

Andrzej P. Bator

" Sacrum " - Fenomen sztuki

Wrocławski Przegląd Teologiczny 8/1, 77-83

2000

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ P. BATOR

SACRUM – FENOMEN SZTUKI

1.

Historia sztuki europejskiej w znacznej mierze jest historią sztuki wyrosłej z chrześcijaństwa. Głównym jej celem, sięgając do źródeł, jest przeznaczenie kultowe. Przełom VI i VII wieku dla rozwoju sztuki sakralnej stanie się decydujący – Kościół, potępiając obrazoburstwo, zgodził się na nieustanne przeobrażenia ikonografii i nowe interpretacje, dzięki czemu sztuka Zachodu poprzez wieki średnie i renesans przeżyje niezwykle rozkwit. Wschód w tym czasie dokona sakralizacji sztuki, zamknie ją w statycznych kanonach, wyznaczając jej rozwój zgodnie z przyjętymi dogmatami i procedurą procesu twórczego, będącego szczególnym rodzajem modlitwy i kontemplacji. Problemów tych w przyszłości nie będzie miał protestantyzm, który z powodów doktrynalnych sztukę zdesakralizuje. Tymczasem otwarty na skrót myślowy – symbol Kościół rzymski umożliwi poszukiwanie nowych treści i form ekspresji. Sztuka chrześcijańska, *Biblia pauperum* stworzy język form wspólny dla treści humanistycznych jako syntezy antyczno-chrześcijańskiej. Dopiero u progu XIX stulecia ten wypracowany dorobek osiągnie narastający kryzys. Następnie racjonalizm oświecenia i Wielka Rewolucja radykalizmem swych haseł przypieczeruje klęskę świecką kościoła, obnaży także jego niedostatki moralne i brak rozwiązań społecznych. Wyzwolony artysta pozbędzie się wówczas powinności wobec moralności i społeczeństwa, a zyska przekonanie o prawdziwości indywidualnego posłannictwa twórczego jako jedynie wiążącego. Jego świadomość stanie się świadomością mesjanistyczną; wchodząc niepodzielnie w przestrzeń sztuki artysta stanie się „nowym zbawicielem” (H.G. Gadamer). Kanon ikonograficznych konwencji przestanie obowiązywać, tematyka religijna, jeśli w ogóle będzie podejmowana, będzie miała charakter niekościelny. Cele sztuki i religii utracą tożsamość, wątki religijne zyskają zupełnie dowolną interpreta-

cję, także anty- i areligijną. Bóg artystów objawi się na nowo; tym razem będzie zhumanizowany. Taki stan rzeczy trwa do dzisiaj.

Ale – choć sporadycznie, to jednak wybitne dzieła sztuki odnoszące się do rzeczywistości *sacrum* pojawiają się i dzisiaj, wszystko też wskazuje na to, że pojawiać się będą.

2.

Warto zatem przyjrzeć się temu niezwykle zjawisku. Problem zdefiniowania *sacrum* jest równie trudny jak zdefiniowanie rzeczywistości, której jest właściwością, a mianowicie sztuki samej. Termin *sacrum* to potocznie synonim religijności. Zastosowany do sztuki wcale nie musi przesądzać, że rzeczywiście zawiera ona element *sacrum*. Przeciwnie, większość dzieł sztuki sakralnej fenomenu świętości nie posiada.

Sacrum, sacra – znaczy bowiem tyle, co poświęcony Bogu, święty; łac. *sanctus, sanctum*; hebr. *kadosz*; polinez. *tabu* – odnosi się do rzeczywistości uświęconej, nie-tykalnej, wyłączonej, świętej, absolutnej. Metafizycznie rzecz ujmując – Bóg to *actus purus*. W odniesieniu do człowieka świętość rozpatrywać można jedynie w kategoriach moralnych, etycznych, bytowych, mających swe źródło w świętości Boga. Dla Boga świętość jest jego istotą (*sanctitas est attributum absolutum*), jest tym samym szczytem hierarchii znaczeń odnoszących się do *sacrum*. Świętość jako pierwotna wobec *sacrum* jest więc tym, w czym zasada się sakralność dzieła sztuki.

3.

Rodzą się zatem pytania, gdzie dokładnie owo *sacrum* się sytuje, co przesądza, że jakieś dzieło sztuki odnosi nas do nadnatury, w jakim aspekcie jest możliwe do zidentyfikowania: czy w aspekcie ontologicznym, semiotycznym, czy może aksjologicznym. Warto tu skorzystać z analiz dokonanych przez R. Ingardena, szczególnie tych zawartych w rozprawie *O budowie obrazu*. Rozważając zagadnienie dzieła sztuki malarskiej, filozof rozróżnia w nim jego fizyczny fundament – malowidło; samo dzieło, czyli obraz, na który składają się pełne funkcje semantycznych: warstwa kompozycji plam barwnych, warstwa przedmiotów przedstawionych (w malarstwie przedstawiającym), warstwa wyglądown oraz konkretyzacja samego dzieła.

