

Par-eikon^[1]: przypadek Ostatniej Wieczerzy

*Każdy pisarz tworzy własnych prekursorów.
Jego dzieło modyfikuje nasze postrzeganie przeszłości tak samo,
jak będzie musiało zmodyfikować przyszłość*[2].

J.L. Borges

Rozumienie obrazów zanurzone jest w różnorodności jego przejawów ikonicznych i językowych i – jak dalej pisze Jean-Jacques Wunenburger – także w wielości perspektyw, jakie się przyjmuje do ich opisu [3]. Sam obraz zawiera w swojej definicji zależność od czegoś innego, od pewnego wzorca, do którego odsyła (jest porównywany) i którego jest kopią. Obraz zawiera w sobie jednocześnie „podobieństwo i różnicę, To Samo i Co Innego” [4]. Jest Powtórzeniem – imitacją, która dąży do ideału wzorca, a tam, gdzie pojawia się różnica, wyłania się też parodia.

Według Lindy Hutcheon wszechobecna parodia stanowi centralny punkt oglądu współczesnej sztuki – jednoczy w sobie wierność wobec tradycji, akcentuje nasze w niej zakorzenienie i moc tego zakorzenienia, ze współczesnymi ideałami kreatywnej swobody, w tym z potrzebą konfrontacji z „klasycznymi” konwencjami, tak często wyrażaną tym, co określamy mianem „gry” [5]. Dla Hutcheon szeroko rozumiana parodia jest poprzez strategię „transtekstualizowania” swoistą formą autoterapii kultury, sposobem odzyskiwania utraconej wiedzy, obrazem kulturowej tożsamości i ciągłości [6], ujawniającymi się między innymi w zdolności komunikowania się z innymi epokami. Parodia w sztuce XX wieku i obecnie jest tu strukturalnie zintegrowanym procesem powtarzania, odtwarzania i odwracania [7]. Kanadyjska badaczka, pisząc o sztuce XX

[1] *Eikon* (gr.) – ‘*icône*’ wyraża ideę podobieństwa (to przedstawienie postrzegane wzrokiem, które odtwarza z podobieństwem jakąś rzeczywistość), pojęcie to stosuje się zarówno do przedstawień mentalnych (wizja senna), jak i do materialnych przedstawień realiów fizycznych (portret, posąg). *Eikon* przyporządkowany został także do pojęć języka literackiego – przez Arystotelesa skojarzony z metaforą (jako „mówienie czegoś na oznaczenie czegoś innego”). Przedrostek *para-* oznacza ‘obok’, ‘poza’ czy w niektórych połączeniach także ‘przeciw’/‘wobec’. Swoisty ‘obok-obraz’ podobnie jak parodia sugeruje rodzaj zarówno przekroczenia, jak i przyzwolenia; por. J.J. Wunenburger,

Filozofia obrazów, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 11–12; L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtowska, W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2007, s. 64.

[2] Cyt. za: L. Hutcheon, op. cit., s. 139.

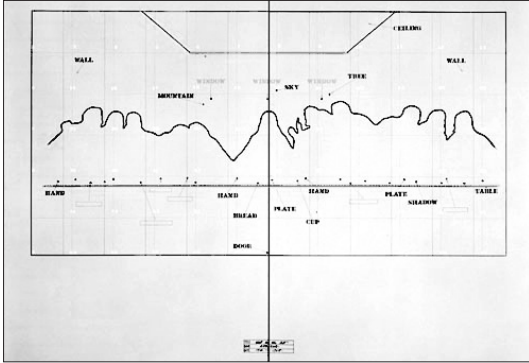
[3] J.J. Wunenburger, op. cit., s. 81.

[4] *Ibidem*, s. 16.

[5] W. Wojtowicz, „Wstęp”, w: L. Hutcheon, op. cit.

[6] Hutcheon określa parodię m.in. mianem „kustosz dziedzictwa narodowego” (op. cit., s. 20).

[7] *Ibidem*, s. 11.



Shūsaku Arakawa, *Next to the Last*, 1967–1971, reprint L. Hutcheon, *Teoria parodii*, Wrocław 2007, s. 31

gotowawczego rysunku przed rozpoczęciem samego obrazu, a także do samego dzieła da Vinci. [...] Taka parodia nie ma na celu okazania braku szacunku, sygnalizuje natomiast ironiczną różnicę. Jest to jedna z tych form, które na wystawie Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku w 1978 zostały określone jako „sztuka o sztuce”[8].

W przywołanym cytacie Hutcheon podkreśla, że w przypadku pracy japońskiego artysty nie mamy do czynienia z potocznym rozumieniem parodii jako aktu ośmieszania, co w przypadku wielu dzieł nawiązujących do sztuki sakralnej ma dodatkowe znaczenie i dodatkowe kulturowe konotacje. Definiowanie parodii jako „ośmieszającego naśladownictwa” (sięgające swoją historią do początków samego aktu parodystycznego) nabiera dodatkowego znaczenia w przypadku odbioru (interpretacji) obrazów nawiązujących na poziomie zarówno treści, jak i formy (struktury znaczące/formy patetyczne[9]) do religijnej tradycji ikonograficznej, a w szczególności – do „tradycji przedstawiania dewocynnego”[10]. Co dodatkowo komplikuje fakt, że w przypadku interpretacji samego aktu parodystycznego wyjątkowego znaczenia nabiera zarówno twórcza intencja, jak i przygotowanie odbiorcze. Parodia wymaga zaistnienia „zestawu warunków” ograniczających i podtrzymujących znaczenie, a także istnienia odbiorcy modelowego[11].

[8] Przywołane przez Hutcheon określenie użyte przez J. Lipmana i R. Marshala w *Art about art* (1978), które w przypadku dzieła Arakawy interpretuje dalej jako przykład stworzenia formy poprzez zakwestionowanie samego aktu estetycznego wytwarzania (tym razem powołując się na tekst R. Poiriera, *The politics of Self-Parody*, „Partisan Review” 1968/3), L. Hutcheon, op. cit., s. 30.

[9] Kultura wizualna operuje zakorzenionymi w niej od wieków „formami wyrazowymi”, jeden z pionierów współczesnej antropologii obrazu – Aby Warburg – nazywał je „formami patetycznymi”, dzięki użyciu których, według Allana Sekuli, fotografia wkroczyła w dyskurs sztuki (poddając się swoistej kulturowej fetysyzacji). Poprzez posługiwanie się tzw. znaczącą/patetyczną formą fotografia zbudowała bezpośrednie odniesienia do sztuk pięknych, odwo-

lując się m.in. do spuścizny dyskursu romantycznego i symbolicznego. To fotografia, która komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś ukrytym lub pozostającym w domyśle tekstem czy innym kulturowym obrazem, do którego się odnosi (Sekula). Por. A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010; A. Sekula, *On the Invention...*, cyt. za: K. Pijarski, *(P)nowoczesne losy obrazów*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2013.

[10] E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci i Maria Pośredniczka*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971, s. 91–120.

[11] Jak pisał Eco – odnosząc się w swoich rozważaniach do tekstów narracyjnych (co doskonale pasuje także do narracji wizualnych), w tym do tekstów

W tym kontekście interesującym przykładem mogą być ikoniczne wyobrażenia Ostatniej Wieczerzy, a punktem wyjścia – jeden z obrazów *Wieczernika* autorstwa amerykańskiego fotografa Davida La Chapelle'a, którego twórczość często określana jest mianem obrazoburczej, bluźnierczej, ironicznej, prześmiewczej, prowokacyjnej czy kiczowatej. Podobne określenia jego twórczości znajdziemy m.in. w opisie warszawskiej wystawy *In God we trust* w Zachęcie (2013), na której pokazano m.in. dwie współczesne Ostatnie Wieczery (La Chapelle'a oraz Generic Art Solutions[12]). Pytania o „obrazoburstwo” pojawiają się przykładowo w odnoszącej się do wystawy rozmowie prasowej Katarzyny Wężyk z księdzem Andrzejem Dregułą – na pytanie:

Czy cykl zdjęć Davida LaChapelle'a *Jezus jest moim ziomkiem* księdza oburza?

