

Grabowski, Lech

Próby rozszyfrowania tajemnic sztuki : istotne elementy sztuki

Studia Płockie 2, 167-207

1974

Artykuł został zdigitalizowany i 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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Lech Grabowski

PRÓBY ROZSZYFROWANIA TAJEMNIC SZTUKI

(Istotne elementy sztuki)

Wstęp. I. Sprecyzowania terminologiczne. II. Natura dzieła sztuki. III. Kryteria wartości dzieła sztuki. IV. Sztuka a religia: 1. Rola sztuki w życiu religijnym. 2. Sakralność w sztuce: a. Pojęcie sakralności. b. Symptomy sakralności w sztuce. V. Znaczenie sztuki

WSTĘP

Nie zawsze w miarę materialnego postępu cywilizacyjnego ludzie doskonalały swe rozumienie sztuki i odczuwanie jej potrzeby. Typowym na to przykładem było do niedawna przeciętne społeczeństwo awangardowej cywilizacji Północnej Ameryki. Istnieje jednak taka zasadnicza współzależność tam, gdzie technicznym zdobyczom solidarnie towarzyszy duchowy rozwój kultury. Właśnie życzymy sobie, by do takich krajów współczesnych mogła należeć także i Polska, niezaprzeczalnie zdążająca do tego celu, którego osiągnięcie nie jest tymczasem ani bliskie, ani łatwe.

Dla wszystkich ludzi, nawet dla tych, którym się zdaje, że umieją rozszyfrować sztukę, pozostaje ona wielką tajemnicą, gdyż właściwie nie jest ona niczym innym, jak symptomem zagadki człowieka jako takiego, który przez sztukę jedynie próbuje sobie samemu coś o sobie samym powiedzieć. Niestety, wielu nie jest nawet świadomych tego niezgłębionego sensu sztuki; ci zaś, którzy to sobie uświadamiają, zwykle nie zdobywają się na jej zgłębienie poznawcze. Nie wszyscy bowiem zdobywają się na wrażliwość pojmowania języka sztuki, która właśnie dlatego nikogo nie pozostawia obojętnym: podczas gdy ci, którzy zadali sobie trud jej rozumienia, stają się jej entuzjastami — innych, którzy wobec niej przyjmują postawę bierną czy nawet zalęknioną, drażni jej tajemniczość, co upokarzająco ujawniając ich ignorancję, sprawia, że niełatwo wybaczą ją to sztuce i dają się na nią. Tylko nieliczne grono śmiałków porywa się na tę nader żmudną, lecz jakże fascynującą eksplorację. Do takich zachwałych poszukiwaczy może trzeba by zaliczyć autora tego studium...

I. SPRECYZOWANIA TERMINOLOGICZNE

Termin *sztuka* jest wieloznaczny; trzy jednak są zasadnicze jego znaczenia, choć w każdym z nich są jeszcze liczne podrzędne odcienie znaczeniowe.

W znaczeniu SUBIEKTYWNYM analogicznie do intelektualnej cnoty moralnej roztropności, określanej jako *recta ratio agibilium*, której dziełem jest postępowanie czyli rozumne działanie, już w średniowieczu sztuka została określona jako *recta ratio factibilium* czyli jako intelektualna zdolność porządku praktycznego, w ten sposób przeciwstawiając się intelektualnym cnotom porządku spekulatywnego, jakimi są: zdrowy rozsądek, wiedza i mądrość. Dzięki niej człowiek posiada umiejętność właściwego wykonywania dzieł zewnętrznych, trafnego ucieleśniania swych koncepcyj, np. sztuka pisania. Różni się więc od bezmyślnego, tzn. wprawdzie poprawnego, lecz instynktownego lub zautomatyzowanego przez rutynę wykonywania czegoś, np. budowa siatki przez pająka lub przemysłowa produkcja tkanin, co nie wymaga umiejętności czyli sztuki w znaczeniu subiektywnym.

Zależnie od rozwoju cywilizacyjnego, a stąd od mniejszej lub większej różnorodności dziedzin działalności człowieka, różnie w ciągu wieków klasyfikowano te sztuki — umiejętności. W starożytnej Grecji rozróżniano 9 Muz: Terpsychorze przypisywano taniec, Kalliopei — epos i krasomówstwo, Melpomenie — tragedię, Talii — komedię, Erato — elegię, Polimii — lirykę, Euterpii — muzykę, Klio — historię a Uranii — astronomię. Później z inicjatywy szkoły aleksandryjskiej poczęto odróżniać od coraz liczniej powstających rzemiosł, zwanych *artes serviles*, siedem *artes liberales* czyli właściwych sztuk wyzwolonych, przy uprawianiu których większą rolę gra umysł niż ręka. W średniowieczu nauczanie ich było dwustopniowe: niższe — *trivium* obejmujące gramatykę, retorykę i dialektykę, oraz wyższe — *quadrivium* obejmujące: arytmetykę, geometrię, muzykę i astronomię, do czego później dołączono jeszcze: malarstwo, medycynę, filozofię i teologię. Radykalne odseparowanie się jednak sztuk wyzwolonych od 14 rzemiosł nastąpiło dopiero w XV w. we Florencji, gdzie pierwsze uprawiano z bezinteresownego upodobania w pięknie i stąd zaczęto je nazywać pięknymi, jakkolwiek znajdując wtedy poparcie bogatych mecenasów wspaniale rozkwitły i dawały niemały dochód artystom, stąd niekiedy zwane były sztukami *tlustymi* — w przeciwstawieniu do *chudych* uprawianych jedynie dla celów użytkowych, a znacznie mniej cieszących się uznaniem i dochodami.

W tym znaczeniu subiektywnym również mieści się pojęcie sztuki jako zespołu tych reguł, których znajomość i biegłe stosowanie warunkują uprawianie sztuki. W tym właśnie sensie posługujemy się, gdy mówimy o wtajemniczeniu w arkana takiej czy innej sztuki.

Sztuka w znaczeniu **OBIEKTYWNYM** początkowo oznaczała wszelkie dzieła wytworzone dzięki tej intelektualnej umiejętności porządku praktycznego, o której była poprzednio mowa, a więc np. zarówno dom, rzeźba, wiersz czy śpiew, jak i rachunki, list czy sandał. Od Renesansu zaczęto nazywać sztukami tylko wytwory sztuk wyzwolonych czyli sztuki piękne. Z kolei ich odrębny rozwój zmusił później do rozróżnienia wśród sztuki: a. — sztuk statycznych, zwanych też plastycznymi, gdyż ich elementy składowe są w nich wyłącznie faktycznie czy iluzorycznie rozmieszczone w przestrzeni; do nich należą zasadniczo: architektura urzeczywistniająca równowagę ciężenia pewnych brył, rzeźba ucieleśniająca przede wszystkim statycznie jakiś moment żywej formy, i malarstwo wyrażające harmonię linii i barw w zwykle fikcyjnej przestrzenności¹; oraz b. — sztuk kinetycznych, których składniki są rozmieszczone nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie, takimi są: stanowiący zespół ruchów i postaw wśród rytmu taniec, muzyka będąca harmonią dźwięków i rytmu, oraz poezja zespalająca wyrazy w formie rytmicznej z pewną treścią myślowo-emocjonalną. Różne są opinie co do wartościującego zhierarchizowania poszczególnych rodzajów dzieł sztuki; takie oceny zależą od wyboru kryterium klasyfikacji.

Sztuka w znaczeniu **REFLEKSYJNYM** oznacza to, co jest wynikiem refleksji myślniej człowieka nad sztuką pojętą zarówno w sensie subiektywnym, jak i obiektywnym, a zatem wiedzę o umiejętności tworzenia dzieł sztuki albo o samych dziełach przez nią wytworzonych. Sztuka w tym znaczeniu obejmuje więc z jednej strony teorię sztuki, psychologię doznań estetycznych i twórczości artystycznej, oraz technologię poszczególnych rodzajów sztuki, — z drugiej zaś strony: filozofię sztuki czyli estetykę obiektywną o wartościach dzieł sztuki, następnie historię twórczości artystycznej wyrażonej w jej dziełach na tle przemian kulturowych ludzkości oraz krytykę dzieł sztuki.

II. NATURA DZIEŁA SZTUKI

Chyba najlepszym sposobem zrozumienia dzieła sztuki jest zapoznanie się z jego *genezą psychologiczną*, czyli procesem jego narodzin w duszy artysty. Wynikiem tej analizy winno być zatem określenie natury dzieła sztuki.

Wszystko, cokolwiek istnieje, kryje w sobie mnóstwo niezliczonych i niezgłębionych dla człowieka tajemnic; zarówno w świecie zewnętrznym,

¹ Oprócz tych trzech zasadniczych sztuk statycznych (architektury, rzeźby i malarstwa) istnieją jeszcze liczne sztuki stosowane, tzn. uzupełniające owe zasadnicze, jak np. *dekoracyjna* w stosunku do architektury (mozaika, witraż, fresk itp.) czy *użytkowa*, tzn. uprawiana na przedmiotach codziennego użytku (ceramika, tkaniny itp.).

jak i w wewnętrznym jest z pewnością bez porównania więcej niewiadomych niż rozpoznanych. Biedny ten, któremu się wydaje, że zna wszystko!

Człowiek jest jednak obdarzony nieograniczoną zdolnością poznawczą, która go skłania do coraz dokładniejszego, głębszego i bardziej wyczerpującego rozumienia czy przynajmniej odczucia rzeczywistości. Ten jego postęp poznawczy nie jest tylko jego prawem i przywilejem, ale jego obowiązkiem i naturalną koniecznością. Biada, jeżeli zaniedbałby to swoje powołanie; rzeczywistość bowiem jest zazdrośnie ukrywaną skarbnicą bezcennych wartości, bez zdobycia których ludzkość musi zginąć. Ignorancja bowiem mści się fatalnie!