Sacrum możemy doszukiwać się już w samym fundamencie bytowym dzieła, a więc w funkcjonującym na określonym podłożu malowidle, które niejednokrotnie jako sam przedmiot przez Kościół jest konsekrowane. Fakt konsekracji, zaliczający się do sakramentaliów (a nie do sakramentów) nawet z punktu widzenia konse-

krującego nie może przesądzać o automatycznym pojawieniu się w dziele sztuki fenomenu *sacrum*.

Po analizie dzieła w aspekcie semiotycznym, nienależącym wprost do struktury obrazu – odnoszącym się do przedstawionych w nim przedmiotów – oraz w warstwie wyglądu problem *sacrum* jawi się nieco jaśniej. Dzieje się tak, ponieważ przedstawia ono sytuacje i zdarzenia mające swe źródło w tekstach natchnionych. *Sacrum* pojawia się tu w sposób pośredni, poprzez odwzorowane sytuacje, występujące w nich postaci, a także przedmioty-znaki, przedmioty-symbole ukazane w warstwie przedmiotów przedstawionych obrazu. Trzeba podkreślić, że możliwość ujęcia ich w intencjonalnej strukturze zdeterminowana jest przez przynależny im kontekst kulturowy, poza którym przestają być czytelne. Jeśli jednak przedstawione treści oraz mniej lub bardziej ukryte sensory obrazu zostaną odczytane, to następuje moment szczególnej partycypacji, w której spotykamy niedefiniowalną jakość bytującą w nich w tajemniczy sposób świętości. To pochodna spełnionych na poziomie aktu twórczego intencji artysty, który w skondensowanych jakościach wizualnych zawarł istotne cechy przedstawionego zdarzenia.

Doznania fenomenu *sacrum* przestają być możliwe w sytuacji semantycznego chaosu lub nadmiaru – stąd formy i jakości symboliczne mają tu znaczenie pierwszorzędne. Symboliczne sensory wiążą się bowiem ze wszystkimi warstwami obrazu, złożone w całość odsyłają do właściwego desygnatu – jakości idealnej, przynależnej temu, co przekracza rzeczywistość samego dzieła, niedającej się zredukować do jednego sposobu istnienia, realnego istnienia podmiotu poznającego. Zatem możliwość doświadczenia jakości *sacrum* pojawia się poza strukturą dzieła sztuki, w świecie czystych idei. Doświadczenie to ma ten stopień jasności, że nie pozwala na pełne utożsamienie owej jakości z jakościami aksjologicznie wartościowymi, które choć wtopione w estetyczną konkretyzację dzieła, nie są tym samym. Dotyczy to także piękna (którego najważniejszą właściwością jest jego niepełność odsyłająca do Piękna jako Absolutu), szczególnie przystającego do fenomenu *sacrum*. To właśnie dlatego niektóre Madonny wielkich mistrzów renesansu przeszły do historii jedynie jako wybitne dzieła sztuki malarskiej, a nie jako obiekty religijnego kultu. Zachwianie proporcji i napięcie użytych środków uniemożliwia bowiem ostatecznie inną niż estetyczna konkretyzację obrazu, w którym *sacrum* znajduje jedynie możliwość swojej manifestacji.

Nie da się więc korzystając z rozwiązań Ingardenowskich wyjaśnić, czym jest i w jaki sposób istnieje fenomen *sacrum* w dziele sztuki. Możemy jedynie stwierdzić, że nie jest jakością przysługującą dziełu obligatoryjnie, możemy także ustalić, jakie warunki formalne i treściowe muszą być spełnione, by mogła zaistnieć szansa jego objawienia.

Warto w tym miejscu przypomnieć koncepcję konkretyzacji numinotycznej jako uzupełniającej opisaną wyżej warstwową budowę dzieła opracowaną przez W. Stró-