Pada odpowiedź:

Nie, dlaczego? Jezus wśród ludzi z marginesu, też mi powód do oburzenia. W końcu skazano Go także za to, że jadał z grzesznikami i celnikami, no i „zadawał się” z prostytutkami. A poza tym to już było. Wielokrotnie. Tylko zmienia się sceneria. Sztuka współczesna, która chce nawiązać dialog z religią, rzadko potrafi znaleźć język adekwatny do wielkości problemu. To są najczęściej pomysły płaskie, banalne, odwołujące się do popkulturowych klisz. Spójrzmy, jak tam pokazany jest Jezus: ma długie włosy, jest taki trochę kreowany na hipisa, wygląda jak w starych hollywoodzkich filmach biblijnych, które dziś już trudno oglądać. Nie mam nic przeciwko Jezusowi w towarzystwie prostytutek, to sytuacja biblijna. Mnie te zdjęcia nie obrażają, ewentualnie estetycznie. Bo według mnie są słabe, zwyczajnie kiczowate[13].

Podobne pytania ze strony dziennikarzy pojawiały się wielokrotnie przy okazji prezentacji zdjęć m.in. z cyklu *Jesus is my homeboy* (2003), a także w odniesieniu do jego słynnych piet – tu również padają pytania o obrazoburstwo, ironiczność, religijną prowokację, a najczęściej przywoływanymi fotografiami są: *Last Supper (Ostatnia Wieczerza)* z wspomnianego powyżej cyklu czy równie, jeśli nie bardziej, prowokacyjne piety z Courtney Love (*Pieta with Courtney Love*, 2006), czy pieta z Michaeliem Jacksonem (*The Pieta by Michelangelo*) oraz *Passion of the*

o strukturze otwartej – „kompetencje odbiorcy niekoniecznie pokrywają się z kompetencjami nadawcy” – i dalej: „tekst nie tylko opiera się na pewnej kompetencji, lecz także do wytwarzania pewnej kompetencji się przyczynia”, idealnym przypadkiem jest wpisany w strategię tekstu Czytelnik Modelowy, który „współdziała” i dysponuje umiejętnościami przeprowadzenia operacji interpretacyjnych – jest w stanie rozpoznać

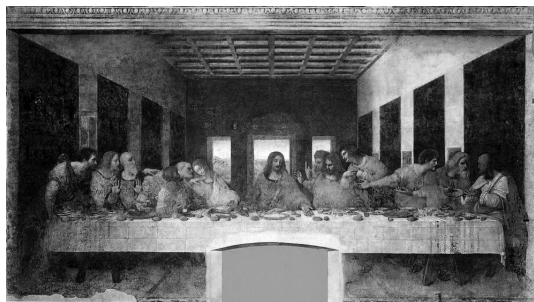


David La Chapelle, *Last Supper*, 2003, reprint album *Jesus is my homeboy*, London 2008, s. 140–141 (<http://www.lachapellestudio.com/series/jesus-is-my-homeboy>)

podobieństwa, wziąć pod uwagę „tekstowe gry”; por. U. Eco, *Lector in fabula*, przeł. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 76, 80, 89.

[12] Praca duetu M. Vis & T. Campbell, *The Last Supper* (2006) [online], <<http://www.genericartsolutions.com/Site/Home.html>> [dostęp: 2 stycznia 2014].

[13] K. Wężyk, *Bóg w Ameryce*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Duży Format”) 2013, 28 sierpnia.



Leonardo da Vinci,
Ostatnia Wieczerza,
1495–1498, refektarz klasztoru Santa Maria della Grazie, Mediolan; reprint E.H. Gombrich, *O sztuce*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013, s. 299

wolność oznacza egzorcyzmowanie własnych demonów – czy raczej zjednanie ich dla własnej sprawy”[16]. Akt parodystyczny na swój sposób przyspiesza to, co jest naturalnym sposobem postępowania czy raczej ewolucji form estetycznych, które w nieunikniony sposób zmieniają się wraz z upływem czasu, stwarzając (m.in. poprzez tak typowe dla aktu parodii dialektyczne syntezy, a w wielu wypadkach także poprzez świadomość formy) nowe autonomiczne struktury. Jak pisali już – przywołani przez Hutcheon – rosyjscy formalści, parodia poprzez deformację obnaża kontrasty, ukazuje brak wiedzy o „transkontekstualizacji” – parodia jest tu zarówno indywidualnym aktem zastąpienia, jak i zapisem historycznej ciągłości, a funkcje, które „uległy zmechanizowaniu czy zautomatyzowaniu”, poddane refunkcjonalizacji, zostały jakby obudzone z zastelej formy[17].

Ostatnia Wieczerza La Chapelle’a, jak i wiele innych obrazów *Wieczernika*, dla większości odbiorców to imitacja, nawiązanie, trawestacja czy też parodia słynnego fresku Leonarda da Vinci.

Odwolania do dzieła renesansowego mistrza – w skojarzeniu dla wielu oczywistego bodźca relacyjnego[18] – wydają się uzasadnione, choć mocno niejednoznaczne. Dla jednej relacja ta wkracza

[14] Prace z cyklu zostały opublikowane w albumie: *Jesus is my homeboy*, Robilant & Voena, London 2008 oraz pieta z Courtney Love w *Heaven to hell*, Taschen Books, 2006.

[15] Relacje artystyczne między mistrzami i uczniami, nauka poprzez kopiowanie dzieł mistrzów, niustające nawiązania do znaczących dla danego okresu tematów i struktur ich przedstawiania – zwłaszcza w sztuce doby renesansu czy manieryzmu – były normą. Widać to m.in. w szkicach Leonarda da Vinci do *Ostatniej Wieczery*, w tym nawiązania do struktury (układu postaci, np. wysuniętej na pierwszy plan po przeciwnej stronie stołu postaci Judasza) znanych z wcześniejszych fresków, m.in. na fresku przygotowanym przez Domenica Ghirlandaio we Florencji (1480), obaj byli uczniami w pracowni Verrocchia. El Greco, tworząc swoją „bizantyjską w barwach” *Ostatnią Wieczerzę* (1567–1570), korzystał m.in. z obrazu Rafaela znanego mu ze szkicu Marcantonio

Raimondi (ok. 1515) oraz z obrazów Tintoretta; zob. R. Giorgi, *El Greco*, przeł. H. Borkowska, *Klasyki sztuki 18*, Rzeczpospolita, Warszawa 2006, s. 28–29.

[16] L. Hutcheon, op. cit., s. 68.

[17] Ibidem, s. 68–69.

[18] Jak piszą Piotr Przybysz i Piotr Markiewicz: „Niektóre dzieła sztuki istnieją dzięki innym dziełom. Taki obraz (lub jego elementy), który nawiązuje do prac innego autora, nazywamy **bodźcem relacyjnym**. Sposób działania bodźca relacyjnego polega na wywołaniu w umyśle widza procedur porównywania. Podczas zestawiania różnych elementów z różnych prac odbiorca musi utrzymywać online podstawę porównania oraz zmodyfikowany analogon”. P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni* [online], <http://www.academia.edu/1378639/Neuroestetyczne_aspekty_komunikacji_wizualnej_i_wyobrazni_wspolautor_Piotr_Markiewicz> [dostęp: 5 stycznia

w obszary prowokacyjnego wykorzystania tematu i konwencji sztuki sakralnej (np. poprzez obniżenie rangi tematu przez użycie „niskiego stylu”[19]), dla innych właśnie to naruszenie (często niezależnie od intencji autora) daje przyjemność czerpaną na przykład z „ironii w parodii”[20], jeszcze dla innych wpisuje się w swojej krytycznej funkcji we współczesny dyskurs religii i popkultury (i to niekoniecznie w negatywnym jego rozumieniu) czy też, podobnie jak w przypadku wspomnianej tu pracy Arakawy, poprzez swoje relacje – używając terminów z obszaru teorii literatury – intertekstowe odnosi się także do relacji metatekstowych (do swoistej samozwrotności sztuki współczesnej). Każde z tych odczytań jest możliwe w odniesieniu do wizji *Wieczery Pańskiej* w ujęciu La Chapelle’a, zwłaszcza jeśli założymy, że współczesna sztuka jest swoistym tworem nie tylko autora, ale także krytyki i odbiorców. Krążąca w obiegu popkulturowym praca amerykańskiego fotografa z jednej strony obrastała kontekstami, z drugiej – została wciśnięta w bardzo określone konwencje odbioru, nazwijmy go: „konwencjonalnego”. Według Hansa Beltinga, istotne znaczenie ma forma, w jakiej zapamiętujemy percypowane reprezentacje – wpływa na kształt naszej pamięci obrazowej. Obraz bowiem wymaga zawsze do zaistnienia także specjalnego trybu percepcji, określanej przez Beltinga mianem „symbolicznej”[21]. Dziś możemy do tego dopisać znaczenie w odbiorze komunikatów wizualnych (w tym nie tylko sztuki, ale także np. reklamy) tzw. bodźców relacyjnych. Większość osób zapytanych, z jakim obrazem kojarzy im się fotografia *Ostatniej Wieczery* La Chapelle’a, błyskawicznie odpowiada, że z freskiem Leonarda da Vinci[22].

