarz Chrystusa odcisnięta na chustce, „Veron Eikon” znane z ikonografii chrześcijańskiej. Wnikliwa analiza okoliczności powstania tych prac pozwala na teologiczne interpretowanie

⁷ J. Forest, *Tomasza Mertona...*, op. cit., ss. 236–237.

⁸ J. Montaldo, op. cit., s. 171.



postaci kobiecej jako typu Starego Testamentu – Mądrości Bożej, tańczącej wobec Najwyższego, który zdejmuje z niej welon. „Odsłania” ją Wcielone Słowo, Chrystus, Wcielona Mądrość.

W 1959 roku Merton spotkał się z wizerunkiem wykonanym przez Victora Hammera, przedstawiającym Marię, która wkłada koronę na głowę Chrystusa. „Żeńska zasada we wszechświecie jest niewyczerpanym źródłem twórczego rozumienia chwały Boga”⁹, pisze pod wrażeniem obrazu do jego autora. Merton w swej pracy ukazał jednak inną interpretację tego motywu. Kierując się intuicją, przedstawił obraz Boga jako łączącego w sobie pierwiastki męski i żeński.

Merton zidentyfikował postać w obrazie Hammera jako Mądrość¹⁰. Także w swej pracy Merton ukazuje Chrystusa uosabiającego Mądrość. Chrystus i młoda Kobieta personifikują *Hagia Sophia*, widać w nich paradoks radości pełnej zająknięcia czy bólu¹¹. Jest tu jakaś aluzja do smutnych Madonn przedstawianych na ikonach. Chrystus zdejmuje welon jak Oblubieniec pokazujący światło piękna swej Ukochanej. Ale Ona sama jest obrazem Słowa, Nowym Obliczem Boga. Ciekawe jest także w tym kontekście odkrycie podobieństwa wizualnego owej Kobiety-Mądrości, młodej, radosnej i wzruszonej, do pielęgniarki o imieniu Margie, którą pokochał Merton. Michael Mott sugeruje, że zarówno sny, jak rysunki, a także opis żydowskiej dziewczyny z listu do Pasternaka są odbiciem, reminiscencją jego ukochanej M.¹²

Strona formalna prac tego cyklu jest bez wątpienia interesująca. Mamy do czynienia z wciąż nie słabnącą wrażliwością artystyczną, co więcej, Mer-



⁹ Th. Merton, *List do Victora Hammera z 14 maja 1959 r.* Podaje za: J. Forest, op. cit., s. 176.

¹⁰ Por. M.B. Betz, *Merton's Images of Elias, Wisdom, and the Inclusive God*, „The Merton Annual” 13 (2000), 190–207, s. 202.

¹¹ Por. *ibidem*, s. 204.

¹² Por. M. Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, San Diego 1993, s. 578.

ton, pomimo że nie jest to główna dziedzina jego twórczości, pracuje z coraz większym rozmachem, a zarazem skupieniem. Osiąga w swym malarstwie prostotę i pełną głębi treść.

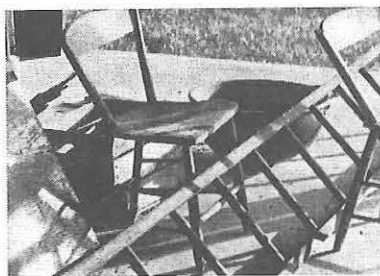
Równocześnie silnie daje się odczuć jego fascynację i zachwyt dla kobiet. Ukazuje ich piękno w sposób zróżnicowany, twarze reprezentują różne typy urody, a jednak posiadają chyba wspólny rys. Z jednej strony na kształt plastyczny tych prac wpłynęło teologiczne zgłębianie tematu Mądrości, z drugiej wrażliwość Mertona na piękno istot ludzkich, otaczających go w rzeczywistości lub w sennych marzeniach. Przez wizerunki z sennych spotkań próbuje, jak się wydaje, dotrzeć do jądra rzeczywistości. Odnaleźć sens i harmonię. Sen i rzeczywistość nie tyle mieszają się ze sobą, co pozwalają mu głębiej dotrzeć do własnej istoty i do esencji świata, kosmosu, rzeczywistości. Sztuka splata się u Mertona nierozdzielnie z medytacją i kontemplacją. Jest poza werbalnym (więc może budzącym większe zaufanie?) sposobem opowiedzenia mistycznego doświadczenia spotkania z Hagią Sofią.

