

*Anna Manicka*  
Muzeum Narodowe w Warszawie

## **Czas przeszły w katastrofizmie. Jacques Callot jako artysta swojej epoki**

Czas przeszły w katastrofizmie w sensie historycznym sięga płytko. Pierwsze utwory katastroficzne, zarówno literackie, jak i z dziedziny sztuki pojawiają się w romantyzmie.

Termin ten ma jednak również inne znaczenia, w których sięga początków istnienia wszechświata. Tzw. teoria katastrofizmu dotyczy bowiem gwałtownych przemian geologicznych na Ziemi, którym mielibyśmy zawdzięczać istnienie różnych gatunków. Między innymi uwzględnia ona biblijny Potop<sup>1</sup>. Takie jest też podstawowe znaczenie angielskiego słowa *catastrophism*. Istnieje również teoria katastrof w matematyce, której zawdzięczamy teorię chaosu ze słynnym efektem motyla<sup>2</sup>.

Katastrofizm w sztuce, podobnie jak w literaturze, opiera się na przekonaniu, że istniejący świat dąży do zagłady i że jest to proces rychły i najczęściej nieunikniony. Przyczyną zagłady jest niemal zawsze kryzys wartości moralnych i załamanie ustalonego porządku świata. Jeśli towarzyszy temu chaos, rozpacz i poczucie bezsensu, przekonanie o niezawinionej krzywdzie, to istotnie mamy do czynienia z katastrofizmem. Dopóki jednak istnieje jakiś porządek i ktoś, kto go strzeże, a z reguły jest to Bóg, a nieco niżej Jego przedstawiciele, przy czym nie chodzi tu wyłącznie o duchowieństwo, lecz o jasno określoną strukturę władzy

---

<sup>1</sup> Jej twórcą był G. Cuvier (1769–1832), francuski zoolog i paleontolog. Ostatecznie wyparła ją dopiero teoria ewolucji Ch. Darwina. Pewne tezy tej teorii uwiarygodniają współczesne hipotezy na temat kolizji Ziemi z meteorami, których uderzenie miałyby spowodować masowe wymieranie konkretnych gatunków.

<sup>2</sup> Twórcą teorii katastrof był R. Thom (1923–2002). Przedmiotem jej badań są systemy dynamiczne, w których ciągle zmiana parametru kontrolnego powoduje zmiany jakościowe zachowania całego systemu. Teoria ta ma również zastosowanie w przypadku różnego rodzaju badań ekonomicznych i technicznych. Zob. R. Thom, *Parabole i katastrofy. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulią Morelli i Simoną Morini*, przeł. R. Duda, PIW, Warszawa 1991.

i posłuszeństwa obowiązującego absolutnie każdego człowieka, hierarchiczny nadzór i aparat dyscyplinowania<sup>3</sup> – nie ma mowy o katastrofizmie. Dopóki działa jakikolwiek powszechnie akceptowany i w miarę sensowny albo tylko koherentny układ wzajemnych zależności, nie może być mowy o katastrofizmie. Jakakolwiek kara (nie zemsta) nie ma znamion katastrofizmu, ponieważ istnieje jakiś porządek, w którym wprawdzie za kradzież bochenka chleba Jan Valjean zostaje skazany na galery, ale kara ta w sumie wychodzi wszystkim na dobre. KATASTROFIZM WYRAŻA SIĘ RÓWNIEŻ W TYM, ŻE NIE PRZYWOŁUJE MINIONYCH EPOK JAKO ZAPRZEPASZCZONEGO DZIEDZICTWA, A JEŚLI TO ROBI TO W STOPNIU MINIMALNYM. KONCENTRUJE SIĘ ZA TO NA BUDOWANIU OBRAZÓW ZAGŁADY – BEZ JAKIEGOKOLWIEK SIĘGANIA W PRZESZŁOŚĆ. ŻADNYCH IDYLICZNYCH WSPOMINKÓW, ŻADNYCH IDEALNYCH ŚWIATÓW, ŻADNYCH MINIONYCH RAJÓW. TO, CO PŁONIE, ALBO WŁAŚNIE WALI SIĘ W GRUZY, JUŻ DAWNO ZOSTAŁO STRZASKANE I POGRUCHOTANE. JEST PRZEŻARTE RDZĄ ALBO PRZEGNIŁE. Z JAKIEGOŚ POWODU WIESZCZÓW KOŃCA ŚWIATA NIGDY NIE INTERESUJĄ TE SAME MIEJSCA, ZANIM ZOSTAŁY STRZASKANE, POGRUCHOTANE ETC. NIE INTERESUJE ICH TO, CO UTRACĄ. Jak się wydaje, nawet za nimi nie tęsknią, co więcej zdarza im się ostro krytykować ów porządek, który aktualnie wali się w gruzy. Stanisław I. Witkiewicz (1885–1939), największy polski katastrofista, również nie rozpacza nad tym, co minione. Demokracja, liberalna demokracja parlamentarna, czyli to, co wymyślono i wcielono w życie najpierw w Europie, a potem na innych kontynentach, ustrój, który w opozycji do różnego rodzaju dyktatur (nie mówiąc o kalifacie...) wydawał się na tyle idealny, że w latach 80. ubiegłego wieku odrąbiono, przedwcześnie wprawdzie, koniec historii – był dla Witkacego ustrojem niesprawiedliwym, płytkim, nastawionym na konsumpcję, która zabija wszelkiego rodzaju uczucia metafizyczne i przeżywanie Tajemnicy Istnienia. Jak pisał,