2014]; zob. także znaczenie w interpretacji sztuki bodźców wizualnych: P. Przybysz, P. Baranowski, *Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności* [online], <http://www.academia.edu/2008775/Sztuka_a_mozg._Neuroestetyczne_sekrety_wieloznaczności_wspolautor_Pawel_Baranowski_#> [dostęp: 5 stycznia 2014].

[19] W takim przypadku możemy mówić o powiązaniu rozumienia, np. parodii w sztuce, z niskim stylem, zabawą i ośmieszaniem czy kpina – skojarzenie takie dominuje również dziś w potocznych dyskursach wokół wielu kontrowersyjnych prac poruszających tematy religijne. Dwudziestowieczne dowartościowanie parodii – zwłaszcza na gruncie literaturoznawstwa – nie zmienia w odbiorze powszechnym tej prostej reakcji na obrazy trawestujące znane motywy sztuki sakralnej. Również tradycja np. znanych od średniowiecza *parodia sacra*, jak i cała spuścizna literacka prowadząca grę zarówno z konwencją, jak i tematyką religijną, tylko w pewnym stopniu wpływa na popularne reakcje na elementy uznane za prowokację czy „błuznierstwo” w obrazach. Sam fakt, że są oceniane

czy prezentowane w mediach jako prowokacja, pokazuje, na ile tradycyjna – i uznana przez Hutcheon za konserwatywną – tendencja parodiowania Biblii i tekstów klasycznych (np. w XIX wieku) nie stanowi punktu odniesienia do rozumienia współczesnych „gestów” parodystycznych w sztuce XXI wieku; por. L. Hutcheon, op. cit., s. 20.

[20] Ibidem, s. 64.

[21] H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

[22] Od kilku lat m.in. tę fotografię w ramach analizy związków międzyobrazowych i bodźców relacyjnych analizuję ze studentami. Odpowiedź, że fotografia ta kojarzy się z mediolańskim freskiem stanowi ok. 90 proc. Podobnie jest w przypadku prośby o naszkicowanie „ostatniej wieczerzy” (bez żadnego wprowadzenia ani dookreślenia o jaką „ostatnią wieczerzę” chodzi) – ponad 90 proc. szkiców jest świadomym nawiązaniem do słynnego fresku. Po okresie popularności powieści Dana Browna w niektórych szkicach pojawia się np. dopisek informujący o obecności Marii Magdaleny.

Mediolański *Wieczernik* jest jedną z najlepiej rozpoznawalnych ikon naszej kultury – ten piętnastowieczny fresk z refektarza klasztoru Santa Maria della Grazie, który powstawał ponad trzy lata (o czym wspomina m.in. Vasari), dopracowany w każdym detalu, zachwycał realizmem[23]. Ożywczy psychologizm postaci, studium gestu („harmonijne wzajemne oddziaływanie” odpowiadających sobie ruchów, jak pisał Gombrich[24]), doskonała perspektywa i harmonijna kompozycja, które opisano wielokrotnie, są po dziś dzień wzorem wyobrażenia ostatniego posiłku Chrystusa z apostołami. Fresk zainspirowany słowami z Ewangelii wg św. Marka: „I gdy siedzieli i jedli, rzekł Jezus: Zaprawdę powiadam wam, że jeden z was, który je ze mną, wyda mnie. Poczęli się smucić i mówić jeden za drugim: Chyba nie ja?”[25] stanie się jedną z najczęściej kopiowanych „ikon” zarówno religijnych, jak i kulturowych. Powielane przedstawienia Ostatniej Wieczerzy *à la* da Vinci trafiają do milionów domów i wielu kościołów – otrzymując swoisty status „świętego obrazka”. Nie tylko w naszym obszarze kulturowym słowa (pojęcie): „ostatnia wieczerza” automatycznie zdają się odsyłać do dzieła z mediolańskiego klasztoru. Jednak ten „międzyobrazowy związek” (*l'intericonicité*[26]) już po krótkiej chwili budzi sporo wątpliwości. Istotnym elementem wspólnym – od razu rzucającym się w oczy – jest centralnie wkomponowany symbolicznie wyizolowany i nieobecny duchem Chrystus[27] – najsilniejszy wizualnie punkt zarówno fresku, jak i fotografii. Podobieństwo tych dwóch postaci to także istotny element prowadzący do oskarżeń amerykańskiego fotografa o bluźnierstwo czy o ironizowanie (a także, jak w przypadku przywołanego fragmentu wypowiedzi księdza Dreguły, „kiczowatość rodem z kultury hipisowskiej”). Jak jednak jest z „bodźcem relacyjnym” w stosunku do pozostałych postaci czy znajdujących się na przykład na pierwszym planie przedmiotów – butelki i miski z brudną wodą z mydlinami (?), czy też z wiszącymi pod sufitem lepami na muchy (?) Nie da się też ukryć, że przedmioty te dla wielu odbiorców wzmacniają „obrazoburczy” wydzźwięk tej fotografii, a w odniesieniu do skojarzeń z freskiem Leonarda da Vinci stanowią obcy i prowokacyjny element. Takie odczytanie elementów tej fotografii

[23] E.H. Gombrich, *Pełna harmonia*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, w: idem, *O sztuce*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013, s. 297.

[24] Ibidem, s. 298.

[25] Ewangelia św. Marka (Mk 14,18–19). *Biblia*, Brytyjskie Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975.

[26] „Intericonicity” – proces rozpoznawania znanego obrazu w obrazie nowym, w niektórych sytuacjach bez pełnego uświadomienia sobie odwołania do znanego wcześniej obrazu, ale na zasadzie „przyjemności” płynącej z rozpoznania znanej, oswojonej „struktury” – procesy te analizują m.in. badania z obszaru neuroestetyki (P. Baranowski, P. Przybył). „Intericonicity” to termin używany m.in. przez Clémenta Chérouxa w kontekście analizy współczesnej

hegemonii obrazów, w tym obrazów używanych do celów propagandowych. Opisany przez niego na przykładzie fotografii prasowej system odniesień i powiązań znaczeniowych, stwarzający wizualne hybrydy (palimpsesty), odwołuje się m.in. do teorii intertekstualności Gérarda Genette’a; por. C. Chéroux, *The Déjà Vu of September 11: An Essay on Intericonicity*, „The Social Medium” [online], <<http://eitherand.org/social-medium/deja-vu-september-11-essay-intericonicity/>> [dostęp: 6 stycznia 2014]; P. Przybysz, P. Baranowski, op. cit.

[27] Dla Gombricha to: Chrystus, który w kontraście do rozemocjonowanych jego słowami apostołów „spokojny i zrezygowany siedzi pośród całej tej wrzawy”, E.H. Gombrich, op. cit., s. 298.

wpisuje się we współczesne rozumienie parodii na kilku poziomach. To zarówno parodia w tradycyjnym rozumieniu, w tym wypadku w specyficznym popkulturowej funkcji ludycznej, powiązanej ze zręcznością i nadbudową stylistyczną (np. swoiste *decorum* kampu spójne m.in. ze stylistyką reklamową), jak i w funkcji krytycznej (polemicznej) w świadomym i w tym wypadku intencjonalnie pozytywnym (czy może nawet prowokacyjnie „ewangelicznym”[28]) przejściu na niski styl. Także w pracach krytycznych znajdziemy uzasadnione uwypuklenie odniesień do kampowości stylu La Chapelle’a, z jej „kusząco słodką kolorystyką”, barokowym bogactwem, surrealistycznością i popnarracją – opisanych tu w przypadku fotografii z serii *Still Life* m.in. w „Arte Al Limite”[29]. Tu również pojawiają się subtelne odwołania do artystycznych inspiracji sztuką manieryzmu, co wprowadza nas w intertekstualne odwołania – czy też transtekstualne – wskazujące na dużo bardziej skomplikowane zakorzenienie tego obrazu w tradycji i powiązanymi z nią kodami kulturowymi. Odwołując się do określeń używanych przez Hutcheon, możemy postawić sobie pytanie: na ile mamy tu do czynienia z parodią jako powtórzeniem z krytycznym bądź polemicznym dystansem[30]? Na ile jest to powtórzenie z krytyczną różnicą?