W pracach tych, podobnie jak w twórczości poprzedniego okresu, uwiadacza swój temperament, siłę osobowości, spostrzegawczość, a także skłonność do idealizmu. W tym samym czasie powstały też portrety oraz przedstawienia postaci, które należą do innych grup tematycznych.

4. Niewypowiadalne i Rzeczywiste. Fotografia

Jim Forest w biografii o Mertonie zauważa, że „romans” Mertona z fotografią rozpoczął się jesienią 1964 roku¹³.

Mniej więcej w tym samym czasie Merton, kontynuując swoje malarskie doświadczenia, zaczyna malować na papierze znaki, tworzone czarnym tuszem, w oderwaniu od przedmiotu. Doświadczenie fotografowania i kaligrafii jest w zasadzie ekspresją dopełniających się poszukiwań duchowych i podróży w głąb siebie¹⁴.



Zaskakujące jednak jest podejście Mertona do fotografii. Była dla niego rodzajem „przeniesienia” lub raczej włączenia do wewnętrznego, intuicyjnego poznania istoty rzeczy świata wizualnego, ponieważ w nim ten świat



istotowy jest ukryty. Początkowo, we wcześniejszym okresie, Merton nie miał zaufania do fotografii, uważał bowiem, że pełniąc funkcję reklamową podporządkowana jest społecznym mechanizmom, które zaklamują człowieka. Uważał, że reklama uwodzi nas, sprawiając, że chcemy posiąść przedstawiany przedmiot. Przez zetknięcie się i coraz poważniejsze studiowanie myśli filozoficznej Dalekiego Wschodu, szczególnie zaś intuicji filozofii Zen, odkrył niezwykle możliwo-

ści wypowiedzi, notowania „śladu rzeczy” przy pomocy aparatu fotograficznego, papieru pokrytego emulsją światłoczułą oraz wreszcie samego światła. Zauważył, że to po prostu samo światło „pracuje”, zapisując, notując swe odbicie od przedmiotów.

Sposób fotografowania, a także proces powstawania zdjęcia, razem z „wywoływaniem” zapisanego już obrazu na papier, pociągał Mertona. Był bowiem w swej technice podobny do najistotniejszych procesów występujących we wszystkim, co istnieje, w Rzeczywistości. Fotografia wydobywała to, co analogicznie działa się w strukturze istnienia, wszędzie wokół, w nim samym, w każdym człowieku. Zauważył, że jest podobnie, gdy światło Boga wnika w nasze życie, zostawiając tam ślad. Możemy „wywołać” go lub pozostawić ukryty. Świat jest czymś w rodzaju negatywnego obrazu, który czeka na przekształcenie przez światło Chrystusa¹⁵.

Sposób „oświetlenia” przedmiotu, spojrzenie na przedmiot i utrwalenie tego spojrzenia, sprawiały, że fotografia zaczęła być świadkiem doświadczeń Mertona. Fotografia nagle zaczęła mówić coś innego niż zdjęcia reklamowe, z którymi stykał się i które krytykował Merton. Pozwalała w sposób kontemplacyjny spojrzeć na przedmiot, nie wzbudzając pragnienia posiadania go. Tak jakby samo spojrzenie właśnie było aktem wnikięcia w przedmiot. Sposobem spotkania go i zjednoczenia, bez naruszania jego integralności i dziewiczości.

¹⁵ Por. Ch. Meatyard, *Merton's „Zen Camera” and Contemplative Photography*, [w:] „The Kentucky Review” VII, 2, summer 1987, s. 137.

¹³ Por. J. Forest, *Tomasza Mertona...*, op. cit., s. 211.

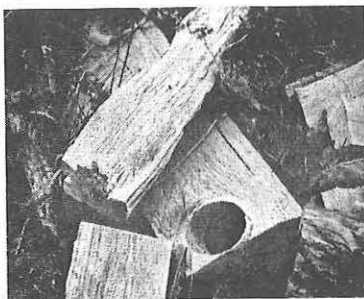
¹⁴ Por. Th. Merton, *List okrężny do przyjaciół, wrzesień 1968*, [w:] *Dziennik azjatycki*, Kraków 1993, s. 232.