Ale to poznawanie może odbywać się w bardzo różny sposób, a to w zależności od indywidualnych uzdolnień wrodzonych i przeróżnych dyspozycji nabytych. Przy pomocy zwykłych obserwacji zmysłowych oraz prostych rozważań każdy zwykły człowiek wciąż poznaje świat. Natomiast dzięki doświadczeniom, drobiazgowym obliczeniom, wyrafinowanej abstrakcji czy ścisłemu rozumowaniu uczeni i filozofowie badają rzeczywistość. Mimo jednak wielu wieków badań i studiów rzeczywistość wciąż jeszcze pozostaje dla ludzkości wielką tajemnicą. Nawet — zda się — najuboższy w swej treści byt konkretny, np. ziarnko piasku, kryje w sobie dla człowieka niezrozwiązalną zagadkę, nie tylko odnośnie do istnienia. Tylko ograniczone poznanie i brak postępu w rozpoznawaniu może tłumaczyć nieświadomość bezmiaru niewiadomych we wszechświecie.

Istnieje jednak pewna grupa ludzi, którzy — nawet niekiedy niezależnie od stopnia wykształcenia — dzięki szczególnej wrażliwości pewnych władz psychicznych zdolni są bliżej i głębiej nawiązać intuicyjną (bezpośrednią) łączność z konkretną rzeczywistością. Oczywiście, nie daje to im możliwości osiągnięcia wyczerpującego poznania czy nawet odczucia pełni bytu. Niemniej jednak pozwala to im, znacznie więcej niż u innych ludzi, wzbogacić swą wiedzę o świecie. Ta intensywność przenikliwości poznania i odczucia przedmiotu sprawia, że nawet jego drobny fragment już ukazuje człowiekowi coś ze swej wewnętrznej wartości, która może pochodzić z różnych dziedzin: zmysłowej, psychicznej, moralnej, społecznej, religijnej itp. Niestety, u większości tak wrażliwych ludzi ta wiedza nie jest komunikatywna i przekonywalna. Ich sposób niezdarnego lub naiwnego wyrażania się jest niewspółmierny z doznany przeżyciem, z posiadaną przez nich treścią; ci niezrozumiani cierpią więc przez swą izolację, nawet są zagrożeni naruszeniem wewnętrznej równowagi; inni zaś nie mogą z nich korzystać społecznie.

Na szczęście znajdują się wśród nich nieliczni wybrańcy, którzy w różnym stopniu są uzdolnieni jednocześnie do przekazywania przez siebie odkrytych w świecie wartości; tego przekazu poznanych czy odczuty wartości dokonują przez wyrażenie samodzielnie utworzonej

konkretnej i specyficznej formy pod postacią ucieleśnioną. Oryginalność formy jest tu czymś nieuniknionym, gdyż nie jest ona kompletną repliką konkretnego, co jest dla człowieka nieosiągalne, lecz osobistą interpretacją całości pod kątem tylko jakiegoś cennego fragmentu; w ten sposób jako pewna całość zastępcza przedmiotu musi ona cieleśnie wyrażać go w zupełnie nowym aspekcie dzięki swej specyficznej formie; tym się tłumaczy, dlaczego takie oryginalne wyrażenie się człowieka nazywa się *twórczością* czy *tworzeniem*. Ludzi obdarzonych takim szczególnym uzdolnieniem mniej lub więcej zrozumiałego, dostępnego dla innych, wiernego choć osobistego wypowiedzania się nazywamy *artystami* w szerokim znaczeniu, tzn. nie chodzi tu już tylko o plastyków, lecz o literatów, muzyków, choreografów, a także o psychologów, wychowawców i o mnóstwo innych obdarzonych nie rozpoznanymi dotąd gatunkowo talentami.

Jak niemożliwe jest, by ludzkość — za cenę swej zatury — nie postępowała w poznawaniu rzeczywistości, tak podobnie w duszy artysty istnieje jakiś *imperatyw* kategoryczny tworzenia i wyrażania form artystycznych². Wyjątkowa bowiem wrażliwość intuicyjna na odczuwaną w rzeczy wartość jest tak emocjonalnie silna, że niemal wraz z nią rodzi się w wyobraźni twórczej artysty pełny obraz danej wartości pod postacią skonkretyzowanej i specyficznej formy. Ta dynamiczna koncepcja nie pozwala na ograniczanie się do biernej jej kontemplacji w swej wyobraźni; obdarzona jest bowiem jakąś niezmierną siłą wewnętrzną, która z niepokonalną koniecznością pcha go do takiego a nie innego wyrażenia się w świecie zewnętrznym pod postacią zmaterializowanej formy danego dzieła sztuki.

Nie chodzi tu ani o metafizyczną formę w znaczeniu arystotelesowskim, będącą ostateczną racją konkretnej rzeczy, ani o formę psychologiczną wyabstrahowanej istoty logicznej danego przedmiotu poznanego, ale o oryginalną formę *sui generis*: artystyczną. Polega ona na konkretnym, niepowtarzalnym, stąd oryginalnym a przede wszystkim bezinteresownym, wyobrażeniu wewnętrznym, rodzajem wizji wraz z potencjalnym wyrażeniem zewnętrznym. W duszy artysty jest ona kontemplowana nie na sposób innych przedstawień, tzn. nie intencjonalnie czyli skierowując ku pewnej obiektywnej wartości, gdyż dla artysty ta forma poznawana czy odczuwana stanowi już wartość samą w sobie. Stąd mówi się o bezinteresownym traktowaniu tej formy artystycznej. Wprawdzie żadna forma konkretna nie istnieje bez treści, ale treść formy artystycznej nie stanowi dla artysty zasadniczej wartości, albowiem jest ona dla niego tylko pretekstem, okazją, materiałem dla jego wyobraźni twórczej. Ta właśnie forma stanowi dla niego cel: jej kontemplacja estetyczna daje

² Na pytanie: „Czy mam prawdziwy talent?” należy odpowiedzieć pytaniem: „A czy możesz żyć bez tworzenia artystycznego?”; wtedy pytany sam sobie odpowie w sposób dostatecznie jasny; jeżeli może żyć bez tego, wtedy nie jest artystą z Bożej łaski.

mu już tak wielkie upodobanie, że nie może się oprzeć jakiemuś wewnętrznemu napięciu, by nie wyrazić jej zewnątrz. Może to być wyraz artystyczny zarówno tak prymitywny, jak taniec Buszmenów, jak i tak subtelny, jak półuśmiech Mony Lisy. Tworzenie artystyczne — to sprawa być albo nie być dla normalnej równowagi psychicznej artysty. Stopień oryginalności wyobrażanej w umyśle artysty formy jest bezpośrednio przyczyną jego wewnętrznego przymusu tworzenia.

Charakterystyczna cecha estetycznej bezinteresowności formy artystycznej jest racją tłumaczącą, dlaczego dzieła sztuki nazywa się przesadnie „sztukami pięknymi”, jakkolwiek piękno nie tylko nie jest jedyną kategorią tych dzieł, ale nawet niekoniecznie musi zawsze w nich występować jako istotna. Jednakże wystarczającym uzasadnieniem tolerowania tej nazwy jest fakt, że nie ma dzieła sztuki bez formy, a ta forma będąc w swej istocie czynnikiem jednoczącym elementy składowe, mniej lub więcej jest tą obiektywną harmonią, którą właśnie nazywamy pięknem; a nadto, że forma artystyczna charakteryzuje się tym, iż jest doznawana i przeżywana tak jak ich piękno, tzn. bezinteresownie: nie jest pożądana przez artystę dla korzystania z niej czy posiadania jej, jak to zachodzi w stosunku do wszystkich innych wartości poznanego konkretnego, lecz budzi upodobanie w niej samej poznanej, że jest tym, czym jest. Stąd ta jakaś dziwna *anielska czystość* i wzniosłość estetycznych wzruszeń przy kontemplacji piękna; stąd nadludzka szlachetność uprawiania sztuki dla sztuki przez tych, którzy wskutek takiej jednostronnie wyrafinowanej bezinteresowności, rozciągniętej jako postawa wobec całego świata, łatwo stają się życiowo nieporadnymi dziećmi.

Czym doskonalej jest zrealizowana ta forma artystyczna, tym jest ona bardziej komunikatywna, czytelna czy raczej odczuwalna przez innych. Ale ta przekazalność wcale nie jest równoznaczna z popularnością dzieła sztuki. Czym większy talent w tworzeniu dzieła sztuki, tym przy kontemplacji takiego dzieła potrzeba większej wrażliwości w jego odczuwaniu; stąd geniusz bywa zwykle za życia nie tylko nie rozumiany, ale nawet nie rozpoznany czy nawet pogardzany. Jedynie ludzie o większej wrażliwości na działanie na nich świata są predestynowani do pojmowania dzieł sztuki; a spośród nich tylko ci są zdolni do właściwej oceny arcydzieł, których przynajmniej sama wrażliwość jest analogiczna do wrażliwości artysty z prawdziwego zdarzenia.

Jeżeli ta wrażliwość byłaby faktycznie symptomem kultury, wówczas popyt na twórczość artystyczną byłby w stosunku wprost proporcjonalnym do poziomu ogólnej kultury tego społeczeństwa, do którego należą dani artyści.

Reasumując to wszystko, możemy teraz dopiero dać następujące określenie dzieła sztuki: jest to specyficzna forma, tzn. konkretna, oryginalnie utworzona w wyobraźni twórczej artysty oraz tak wyrażona w materii, iż intuicyjnie

kontemplujący zawartą w niej wartość przeżywa ją analogicznie do twórcy.

Można by powiedzieć, że dzieła sztuki są symbolicznymi wyrażeniami rozszyfrowania przez artystów symboli rzeczywistości i dlatego z kolei są one dla kontemplujących je osób symbolami odnoszącymi się do rzeczywistości.

Słowo greckie *symbolon* — jest to nie tylko znak, ale i zarazem tajemnica. Cała rzeczywistość zewnętrzna zawsze kryje przed nami wiele tajemnic, a gdy ją poznawszy tylko częściowo, wyrażamy naszą wiedzę o niej w jakikolwiek sposób: mową, pismem, gestem, dziełem sztuki czy liturgią³, wówczas wszystkie takie różnorodne wyrażenia są tylko symbolami. Również wszystko, czegokolwiek doznajemy w naszym świecie wewnętrznym, jest tylko częściowo poznawalne, a zatem jedynie w części wyrażalne przy pomocy różnych znaków konwencjonalnych, będących niczym innym jak także symbolami. Tak więc na miliony symbolów świata zewnętrznego nakładają się miliony symbolów świata wewnętrznego, tworząc razem niezliczone możliwości symboli, które następnie mogą służyć artystom jako punkt wyjścia dla tworzenia przez nich przeróżnych form artystycznych, będących z kolei załączkiem tworzenia tych symboli, jakimi są dzieła sztuki. Wreszcie w tych dziełach szeroki ogół ludzi odczytuje jak w symbolach to, co w świecie pozbawionym artystów ginęłoby jako niedostrzegalne i niepojęte, bo nawet najzwyczajniejsze symbole rzeczywistości są pełne nieprzeniknionych dla ogółu tajemnic.