[...] wierzymy [...] w nieuchronność i konieczność [...] przemian, mających na celu dobro i sprawiedliwość ogólną. Chodzi nam tylko o drugorzędne skutki tych przemian.<sup>4</sup>

Dawniej

[...] życie było tak samo krótkim i znikomym, ale unosiła się nad nim wiara w wieczność ducha, która z jednej strony nie kazała się ludziom spieszyć w gorączkowy sposób, z drugiej śmierć, szczególnie ludzi potężnych, czyniła tematem wiecznych pomników, nad którymi w mękach straszliwych pracowały całe rzesze istot niegodnych niezawisłego istnienia. Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty: władcy, prawdziwi synowie potężnych bóstw, i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia [...].<sup>5</sup>

Jak się, i słusznie, obawiał się Witkacy,

<sup>3</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Aletheia-Spacja, Warszawa 1993, s. 206-209.

<sup>4</sup> S.I. Witkiewicz, *O zaniku uczuć metafizycznych. Rozwój społeczny*, [w:] *idem*, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, PWN, Warszawa 1959, s. 119.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 125.

Czeka nas potworna potworna nuda mechanicznego, bezdusznego życia, w którym mali tego świata pławić się będą w wolnych chwilach od zmniejszonej pracy w tym wszystkim, co zdobyli wielcy panowie ducha. [...] Bo nieprawdą jest, że ludzie przyszli będą swój wolny od pracy czas zużywać na to, aby poznawać prawdy i nasycać się pięknem [...].<sup>6</sup>

Innymi słowy, ten świat, który z takim godnym podziwu uporem dąży do zagłady, nie jest wart ocalenia. Ale – tylko do momentu katastrofy. Póki nic się nie stało. Dopóki zagłada pozostaje w sferze przewidywań, nie jest to żadne imperium zła, raczej mała stabilizacja, mały, ciasny, przegniły świeatek, wypaczony porządek, a nawet chaos, ruiny niegdysiejszej wielkości. W momencie, kiedy zagłada już się stała, dzieje się i nie ma od niej odwrotu, katastrofiści zaczynają idylliczne wspomnienia. *Post factum*. Jest to jeden z wyznaczników sztuki katastroficznej jeśli chodzi o przeszłość, chociaż nie jest to warunek *sine qua non*. I tak jak *Poema naiwne* Miłosza powstały po wybuchu wojny (w 1943 r., do tego w Warszawie), *Kwiaty polskie* Tuwima powstawały na emigracji w Brazylii i w Stanach od 1940 r., tak nawet Linke we Lwowie w 1940 r. namalował akwarelę *W lustrze*, świadectwo *Götterdämmerung* panskój Polszy w obliczu nowej władzy, nie mówiąc o ekslibrisie, zakładkach (z Matką Boską) i okładce do *Pana Tadeusza* (1943).