To w tym samym czasie powstały cudowne, wzruszające fragmenty eseju *Deszcz i nosorożec* o bezinteresowności istnienia, doświadczonej i opisanej dzięki umiejętności zachwyty dla spadającego deszczu, który niczego nie chce, po prostu jest i pada¹⁶. Właśnie „bezinteresowność” daje się wyraźnie odczuć w fotografii Mertona.



W zgłębianiu tajników fotografii pomogła Mertonowi znajomość i artystyczna przyjaźń z innymi fotografującymi artystami¹⁷. Jednym z nich był Ralph Eugene Meatyard. W znakomitym artykule Christopher Meatyard analizuje wspólną fotograficzną drogę obu artystów¹⁸. Mieli wiele wspólnych pasji, ale pasją fotograficzną, podobne podejście do postrzegania świata i zainteresowanie Zen, powodowały, że posiadali wspólny język na głębszej płaszczyźnie.

Spojrzenie Meatyarda na fotografię, jego eksperymentalne osiągnięcia, wprowadziły w fotograficzne próby Mertona więcej profesjonalizmu. Zdjęcia Meatyarda są malarskie, pełne ekscentrycznej tajemniczości i humoru, a nawet wizjonerskie. Lecz istotą jego sztuki była odpowiedź na agresję fotograficznej reklamy. Meatyard używał techniki Zen – iluzji antylogicznej – w budowaniu obrazu, aby wyeksponować mechanizm obsesyjnej atrakcji i doprowadzić ostatecznie – przez reakcje odrzucenia – do oderwania patrzącej osoby od przedmiotu. Natomiast zdjęcia Mertona są pełne prostoty, szacunku dla zwyczajnego, bardzo ważnego i zarazem nieważnego przedmiotu, a wreszcie skupione w swej atmosferze, z respektem dla każdego drobiazgu.



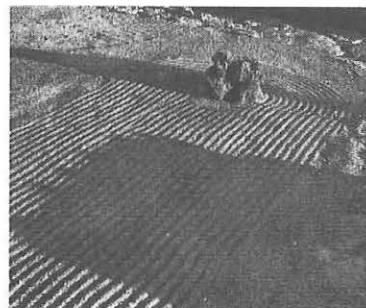
¹⁶ Por. Th. Merton, *Deszcz i nosorożec*, [w:] *W natarciu na niewypowiadalne*, tłum. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1997, ss. 23–35.

¹⁷ Por. Ch. Meatyard, *Merton's „Zen Camera”...*, op. cit. s. 122.

¹⁸ *Ibidem*, ss. 122–131.

Merton w fotografii okazał się artystą najbardziej spełnionym, dając wyraz znakomitemu wyczuciu kompozycji, wrażliwości na przestrzeń, klimat miejsc i rzeczy. Ulegamy silnemu pragnieniu spotkania z przedmiotami pokazanymi przez Mertona. I podobnie jak Merton niegdyś – znalezienia się w oglądanych miejscach. Chłoniemy przez zdjęcia jakąś siłę tych przedmiotów. Pragniemy spotkania z nimi jak z osobami niemalże, a przecież takie spotkanie następuje właśnie przez zatrzymane w kadrze ujęcie. Ale też następuje odesłanie do przedmiotu, już nie takiego, jak zwykle, lecz bliskiego nam, na który nie potrafimy zazwyczaj popatrzeć w sposób wolny, bez zaborczości, uważnie, nie pożądamy i nie podlegając niczyjej perswazji.

Mertonowi udaje się uzyskać efekt abstrakcji, która ma głębszą wymowę. Jeden z biografów Mertona, John Howard Griffin, zauważył, że Merton nie interesował się zwyczajną fotografią, ale używał jej jako ogniska kontemplacji¹⁹.



Merton nazwał aparat używany przez siebie „aparatem – Zen”. To, co fotograficznie notował, było sposobem medytowania nad przedmiotami, a akt kontemplacji – obrazową metaforą, rodzajem aluzji.