Długie wieki doświadczeń wytworzyły pewne symbole, które powszechnie stały się niejako klasycznymi, np. pewne cyfry, jak 3 i 4 (składniki 7 dni tygodnia) czy 12 (miesiące roku) uważano za Pitagorajczykami za podstawę wszechbytu; pewne figury geometryczne, jak koło, krzyż czy spirala przyjęto za znaki wieczności, jedności czy życia; pewne elementy świata, jak kamień, tęcza, gwiazda, sowa czy pies — to znowu jakby ucieleśnienie pewnych wartości duchowych: trwałości, ufności, celowości, mądrości czy wierności; pewne wydarzenia historyczne dzięki legendzie stały się symbolami pewnych ogólnoludzkich perypetii, jak bohaterska walka o Termopile, zburzenie Kartaginy, przekroczenie Rubikonu przez Cezara, pokutne udanie się ces. Henryka IV do Canossy itp.; podobnie pewne wybitne postacie, jak Neron, Franciszek z Asyżu, Lukrecja Borgia, Machiawelli czy Leonardo da Vinci — dziś wyrażają pewne bardzo zdeterminowane postawy życiowe człowieka; także pewni bohaterzy literatury beletrystycznej, jak: Don Kichot, Hamlet, Don Juan czy Wołodyjowski reprezentują pewne specyficzne charaktery. Analogicznie może to się dziać z pewnymi arcydziełami sztuki: Apollo Belwederski,

³ Pismo św. powiada, że Bóg „mieszka w niedostępnej jasności” (1 list św. Pawła do Tymoteusza: 6, 16).

mowy Cycerona, Mona Liza czy IX Symfonia Beethovena; pewne wydarzenia i osoby Starego Testamentu oraz fakty i parabole ewangeliczne — są właśnie w tymże znaczeniu bądź to tzw. *figurami* mesjańskimi, bądź to *tajemnicami* Chrystusowymi; wreszcie cały system znaków, gestów czy formułek słownych, składających się na liturgię kościelną, symbolicznie wyraża różne treści myślowe lub stany religijności. Ilość tych uświęconych przez tradycję symboli jest ogromna.

Obok nich każdy z nas posiada nie mniej liczne — zwykle nieuświadomione — symbole osobiste, którymi wciąż się posługuje przy rozpoznaniach spostrzegawczych, przypomnieniach, zrozumieniu pewnych faktów czy łączeniach swych wiadomości w pewną zwartą całość, co ostatecznie prowadzi do dojrzałej syntezy własnego światopoglądu. Wszystko, cokolwiek co dzień poznajemy lub przeżywamy, może się stać dla nas wydarzeniem — świadkiem a potem przedstawieniem — znakiem, by z kolei służyć za więź dla następnych przeżywanych doznań i poznawanych przedmiotów.

Te symbole tworzą razem niejako pomost przerzucony nad przepaścią dzielącą dwie bardzo różne rzeczywistości: widzialnej i określalnej a niedostrzegalnej i nieuchwytniej dla zmysłów lub niezgłębionej dla umysłu. W ten sposób świadczą one wymownie o podstawowym dualizmie wszechrzeczy: ducha, który dąży do wyrażania się, oraz ciała, przez które duch się wyraża. Otóż symbole spełniają w życiu człowieka doniosłą misję wiązania tych rozbieżnych elementów w dogłębną jedność bytu; ujawniania nierozzerwalności formy i bytu w konkretnej rzeczy, a nadto świadczą, że wszystko, cokolwiek istnieje we wszechświecie, istnieje dla czegoś innego, przekazując pod zsymbolizowaną postacią coś ze swej formy tym, którzy są zdolni ją rozszyfrować.

Ten niezliczony zbiór symboli zewnętrznego i wewnętrznego świata artysta stara się wykryć i wyrazić pod taką postacią uczłowieczonych symboli, by szeroki ogół mógł łatwiej odczytać w świecie to, co zginęłoby dla przeciętnych ludzi jako niedostrzegalne i niepojęte. Artystyczny sposób interpretowania rzeczywistości ma niezliczoną skalę możliwości, dyktowanych nie tylko daną epoką i określonym środowiskiem, ale przede wszystkim niepowtarzalną osobowością każdego twórcy, który ma swój własny, mniej lub więcej trafny sposób pojmowania świata.

Te rozważania może nam ułatwić zrozumienie myśli Georges'a Duhamela, który nie przestając być lekarzem, stał się znakomitym artystą: „Choć całe życie spędziłem w laboratoriach, więcej ufam poetyckiej intuicji niż dowodom uczonego”⁴.

⁴ Patrz niżej: s. 207.

III. KRYTERIA WARTOŚCI DZIEŁA SZTUKI

Niesamowita różnorodność dzieł sztuki z góry zdaje się wykluczać wszelką możliwość wspólnych dla nich wszystkich kryteriów obiektywnej oceny tych prawdziwych ich wartości, dzięki którym należą one do królestwa sztuki. Nic przeto dziwnego, że przeciętny inteligent często staje wobec dzieła sztuki jak przed jakąś wielką niewiadomą, a nawet niekiedy skłonny jest uważać artystę za czarodzieja czy... szarlatana.

Tymczasem fakt, że od dawna istnieje pewna elita krytyków sztuki, których oceny są między sobą zasadniczo zbieżne, słusznie wystarcza nam do przyjęcia a priori, że widocznie wszyscy oni muszą wspólnie posiadać jakieś obiektywne kryteria sądzenia o sztuce. Nigdy jednak nie wyjawiają tych posiadanych przez siebie probierzy. Czyżby zazdrośnie strzegli przed innymi swej rzadkiej prerogatywy, której zawdzięczają swą przynależność do uprzywilejowanej elity znawców? Raczej należy to przypisać poważniejszej racji: po prostu sami nie czują się zdolni do sprecyzowania tych kryteriów, które jako pojęcia intuicyjne bardziej odczuwają, niż przez refleksje je rozumieją jako idee jasne. Może przeto uważać należy za szaleństwo podjęcie próby wykrywania, ujawniania i określania takich niedość uświadamianych choć faktycznie posiadanych przez znawców kryteriów. Mimo tych trudności psychologia twórczości artystycznej wraz z gruntowną analizą arcydzieł sztuki naprowadza nas na ślady poszukiwanych kryteriów.

Psychologia twórczości artystycznej sygnalizuje — jak to poprzednio mogliśmy stwierdzić — istnienie w wyobraźni artysty specyficznej formy: oryginalnej, konkretnej i w tym znaczeniu intencjonalnej, że jest ona od samego początku predestynowana do ucieleśnienia się dzięki technicznej umiejętności artysty. Otóż właśnie ta *forma artystyczna* stanowi istotę dzieła sztuki. Zależnie jednak od różnych czynników zewnętrznych lub wewnętrznych ta forma ucieleśniając się ulega różnym zdeteterminowaniom — i dlatego pod różnym kątem widzenia powinna ona być kolejno przez nas rozpatrywana.

Przede wszystkim dzieło sztuki to ujawnienie danej niepowtarzalnej formy artystycznej w określonej *materii*, od której ona znacznie jest uzależniona, gdyż każdy rodzaj tworzywa domaga się od talentu artysty specyficznej biegłości technicznej: innej w posługiwaniu się gamą dźwięków, innej w tonacji barw, jeszcze innej w granulacji kamienia itd.; od umiejętnego przystosowania się technicznego zależy d o s k o n a ł o ś ć wykończenia danego dzieła sztuki. Lecz ten materiał, w którym forma została ucieleśniona, nie jest jedyną jej determinacją.

Przede wszystkim nie wolno nam zapomnieć, że od początku narodzin formy artystycznej w wyobraźni twórczej jest ona jak najściślej związana z jakąś określoną *treścią* poznawczą, która jest nie tylko jej za-

rodkiem jako źródło „natchnienia”, tzn. zarzewia emocjonalnego dynamizmu w jej powstaniu, krystalizowaniu się i określaniu, ale nawet racją jej bytu, albowiem czysta forma bez treści może istnieć jedynie w umyśle jako sztuczna abstrakcja; tak np. realistycznie przeżywana rzekoma śmierć przyjaciół stanowiła od początku do końca treść rodzącego się z fantazji Szopena *Preludium deszczowe*. Ucieleśniona forma artystyczna w danym dziele jest przeto najpierw zdeterminowana przez określoną treść poznawczą. Właśnie wyrazistość i jasność jej wyrażenia przez zaktualizowaną formę zwiemy **charakterem** dzieła sztuki.

Niedość tego, artysta mniej lub więcej nieświadomie w tworzeniu i realizowaniu swej formy zależy nie tylko od wewnętrznego uwarunkowania *osobistymi* czynnikami swego charakteru, ale także od swego zewnętrznego, aktualnego i lokalnego *środowiska* kulturowego, które różnie oddziaływa na niego w chwili tworzenia. Objawem tych wpływów jest to, co nazywamy **stylem** powstałego dzieła.

Wreszcie można rozpatrywać formę najbardziej samą w sobie — tak jakby jej samoistność była możliwa — jako niemal w swej *czystej formie*. Tak przedestylowana abstrakcją forma jawi się nam jako czynnik organizowania i zespalania różnorodnych elementów obiektywnych treści, jakimi są barwy, linie, bryły, dźwięki itp. — czyli po prostu jako harmonia i **piękno**. A ponieważ forma stanowi istotę dzieła sztuki, przeto każde z nich musi mieć coś z piękna przynajmniej zamaskowanego.