Zasada ta (niedostrzeżenia przeszłości i deprecjonowania terażniejszości *ante factum* i idealizowanie przeszłości przy niemożliwej do zignorowania terażniejszości *post factum*) pozwala precyzyjnie określić, czy dane dzieło sztuki zalicza się do nurtu katastroficznego – przede wszystkim jeśli chodzi o sztukę dawną. Tak naprawdę przed romantykami katastrofizm należał do rzadkości, ponieważ wszelkiego rodzaju katastrofy były interpretowane w kategoriach kary za grzechy, przeznaczenia albo dopustu Bożego. Świat był uporządkowany i nie zamierzał upadać ani nie przeżywał żadnych kryzysów. W założeniu z woli Boga miał się kiedyś skończyć i było to nieuniknione. Wiązał się z tym Sąd Ostateczny, który, oczywiście, nie mógł być niczym przyjemnym. Ówczesny stosunek do śmierci różnił się w zasadniczy sposób od dzisiejszego, ale w każdej epoce pociechą jest odroczenie kary. Wszelka prokrastynacja w tej mierze była i jest bardzo pożądana. Tymczasem – różnego rodzaju o k r o p n o ś c i w o j n y były na równi z różnego rodzaju klęskami żywiołowymi interpretowane jako zapowiedź bliskiego końca świata. Osobliwie wojna trzydziestoletnia w Europie (1618–1648) przyniosła wzmożoną produkcję literatury eschatologicznej, nie mówiąc o podkładaniu pod aktualne wydarzenia wybranych prorocत्व z Pisma św., przede wszystkim wizji Daniela i Apokalipsy św. Jana. Wtedy też nastąpiło apogeum polowań na czarownic<sup>7</sup>. A jednak – z czasem nastąpił przesyt eschatologii, być może dlatego, że wie-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>7</sup> M. Meumann, *The Experience of Violence and the Expectation of the End of the World in Seventeenth-Century Europe*, [w:] *Power, Violence and Mass Death in Pre-Modern and Modern Times*, eds. J. Canning, H. Lehmann and J. Winter, Ashkate, London 2004, s. 154.

lokrotnie zapowiadany koniec świata nie nadchodził, a wojna dzięki ówczesnym cyrkularzom i ulotkom była postrzegana jako stan permanentny<sup>8</sup>.

W powszechnym przekonaniu w sztuce artystą prekatastroficznym był manierysta Jacques Callot (1592–1635), ze swoimi *Les Grandes Misères de la guerre* czyli *Okropnościami wojny*, cyklem 18 akwafort z lat 1629–1633<sup>9</sup>. Cykl ten wyprzedzał o niemal 200. lat inne, bardziej znane *Okropności wojny* czyli *Los Desastres de la Guerra* Francisco Goi (1746–1828), cykl 82 rycin z lat 1810–1815. Tezę tę lansują badacze twórczości Goi, także i jemu przypisując skłonności katastroficzne. Głównie mają na myśli późny okres jego twórczości, a konkretnie *Czarne obrazy* (1819–1923) i cykle graficzne, które są uważane za najbardziej prywatną część jego twórczości. O ile jednak u Goi można z powodzeniem założyć, że jego własny świat demonów, diabłów i czarownic pozostaje poza wiecznym porządkiem rzeczy, o tyle u Callota oba jego cykle *Okropności* mają w zasadzie walor dokumentu. Najstarsi jego badacze uważali je za protest przeciwko najeźdźcy, czyli Ludwikowi XIII, który zwyciężył Lotaryngię, co dało początek legendzie artysty jako niezłomnego i dzielnego patrioty (rzekomo oznajmił, że prędzej da sobie odciąć dłoń (według niektórych źródeł sam tylko kciuk) niż stworzy cykl na część zwycięzcy)<sup>10</sup>. Gdzieś po drodze pojawiła się również teza, jakoby Callot w swoim cyklu po prostu ubolewał nad niedolą Lotaryngii, co wydaje się interpretacją powściągliwą i wyważoną<sup>11</sup>. Natomiast współcześni historycy sztuki są raczej skłonni traktować go jako gorącego przeciwnika wojny jako takiej<sup>12</sup>. Oczywiście, nie wszyscy – istnieją również współcześni badacze, którzy badają „jak trudno jest odróżnić tych, którzy popełniają gwałty na wojnie, od tych, którzy od nich cierpią”<sup>13</sup>. Z punktu widzenia katastrofizmu problem z Callotem polega na tym, że była to rzeczywistość uporządkowana. Maria Poprzęcka np. zarzuca Callotowi „dekoracyjność i malowniczość poszarpanych kształtów”<sup>14</sup>, a nawet widzi w jego *Okropnościach* raczej eksponat nadający się do muzeum

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 157. Meumann pisze również o stopniowym odchodzeniu od religijności, co w wydaje się w tamtych czasach mało prawdopodobne.

<sup>9</sup> Istnieją dwie wersje tego cyklu, większa i mniejsza, mniejsza liczy 6 rycin. W tym miejscu dziękuję p. Joannie Tomickiej z Kolekcji Grafiki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie za wskazanie lektur i inspirującą dyskusję.