Mertonowi chodziło o uważną rewizję, wgląd w widzialny świat. Zgłębianie Zen pomagało w takim „wglądzie”. Wiedział, że Zen nie jest

ani teologią, ani zasadą estetyczną, lecz że sam zawiera się w religii lub ekspresji artystycznej²⁰. Zarówno Meatyard, jak i Merton, idąc nieco inną ścieżką plastyczną, dochodzili do podobnych efektów. Obaj chcieli powiedzieć, że nie trzeba posiadać wszystkiego, co widzimy, nie trzeba wszystkiego do końca wyjaśniać. Można doświadczyć spotkania z Rzeczywistością, można w niej uczestniczyć na sposób uważny i kontemplacyjny, i zdobywać coraz głębszą wolność.

Merton zauważył, że wschodni styl sztuki Zen stosuje abstrakcję i minimalizm, aby doprowadzić do oderwania od przedmiotu, czyli ubóstwa, oraz w następstwie lub równocześnie z nim do wyzwolenia świadomości. Pomimo wielu oczywistych różnic, doświadczenie Zen okazało się tutaj niezwy-

¹⁹ *Ibidem*, s. 140.

²⁰ *Ibidem*.

kle bliskie doświadczeniu chrześcijańskiemu. Fotografia była więc także świadkiem tych podobieństw.

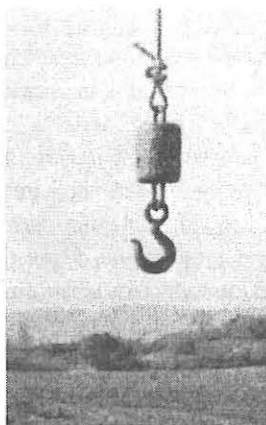
Fotografia pozwalała kontemplować i zarazem odrywać się i uwalniać od wizualnych obiektów. Zresztą fotografia jako taka, jest środkiem faktualizacji – ale Zen uświadamia, że „kiedy fakt zostaje odizolowany od strumienia rzeczywistości, staje się błędnym przedstawieniem, iluzją, zaprzeczeniem”²¹. Abstrakcja i minimalizm, ale też paradoks, niespójności, zaprzeczenia, ekscentryczne zachowanie, mają na celu zniszczenie fundamentu gotowego wyjaśnienia i wydobywania tego, co istotne spod domniemanego „doświadczenia”. Taka jest geneza i cel fotografii Mertona – zmierzyć się z faktami i dotrzeć przez kontemplację przedmiotu do ich ukrytych znaczeń.

Nie brakuje też Mertonowi poczucia humoru, gdy na zasadzie zaprzeczenia, w duchu Zen prezentuje „jedyne znane zdjęcie Boga”, na którym w środku kompozycji znajduje się hak, na którym nic nie wisi (lub wisi Nic...).



Trzeba przy tej okazji wspomnieć jeszcze o ambiwalentnej fascynacji Mertona, która zrodziła się podczas jego podróży, wobec góry Kanczendzonga²², jednego ze szczytów Himalajów. Początkowo drażniła go swą wyniosłością i narzucającą się koniecznością oglądania niemalże z każdego miejsca i punktu.

Lecz w końcu spotkał się z jej tajemnicą i zapragnął ją fotografować. Uświadomił sobie, że góra ta widoczna jest na wszystkich dostępnych widokówkach tylko z jednej strony. Odkrył drugą, ukrytą,



ciemną stronę góry, niewidoczną dla nikogo. W „Dzienniku azjatyckim” dał się ponieść natchnionemu wzruszeniu: „O Tantryczna Matko Gór! Pałacu jin-jang, wzniesiony z połączenia przeciwieństw. (...) Wielka zgoda na bycie i nie-bycie, umowa, że nie będzie się oszukiwać nikogo, kto sam nie zechce być oszukany. Nie można zobaczyć całego piękna góry, dopóki nie wyrazi się zgody na przyjęcie niemożliwego paradoksu: ona jest, a zarazem jej nie ma. Kiedy już nie pozostanie nic do powiedzenia, dym wyobrażeń rozwiewa się, góra staje się WIDOCZNA”²³.