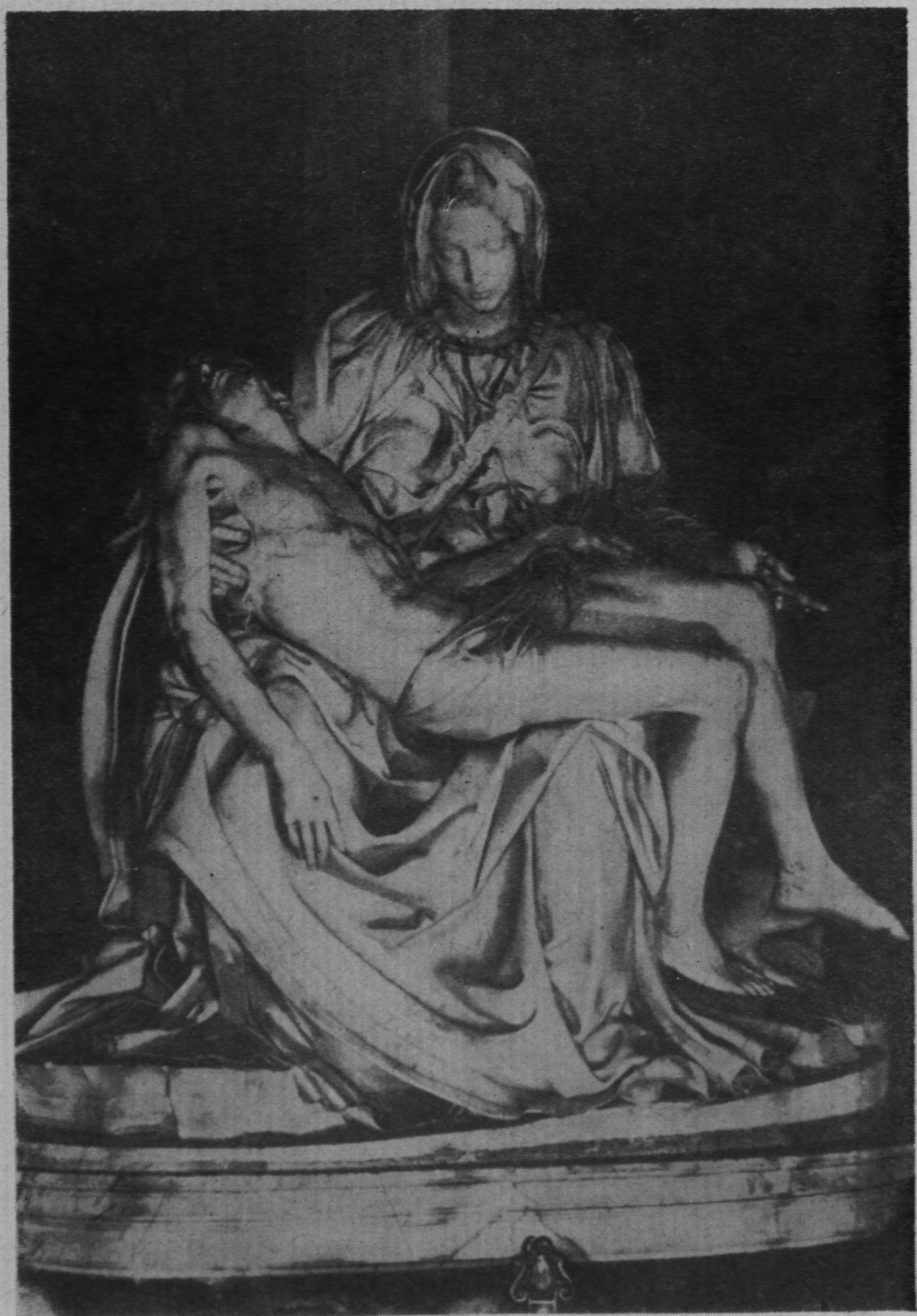
W ten sposób zdaje się wyczerpano komplet możliwości czyli tych czynników, które różnie determinują formę artystyczną w konkretnych dziełach sztuki. Mamy więc cztery zasadnicze kategorie artystycznego dzieła, jakie z kolei służyć mogą za **KRYTERIA** oceny wartości danego tworu sztuki. W istocie swej są to właściwie tylko różne aspekty zrealizowanej formy, jawiącej się w wyobraźni twórczej artysty.

Z kolei sprawdzimy słuszność wniosków tych naszych dotychczasowych rozważań teoretycznych przez doświadczalny przegląd konkretnych i typowych obiektów sztuki, rozpatrywanych pod kątem powyżej sprecyzowanych kategorii kryteriów.

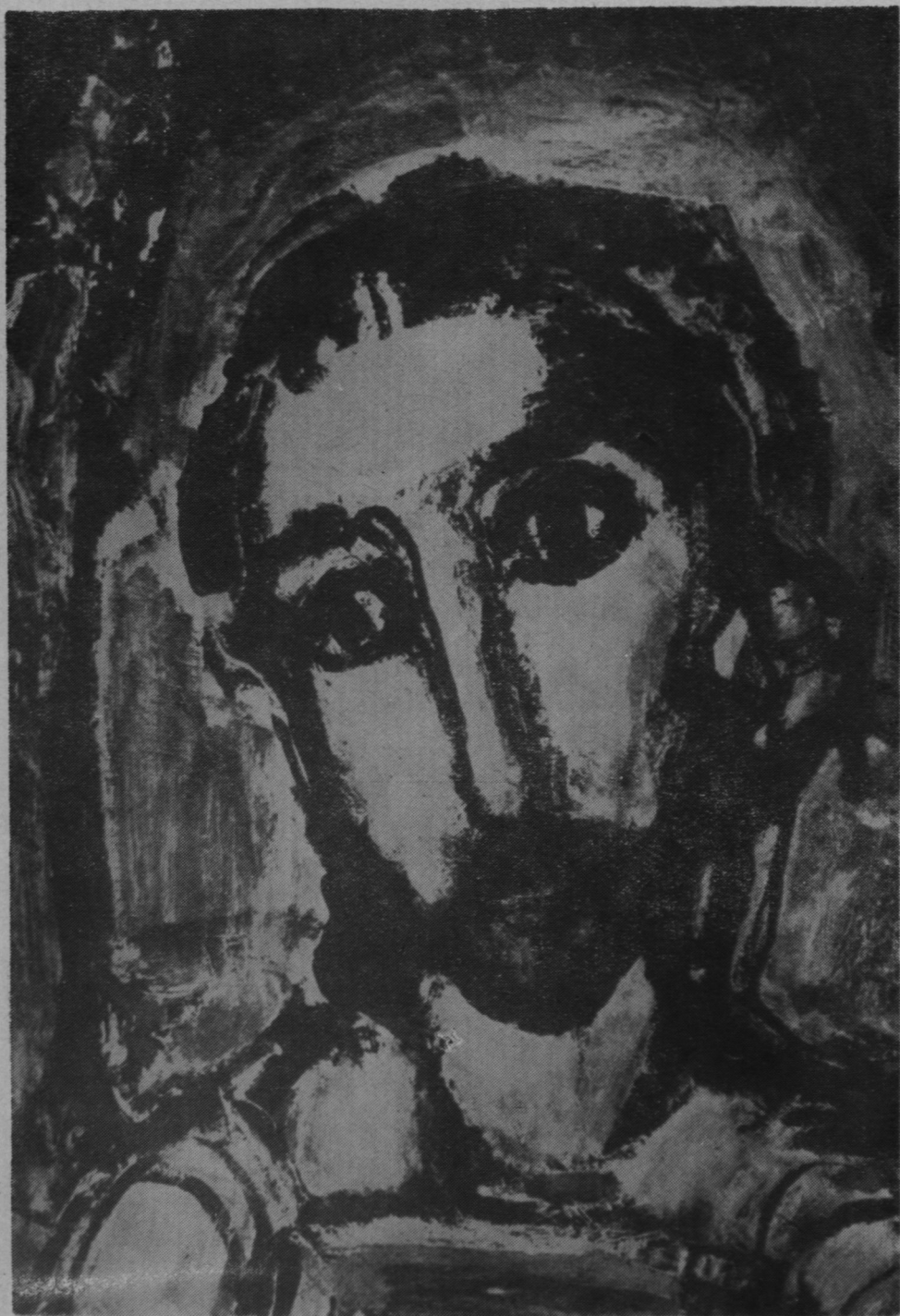
DOSKONAŁOŚĆ technicznego wypracowania danego tworzywa nadaje formie dzieła sztuki specyficzną wartość, gdyż każdy rodzaj materiału, z którego dzieło jest wykonywane, wymaga odrębnej zręczności i umiejętności, co nadto dopełnia osobista staranność artysty. Ta najbardziej zewnętrzna kategoria dzieła nie może oczywiście stanowić najważniejszego kryterium.

Mistrzowie na ogół nie zaniedbują tego wykończenia, jak to np. wykazuje *Pieta watykańska*, wymuskała z przedziwną subtelnością przez 25-letniego Michała Anioła.

Niemniej jednak artyści niekiedy jakby to zaniedbują, gdy są zbyt zafascynowani innymi wartościami sztuki; tak np. Georges Rouault w



Michał Anioł — Pieta watykańska



Georges Rouault — Głowa Chrystusa z 1937 r.

swej malowanej w 1937 r. *Głowie Chrystusa* posłużył się nader prymitywnymi środkami niedbałej mazaniny kłócących się barw, by od razu skierować myśl na takie nadziemskie współczucie dla ludzkiej biedy, dla którego nie ma zbyt wielkiej ofiary. Arcydzieła nie tyle chcą kierować uwagę na siebie, ile na ideę, którą wyrażają i której służą, czyli na to, co stanowi o ich wielkości: przemawiają swym charakterem, wszak mają zbyt wiele i cennego do powiedzenia.

Miernota zaś dzieła maskuje zwykle swe ubóstwo treściowe przez blichtr wyrafinowanego wykończenia technicznego, jak np. możemy to zaobserwować w bukszpanowej figurce *Wojownika*, dzieło renesansowego złotnika Francesco de Sant' Agata; z wyjątkową finezją odtworzone tu szczegóły anatomiczne pozostawiają postać bezmyślną, zimną i bezosobową, czyli po prostu pozbawioną charakteru.