<sup>10</sup> Tak uważał jego pierwszy badacz, czyli A. Félibien, a za nim Ch. Perrault, znany powszechnie jako twórca bajek i powiastek dla dzieci. Patrz także E. de T. Bechtel, *Jacques Callot*, George Brazillier, New York 1955, s. 33.

<sup>11</sup> Tak uważał E. Meaume w 1860 r.

<sup>12</sup> Tezę tę stawia np. – w odniesieniu do Goi – M. Poprzęcka, porównując jego *Okropności* do „tego co językiem sprawozdań wojennych określa się mianem »cierpień ludności cywilnej«” (M. Poprzęcka, *Goya, senne koszmary...*, [w:] Francisco Goya y Lucientes. Grafiki, Pracownia Słów, Muzeum Narodowe w Krakowie, Migut Media, Warszawa – Kraków 2002, s. 13). Z podobnymi tezami polemizuje m.in. O. Ulbricht, a także M. Meumann, *op. cit.*, s. 141-162.

<sup>13</sup> K. Hornstein, *Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/just-violence-jacques-callots-grandes-miseres-et-malheurs-de.pdf?c=bulletin-front;idno=0054307.0016.102e>, dostęp 4 VIII 2016, przeł. A. Manicka (s. 33).

<sup>14</sup> M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 12.



Il. 1. J. Callot, *Wieszanie (Drzewo wisielców)*, ryc. 11 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.

okropności niż rzetelną sztukę zaangażowaną. W rzeczywistości uporządkowanej nawet jeżeli dochodziło do gwałtów i tortur, to nikt ich wówczas nie odbierał jako czegoś nieracjonalnego. Co więcej nie było winnych po żadnej stronie<sup>15</sup>. Trudno powiedzieć, czy Callot odczuwał współczucie dla jednych i drugich i czy jego grafiki miały stanowić protest przeciwko temu, co się działo. Większość badaczy koncentruje się na dwóch rycinach, rzeczywiście, chyba nawet wówczas postrzeganych jako przerażające, epatujące okrucieństwem i pogardą. Pierwsza z nich przedstawia drzewo wisielców<sup>16</sup> (il. 1). Niewątpliwie jest to kwestia multiplikacji. Foucaultowska kaźń ancien regime'u<sup>17</sup> wymagała wielu delikwentów, czy to jednocześnie, czy też jedno po drugim, oczywiście w przytomności widzów. Trudno powiedzieć, co robiło większe wrażenie. W tym konkretnym przypadku mamy 21. wisielców, kolejny jest już wciągany po drabinie, szykuje się też dalszych, tzn. spowiada i błogosławi. Biedne drzewo...!<sup>18</sup> Dookreślający, moralizatorski napis pod ryciną mówi:

<sup>15</sup> K. Hornstein, *op.cit.*, s. 45

<sup>16</sup> Motyw ten występuje w dwóch wariantach, jako drzewo, na którym w ogóle wieszano w razie potrzeby i jako drzewo, na którym powieszono jednocześnie wielu ludzi. Na takim drzewie wieszano lub też ktoś kiedyś się na nim powiesił. Drzewo zamiast szafotu występuje również w tarocie (figura Wisielca (XII)), który to Wisielec wisi głową do dołu, powieszony za nogę na poprzecznej belce wspartej na dwóch bezlistnych drzewach. Figura ta jest interpretowana dwójako, jako wyraz mistycyzmu i ofiara, albo – jako utopijne marzycielstwo. Zob.: *Encyclopedia of Comparative Iconology. Themes depicted in works of art*, ed. by H.T. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago London 1998, vol. 1, [hasło:] *Hanging*. Pozycja do góry nogami jest też do dzisiaj postrzegana jako wyjątkowo hańbiąca, w taki sposób np. został powieszony Benito Mussolini. Drzewo Wisielców występuje również we współczesnej powieści S. Collins *Igrzyska śmierci (The Hunger Games)*, pol. wyd. 2009 w piosence jednej z głównych bohaterek, Katniss. W USA jest to lektura szkolna dla klasy VI, za: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Igrzyska\\_śmierci](https://pl.wikipedia.org/wiki/Igrzyska_śmierci), dostęp 9 VIII 2016.

<sup>17</sup> M. Foucault, *op. cit.*, s. 261.