Mertonowi znów śni się to, co dla niego najważniejsze, tym razem jest to właśnie Kanczendzonga. Potem fotografuje swą nową miłość i notuje: „zrobiłem jeszcze trzy zdjęcia góry. Akt pojednania? Nie, kamera nie jest w stanie pojednać człowieka z niczym. Nie umie też zobaczyć prawdziwej góry. Kamera nie wie, co fotografuje: chwyta materiał, przy pomocy którego rekonstruujemy nie tyle to, co widzieliśmy, ile to, co myśleliśmy, że widzimy. Dlatego najlepsza fotografia jest świadoma, pamięta o iluzji i wykorzystuje iluzję, dopuszczając ją do głosu i wydobywając – zwłaszcza iluzje potężne i nie



uświadamiane, którym normalnie nie pozwala się odegrać żadnej roli”²⁴. Merton wypowiada swoje fotograficzne *credo*: fotografia pomaga w zauważeniu złudzeń, którym zwykle ulegamy, ale których sobie nie uzmysławiamy. Dopiero świadomość iluzji, dopuszczenie jej do głosu, pozwala

na spotkanie z Prawdą. Uważał, że fotografia bardziej przypomina myśl niż obraz. Jego fotografie pokazują, w jaki sposób postrzegał, „myślał” świat, ukazują też łagodność i miłość, z jaką stykał się ze światem.

Osobny cykl stanowią jego notatki fotograficzne z podróży do Kalifornii i Nowego Meksyku, podczas której zapisał wiele pełnych nastroju krajoobrazów i poczynił studium detalu przyrodniczego.

Innym cyklem są zdjęcia z podróży na Wschód, na których utrwalił miejsca i spotkane osoby. Na szczególną uwagę zasługują zdjęcia posągów

²¹ Ch. Meatyard, *Merton's „Zen Camera”*, op. cit., ss. 122–131.

²² Por. J. Forest, op. cit., ss. 268–269 oraz Ch. Meatyard, *ibidem*, s. 134.

²³ Th. Merton, *Dziennik azjatycki*, op. cit., s. 155.

²⁴ *Ibidem*, s. 151.

Buddy w Pollonaruwa, które odtwarzają ich absolutne piękno i harmonię oraz klimat chłodnej, pełnej najwyższej uwagi ciszy i skupienia.



Zdjęcia Mertona są przeważnie czarno-białe. Posiadają wiele zalet estetycznych związanych z kompozycją, kontrastem czerni i bieli, graficzną gradacją szarości, pracą światła.

Jednak istotą tych zapisanych działań było widzenie i oderwanie od widzenia, tak by dotrzeć do nie-widzenia, do pustki, i w niej zgubić wszystkie fakty i pewniki, wszystkie przedmioty, by na nowo, bez żadnej pewności, w oderwaniu obcować z Prawdą i Mądrością, z Rzeczywistością taką, jaką ona jest. A więc dla Mertona – ostatecznie z Osobą Boga.

5. Samotność i współ-czucie. Kaligrafia

Kaligrafia jest kontynuacją i uzupełnieniem doświadczenia fotograficznego. Przygoda z kaligrafią rozpoczyna się około roku 1960. Początkowo Merton studiuje myśl Wschodu, m.in. uczonego buddysty Zen z Japonii, dr. Suzukiego, nawiązuje z nim korespondencję, udaje mu się nawet spotkać z Suzukim w Nowym Jorku, poznaje kolejnych pisarzy i myślicieli i... tęskni za wyjazdem na Wschód. W 1968 roku odbywa podróż do Azji na konferencję benedyktynów i trapistów niedaleko Bangkoku, mając zgodę na odwiedzenie innych miejsc po drodze. Jak wiadomo, była to ostatnia jego podróż. Zakończyła się tragiczną śmiercią Mertona w Bangkoku.

Zainteresowanie Mertona dla Wschodu sięga głęboko w przeszłość i obfituje w liczne epizody, ukierunkowujące jego poszukiwania. Ważnym momentem dla rozumienia filozofii i religii Wschodu, zanim udał się w podróż, było oprócz poznawania jego myśli, osobiste doświadczenie kontaktu z ideą japońskiej sztuki Zen.

Merton nie starał się być jej naśladowcą, zresztą to miałyby się z istotą tej sztuki. Stawiał znaki indywidualne, nie próbując „powtarzać” alfabetu.