PIĘKNO jako zewnętrzny przejaw każdej formy, która jest czynnikiem jednoczącym i organizującym różne elementy, musi istnieć w każdym dziele sztuki, lecz w zależności od koncepcji i możliwości twórcy mniej lub więcej wybija się ponad innymi kategoriami, a nawet niekiedy może być tak dalece przyćmione, iż widać, jak twórcy zależało przez jego zaniedbanie na uwypukleniu w swym dziele innej wartości.

Z jednej strony nie trzeba przeto się dziwić, że w sztuce popolicie do tego stopnia szukamy przede wszystkim piękna, iż nie znalazłszy go, doznajemy przykrego uczucia rozczarowania. Jeśli jednak ozdobny mebel lub o wyszukanych kształtach waza dekoracyjna, całkowicie pozbawiona charakteru, imponuje zharmonizowaniem różnorodnych elementów i... niczym poza tym, nikt tego nie może mieć za złe, gdyż sztuki stosowane mają za zadanie jedynie służyć swą użytkowością i ozdabiać. Tymczasem we wspomnianej przed chwilą *Piecie watykańskiej* młody Michał Anioł podczas gdy jeszcze nie był w stanie przedstawić grozy męki kalwaryjskiej, jego geniusz już dość łatwo zdobył się wtedy na przedstawienie najidealniejszego piękna ciała ludzkiego; tak prymat piękna nad treścią zda się nieco skrzywdził to arcydzieło.

Wymaga zaś wielkiego kunsztu i prawdziwego geniuszu, by w formie statycznej plastycznego dzieła wyrazić jakiś fragment przelotnego dynamizmu urody życia, co nazywa się wdziękiem lub czarem. Klasycznym przykładem może tu być przedziwna rzeźba XV-wieczna z Riom we Francji, przedstawiająca *Madonnę z Dzieciątkiem* bawiącym się ptaszkiem; nieznaną autor po wirtuozowsku podchwycił in flagranti niemal nieuchwytną rozkoszną scenę rodzinną.

Z drugiej zaś strony zdarza się wielkim artystom takie świadome ukrycie czy jakby unicestwienie piękna, iż ma się wtedy wrażenie zwycięstwa brzydoty. Za takie dzieło uważać należy np. obraz Picassa z 1937 r., przedstawiający *Placzącą kobietę*, której szpetnie zdeformowana twarz przy krzykliwym zestawie barw znakomicie służy do wyrażenia rozdarcia we-



Madonna z Dzieciątkiem — rzeźba z Riom



Pablo Picasso — Kobieta płacząca

wnętrznego, wywołanego wielkim cierpieniem; jest to prawdziwy triumf charakteru w sztuce.

Otóż CHARAKTER jest właśnie tą kategorią, dzięki której artysta najlepiej okazuje wielkość swojego talentu, a jego dzieło uzyskuje najwyższą wartość. Charakterem bowiem obiektu artystycznego jest ta określona treść poznawcza, która nie tylko jako idea dynamiczna zjawiała się

od zarania i towarzyszyła twórczości artystycznej inspirując ją, ale nadto zdecydowała, dlaczego dane dzieło otrzymało przede wszystkim taką a nie inną formę artystyczną. Przez tę kategorię twórca objawia swą intencję i stopień możliwości wyrażania się swego talentu: jaki miał zamiar i jakimi środkami wyrazu zdobył się na jego zrealizowanie? Nic przeto dziwnego, że mistrz sztuki urzeczony tą koncepcją, która dynamizuje jego twórczość, będąc na jej służbie i wyłącznie dążąc do jak najpełniejszego jej wyrażenia, niekiedy osiąga ten cel nawet kosztem piękna czy doskonałości wykończenia technicznego, jak to mogliśmy zaobserwować w obrazach: *Chrystus* pędzla Rouault czy *Kobieta płacząca* Picassa, a co jeszcze dopełnijmy może najwiarogodniejszym portretem *Św. Franciszka z Asyżu*, malowanym bowiem jeszcze w I połowie XIII w. przez Cimabue; przedstawiona tu postać wcale nie imponuje ani fakturą kunsztu malarzkiego, ani urodą męską; tymczasem w ciągu wieków mało kiedy malarze zdobyli się na objawienie tak istotnej dla tego Biedaczyny abnegacji duchowej jak w tym obrazie. Świadczy to nie tylko o głębokiej kulturze, ale i o genialnych możliwościach owego protorenesansowego autora.

Pomijając takie wyjątkowe przypadki, arcydzieła sztuki na ogół wstrząsają siłą swego charakteru, a jednocześnie imponują wirtuozostwem swej faktury i wzruszają urokiem swego piękna, czego nie można odmówić np. świetnej rzeźbie J. A. Houdon'a, gdzie niemal wypieszczona w kararyjskim marmurze szczegóły i pięknie w fotelu rozmieszczona sędziwa sylwetka *Voltaire'a* wcale nie tłumią tak bardzo charakterystycznego wyrazu owego cynicznie przeracjonalizowanego wodza wieku oświecenia.

Doszukiwanie się charakteru w misternie wykonanym o harmonijnym kształcie i wytworzonych barwach XVIII-wiecznym *naczynku z porcelany serwskiej* byłoby czymś niestosownym, skoro przeznaczeniem tego cacka jest chyba wyłącznie bawienie wzroku swymi zaletami dekoracyjnymi. Tymczasem bezwyrazowość i pustka treściowa portretowanej przez mistrza florenckiego odrodzenia, Agnolo Bronzino, *Księżnej Eleonory z Toledo* — mimo bezsprzecznego piękna, wysokiej wartości stylowej, znakomitego wyważenia walorów artystycznych i doskonałości wykończenia — przykro nas rozczarowuje.

STYL polega na wyciśnięciu na dziele sztuki jakichś specyficznych dla danego twórcy i jego środowiska cech. Wprawdzie każda twórczość artystyczna w różnym stopniu jest spadkobierczynią dorobku kulturowego ubiegłych wieków, lecz ta spuścizna zawsze jest w tak swoisty sposób przetrawiona i zasymilowana przez osobowość artysty, który z kolei jest nosicielem warunków swego środowiska i swego czasu, że dzieło przez niego utworzone spontanicznie i bez świadomości jego twórcy musi nosić ich ślady, a przez to staje się autentycznym świadkiem historycznym.

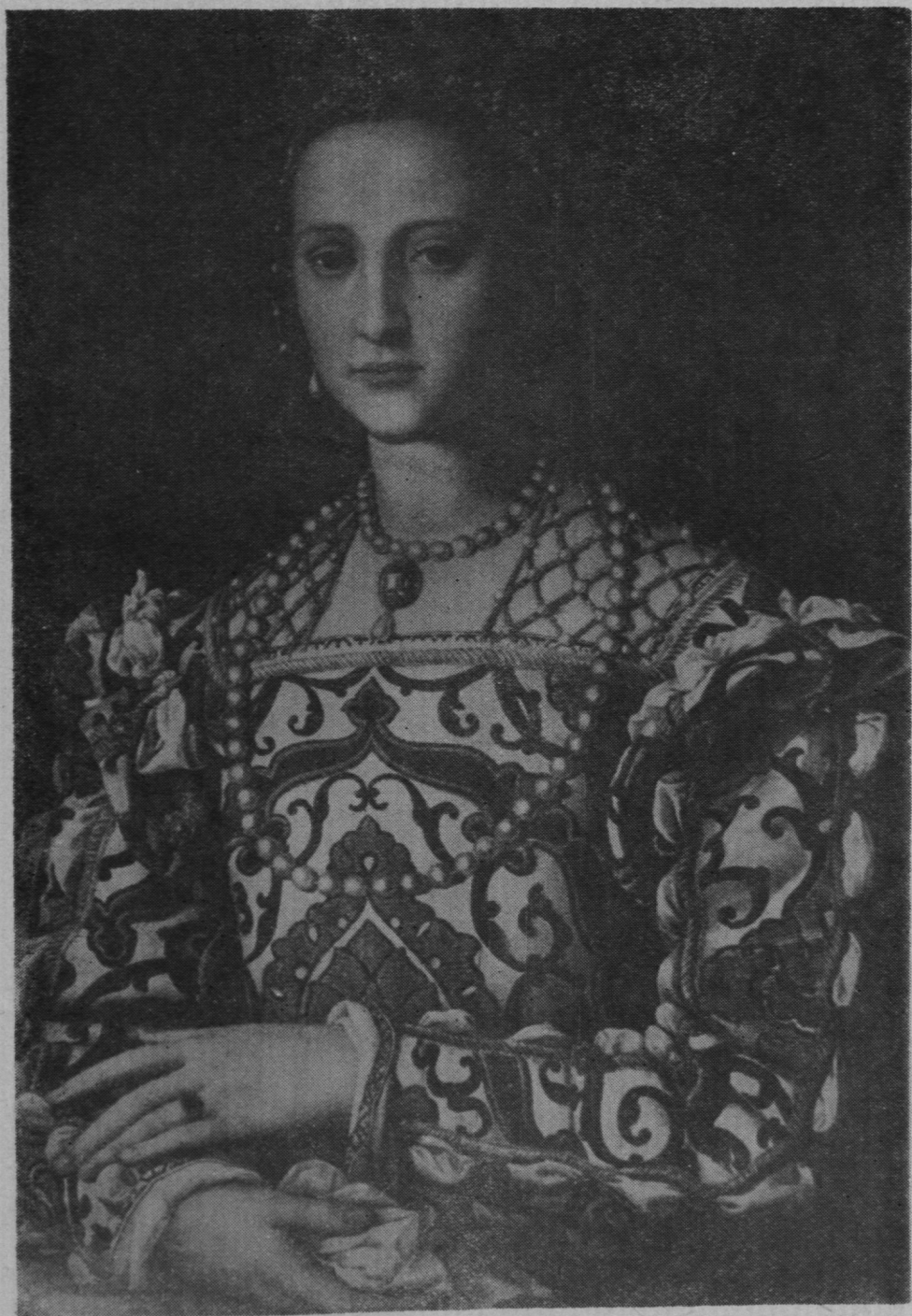
Przed chwilą zaprezentowany portret *Eleonory z Toledo* wyróżnia się uderzającą urodą południowej rasy niewieściej, z czym znakomicie har-