Już na pierwszy rzut oka w słynnym fresku Leonarda da Vinci widzimy inny układ kompozycyjny postaci przy stole niż u La Chapelle’a, chociaż – jak wspomniano powyżej – to piętnastowieczne dzieło jako punkt odniesienia jest tu przywoływane najczęściej. W przypadku renesansowego mistrza układ ten – inspirowany m.in. wcześniejszymi freskami z włoskich kościołów i klasztorów (a są ich dosłownie setki, nie wspominając o obecności tego nowotestamentowego motywu w kościołach na całym świecie[31]) – był jednocześnie odejściem od popularnych konwencji prezentowania Wieczery Pańskiej[32], np. na freskach trzynasto- i czternastowiecznych, bliższych pod względem układu postaci (kompozycji) omawianej fotografii niż renesansowy fresk z mediolańskiego klasztoru, a także w pewnych punktach wspólny z późniejszymi konwencjami manierystycznymi, w których swoisty „ciasny kadr” powraca. Oczywiście w tym wypadku wspomniane tu odwołania do sztuki manieryzmu naprowadzą nas m.in. na słynne przedstawienia Ostatniej Wieczery (w niektórych wypadkach powstające w sposób prawie seryjny[33]). Warto tu przywołać m.in. dzieła:

[28] Taka intencja wyłania się z wypowiedzi La Chapelle’a, zob. wywiady dostępne na stronie: www.davidlachapelle.com.

[29] „Arte Al Limite” 2013, nr 62 (październik); za: http://www.davidlachapelle.com/exhibitions/2013-06-06_galerie-daniel-templon/press/arte-al-limite_1/ [dostęp: 28 grudnia 2013].

[30] L. Hutcheon, op. cit., s. 26.

[31] O swojej inspiracji m.in. obrazami z kościoła, do którego w dzieciństwie uczęszczał, mówi La Chapelle w jednym z wywiadów, www.davidlachapelle.com.

[32] Nawiązania te widać m.in. w zachowanych szkicach do fresku – zwłaszcza odwołania do fresku Ghirlandaio (1480) z florenckiego klasztoru. Nie należy również zapominać o miejscu, w którym powstawały oba freski, o ich dopasowaniu do wnętrza klasztornego refektarza, w tym ich funkcji – poza religijną (w tym także dydaktyczną) – również tą dekoracyjną, powiązaną z optycznym powiększeniem pomieszczenia za pomocą ściennych malowideł.

[33] Przykładowo spod pędzla Tintoretta wyszło dwanaście wizji Ostatniej Wieczery (zdobiących głównie kościoły w Wenecji i jej okolicach).

Bassana, Tintoretta, Pourbusa, de Juanesa, El Greca, Veronesego, Dürera, de Champaigne'a, Fontebassa czy dzieła Pontorma, a także kolejne wspomnianego Bassana czy Caravaggia, chociaż w tym wypadku są to obrazy przedstawiające Wieczernię w Emaus czy Wieczernię w domu Szymona. Przegląd manierystycznych wersji wspólnych posiłków Jezusa i apostołów daje nie tylko obraz zapożyczonych gestów poszczególnych postaci^[34], ale także w pewnym sensie pozwala na przezwyciężenie swoistego „relacyjnego bodźca” do mediolańskiego malowidła, chociażby poprzez rodzaj poszerzenia widzenia Ostatniej Wieczerni o dodatkowe postacie i przedmioty. Przykładowo trudno nie skojarzyć stojącej postaci mężczyzny z rozłożonymi ramionami zarówno jako jednoczesnego nawiązania do mediolańskiego fresku^[35], jak i powiązania z postacią pielgrzyma (Kleofasa) z *Wieczerni w Emaus* (1601) – barokowego mistrza, „świętego i bezbożnika” – Michelangela Merisi da Caravaggio^[36], którego dzieła nieraz uznawano za wulgarne, obrazoburcze i niemożliwe do zaakceptowania. Stojąca w drzwiach postać kobiety to proste nawiązanie do postaci Marii Magdaleny (w tym wypadku w swojej pozie i geście przypominająca obrazy Marii z malarzkich scen ukrzyżowania^[37]), obecnej w trakcie Wieczernika zarówno

[34] Silnych wizualnie gestów retorycznych, tak mocno zaznaczonych w manierystycznych obrazach.

[35] Nawiązanie do gestu brata Jezusa (Jakuba Starszego) z fresku Leonarda.

[36] Tu pojawia się także nakrycie głowy u drugiej postaci z lewej na zdjęciu La Chapelle'a z nakryciem głowy postaci z obrazu Caravaggia, chociaż to kolejny przypadek związku, który na swój sposób „objawia się” w wyniku międzyobrazowych porównań, co może być przypadkowe. Podobnie jak wizja Chrystusa bez zarostu – którego pojawienie się w obrazie Caravaggia interpretowano jako inspirację twórczością Michała Anioła i jego wizji Chrystusa z Sądu Ostatecznego lub jako swoistą interpretację przekazu ewangelicznego (Chrystus ukazał się uczniom pod inną postacią). Znajdujące się na stole (nakrytym prowokacyjną ceratą) jedzenie i napoje – owoce, hamburger (współczesny odpowiednik małych bochenków chleba/bułki) czy wino – zwłaszcza umieszczone na środku i przypominające „kiczowatą” symboliczną martwą naturę: winogrona, butelka wina i pomarańcza – ironicznie nawiązują do wystudiowanej martwej natury włoskiego mistrza. Może nie bez znaczenia jest tu także fakt, że sam obraz Caravaggia to przeniesione w charakterystyczny dla niego plebejski świat połączenie w jednym trzech ewangelicznych narracji: Ostatniej Wieczerni, wieczerni w Emaus i ustanowienia Eucharystii, które w czasach, w których powstało, wzbudziło sporo kontrowersji. Przysłonięte blaskiem Chrystusa postacie w drugim planie nieco przypominają rycinę Wieczernika (1511) Albrechta Dürera

(zresztą sama jaśniejąca aureola bardziej odnosi się do dzieł manierystów niż do fresku Leonarda). Związki międzyobrazowe budzą skojarzenia, trudno powiedzieć na ile zasadne, ale w samej „skojarzeniowej analizie” na swój sposób przyjemne – a to swoista „przyjemność” płynąca z nadinterpretacji, której blisko chwilami do ironicznego „uśmieszku” parodii. [37] Choćby z obrazu Pedra De Campaña *Ukrzyżowanie* (1550) – w tym wypadku jest to gest Marii matki Chrystusa, podobny gest jest na *Ukrzyżowaniu* Antonella da Messiny (1455). W przypadku postaci Marii Magdaleny z obrazów przedstawiających jej wyobrażenie w sztuce – w tym m.in. obecność – w trakcie Ostatniej Wieczerni czy w scenach wieczerni (biesiady) u Szymona, mamy do czynienia z sytuacją łączenia dwóch nowotestamentowych postaci: Marii Magdaleny (nawróconej nierządniczki z Ewangelii św. Łukasza) i Marii Magdaleny (towarzyszki Chrystusa, określanej także mianem Apostoła Apostołów, wspomianej przez wszystkich ewangelistów – obecnej w trakcie Ostatniej Wieczerni, ukrzyżowania i tej, której jako pierwszej objawił się zmartwychwstały Chrystus). W wielu wypadkach połączenie tych postaci jest częściej wynikiem uogólnienia dokonywanego przez odbiorców niż malarzy. W przypadku fotografii La Chapelle'a mamy tu (nawiązującą do pozostałych zdjęć z tego cyklu) Marię Magdalenę nawróconą nierządnicę, na co wskazywałyby elementy wyglądu (w tym długie blond włosy), w pewnym sensie połączoną poprzez gest z postacią Marii ze scen ukrzyżowania – choć w dużej mierze (podobnie jak