Samo odkrycie sztuki Zen było dla Mertona ważnym krokiem w zbliżeniu się do Prawdy. Istotą Zen było zniszczenie pozornie prawdziwej rzeczywistości w naszych umysłach, tak, byśmy mogli widzieć bezpośrednio²⁵. Korzystając ze swych wcześniejszych doświadczeń malarskich i mając za sobą eksperymentowanie szeroką plamą, Merton odważnie wkracza w świat kaligrafii, traktując ją jako abstrakcyjną, bezprzedmiotową wypowiedź. Na papierze stawia plamy czarnym tuszem – sam znak

jest zarazem własnym podpisem. Takie były kaligrafie chińskie, a potem japońskie. Był to równocześnie wiersz – haiku – i obraz, krótka paradoksalna myśl, odrywająca od sensu, zapisana w powściągliwej formie²⁶. Chodziło o to, że minimalizm formalny, nieprzywiązywanie wagi do formy, pozwalało na zachowanie wolności od niej²⁷. „Funkcja piękna – pisze Merton w *Zen i ptaki żądz* – polega na tym, że jest ono epifanią Absolutnej i pozbawionej kształtu pustki, czyli Boga. Jest ucieleśnieniem Absolutu, którego pośrednikiem jest osobowość artysty lub może lepiej jego *duch* i doświadczenie kontemplacyjne. Wkładem Zenu do sztuki – pisze dalej – jest więc to, że nadaje on jej głęboki wymiar duchowy i przekształca ją właśnie w doświadczenie kontemplacyjne”²⁸. Merton zauważa, że między sztuką a życiem istnieje spójność, że stanowią one w doświadczeniu japońskiej, tradycyjnej sztuki nierozrwalną całość.

Sama kaligrafia – w przeciwieństwie do fotografii, która zrodziła się w Europie, a którą Merton uważał na swój użytek za narzędzie Zen – wywodziła się bezpośrednio z kultury Wschodu, z okresu, gdy buddyzm w Chinach wykształcił nowy nurt tzw. „buddyzmu kontemplacyjnego”, który w późniejszym okresie rozwinął się w Japonii jako „buddyzm Zen”

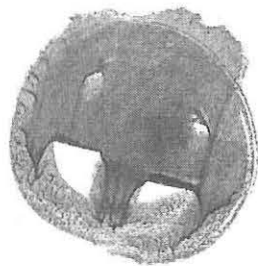


²⁵ Por. Ch. Meatyard, *Merton's „Zen Camera”...*, op. cit., s.142.

²⁶ Por. A.W. Watts, *Droga zen*, tłum. S. Musielak, Poznań 1997, ss. 216–217.

²⁷ Ch. Meatyard, op. cit., s.142.

²⁸ Th. Merton, *Zen i ptaki żądz*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1988, s. 93.



(ok. XIII w. n.e.)²⁹. Merton znalazł się więc po raz pierwszy na zupełnie nowym terenie, gdy chodzi o sztukę.

Do tej pory w twórczości Mertona można było wyraźnie dostrzec inspirację, mniej lub bardziej świadomą, sztuką europejską, malarstwem współczesnym, obrazami Cezanne'a, rysunkami Picasa i wpływ klimatu malarskiego jego rodziny. Kaligrafia, choć była dla Mertona jak gdyby „zapożyczonym” środkiem malarskim, stała się jednak jego własnym, bardzo indywidualnym sposobem

artystycznej wypowiedzi, chociaż nie do tego dążył, malując kaligrafy. Teren malarski przygotowany został przez rozmach, spostrzegawczość, wrażliwość i zmysł kompozycji Mertona, lecz najbardziej warto docenić w jego kaligrafiach to, że stały się niezwykle osobistym, indywidualnym sposobem na nawiązanie autentycznego kontaktu z Rzeczywistością. Były jego medytacją odrywającą od przedmiotu, medytacją negującą znaczenia przyjęte z góry. Skok, jaki uczynił Merton w sferze artystycznej, jest tutaj olbrzymi i, wydaje się, równoległy z jakimś wewnętrznym pokonaniem kolejnego wzniesienia, z którego nagle, niespodziewanie zobaczył zdumiewający, pełen światła i przestrzeni krajobraz. Przypomnijmy, że ostatnie jego malarskie prace to przecież opisywane portrety kobiet, ciągle bliskie przedmiotowi, choćby tylko sennemu, lub skojarzeniom z naturą. Tutaj nagle, po przeżyciach związanych z rozpoznawaniem Hagia Sofia w wielu kobiecych postaciach, Merton wchodzi na drogę pozytywnej negacji, jakby doświadczając nie tyle Mądrości przez intuicyjny kontakt z nią, ale być może zostając wciągniętym przez „wibrującą przestrzeń” czy inaczej „wielką pustkę” znaną w Zen, dzięki czemu głębiej mógł wejść w rozpoznanie Ukochanej Bożej Mądrości. Nie potrafię powiedzieć, jakie było duchowe doświadczenie Mertona, ale obrazy gwałtownie przechodzące od ilustracyjnych do nieprzedstawiających, przy użyciu niemalże tych samych środków formalnych, wskazują na jakąś wewnętrzną metamorfozę