<sup>18</sup> Według H. Nassego jest to dąb, v. *Meister der Graphik*, hsg von dr Hermann Voss, Bd. 1, Jacques Callot von Hermann Nasse, mit einem Titelbild, 98 Abbildungen auf 45 Tafeln in Lichtdruck, Verlag KLinkhardt & Biermann, Leipzig, 1911, s.70.



Il. 2. J. Callot, *Plądrowanie*, ryc. 5 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.



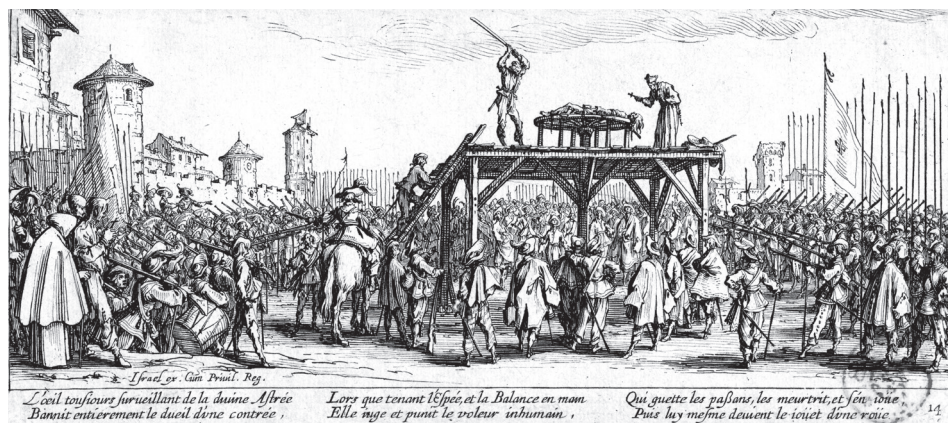
Il. 3. J. Callot, *Rajd*, ryc. 4 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.

W końcu ci niecni, opuszczeni złodzieje wiszą na tym drzewie niczym straszliwe owoce, ukazując nam swoje przewiny (straszny to i niegodny narybek), a drzewo jest narzędziem wstydu i odwetu, i taki jest los tych, którzy zostali oczyszczeni ze swoich przewin – prędzej czy później dosięgnie ich sprawiedliwość nieba.<sup>19</sup>

Drugą taką straszną ryciną jest scena plądrowania przez żołnierzy domu bogatego wieśniaka, który pewnie wzbraniał się przed oddaniem oszczędności, powieszono go więc do góry nogami w płonącym kominku, oczywiście po to, żeby się zламаł (il. 2). O gwałtach przy takich okazjach nie ma co wspominać, bo to niemal norma, chociaż jak to zauważa Heinrich Nasse, badacz z początku ubiegłego wieku, a nie współczesny – Callot uważał wojnę za sprawę męską, kobiet u niego jak na lekarstwo<sup>20</sup>. W przeciwieństwie do Goyi nie ma tu żadnych

<sup>19</sup> Zob. przyp. 12, *Encyclopedia of Comparative Iconology...*, [hasło:] *Hanging*, przeł. A. Manicka.

<sup>20</sup> H. Nasse, *op. cit.*, s. 71.



Il. 4-5. J. Callot, *Strappado i Łamianie kółem*, ryc. 10 i 14, z cyklu *Okropności wojny*, 1633.

scen w rodzaju nieszczęsnej matki, wleczonej przez gwałcicieli, z biegącym za nimi płaczącym dzieckiem Owszem plądrowanie u Callota zawiera kilka scen gonienia i szarpania kobiet, ale nie jest to tak drastyczne jak u Goi (il. 3). Pozostaje pytanie, czy istotnie delikwentów, wykonawców kary, wliczając w to księży i spektatorów, trawi rozpacz? Mają poczucie końca świata? Oczywiście, że nie. Akwaforty Callota są świadectwem wojny, ponieważ ówczesni żołnierze, oczywiście niezgodnie z Ewangelią, „znęcali się nad ludem, uciskali go i nie poprzestawali na swoim żołdzie”<sup>21</sup>, ale też państwo, jak dzisiaj wiemy, nie zapewniało im tego żołdu w dostatecznej ilości, licząc na to, że będą się żywili sami, metodą rabunku<sup>22</sup>. Z dzisiejszego punktu widzenia pewnie można byłoby

<sup>21</sup> Według NT, Łk, 3,14.

<sup>22</sup> K. Hornstein, *op. cit.*, s.39-40.



Il. 6. J. Callot, *Plądrowanie i palenie wioski*, ryc. 7 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.