w przekazie ewangelicznym, jak i w jego malarskich przedstawieniach (najczęściej u Tintoretta i El Greca, gdzie pojawia się także jako postać w drzwiach[38]). Powróćmy do wspomnianych tu – dla wielu obrazoburczych w potocznym odbiorze – przedmiotów z pierwszego planu: miski z brudną wodą oraz lepów na muchy. Butelka z wodą i miska – symboliczne nawiązanie do obmycia z grzechów – to także nawiązanie do przedmiotów (misek, dzbanów i innych naczyń) obecnych w ikonografii Wieczery Pańskiej, np. w zdobiącej Katedrę Sykstyńską *Ostatniej Wieczery* Cosima Rossellego (1481–1482), również w dziełach późniejszych: Pietera Pourbusa (1548), Jacopa Tintoretta (1592–1594, *Wieczera z San Giorgio Maggiore*), Philippe’a de Champaigne (1648), Francesca Fontebasso (1762), obecnych także w *Wieczery w Emaus* (1525) Jacopa Pontromo czy w obu dziełach Jacopa Bassano: *Wieczery w Emaus* (1538) oraz *Ostatniej Wieczery* (1542) – gdzie możemy dostrzec się m.in. nie tylko podobnego układu naczyń na podłodze: butelka (karafka) z wodą i misa, ale także podobnego układu postaci przy stole (zwłaszcza postaci z obu jego brzegów). Miska na obrazie Bassana jest pusta (mamy za to śpiącego psa), u La Chapelle’a miska to m.in. łącznik pomiędzy pracami z cyklu, ale podobnie jak miska z octem ze *Śmierci Marii* Caravaggia, wzbudza w wielu odbiorcach swoisty niesmak niestosowności – chociaż w obu przypadkach na poziomie intencjonalnym raczej nie miała charakteru gestu ironicznego[39] – u barokowego mistrza to jego wejście w plebejskość, spojrzenie na śmierć Marii z punktu widzenia zwykłego śmiertelnika, które dla zleceniodawców (zakonu karmelitów) było prawie bluźnierstwem (poza rażącą odbiorców miską i sinymi stopami Marii trudny do zaakceptowania był również fakt, że do postaci z obrazu pozowali m.in. żebracy i prostytutki[40]). Zaskakujący dla wielu obecny na fotografii motyw zawieszonych pod sufitem dwóch lepów na muchy – to nie tylko „wzorem” Caravaggia podkreślenie plebejskości wnętrza (obok m.in. ceraty, brudnych tapet), ale także kolejne międzyobrazowe nawiązanie do kolejnego mistrza manieryzmu – tym razem El Greca z jego kopcącymi lampami/kadzidłami (?) w *Ostatniej Wieczery* z 1570–1571, które



Jacopo Bassano, *Ostatnia Wieczera*, 1542 (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bassano/last-supper/last-supper.jpg>)

wyżej) to najprawdopodobniej kolejna nadinterpretacja, znacząca tylko w kontekście międzyobrazowych relacji rodzących się w trakcie odbioru komunikatu wizualnego naznaczonego intertekstualnymi relacjami. Postacie kobiet w obrazach Wieczernika często odczytywane były w sposób symboliczny, np. jako Wiara i Miłość lub Kościół i Synagoga.

[38] Również prace tych mistrzów manieryzmu niejednokrotnie były odrzucane przez ich współczesnych

jako naruszające konwencje ikonograficzne.

[39] Dodatkowo w przypadku mis w scenach *Ostatniej Wieczery* – mamy także ewangeliczne uzasadnienie jej obecności. W Ewangelii św. Marka czytamy, że zaraz po pytaniu jednego z apostołów, kto go zdradzi, Chrystus wypowiada zdanie: „jeden z dwunastu, ten który ze Mną rękę zanurza w misie” (Mk 14,20).

[40] Podobnie razi dobór modeli (i ich strój) ze zdjęć La Chapelle’a.

stanowią dość mocny wizualnie element kompozycji. Przypadkowość tego związku byłaby dość zaskakująca. Elementem niepasującym do wnętrza w fotografii La Chapelle'a jest bukiet czerwonych róż. Stawia jakby wisienkę na torcie swoistej kiczowatości, sprawia wrażenie niepotrzebnego (choć symbolicznego w odczytaniu^[41]) *decorum*^[42], dodatkowego elementu, które w odniesieniu do pozostałych (zwłaszcza np. w porównaniu z lepami na muchy) już w nieznacznym stopniu i w innym wymiarze podważa „wielką figurę” Ostatniej Wieczerzy jako struktury religijnej i kulturowo „monumentalnej” w swoim znaczeniu, jak i w odniesieniach do najbardziej rozpoznawalnego „wzoru”. Porównanie do mistrzów dawnego malarstwa nie ma tu nobilitować pracy amerykańskiego fotografa, ale wskazać na pewne wspólne elementy w odbiorze i interpretacji obrazów niezależnie od czasu i miejsca. Zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z obrazami, które wchodzą w obszar *sacrum*, gdzie naruszenie konwencji jest dla wielu od razu sygnałem *profanum* i gdzie dodatkowo pojawia się ta chwilami „natarczywa” potrzeba **porównywania** – wynikająca z częstotliwości powtarzania tematu (i samej figury) – i ich transtekstualność (odwołania



El Greco, *Ostatnia Wieczerza*, 1570–1571 / private collection (<http://elgreco-paintings.net>)

nie tylko do relacji międzyobrazowych, ale także do Ewangelii i innych tekstów religijnych, jak i samych obrzędów liturgicznych czy wielkanocnych inscenizacji). W kulturowy obraz Ostatniej Wieczerzy wpisują się wszystkie te elementy naraz – ale jednocześnie w dużej mierze poprzez uogólnienie do zaakceptowanych wzorów. Doskonale wiemy, że w Ewangelii nie ma nic o siedzeniu apostołów i Chrystusa konkretnie przy stole (mamy za to wskazówkę, że zgodnie z panującymi w tamtych czasach i miejscu zwyczajami Chrystus leżał lub siedział na podłodze, jednak to wyobrażenie zbyt mocno odsyła nas w inne rejony kulturowe, budząc „niepokój” obcości – a w potocznym odbiorze w pewnym sensie nawet „nieprzyzwoitości” – takiej wizji)^[43]. Nasze wspomniane tu uogólnienia skłaniają nas do wyboru jako wzoru wyobrażenia Wieczernika mediolańskiego fresku Leonarda jako „wielkiej metafory” – dostojność,

[41] Czerwone róże w symbolice chrześcijańskiej uznawane są m.in. za symbol męki Chrystusa. Róża symbolizuje także związek między Bogiem a człowiekiem.

[42] Niejeden z mistrzów renesansu i baroku raz zachwycał, innym razem tłumaczył się (np. przed Inkwizycją) z wprowadzonych w „wielką figurę” zbędnych czy prowokacyjnych elementów, które naruszały konwencjonalne wyobrażenia Ostatniej Wieczerzy w danej epoce czy miejscu. Kontrowersje budziły dodatkowe osoby, dobór modeli, wybór miejsca, takie a nie inne ukazanie postaci Chrystusa, obecność

zwierząt, wybór ukazanego na stole jedzenia, elementy dekoracji czy sama kompozycja.

[43] Motyw Ostatniej Wieczerzy z postaciami siedzącymi na ziemi lub półleżącymi apostołów i Chrystusa możemy odnaleźć m.in. w rosyjskim malarstwie dziewiętnastowiecznym, np. u Aleksandra Iwanowa, Wasilija Polenowa czy u Nikołaja Gaya (Ge), czy też w ilustracjach historii biblijnych, w tym *Ostatniej Wieczerzy*, francuskiego neoklasycyisty Jamesa Jacques'a Tissota (którego zainspirowała m.in. podróż na Bliski Wschód).

skromność i symboliczne emocje (subtelna psychologia postaci) wyrażone w retorycznych gestach i spojrzeniach, a wszystko razem harmonijne i czytelne jakby w jednym spojrzeniu[44]. Manierizm podniesie te emocje do potęgi, naruszając m.in. także – na poziomie kompozycji – nasze percepcyjne przyzwyczajenia. Mediolański Wieczernik w swojej kompozycyjnej prostocie, wystudiuowanych gestach i emocjach pełnych dostojeństwa postaci – a w szczególności postaci Chrystusa – w pełni oddaje tradycyjne (utrwalone w średniowieczu) wyobrażenie ostatniego posiłku Chrystusa z apostołami jako ikonograficznego, ale subtelnego *Maiestas Domini*[45]. Ta obrazowa „wielka figura” (mistrzowski wzorzec) użyta w innych obrazach (czy też w innych narracjach) raz nobilituje, innym razem odbierana jest jako akt profanacji, prowokacji bądź nieudolności, które degradują monumentalne znaczenie pierwowzoru. W takim kontekście umiejscawiane jest również działanie La Chapelle’a – choć jest to dalekie od jego intencji – podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Ostatnich Wieczery* jego nauczyciela i mistrza Andy’ego Warhola[46]. Ponad setka prac Warhola wchodzących ze sobą we wzajemny dyskurs nawiązuje do mediolańskiego dzieła Leonarda – chociaż przez część odbiorców została odebrana w sposób krytyczny[47] – w zamierzeniu twórcy miała jak najbardziej pozytywne intencje. Analogiczny przypadek mamy u La Chapelle’a[48], którego prace, zanurzone w „kiczowatej” stylistyce reklamy, są jednocześnie prezentacją mody (cykl *Jesus is my homeboy* to sesja dla brytyjskiego pisma modowego „i-D”, 2003[49]), jak i rodzajem

[44] Dziś możemy do tego dodatkowo dopisać wszystkie tajemnice, którymi obrosło życie i twórczość Leonarda da Vinci, wprowadzając jego dzieła w rządzący się swoimi prawami obieg popkulturowy z jego konsumpcyjnymi ideami.