²⁹ M. Prodan, *Sztuka chińska*, tłum. M. Künstler, Warszawa 1975, ss. 133-134.

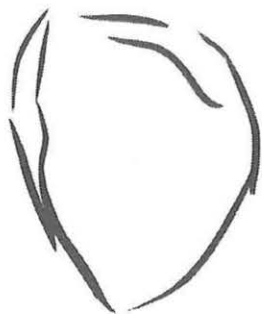
Mertona. Gdy w malarstwie chińskim czy japońskim porzucano „kolor, by swobodnie mogła panować intuicja, ponieważ *kolor jest iluzją, a iluzja jest kolorem*”³⁰, tak Merton porzuca ładne twarzyczki kobiet, porzuca wyobrażenia, przywiązanie do formy, w jaką ubierał Boga, choćby wyrażającej najgłębszą miłość, ale tylko alegorycznej, by przejść do czystej formy, zawartej w niej samej. Już nic nie sugerującej i nie posiadającej dodatkowego sensu. W moim przekonaniu właśnie kaligrafie Mertona stają się niemyimi świadkami jego kontemplacyjnego oświecenia. Kaligrafie te wydobywają się z samotności i milczenia Mertona. Jest w nich napięcie, szybkość, gwałtowność. Kreską rządzi niemalże przypadek, ale plamy układają się harmonijnie i niekiedy nasuwają na myśl skojarzenia symboliczne, jak znak krzyża, pozostając ciągle ascetyczne formalnie. Krzyż staje się w ten sposób uniwersalnym zapisem. Odnosi się wrażenie, że jest to też sposób na jakiś rodzaj kontaktu, harmonii i porozumienia o charakterze powszechnym, równie zrozumiałym lub raczej niezrozumiałym dla każdego.

Znaki – bez znaczeń – stanowią kod komunikacji, rodzaj empatii, próby porozumienia i wczucia ze wszystkimi ludźmi, kulturami i religiami. Ostatecznie Merton odnalazł samotność i milczenie w samym środku doświadczenia spotkania z ludźmi, za spotkaniem z którymi tak bardzo tęsknił, wówczas gdy dosięgła go śmierć. Podczas podróży na Wschód uświadomił sobie znaczenie współ-czucia. Spotkał też osoby, z którymi nawiązał porozumienie tak głębokie, że aż wywołujące zabawne zdumienie. Tak było podczas spotkania Mertona z Czatralem Rimpocze, gdy obu towarzyszyło poczucie przebywania na skraj „wielkiego urzeczywistnienia”³¹.



³⁰ *Ibidem*, s. 134.

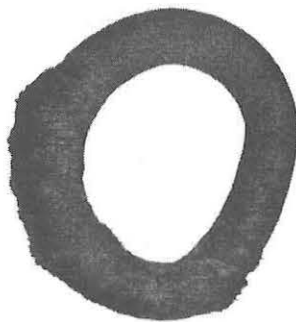
³¹ Th. Merton, *Dziennik azjatycki*, op. cit., s. 141.



Współuczestniczenie, współ-czucie, odczuwanie razem, przybliżyło Mertonowi wcześniejsze spotkanie i doświadczenie sztuki buddyzmu Zen, przyswojonej jako własne, „chrześcijańskie” doświadczenie wyzwalania się od formy dla spotkania z Wcieloną Prawdą i Mądrością. Kaligrafy, które malował, nazywał „nasionami, które wzeszły jako wezwanie do świadomości”³³.