zewskiego. Nawiązał on do ustaleń poczynionych przez fenomenologów (np. R. Otto), którzy *sacrum* (*numinosum*) wyodrębnili jako najwyższą kategorię aksjologiczną. W psychice ludzkiej odpowiada jej sfera absolutna – źródło aktów religijnych, będących aprioryczną zdolnością doświadczenia *numinosum*. Otóż doświadczenie tego, co święte, tworzy empiryczna treść *sacrum*. Sam proces konkretyzacji numinotycznej jest skomplikowany – dzieło sztuki oraz różnego rodzaju przeżycia (także przeżycie estetyczne z jego estetycznym przedmiotem) schodząc na dalszy plan, stają się jedynie punktem wyjścia dla doświadczenia numinotycznego. Składa się ono z przeżycia zawartości semantycznej strony dzieła oraz z doświadczenia aksjologicznego, ujmującego wartości dzieła i jego konkretyzację. Jednak i ten zabieg, choć odsłania ideę *sacrum*, nie daje możliwości dotarcia do *sanctum* będącego rzeczywistością absolutną. W kontekście tych rozważań warto przypomnieć spostrzeżenie R. Ingardena, odnoszące się do jakości metafizycznych, związanych w dziele sztuki w sposób fakultatywny z emocjonalnymi: „Jakości «metafizyczne» [...] są tym, co nadaje naszemu życiu wartość przeżycia», i tym, za czego tajemniczym, konkretnym objawieniem się w naszym życiu żyje w nas utajona tęsknota, kryjąca się poza wszystkimi naszymi działaniami i czynami. Powoduje ona nami bez względu na to, czy chcemy, czy nie. Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje”. (*O dziele literackim*).

4.

Przypominając uwagę Martina Heideggera o wzajemnej zależności artysty i jego sztuki (*Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstler*) należy zapytać: Czy odkryty w dziele sztuki fenomen *sacrum* może odnieść się także do jego twórcy? Czy ta zależność będąca konieczną prawidłowością, ma szczególne znaczenie w tworzeniu dzieła sztuki sakralnej? Należy w to wątpić, choćby dlatego, że fenomen *sacrum* może stać się faktem w percepcji dzieła sztuki lub w niej nie zaistnieć niezależnie od intencji jego twórcy. Również czasy, w których twórczość sakralną podejmowali artyści zintegrowani z teologiczną rzeczywistością, minęły. Moc twórcza artysty nie ma też nic z mocy magicznej, w zakresie której leży zdolność sprowadzenia z nadrzeczywistości pierwiastka świętości i implantowanie go w tworzone dzieło. Rozsądniej byłoby wziąć pod uwagę trudną do zweryfikowania możliwość ingerencji *sacrum* w porządek rzeczywistości przedmiotowej.

5.

Wyzwolona w XIX sztuka coraz rzadziej chciała brać pod uwagę fakt, że sztuka jest mową Boskiego Logosu niezależnie od tego, czy jest w swym założeniu sztuką sakralną, czy też nie (Platon, *Io*, 533 E, *Phaedrus*, 245 A.). Narastający konflikt współczesności z *sacrum* uwidacznia się w dwóch płaszczyznach. W pierwszej – interpretacja *sacrum* w sztuce redukuje chrześcijańską ikonografię do warstwy symbolicznej, humanistycznej. Treści ewangeliczne i symbolika chrześcijańska nie mają już odnosić człowieka do jego Stwórcy, ale ograniczyć się do zilustrowania problemów ludzkości, wypełniając je nową, wieloznaczną treścią. Instrumentalne użycie ikonograficznego wzorca powoduje napięcie semantyczne pomiędzy zarezerwowanymi dla *sacrum* przedstawieniami a doraźnością, a niekiedy nawet wulgarnością komunikowanych treści. Nurt twórczości bluźnierczej nie stanowi marginesu, przeciwnie – w niektórych konwencjach antysztuki jest dominujący. Spektakularnym przykładem może być *Wiener Aktionsgruppe*.

Trzeba tu zaakcentować podwójny charakter tego nurtu, z jednej strony antyreligijny, desakralizujący, z drugiej – antyklerykalny. Pierwszy jest dogmatycznie agresywny. Posługując się dość prymitywną retoryką, kpiącą w gruncie rzeczy z wartości, w obronie których chce obstawać, np., wolności ekspresji, tolerancji itp., sam bezpardonowo dezawuuje i poniża wartości swoich społecznych partnerów. Wypowiedzi ujmujące katolicyzm w kategorii „problemu” oraz twierdzenie, że jest on „zagrożeniem dla jednostki”, artykułowane są bez wstydu i z pełną powagą. Nurt antyklerykalny natomiast odnosi się wprost do praktyki chrześcijańskiej, kwestionuje zatem nie tyle samo *sacrum*, co jego karykaturalne społeczne manifestacje, powierzchowność codziennej praktyki, przedkładanie zachowań i symboliki nad wartości, do których ma się ona odwoływać. Często jednak podstawę tej twórczości stanowi równie powierzchowny odbiór religii i form kulturowych u kontestujących chrześcijaństwo artystów. Obok tego nurtu istnieje jeszcze znaczący margines twórczości, wynikającej z przekonania, że potrzeby udziału w głębszych duchowych treściach nie zaspokoją rozwiązania werystyczne. Artyści otwierają się zatem na symbol. Problem tkwi w tym, że zrewoltowana sztuka nie bardzo potrafi wypowiedzieć się w symbolice minionych epok. Natomiast nowy system polega *de facto* na posługiwaniu się dawnymi symbolami w zupełnie dowolny sposób, co nie zapewnia często przekazowi minimalnej komunikatywności.