Giovanni Cimabue — Św. Franciszek z Asyżu

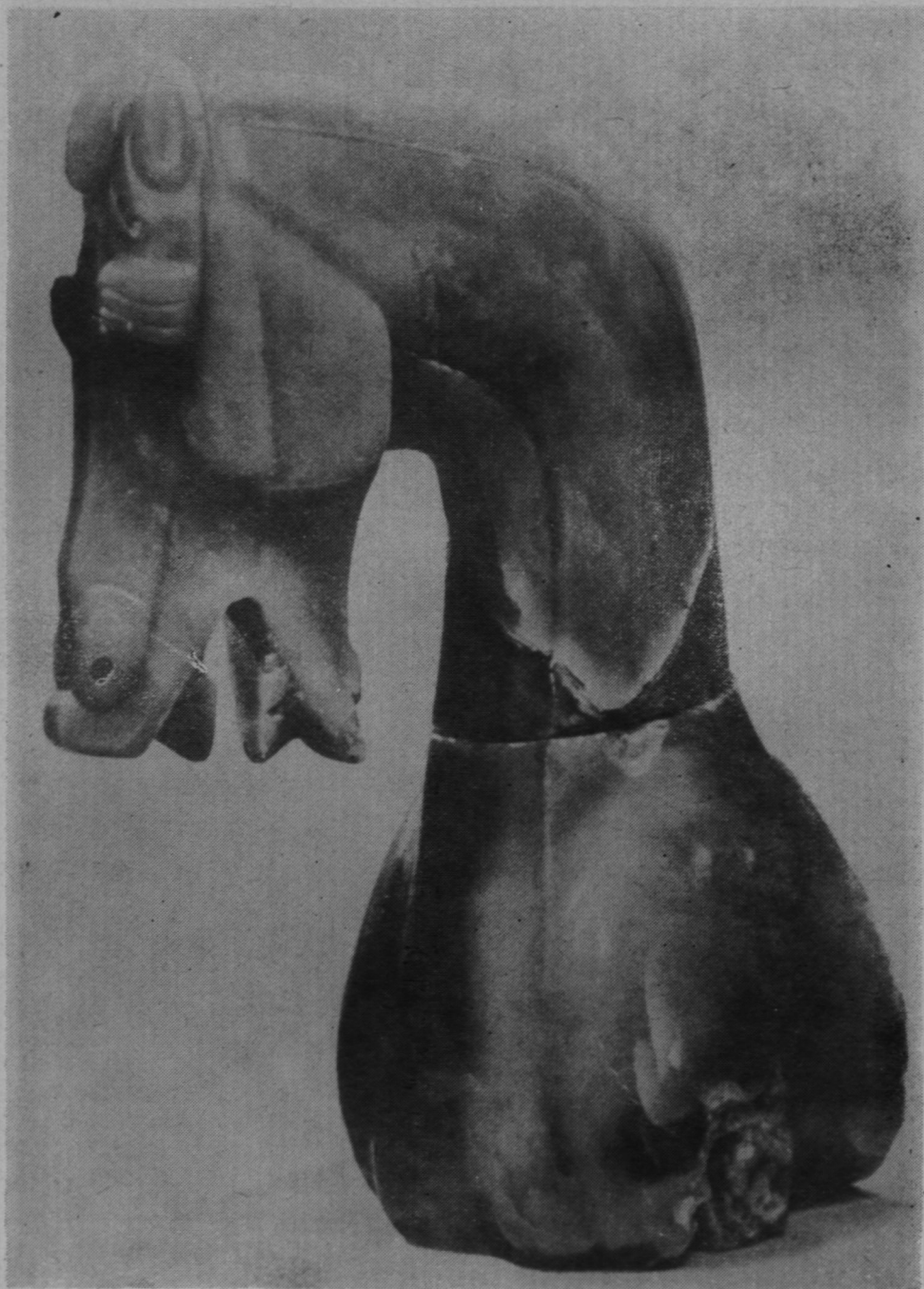


J. A. Houdon — Voltaire



Agnolo Bronzino — Eleonora z Toledo

monizuje świetność stroju: bogate hafty i wyszukana biżuteria; wszystko jednak zostało ujęte w wyrozumowane normy zdyscyplinowanego umiaru i zimnego ładu — dla wysławiania człowieka.



Chińska głowa konia z epoki Han

Taką samą wartością stylistyczną, choć zupełnie innym stylem, charakteryzuje się *Głowa konia* z epoki Han (na przełomie dwu er) wykonana w jadeicie; syntetyczna zwięzłość w upraszczaniu kształtu wskazuje na wpływ ideograficznego, niemal abstrakcyjnego pisma chińskiego.

IV. SZTUKA A RELIGIA

Człowieka wierzącego nie może żywo nie interesować wzajemny stosunek sztuki i religii. Rozważanie tego problemu musi się dokonywać zarówno na drodze apriorycznych spekulacji, jak i na płaszczyźnie badań aposteriorycznych; jednocześnie bowiem studium nad naturą rzeczy i zapoznanie się z dotychczasowym konkretnym dziedzictwem artystycznym dostarczą takich danych, które obustronnie dopełniając się, umożliwią osiągnięcie pełniejszego poglądu na to zagadnienie.

Dla zapewnienia sobie jasności należy rozróżnić dwie kwestie: jaką rolę spełnia sztuka w życiu religijnym? — oraz: na czym polegają rzeczywiste symptomy autentycznej sztuki religijnej?

1. Rola sztuki w życiu religijnym

Wszelkie poznanie człowieka bierze swój początek w doświadczeniu zmysłowym. Nawet gdy przedmiotem jego jest rzeczywistość wewnętrzna i niematerialna, człowiek musi się posługiwać pojęciami i wyrazami zaczerpniętymi z doświadczenia, a nawet najbardziej abstrakcyjnemu myśleniu towarzyszy rój wyobrażeń powstałych z doświadczenia, czyli z łączności człowieka ze światem zmysłowym.

Ta podstawowa prawda epistemologiczna odnosi się również do tego *t r a n s c e n d e n t n e g o* *ś w i a t a*, do którego zwraca się religia. „Jest dla nas całkowicie naturalne, że posługując się rzeczywistością cielesną, wznosimy naszą myśl do Boga” — powiada św. Tomasz z Akwinu. Gdy człowiek nie uwzględni swej duchowo-cielesnej natury, grozi mu wtedy niepostrzeżenie ześlizganie się ku przesublimowanej wizji wszechświata.

Na podstawie naszych poprzednich analiz nad istotą dzieła sztuki stwierdziliśmy, że artysta ma wrodzone możliwości głębszej, przynajmniej pod pewnym względem, penetracji rzeczywistości oraz szczególne uzdolnienie do wyrażenia tego po ludzku, tzn. w materialnym dziele sztuki. Zakładając, że przez wiarę nawiązał on jakąś łączność z Rzeczywistością nadprzyrodzoną, niemożliwe, by nie próbował jej po swojemu zinterpretować w swej twórczości artystycznej, a to tym bardziej gdy jego silne przeżycia religijne intensyfikują właściwy mu ów imperatyw wewnętrzny, czyli konieczność tworzenia. Ludzka komunikatywność sztuki religijnej sprawia jednocześnie, że każdy nie będący artystą człowiek religijny, analogicznie do artysty kontemplując dzieło sakralne, przeżywa jego stany psychiczne i w ten sposób może znakomicie ubogacić swą znajomość świata.

Religia jest czymś bardzo naturalnym dla człowieka i właśnie dlatego nawet najgłębsze przeżycia religijne nie mogą się obejść bez wyobrażeń i ich jakichś wyrażań. Odkąd tylko istnieje, a rodzi się ona wraz z rozumem ludzkim, pozostawia swe widzialne ślady. Już prehistoria to sygnalizuje: malowidła ściennie w Lascaux czy w Altamira są tego wymownymi świadkami. Historia zaś wykazuje, że najznakomitsze budowle starożytne jak w Suzie, Babilonie, Memfisie, Tebach, Atenach czy Angkorze służyły kultowi Bóstwa. Wprawdzie Bóg jako istota nieskończenie doskonała zawsze musi pozostać dla człowieka niezgłębioną tajemnicą, lecz w ciągu wieków i w przeróżnych miejscach niektórzy ludzie zdobywali się na wyrażenia jakichś prawdziwych, choć tylko fragmentarycznych, danych o naturze Boskiej. Tak np. zależnie od warunków historycznych i ducha czasów sztuka różnie przedstawiała Chrystusa: pierwotny Kościół Męczenników ukazywał Go jako Dobrego Pasterza; gdy chrystianizm uzyskał wolność i przywileje, wyobrażano Go jako eschatologicznego Pantokratora; za czasów wielkich szkół średniowiecznych — jako Nauczyciela; z braskiem humanizmu — jako Męża Boleści; za wybujałego baroku — jako czulego Przyjaciela itd. Historia sztuki może zatem być także źródłem do studiów nad ewolucją koncepcji i przeżyć religijnych w ciągu wieków.

Ledwie narodzony chrystianizm od razu okazał się artystą. Nawet okres prześladowań nie przeszkodził takiej jego twórczości: ściany katakumb pokrywają się freskami, a pierwsze sarkofagi — płaskorzeźbami. Już w II w. zjawia się w sztuce komplet zasadniczych tematów religijnych, jak np. Bogurodzicy czy Epifanii, której aż 14 scen zawierają katakumby Dominicilli z III w. A gdy w IV w. Kościół zatryumfuje, wówczas wnętrza nie tylko rzymskich ale i bizantyjskich bazylik na Bliskim Wschodzie i w północnej Afryce zalśniły przebogatymi mozaikami i freskami. Odtąd sztuka kościelna nie zazna zastoju artystycznego, nawet VIII-wieczna burza ikonoklastów na Wschodzie nie zdołała tam zahamować twórczości sztuki; przeciwnie, po okresie jej tłumienia z tym większym dynamizmem znowu rozkwita.