[45] Chrystus „na majestacie” – ikonograficzne przedstawienie Chrystusa na tronie. Wyobrażenie wywodzone z wizji Boga z Apokalipsy wg św. Jana, przeniesione na wyobrażenie tronującego Chrystusa.

[46] La Chapelle był uczniem i protegowanym Warhola, z którym rozpoczął artystyczną współpracę już jako 17-latek w magazynie „Interview”. Dla La Chapelle’a współpraca z Warholem była – jak podkreśla – najbardziej rozwijającym i kształtującym jego styl okresem, do dziś wspomina swoje pierwsze spotkania z mistrzem pop-artu, który podobno powiedział mu: „Fotografuj, co chcesz i jak chcesz, ale miej pewność, że bohaterowie twoich zdjęć dobrze wyglądają”, za: *Artysta niepokorny*, „VU MAG” 2013, 15 października [online], <<http://vumag.pl/sylwetki/artysta-niepokorny,59734.html>> [dostęp: 18 grudnia 2013].

[47] W wariancie m.in. z nałożonym znakiem firmy Camel czy Dove zostały odczytane jako prowokacja; jego prace u wielu odbiorców nie znalazły akceptacji i uznania – zwłaszcza wśród grup religijnie zaan-

gażowanych, dla których prace Warhola, delikatnie mówiąc, stały się „niewygodne” i których miazdząca krytyka bardzo bolała emocjonalnie zaangażowanego w projekt artystę, za: J.D. Dillenberger, *The religious art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998.

[48] O swoich intencjach, stosunku do religii mówi w wywiadach dostępnych m.in. na stronie: <<http://www.davidlachapelle.com/press>>; inspiracją do powstania cyklu *Jesus is my homeboy* (*Jezus jest moim ziomkiem*) była koszulka (T-shirt) z takim napisem, która – stworzona w ramach kampanii ewangelizacyjnej – miała przyciągać młodych Amerykanów do Kościoła. Prace La Chapelle’a, co sam podkreśla, są jego wyrazem religijności i jego rozumieniem ewangelizacji, a także pytaniem o miejsce religii we współczesnym świecie. To jego interpretacja chrześcijańskiego „nawracania tych, którzy nie są nieskazitelni” – w tym wypadku to przedstawiciele subkultur muzycznych, których my – odbiorcy – w wielu wypadkach stroniczo automatycznie stawiamy w złym świetle, oceniając po wyglądzie (tu powinniśmy sobie postawić pytanie: jak byśmy ocenili wygląd prawdziwych apostołów?).

[49] Na ściany galerii prace trafiły dopiero w roku 2008 – wystawy w Londynie i Szwajcarii.



Andy Warhol, fragment *Camouflage Last Supper*, Menil Collection, Houston, Texas; reprint J.D. Dillenberger, *The religious art of Andy Warhol*, Continuum, New York 1998

„Wielka figura” chrześcijańska zderzona z konsumpcją i kulturą masową kolejny raz poprzez powtórzenie nabrała nowego, współczesnego wymiaru, a każde takie powtórzenie wydobywa nowe cechy obrazu i stwarza nowe konteksty jego odbioru[53]. Intertekstualne relacje wymagają współudziału, parodia – dodatkowo odpowiedniego dystansu, a jako „wyrafinowany gatunek” stawia wymagania tym, którzy się nią posługują, i tym, którzy ją interpretują[54].

Jak pisała Hutcheon, m.in. w odniesieniu do pracy Arakawy – w przywołanym już tu cytacie – takie powtórzenie „nie ma na celu okazania braku szacunku, sygnalizuje natomiast ironiczną różnicę”[55], skłaniającą do polemiki z wzorami. To polemiczna różnica, która wytwarza płaszczyznę do nowej dynamiki odbioru także tego, co poprzez ugruntowaną kulturowo pozycję (a także poprzez „puste powtórzenia”/masowe reprodukcje) zostało wyrzucone poza obszar odbioru emocjonalnego, a tym samym poza współczesny dyskurs (refleksję). Jako forma „artystycznego recyklingu”[56] – o której pisał przywołany w *Teorii parodii* Rabinowitz – stopniowo w świecie masowej produkcji i konsumpcji obrazów zatracza zarówno swoją złożoną intencjonalność,

[50] W swoich artystycznych „reinterpretacjach” mediolańskiego fresku Warhol używał kopii rysunku z dziewiętnastowiecznej encyklopedii malarstwa, za: J.D. Dillenberger, op. cit., s. 81.

[51] Dodatkowo bardzo religijna matka Warhola (która mieszkała z nim ponad 20 lat) nosiła w swojej książeczce do nabożeństwa małą kolorowaną reprodukcję (tzw. święty obrazek) mediolańskiego fresku, za: J.D. Dillenberger, op. cit., s. 80.

[52] Trzeba też wziąć pod uwagę religijną „obsesję” Warhola (jego poszukującą „udręczoną duszę”) w okresie, w którym powstawał jego „dialog” z *Ostatnią Wieczerzą*.

[53] Przykładowo, kolejne konteksty odbioru – wzmacniające przekaz – pracy Warhola z cyklu *Ostatnia Wieczerza* (a jest to przywołana powyżej *Camouflage Last Supper*) – tym razem zostały spowo-

dowane specyfiką ekspozycji muzealnej w Houston – kiedy w sali sąsiadującej z ekspozycją pracy Warhola, w nieuniknionym zderzeniu wizualnym z nią, została ustawiona instalacja słynącego z obrazoburczych prac (często odnoszących się do kwestii religijnych, a także do artystycznych ikon) włoskiego rzeźbiarza i performera Maurizio Cattelana (*All*, 2007) – jego „pomnik śmierci”: posągi z marmuru przypominające ciała ofiar przykryte prześcieradłami. Zob. D. Britt, *The trouble with Maurizio Cattelan at the Menil* [online], <<http://blog.chron.com/peep/2010/08/the-trouble-with-maurizio-cattelan-at-the-menil/>> [dostęp: 28 stycznia 2013].

[54] L. Hutcheon, op. cit., s. 66.

[55] Ibidem, s. 30.

[56] Dziś moglibyśmy powiedzieć, że także jako forma „artystycznego remiksu”, por. ibidem, s. 39.

jak i złożoną intertekstowość, do której aktywacji konieczna jest świadoma aktywność odbiorców. To ich akt odczytania ustanawia etos obrazu rozciągający się od „pogardliwego ośmieszania do pełnego czci hołdu”[57]. Parodia jako jedna z podstawowych form artystycznej „samozwrotności”, forma dyskursu będąca polemicznym dialogiem z konwencją i kulturowym znaczeniem, np. „wielkiej figury” mediolańskiego Wieczernika, zanurzona w autorefleksji, pozwala także zadać pytanie o istotę samego medium. Intermedialność jako jedna z praktyk sztuki budzi refleksje nad stylem samego medium i jest włączona (a przynajmniej powinna być) w świadomość odbioru dzieła. Obrazowy język daje w „powtórzeniu” możliwość konfrontacji stylów czy kodów, uwalniając je od ciężaru konwencjonalnej percepcji. Taką konfrontacją z tematem, w kontekście używanego do jego wyrażania języka (w tym symboliki), są przykładowo prace Fridy Kahlo: *Zraniony stół* (*The Wounded Table*, 1940) pokazywany na meksykańskiej wystawie „International Surrealist Exhibition”, zorganizowanej przez André Bretona i Wolfganga Paalena, oraz jej późniejsza *Ostatnia Wieczerza*.

Znany z mediolańskiego fresku motyw nabiera poprzez metaforyczne i symboliczne ujęcie zarówno wymiaru uniwersalnego, jak i mocno osobistego – z dodatkowo wpisanymi odniesieniami do lokalnej, etnicznej symboliki (na ogólnym poziomie czytanej intuicyjnie, dla pełnego odczytania wymagającej jednak znajomości dodatkowych kontekstów).