Drugą płaszczyzną negacji *sacrum* jest negacja fenomenu *profanum*. Znika wówczas niezbędne napięcie między przeciwstawnymi jakościami. Porządek napięć wynikał dotąd z dychotomicznej wizji świata, jaką wyznaczył jeszcze Platon: podziału na jakości idealne i realne. Z nich z kolei wynikały następne przeciwieństwa: jedność – wielość, natura – nadnatura, chaos – ład. Chodzi tu o ład jako odpowiednik formy, która wyznacza porządek rzeczy w naturze, a za nim po-

rządek epistemologiczny. O porządku tym, symbolicznie zilustrowanym, bezwarunkowo decydował rozum na podstawie doświadczenia zewnętrznego (uwzględniającego porządek natury oraz rządzących nią praw), a także doświadczenia wewnętrznego. Porządek jedności rzeczy, gwarantujący tożsamość przedmiotu i podmiotu, wyznaczający również ramy organizacji życia społecznego, został zakwestionowany („Z tym wiąże się nowoczesny sens humanizmu, który już dawno znalazł wyraz w ideach samoświadomego życia i autentycznej samorealizacji i autonomii – humanizmu, który nie kosztuje w samoutwardzaniu się”, J. Habermas, *Jedność rozumu w wielości głosów*). Efekt rozbicia rozumu substancjalnego (M. Weber) stał się odczuwalny głównie w obszarze kultury, sztuki i etyki. Obowiązująca dotychczas koncepcja ładu platońskiego przestała być prawomocna, wypracowane na jej gruncie racje epistemologiczne również.

Obok zjawiska różnicowania i autonomizacji można zauważyć działania mające na celu przewyciężenie izolacji sztuki jako autonomicznej dziedziny kultury. Powstają synkretyzmy usiłujące sztuce przywrócić aspekt *sacrum*, jednak bez odniesień znanych z tradycji chrześcijańskiej („...sztuka awangardowa jest źródłowym miejscem doświadczenia *sacrum*, że jest ona syntezą religijności człowieka, a nawet, że zastąpi religię instytucjonalną”, H. Kiereś, *Spór o sztukę*).

6.

Dzieło sztuki nie jest tym, co przedstawia; ono funkcjonuje imitatywnie, bytując pozornie (*des seienden Scheins*, H.G. Gadamer) – staje się szczególnym sposobem komunikacji. Niezdefiniowane *sacrum*, będące własnością uświęcającą i objawieniem świętości zarazem, jest również sferą komunikacji – dodajmy, komunikacji na tyle niezwyklej, że wymykającej się poznaniu. *Sacrum* nie jest jednak tym, co jest przeciwstawne rzeczywistości. Jest raczej sferą przekraczającą dyskurs. To właśnie w zderzeniu z jego fenomenem rodzi się pytanie o nasz stosunek poznawczy, odnoszący się do granic bytu; pytanie, czy nasze poznanie sięga tak daleko jak byt, czy też rzeczywistość w pewnej swej dziedzinie jest całkowicie zakryta przed naszym doświadczeniem i rozumowaniem. Zagadnienie to ze swej istoty wyklucza możliwość naukowej odpowiedzi, brakuje nam bowiem podstaw do wydawania sądów, czy poza granicami naszego poznania jeszcze coś jest, czy też nic nie ma.

Jednak *sacrum*, podobnie jak piękno, jest przedmiotem naszego szczególnego rodzaju doświadczenia i – podobnie jak „ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem a rzeczywistością” (H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*), tak *sacrum* przerzuca mosty między istnieniem tu i teraz a tajemnicą tego istnienia. Tą tajemnicą jest pełnia istnienia, *Esse per Se* – istnienie Absolutu. Zależność ta oznacza przyrost bytu o jakość *sacrum*, czyniąc go o tę jakość pełniejszym.

Sztuka nie tylko odsłania sens, ale także go zakrywa (M. Heidegger), tworząc niepodzielny związek, stanowiący część doświadczenia skończoności egzystencjalnej człowieka. Dlatego jak żaden inny obszar ludzkiej twórczości jest miejscem specyficznej manifestacji fenomenu *sacrum*.