Zjawisko to wcale nie jest dziwne, skoro się zważy, że Słowo Boże stało się ciałem również dlatego, by można było także zmysłami poznać coś z tajemnic życia Bożego. Można więc bez przesady stwierdzić, że sztuka chrześcijańska jest w sensie analogicznym kontynuacją Tajemnicy Wcielenia. Artyści swym swoistym językiem opowiadają dzieje interwencji Boga w życiu ludzkości: zapowiedź, przygotowanie i urzeczywistnienie dzieła zbawiania świata. Nie polega to jedynie na objawianiu prawd, ale i na odtwarzaniu niezliczonych a niepowtarzalnych przeżyć religijnych, by wzruszając pobudzać i inspirować rzesze wiernych do wzbogacania i pogłębiania życia wewnętrznego. J. Maritain charakteryzuje preto sztukę chrześcijańską jako tę, „która nosi w sobie charakter chrystianizmu, ...ludzkości odkupionej..., przynosząca owoce chrześcijańskie, ...któ-

ra rodzi się w duszy artysty wierzącego w Chrystusa i żyjącego Jego Łaską”.

To są właśnie racje, dlaczego w Instrukcji Kongregacji dawnego Św. Oficjum *De arte sacra* z 30.VI.1952 r., którą zwie się „magna charta artis sacrae”, w ten sposób Kościół określa swój stosunek do sztuki: „Zadaniem i celem sztuki sakralnej, jak sama nazwa na to wskazuje, jest jak najbardziej przyczynić się do upiększenia domu Bożego oraz ożywić wiarę i pobożność tych, którzy zbierają się w świątyni, aby uczestniczyć w służbie Bożej i wypraszać sobie dary Nieba. Dlatego też Kościół zawsze ją pielęgnuje z nieustanną troską i czujną zapobiegliwością, aby była zgodna z zasadami wynikającymi z nauki objawionej i z ustalonymi wskazaniem moralnymi, dzięki czemu z pełną słuszością można ją nazwać świętą.

Liczne są dokumenty kościelne traktujące o sztuce: encykliki, konstytucje, uchwały soborowe, dekrety i instrukcje. W encyklice Piusa XII z 1947 r. pt. *Mediator Dei* sztuka sakralna została nazwana „najszlachetniejszą służebnicą świętej liturgii”, a konstytucja Soboru Watykańskiego II o liturgii pt. *Sacrosanctum Concilium* zalicza te sztuki plastyczne, które są symbolami nadziemskiej rzeczywistości i wyrazami piękna Bożego, „do najszlachetniejszych zajęć ducha ludzkiego”.

Zresztą skoro każdy byt nosi na sobie ślady swego autora — Stwórcy i jest Jego jakimś symbolem — odbłaskiem, przeto tym bardziej każda wielka sztuka, chociażby tematem jej dzieła nawet nie było nic religijnego, musi w pewnym sensie analogicznym być również sakralną, jako wyraz szczególnego dla twórcy daru Bożego i pewnej przedmiotowej transcendencji tkwiącej we wszechświecie.

2. Sakralność w sztuce

Sztuką religijną nazywamy takie dzieła, których tematyka i przeznaczenie są religijne. Twierdzenie, że taka sztuka winna być sakralną, wydaje się tautologią; tymczasem doświadczenie nas poucza, że niekiedy, będąc nawet na służbie kultu, bywa ogołocona z wszelkiej sakralności — podczas gdy każda wielka sztuka, nawet o treści wyłącznie świeckiej, ma w sobie coś metafizycznie sakralnego. Dla właściwego tego zrozumienia należy sobie kolejno odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania: na czym polega sakralność? oraz: jak ta sakralność może przejawiać się w konkretnych dziełach sztuki?

a. Pojęcie sakralności

Pojęcie sakralności zawsze musi mieścić w sobie coś enigmatycznego, gdyż odnosi się ono do tej Rzeczywistości, która przebywając w *nieprzystępnej światłości*⁵, nie może być pojęta przez naturalny rozum ludzki. Jedynie temu, kto żyje życiem nadprzyrodzonym, które jest szczególnym

⁵ I list św. Pawła do Tymoteusza: 6,16.

darem Bożym, sakralność może objawić *quasi mater honorificata*⁶, lecz nawet wtedy może ją raczej odczuć i przeżyć niż zrozumieć i wypowiedzieć.

To szczególnie przeżycie sakralności ma przede wszystkim za przedmiot to, co po łacinie nazywa się *sacer*. Termin ten najpierw oznacza wykluczenie tego wszystkiego, co jest *profanum* czyli *świeckie*, tzn. pospolite, cielesne, znikome, prostackie, grzeszne i bezbożne. Ponieważ takie negatywne określenia są zawsze jeszcze bardzo niezadowolające, przeto uciekając się do dalszej analizy etymologicznej, znajdujemy dla sakralności pozytywne określenie: jest to po prostu *świętość* czyli transcendentna doskonałość Boża; jest to zatem w ścisłym znaczeniu imię wyłącznie Bogu przysługujące, jak to nim się posługuje Pismo św.: „Święty, Święty, Święty Pan Bóg”⁷. Gdy zaś jakąś rzecz lub osobę przez konsekrowanie wydzieloną od spraw świeckich i przeznaczoną wyłącznie Bogu nazywa się *sakralną*, wtedy słowo to użyte jest analogicznie, czyli w znaczeniu szerszym i mniej właściwym.

Otóż właśnie w takim tylko przenośnym sensie można mówić o sztuce sakralnej, gdyż jej dzieła nie mogą być wyrazem niewyrażalnej samej w sobie Sakralności substancjalnej, a jedynie interpretacją przeżywania przez artystę jego osobistej łączności z Sakralnością, co nie jest niczym innym, jak treścią owej kategorii sztuki, którą poprzednio nazwaliśmy charakterem. Ośmielamy się jednak w oparciu o analizę psychologiczną zasygnalizować, że wśród wszystkich analogów sakralności najmniej niedoskonałym, bo *najbardziej zbliżonym* do owego idealnego wzorca jest to przeżywanie sakralności, które dzięki geniuszowi artysty zostaje wiernie i dobitnie wyrażone w jego dziele. Wprawdzie rozumowym sformułowaniom nie można odmówić precyzji i jasności, bez których ortodoksyjna teologia nie byłaby do pomyślenia, tymczasem żadne tego rodzaju nawet najdokładniejsze wyrażenia słowne nigdy nie będą w stanie wypowiedzieć tego, na co się zdobędzie ten prawdziwy geniusz, który posiadał intuicyjne doświadczenie łączności z rzeczywistością Boską w autentycznym przeżyciu religijnym, a to zarówno co do pełni bogactwa, jak i co do głębi życia nadprzyrodzonego.

Niełatwo przeto mówić, na czym polega owo względnie najlepiej wyrażane przez sztukę osobiste przeżycie sakralności. Mimo największych starań z naszej strony wszelkie na ten temat wypowiedzi zawsze muszą jako z konieczności nieadekwatne pozostawić liczne niedomówienia. Nie rezygnujemy z nich jednak dla dobra tej wielkiej sprawy, jaką jest zrozumienie sakralności w sztuce. Przychodzi nam tutaj z pomocą przemożny umysł św. Augustyna, który specyficzne i nader złożone przeżycie religijności tak opisuje: „Płonę i przerażony jestem. Schłostałeś (Boże) słabość mej postaci, przemożnie we mnie promieniując, a ja zadrzałem mi-

⁶ Księga Mądrości Syracha: 15,3.

⁷ Proroctwo Izajasza: 6,3 oraz Apokalipsa: 4,8.

łością i grozą”⁸. Teżę myśl lapidarnie streścił profesor protestanckiej teologii Rudolf Otto, pisząc, że *mysterium Dei* objawia się człowiekowi jako *mirum et fascinatum*⁹.

Skoro już w ten sposób uzyskaliśmy w tym cennym założeniu punkt wyjścia dla naszych rozważań, poddajmy je z kolei dalszej analizie psychologicznej.

U wierzącego świadomość całkowitej niewspółmierności między jego własną małością i ubóstwem a nieskończoną doskonałością Boga spontanicznie musi budzić w nim różnego rodzaju zdumienie graniczące z lękiem i strachem a nawet niekiedy z przerażeniem i paniką; może to być obawa spoufalenia, obrażenia czy nawet wzgardzenia, ale przede wszystkim lęk wynikający z głębokiej czci (*timor reverentialis*).

Skądinąd wewnętrzne przekonanie, że niespokojne jest serce ludzkie, dopóki nie spocznie w Bogu¹⁰, który jest pełnią Dobra i Piękną, wywołuje upodobanie, uwielbienie, zachwyty i przynajmniej wielką potrzebę ziemskiej miłości.

Skoro te dwa czynniki tego przeżycia powściągają się wzajemnie i dopełniają, harmonijnie jednocząc się: zbyt załęczony podziw dzięki miłości staje się łagodny, a pełne miłości upodobanie dzięki wzniosłej obawie unika spoufalenia, wówczas w duszy żyjącej sakralnością zjawia się „p o k ó j B o ż y , który przewyższa wszelkie pojęcie”¹¹.

Taki niezwykle stan duchowy jest tak dalece kojący, upewniający i uszczęśliwiający, że wtedy z wdzięcznej duszy, świadomej pochodzenia tego stanu, wyrывa się spontanicznie m o d l i t w a m y ś l n a , która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wyszczególnione elementy przeżycia sakralności: pokorny lęk, pełne miłości uwielbienie i ów pokój Boży, który jest zarówno warunkiem modlitewnego wzlotu duszy, jak i owocem modlitewnej ufności. Taka modlitwa jest zatem rozkwitem życia Bożego w duszy wiernego, osiągnięciem przez zjednoczenie ograniczonej świętości człowieka z pełnią świętości Boga, a zatem czymś tak rzadkim jak sam cud świętości¹².

W ten sposób w owym przeżyciu sakralności u człowieka wykryliśmy c z t e r y z a s a d n i c z e e l e m e n t y : timor reverentialis, caritas spiritalis, pax Divina i oratio mentalis.

⁸ Oryginalny tekst łaciński św. Augustyna: „Inardesco et abhorresco. Reverberasti infirmitatem aspectus mei radians in me vehementer et contremni amore et horrore” (Wyznania, ks. VII, r. X, w. 16).