Autokonfrontacja z tematem i „wielką figurą” to m.in. także *Ostatnia Wieczerza* (*Abendmahl*, 1978) Harald Duwe, powstała jako wynik dyskusji z przyjaciółmi o możliwościach i sensie poruszania tematów religijnych w sztuce drugiej połowy XX wieku. Prowokacyjny obraz jest autoportretem samego Duwe (postać z łyżeczką) i jego przyjaciół (w tym uczestników dyskusji) siedzących przy stole pełnym części ciała Chrystusa (z rzucającym się w oczy wypreparowanym sercem). Wielka prowokacyjna „konfrontacja z tematem” odbiła się echem m.in. na wystawie w Kassel w ramach Documenta VII[58]. Dla Duwego poruszanie tematów religijnych było pytaniem o ich znaczenie i rozumienie zarówno w odniesieniu do współczesnych dyskursów naukowych czy kulturowych, jak i w kontekście rozpędzającej się komercjalizacji wpisanej w kulturę masową, wchłaniającej także to, co jeszcze nie tak dawno przypisane

[57] Ibidem, s. 71.



Frida Kahlo, *Zraniony stół*, 1940; źródło: internetowa Galeria Zaginionej Sztuki (The Gallery of Lost Art) zorganizowana przez Tate Gallery; <http://galleryoflostart.com/> (obraz zaginął ok. 1955)



Harald Duwe, *Abendmahl*, 1978, reprint Krzysztof Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Warszawa 2006 (http://www.harald-duwe.de/allegorien_7.html)

[58] K. Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa 2006, s. 206.



Generic Art Solutions (Matt Vis & Tony Campbell), *Ostatnia Wieczerza*, 2006; courtesy of the artists and Mindy Solomon Gallery, Miami, Florida; źródło: materiały Zachęta wystawa „In God we trust”; <http://www.zacheta.art.pl/en/article/view/1453/in-god-we-trust>

wielkich ikon sztuki jest dyskusją o powtarzającym się ludzkim dramacie istnienia, ukazującym stare „historie” we współczesnym kostiumie.

Podobnie jak u La Chapelle’a uwodzi ich poetyka barokowego gestu ukazana w medium fotografii, co w obu przypadkach wzmacnia zakładany efekt sztuczności, sprawia wrażenie postaci zastępych w teatralnym geście. Jednak w pracach Visy i Campbella artystyczny *déjà vu effect*, który ma ukazać nieustające i na swój sposób trudne relacje między przeszłością a terażniejszością, jest formą artystycznego manifestu bardzo dalekiego od intencji La Chapelle’a. Dla nich ten nieustanny cykl powtórzeń powinien zostać zerwany, aby i osobisty, i społeczny postęp mógł nastąpić^[60]. Stare „figury” trzeba oswoić i przepracować, aby się z nich wyzwolić. Podobne odniesienia możemy znaleźć w wypowiedziach przedstawicieli grupy Łódź Kaliska^[61] – ich pastisze słynnych ikon sztuki, w tym np. dzieł Leonarda da Vinci: *Mony Lisy* czy *Ostatniej Wieczerzy*, to zaangażowana kpina z pompatyczności narracji historii sztuki i odzieranie ze „świętości” tradycji i artystycznych konwencji, które mają się nijak do współczesności. Jak możemy przeczytać we wprowadzeniu do wystawy „Les enfants terribles polskiej sztuki” (Łódź Kaliska w Muzeum Śląskim): „Taka postawa to wyraz braku zgody na stagnację i utrwalanie kultury przestarzałej. To krytyczność wobec świata i przemian kulturowych”^[62]. Ikoniczna *Ostatnia Wiecze-*

[59] W autorskim Wstępie do wystawy możemy m.in. przeczytać: „W sferze wizualnej mojej pracy «wcielenie» odbywa się poprzez odtworzenie gestów apostołów, zachowanie linearnego horyzontalnego układu oraz powierzchni stołu. Obraz zostaje jednak pozbawiony wszelkich dodatkowych elementów – kostiumów, rekwizytów, tła. [...] Pozostaje sama esencja. Okazuje się, że obraz odarty ze swych «szat» i zatomi-zowany (każda postać na oddzielnej fotografii) nadal jest możliwy do zidentyfikowania. Jego ikoniczna obecność w naszej świadomości jest bardzo silna, a poprzez kulturę popularną wykracza nawet poza granice cywilizacji judeochrześcijańskiej. Zapewne łatwość rozpoznania jest również kwestią kompozycji złożonej z trzynastu postaci, z których dwanaście rozłożonych jest równomiernie po obu stronach jednej – centralnej.

Taka kompozycja zdaje się być elementem naszego kulturowego wyposażenia, które kieruje postrzeganie na określone tory. Przywodzi na myśl sakralne skojarzenia i odwołania do sztuki ołtarzowej. Lokuje nas w świętej przestrzeni”. Zob. *Ostatnia Wieczerza według Adama Lelko* [online], <<http://www.fotopolis.pl/drukuj.php?n=5682&p=0>> [dostęp: 27 grudnia 2013].

[60] www.genericartsolutions.com

[61] Artyści związani z grupą: Marek Janiak, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik, Andrzej Makary Wielogórski. Do inscenizowanych „żywych” zdjęć pozowali m.in. sami członkowie grupy, wcielając się w wyznaczone role.

[62] www.poland-art.com/index.php/recenzje/633-zuzanna-sokolowska/5980-les-enfants-terribles-polskiej-sztuki-lodz-kaliska-w-muzeum-slaskim



rza (2009) ulegająca reinterpretacji to także praca Michała Przeździka. W tym przypadku piętnastowieczny fresk Leonarda da Vinci w postaci zastawki fotograficznej podróżuje po współczesnej Polsce w roli dekoracji rodem z odpustu czy wesołego miasteczka. Pusta zastawka, ustawiona w różnych przestrzeniach, reinterpretując je, sama ulega przemianie. Wyalienowana, pozbawiona barw, jest jakby nigdzie nie pasującą „wylinką” pierwowzoru. Podobne wrażenie sprawia instalacja Francine LeClercq *Mise en (s)cène* (2007) – nieobecność postaci, pustka przestrzeni są dominującymi elementami instalacji. Zamiast „wielkiej figury” pojawia się zasugerowana pustka.

Ostatnia Wieczerza jako „znacząca narracja” i „znacząca struktura” nobilituje, ale w zderzeniu z współczesną popkulturą ulega także degradacji. Tu ponownie pojawia się parodia w jej zawężonym dziewiętnastowiecznym znaczeniu jako forma wtórna i destrukcyjna, ścierająca się nieustannie z jej dwudziestowieczną funkcją kreatywną,



Michał Przeździk fotografie z cyklu *Ostatnia Wieczerza*, 2011 (fot. dzięki uprzejmości autora)



Reklama serialu *The Lost*,
(*The Lost Supper*)
copyright by ABS;
źródło: Lostpedia. The
Lost Encyklopedia;
<http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Lost_Supper>

wiającymi Ostatnią Wieczerzę z postaciami modelek (2005). Kobięce postacie siedzą na niewidocznych krzesłach, jedyną tajemniczą osobą jest mężczyzna odwrócony do nas plecami (jego postać nawiązuje do ikonicznych przedstawień postaci Jana Ewangelisty[64]). Reklama została odebrana jako atak na religię, trywializacja i degradacja motywu Ostatniej Wieczerzy, w prasie opisywana była jako parodia mediolańskiego fresku. Bernard Cahen (obrońca wynajęty przez dom mody) twierdził, że fotografia jest interpretacją obrazu Leonarda da Vinci a nie Biblii, dlatego też nie jest obrazoburczą czy antyreligijną, ale jest nawiązaniem do dzieła sztuki odczytanego m.in. w kontekście książki Dana Browna (tym samym przynależy kulturze, a nie religii) [65]. Kolejne reklamy domów mody nie wzbudziły już takiej dyskusji – motyw ten wykorzystali m.in. fotograf Howard Schatz *The Last Supper (underwater)*, z cyklu *H2O* (2005), Michelangelo Pistoletto (fotografia – *Ostatnia Wieczerza* z Francą Sozzani, redaktorką włoskiego „Vogue”, w trakcie pokazów mody w showroomie Palazzo Valentino, 2010) czy Tolu Adeco z Nicole Smallwood we współpracy z fotografem Benem Lee w sesji dla londyńskiego „The Hub Magazine” (2011) – w tym przypadku na stronach opisujących wydarzenia „modowe” możemy dowiedzieć się, że ujęta w ciekawy sposób *Ostatnia Wieczerza* może być ciągle „świeżym motywem” [66]. Nie pojawiają się już tak częste wcześniej określenia typu prowokacja, parodia, ośmieszanie. Nawiązanie do artystycznych

[63] Przykładowo projekcja wideo niemieckiego artysty Andreeasa Sachsenmaiera *L'Ultima Cena* (2007) to „liturgia konsumenta” – w motyw mediolańskiego fresku wpisane zostały powtarzające się ruchy i zapętlone fragmenty dyskusji grupy trzynastu kobiet o modzie, fryzurach i kawie (wideo dostępne na stronie: <<http://www.a-sachse.de/movies/abend01.html>>). Innym przykładem mogą być: praca nawiązująca do *Ostatniej Wieczerzy* izraelskiego fotografa Adi Nesa z cyklu *Soldiers* (1999) czy wcześniejszy *stricte* polityczny poster *Richard Nixon Watergate: The Last Supper* (1973–1974).