* * *

Podsumowując, można zauważyć, że artystyczna droga Mertona jest niejako świadkiem jego poszukiwań i duchowego przemieszczania się w czasie i przestrzeni. Jest zapisem pokonywania drogi do coraz głębszej i bardziej oczyszczonej świadomości, a zarazem świadkiem jego temperamentu, pełnego życia i niezwykle dynamizmu, który nie opuścił go aż do końca. Przez cały czas pozostaje głęboko zaangażowany nie tylko w ekspresję werbalną, ale i w wypowiedź za pośrednictwem środków wizualnych. Początkowo rysunek wyraża jego wewnętrzną konfuzję; rysując, żartuje i krytykuje. Potem rysunek i malarstwo stają się pomocne w poznawaniu siebie na nowo i odnajdywania własnej tożsamości. W końcowym okresie, z jednej strony uważa sztukę, szczególnie fotografię, za sposób prowadzenia dialogu ze społeczeństwem, które ma trudność z dotarciem do wewnętrznej jaźni, a z drugiej, za sposób na oczyszczenie świadomości i drogę kontemplacji, co uwidacznia się zarówno w fotografii, jak i w kaligrafach. Merton uważał, że artysta powinien koncentrować się na pracy, którą wykonuje, a nie na roli, jaką chce mu narzucić społeczeństwo. I całe życie obnażał przed samym sobą stereotypy myślenia o sobie w kategoriach granych ról. Był sobą tak bardzo, jak to było możliwe. Nie odgrywał więc także roli artysty. Był nim – na miarę talentu i uczciwości poszukiwań.



³³ Ch. Meatyard, *op. cit.*, s.142.

BIBLIOGRAFIA:

- MERTON TH., *Dziennik azjatycki*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 1993.
- MERTON TH., *W natarciu na niewypowiadalne*, tłum. E. E. Nartowska, Kraków 1997.
- MERTON TH., *Sztuka sakralna a życie duchowe*, tłum. J. S. Mroczkowska [w:] *Szukanie Boga*, Kraków 1983.
- MERTON TH., *Absurdy w dekoracji sakralnej*, tłum. A. Garnysz [w:] „TP” 661 (39/61).
- MERTON TH., *Sztuka sakralna i rozwój duchowy człowieka*, tłum. J. S. Mroczkowska [w:] „TP” 674 (52/61).
- MERTON TH., *Zen i ptaki żądzy*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1988.
- BETZ M. B., *Merton's Images of Elias, Wisdom, and the Inclusive God*, [w:] „TMA” 13 (2000), ss. 190–207.
- FOREST J., *Tomasza Mertona życie z mądrością*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
- LABRIE R., *Contemplative and Artist*, [w:] *The Art of Thomas Merton*, Fort Worth, Texas 1979.
- MALRAUX A., *Głowa z obsydianu*, Warszawa 1978.
- MEATYARD CH., *Merton's „Zen Camera” and Contemplative Photography*, [w:] „The Kentucky Review” VII, 2.
- MONTALDO J., *A Gallery of Women's Faces and Dreams of Women From the Drawing and Journals of Thomas Merton*, [w:] „TMA” 14 (2001), ss. 155–172.
- MOTT M., *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Boston 1984 oraz San Diego 1993.
- PRODAN M., *Sztuka chińska*, tłum. M. Künstler, Warszawa 1975.
- WATTS W., *Droga zen*, tłum. S. Musielak, Poznań 1997.

REPRODUKOWANE PRACE POCHODZĄ Z:

BURTON STONE N., HART P., *The Thomas Merton 1980 appointment calendar*, Kansas City 1979.

GRIFFIN J. H., *A Hidden wholeness, The visual world of Thomas Merton*, Boston 1979.

MONTALDO J., red., *Dialogues with Silence, Prayers and Drawings*, New York 2001.

PRASAD D., HART P., red., *A Merton Concelebration*, Indiana 1981.

RICE E., *The Good Times and Hard Life of Thomas Merton. The Man in the Sycamore Tree*, Garden City N.Y. 1970.

„The Merton Annual” 1, 1988 i 5, 1992, red. DAGGY R. E., HART P., KRAMER D. W., KRAMER V. A.

WAAL, E., DE, *Merton's Seeing Eye, w: Thomas Merton poet, monk, prophet*, ed. Paul M. Pearson, Danny Sullivan, Ian Thomson, Abergeenny 1998.