Il. 7. J. Callot, *Żebracy i umierający*, ryc. 16 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.

mieć pretensje do zwierzchności, że chciała potem karać żołnierzy za rabunek i być może delikwenci na rycinach prowadzeni na okrutne egzekucje w głębi duszy odczuwali niesprawiedliwość tej sytuacji<sup>23</sup> (il. 4, 5). Ale – niemal zawsze towarzyszy im przy tym reprezentacja karzącej władzy – jest to często stosowany przez Callota schemat kompozycyjny z postaciami na pierwszym planie po prawej. Taki jest porządek w tamtym świecie i doprawdy Callot, nawet jeśli nad

<sup>23</sup> Jak pisał H. Fielding, *An Inquiry*, [w:] *The Causes of the Late Increases of Robbery*, 1751 (cyt. za: M.Foucault, *op. cit.*, s. 72-73), odczuwali i to jak najbardziej: „Gdyby istniały kroniki, w których zebrano by ostatnie słowa torturowanych i gdyby mieć odwagę je przeczytać, [...] nie byłoby winnego przywiązanego do koła, który by nie umierał, oskarżając nieba o nędzę [...], nie wyrzucając sędziom ich barbarzyństwa [...] i nie zlorzcząc Bogu”.





Il. 8. J. Callot, *Odwet chłopów*, ryc.17 z cyklu *Okropności wojny*, 1633.

tym ubolewa, to jest to kwestia niepodlegająca wątpliwościom. Poza tym – świat w tle w przeciwieństwie do utworów katastrofistów – jest poukładany. Żadnemu z miejskich pejzaży nie można nic zarzucić. Nic tam się nie rozpada ani nie gnije. Drzewo wisielców nie choruje ani nie schnie. Nie ma nawet ruin, które w dwudziestolecie, chociażby u Witkacego, były zapowiedzią nadchodzącej katastrofy. Jedyną zniszczoną budowlą jest płonący kościół (il. 6). Jest też grafika obrazująca los żołnierza-kaleki w otoczeniu wiejskim, które istotnie nie wygląda najlepiej, ale też – ówczesne wsie wyglądały jak obraz nędzy i rozpacz (il. 7). I jest to zgoła współczesny frazeologizm, bo jak można podejrzewać, nikt wtedy jeszcze specjalnie nie rozpaczał nad dolą chłopca ani żołnierza. Nie mówiąc o kalekim żołnierzu. Poza tym w scenach z wojskiem jest zawsze element porządkujący – piki piechoty są ustawione prościutko, pionowo w równym szyku. Z dzisiejszego punktu widzenia – czy ktoś w ten sposób trzymałby broń – poza paradą, gdyby był wyczerpany, głodny i obdarty? Reasumując – nie ma żadnego świata skazanego na zagładę, tylko całkowicie uporządkowany, racjonalny świat, gdzie niektórzy winni ponoszą, z dzisiejszego punktu widzenia straszliwe kary, po tym jak – w równie straszliwy sposób znęcali się nad ludnością cywilną. Czasem dochodzi do samosądów (chłopi tłukący żołnierzy, nawet niekoniecznie, tych, co ich rabowali, cepami, (il. 8)), ale kto powiedział, że życie żołnierza jest łatwe i szczęśliwe? I – co najważniejsze nie ma żadnego upadłego świata skazanego na zagładę. Przeszłość jest piękna i uporządkowana. Teraźniejszość – momentami koszmarna (Drzewo wisielców). Koniec świata niekoniecznie zaraz. Żeby użyć kolokwialnego zwrotu – żyć, nie umierać. Callot okazuje się zwykłym moralistą i dokumentalistą, świadkiem swojego czasu.

Tym samym na porządną katastrofę i jej wieszczów trzeba będzie poczekać co najmniej dwieście lat.

*Anna Manicka*

**Past Tense in Catastrophism. Jacques Callot as an Example of an Artist  
Typical of His Epoch**

*Abstract*

In the catastrophic art the past is usually destroyed, demolished and decayed in a way. The past does not deserve the attention, until the disaster has come. *Ante factum* all the catastrophic artists are ready to appreciate the past. This rule is very helpful to find out whether one is a catastrophic artist or not. Jacques Callot (1592–1635), who is sometimes treated as a pre-catastrophic artist is a good example. The past in his prints, which is lost as a result of the *Les Grandes Misères de la Guerre*, is never defragmented. That means that his art depicts the world which is fair, logic and systematic, not a catastrophic one.

*Keywords:* catastrophism, past tense, defragmentation.