[64] W niektórych ikonograficznych przedstawieniach *Ostatniej Wieczerzy* mamy zgodną ze słowami Ewangelii postać Jana wspartą na postaci Chrystusa.

Tu mamy postać odwróconą i siedzącą w ramionach jednej z postaci-apostołów. Identyczny motyw znajdziemy na obrazie *Ostatniej Wieczerzy* amerykańskiej malarki litewskiego pochodzenia Viktorii Bulavy, por. <<http://www.viktorijabulava.com/the-artist.html>>.

[65] *French court bans Christ advert*, za: „BBC News” 2005, 11 marca [online], <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4337031.stm>> [dostęp: 2 stycznia 2014].

[66] The Hub Magazine „The Last Supper” Spread Interprets the Religious Meal; „TrendHunter” 2011, 26 maja [online], <<http://www.trendhunter.com/trends/hub-magazine-the-last-supper>> [dostęp: 18 grudnia 2013].

wizji dawnych mistrzów, a przede wszystkim do specyfiki „znaczącej struktury” i powiązanej z nią narracji, jest w tych przypadkach już bardziej specyficznym *decorum* korzystającym z siły „superbodźca”, gdy rozpoznanie przez odbiorcę nawiązania artystycznego do znanego „wzorca” (fresku) daje swoistą satysfakcję poznawczą i sprawia przyjemność[67], niezależnie od tego, że część tych nawiązań (intertekstów) w ogóle nie jest dla niego w pełni czytelna.

Dzisiaj przedstawienia Ostatniej Wieczery (różnych autorów) zdobią m.in. ubrania, torby, naczynia, produkty spożywcze czy smoczki dla dzieci albo ubranka dla psów[68]. Motyw ten był i jest wykorzystywany w reklamie produkcji filmowych i telewizyjnych. Reklamy przypominające „wizualną strukturę” Ostatniej Wieczery – najczęściej nawiązującej do fresku Leonarda da Vinci – miały m.in. takie filmy, jak: Luisa Buñuela *Viridiana* (1961), *M*A*S*H* (1970) Roberta Altmana, *Gwiezdne wojny (Star Wars)*, 1999) George’a Lucasa, *Alicja w krainie czarów (Alice in Wonderland)*, 2010) Tima Bartona czy też film z Hong Kongu *Asao* (2006), a także seriale, np. *Zagubieni (The Lost)*[69], *Rodzina Soprano (The Sopranos)*[70], *Dr House*; amerykańskie kreskówki, np. *Popeye*, *Simpsons*, *South Park* czy japońskie anime i mangi (np. *Sayonara, Zetsubou-Sensei* autorstwa Kōji Kumeta), a także programy telewizyjne (np. Gordona Ramsaya *Hell’s Kitchen* – sesja dla „Guardian Magazine”[71]). O popularności motywu swoistej „kliszy kulturowej” świadczą setki „przeróbek” kolekcjonowanych przez internautów[72]. Najczęściej jest to bezpośrednie nawiązanie do mediolańskiego fresku, chociaż zdarzają się także „przeróbki” *Wieczerników* Jacopa Bassano czy Philippe’a de Champaigne. W roku 2013 obraz *Ostatnia Wieczera* autorstwa chińskiego malarza Zeng Fahni został sprzedany w ciągu 15 minut za ponad 23 mln dolarów. Wzorzec, idealna (symboliczna) kompozycja – jak zauważył Adam Lelko – „zdaje się być elementem naszego kulturowego (czy raczej już inter-kulturowego i globalnego) wyposażenia, które kieruje postrzeganie na określone tory”[73].

[67] Zob. badania z zakresu neuroestetyki: P. Markiewicz, P. Przybysz, op. cit.

[68] Dobrym przykładem jest wykorzystanie fresku z peruwiańskiego kościoła, który zdobi produkty sprzedawane m.in. w sklepie internetowym – tym, co przyciąga uwagę do tego przedstawienia Wieczernika, jest widoczna na stole potrawa w postaci pieczonej świnki morskiej, zob. <http://www.zazzle.co.uk/peru_cusco_cathedral_last_supper_w_cuy_guinea_pig_laptop_bag-256121716192738676> [dostęp: 2 stycznia 2014].

[69] Na stronach fanów serialu możemy odnaleźć analizy fresku Leonarda da Vinci oraz postaci apostołów i Chrystusa w powiązaniu z bohaterami serialu; zob. m.in. R. Vine, *Cracking the Lost Last Supper code*, „The Guardian” 2010, 15 stycznia [online], <[\[www.theguardian.com/culture/2010/jan/15/lost-last-supper-the-guidelines\]\(http://www.theguardian.com/culture/2010/jan/15/lost-last-supper-the-guidelines\)> oraz <\[http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Lost_Supper\]\(http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Lost_Supper\)> \[dostęp: 27 listopada 2013\].](http://</p>
</div>
<div data-bbox=)

[70] Zdjęcie – reklama serialu – wykonane w roku 1999 przez słynną fotografkę celebrytów Annie Leibowitz dla „Vanity Fair”.

[71] Nawiązanie do książki kucharskiej: M. Dunea, *My Last Supper. 50 Great Chefs and Their Final Meals. Portraits, Interviews, and Recipes* (2007–2011).

[72] Wielką „kolekcję” Wieczery podzieloną na kategorie możemy znaleźć pod adresem: <<http://culture-popped.blogspot.com/2007/04/suddenly-last-supper.html>> [dostęp: 2 stycznia 2014].

[73] Zob. M. Sinior, *Ostatnia Wieczera według Adama Lelko*, „Fotopolis.pl. Internetowy Magazyn

Przyjemność czerpana z parodii zależy od stopnia zaangażowania odbiorcy w intertekstualne „odbijanie” (o którym pisze Hutcheon)[74] – „odbijanie” między współudziałem i dystansem, między hołdem i ironicznym uśmieszkiem, między oburzeniem a satysfakcją z naruszania norm. Granice tych norm wyznaczamy sami i sami je przekraczamy – często nie pamiętając wcześniejszych „przekroczeń”. Nasz zależny od kontekstu „współudział i dystans” ewoluuje, ale i zapęta się w „ironicznych powtórzeniach”, bo czy nie brzmi zabawnie w kontekście analizy, np. prac La Chapelle’a, historia tłumaczącego się przed trybunałem Inkwizycji – jednego z największych malarzy włoskiego renesansu – Paola Veronese, który broniąc swojej wizji Ostatniej Wieczery, podkreślał, że nie wiedział, że malarzowi nie wolno domalowywać do tego tematu dodatkowych postaci dla ozdoby[75].

o Fotografii” 2007, 26 marca [online], <<http://www.fotopolis.pl/n/5682/ostatnia-wieczera-wedlug-adama-lelko/>> [dostęp: 27 grudnia 2013].

[74] L. Hutcheon, op. cit., s. 64.

[75] *Ostatnia Wieczera* (1573) Veronese, malowana do refektarza weneckiego klasztoru Santi Giovanni e Paolo, dziś znana jest pod tytułem *Uczta w domu Leviego* (autor dla bezpieczeństwa zmienił tytuł). Zgodnie ze swoją manierą artystyczną, wśród dominujących elementów manierystycznego *decorum* wokół bogato zastawionego stołu Veronese umieścił wiele postaci ubranych zgodnie z ówczesną dworską

modą, a pośród nich znalazły się m.in. podejrzanе persony: mężczyzna dłubiący w zębach nożem, czarnoskórzy służący, karły oraz szwabscy żołnierze (luteranie), co wyjątkowo oburzyło przedstawicieli Kościoła. Dzieła Veronese, także te przedstawiające tematy religijne, miały bardzo świecki charakter, były bajecznym obrazem mody i obyczajów epoki. Broniąc się przed zarzutami Inkwizycji, przy okazji Veronese sformułował prawo artysty do wolności twórczej. Por. W. Łysiak, *Malarstwo Białego Człowieka*, t. 4 (rozdz. 38), Wydawnictwo Nobilis, Warszawa 2010; K. Niedałtowski, op. cit., s. 67.