⁹ Otto R., *Das Heilige*, Breslau, 1917; tłumaczenie polskie: *Świętość*, Warszawa, 1968, s. 54—55 oraz 64 i n.

¹⁰ Według wyrażenia św. Augustyna: Wyznania, ks. I, r. I, w. 1.

¹¹ List św. Pawła do Filipian; 4, 7. Por. Ewangelia św. Jana 14, 27.

¹² Zob. Marmion C., *Christ vie de l'âme*, Namur, 1937, s. 10—12.

b. Symptomy sakralności w sztuce

O rzeczywistym istnieniu wszystkich tych istotnych czynników religijności w sztuce należy z kolei przekonać się doświadczalnie, pilnie obserwując wybrane w tym celu takie dzieła, w których wystąpią one pojedynczo lub razem jako ich symptomy. Prawie zawsze objawiają się one w kreacjach religijnych, lecz niekiedy zdarza się to także w arcydziełach o tematyce świeckiej, jako że Bóg jest szczególnie obecny tam, gdzie jest jakaś autentyczna wielkość twórcza człowieka.

TIMOR REVERENTIALIS (lęk pochodzący z głębokiego szacunku) szczególnie ujawnia się w sztuce, której tematyka traktuje albo o wszechpotędze Bożej, albo o skutkach sprzeniewierzenia się człowieka woli Boga. — Skoro po okresie początkowych prześladowań chrześcijanie stali się klasą uprzywilejowaną i możną, trzeba im było przypomnieć, że pierw-



Pantokrator — XII-wieczna mozaika w Cefala (Sycylia)

szym ich obowiązkiem jest liczyć się z Bogiem. Taką właśnie rolę spełniają wczesnobizantyjskie mozaiki absyd bazylikowych, przedstawiając w tzw. *Pantokratorze* transcendentnie groźną władzę Boga nawet pod postacią dobrego Zbawiciela. — Niestety, wypaczona natura człowieka pozwala mu lepiej pojąć, kim jest on sam a kim jest Bóg, dopiero wtedy gdy zostaje



Potępiony — fragment z Sądu Ostatecznego Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej



Fragment Ukrzyżowanego w Perpignan

wstrząśnięty jakimś kataklizmem, przede wszystkim tym najgłębiej przeżywanym, jakim jest jego osobisty grzech wraz ze swymi następstwami. Takie tragiczne zestawienie siebie z majestatem Świętości Bożej dokonywa się przede wszystkim w chwili potępienia, jak Michał Anioł to przedstawił w tej przez demony ściąganej w otchłanie piekielne zrozpaczonej postaci,



Współczesny obrazek dewocyjny

która jest fragmentem słynnej sceny *Sądu Ostatecznego* w kaplicy Sykstyńskiej. Największy jednak dramat uświadamiający nam zbeczeszczenie przez człowieka sakralności Boskiej — to krzyżowa męka Boga-Człowieka. Scena ta jednak przez spopularyzowanie zbyt nam spowszedniała. Z rzadka tylko wielki talent zdobywa się dzisiaj na wyjątkowo oryginalną ekspresję, jak to np. udało się rzeźbiarzowi ukazującemu niesamowitą grozę mąk w swym *Ukrzyżowanym z Perpignan* (Francja).

Podobnie w ostatnim utworze umierającego Mozarta, w strofie sekwencji jego *Requiem* duchy zmarłych, stanawszy wobec odkrytego im majestatu Boga, trzykrotnie próbują Go nazwać Jego właściwym imieniem, nim wreszcie zdobywają się na to: „Rex!... Rex!... Rex tremendae majestatis”.

W obliczu takiego wyrazu prawdy jakież bolesny zgrzyt, psychiczny muszą wywoływać pewne obrazki dewocyjne, w których całkowity brak sakralności zastępuje się czczą deklamacją religijnej hipokryzji...

CARITAS SPIRITUALIS (miłość duchowa) bywa symptomem sakralności mniej często, bo mniej łatwo niż lęk występującym w sztuce. W ogóle zjawia się dopiero w początkach chrystianizmu — przed nim nie ma go ani śladu; nie dziwne to, wszak dopiero Chrystus objawił światu, że Bóg jest miłością¹³ i wysłużył ludziom Łaskę do jej praktykowania; odtąd niepoehlebne pojęcie pogańskie o człowieku jako o istocie z gruntu podłej, nikczemnej, tchórzliwej, przewrotnej i absurdalnej zostało pod wpływem Ewangelii Miłości przekształcone w chrześcijańskie pojęcie człowieka jako istoty zasadniczo prawej, dzielnej, szlachetnej, dobrej, wspaniałomyślnej i mądrej — chociażby nawet dotkniętej zmałą grzechu. Dzieje sztuki chrześcijańskiej są wzruszającym przeglądem niezliczonych odmian miłości: łagodności, subtelności, dobroci, serdeczności, tkliwości, współczucia, uczynności, poświęcenia, miłosierdzia, heroizmu itp. — Już w dramatycznym okresie pierwotnego Kościoła Męczenników przedstawiano Chrystusa przede wszystkim jako pełnego nadziemskiego współczucia *Dobrego Pasterza*. Taka jest właśnie przechowywana w Muzeum Lateraneńskim a pochodząca z III w. statuetka, której postać zewnętrznym wyglądem i ubiorem nie różni się od ówczesnego pasterza, ale przedziwna twarz promienieje czarującą dobrocią. Słusznie Pismo święte nazywa Najśw. Maryję „Matką pięknej miłości”¹⁴, gdyż Ona najlepiej upodobniła się w tym do swego Boskiego Syna. Tę właśnie Jej miłość z prostotą wyśpiewał w końcu XVI w. greckiego pochodzenia hiszpański mistyk El Greco w swym obrazie *Św. Rodzina*.

W drugiej części IV *Koncertu fortepianowego* Beethovena ciekawy dialog prowadzi orkiestra z fortepianem na temat postawy wobec świata. Zrazu orkiestrze wydaje się, że brutalnymi akordami przemoże delikatne

¹³ I list św. Jana Apostoła: 4,16.

¹⁴ Księga Mądrości Syracha: 24,24.



Dobry Pasterz — statuetka z Muzeum Lateraneńskiego



El Greco — Madonna. Fragment obrazu pt. Sw. Rodzina

dźwięki fortepianu, który tymczasem wcale nie zraża się, trwale przemawiając mocą swej łagodności. Z wolna oczarowana nią orkiestra chcąc nie chcąc niepostrzeżenie zmieniać poczyna tonację, by z kolei całkowicie stać się uległą tylko jednemu fortepianowi, służąc mu odtąd wyłącznie za na-



Św. Firmin — rzeźba gotycka z portalu katedry w Amiens

der dyskretny akompaniament. Tę kompozycję zamyka hymn tryumfalny dobroci, wyśpiewany przez trele fortepianowe.

Po takiej wizji dobroci nadziemskiej już nie są w stanie zadowolić nas seryjnie produkowane w gipsie powierzchownie ckliwe Madonny, a po prostu oburzają nas pewne pseudodewocyjne obrazki, w których słodka pretensjonalność nie jest niczym innym jak parodią sakralności.

PAX DIVINA (nie z tego świata pochodzący pokój wewnętrzny) — wraz z ostatnim symptomem modlitwy — bardzo rzadko bywa wyrażany w sztuce, gdyż to niemożliwe bez uprzedniego doznawania przez artystę tego osobistego pokoju, który tylko wtedy jest udziałem nielicznych wybrańców, gdy w ich duszy święty lęk zjednoczy się z nadprzyrodzoną miłością; wtedy bowiem harmonii moralnej udziela się harmonia kosmiczna, intensyfikując się wzajemnie. A jednak to się zdarzało.



Georges Rouault — Św. Weronika

Ideał średniowiecznego człowieczeństwa został nieznaną ręką wcielony w XIII-wieczną rzeźbę *Św. Firmina*, zdobiącej portal gotyckiej katedry w Amiens. Pełna równowaga wewnętrzna, osiągnięta drogą doskonałego panowania nad sobą, rodzi ten niezmacony pokój, który promienieje w obliczu wielką acz dyskretną pogodą ducha.

W naszych czasach witrażysta Rouault zdobył się nader prostymi środkami technicznymi na tak trudny do wyrażenia pokój w swym obrazie, przedstawiającym *Św. Weronikę* o krystalicznie czystym, jasnym, a nade wszystko pogodnym spojrzeniu.

Niekiedy zdarza się nawet, że artyście uda się w temacie całkowicie świeckim umieścić coś z tego sakralnego pokoju. Takimi właśnie są o bardzo rozległej i cudownie przejrzystej atmosferze krajobrazy Lorraina.

Ilustracją muzyczną tego symptomu może być *Largo* Händla lub słynna partia solowa fletu II aktu opery Glucka pt. *Orfeusz i Eurydyka*; dla odzyskania swej ukochanej przybywający do otchłani Orfeusz poskramia piekielne Furie urzekającym pięknem swej kojącej gry.

Pokój tego rodzaju jest tak dalece obcy naszemu światu i tak dla niego niepojęty, iż nikt nigdy nie usiłował sparodiować go w jakiejś pseudo-artystycznej tandecie. Fakt ten ma niemałą siłę dowodową, świadcząca na rzecz istnienia innego niż nasz świat.

ORATIO MENTALIS (modlitwa myślna, zwłaszcza kontemplatywna) jest jeszcze rzadszym zjawiskiem niż nadprzyrodzony pokój, gdyż nie tylko jest jego owocem, ale nadto gdy modlitwa osiąga swój najwyższy wzlot, staje się pełnym rozkwitem przeżywania sakralności.

Ponieważ jednak różne stany duchowe modlitwy mogą nieraz zewnętrznie w postawie czy w wyrazie modlącego objawiać się, artyści, którzy nawet nie mają żadnego pojęcia o niej, jako że brak im ducha modlitwy, w swych dziełach mogą się zdobyć jedynie na zewnętrzną inscenizację takich wzlotów duchowych. Zdarza się to nie tylko miernotom, ale i mistrzom, jak wielkiemu rzeźbiarzowi barokowemu Berniniemu, który wprawdzie w twarzy swej słynnej rzeźby *Ekstaza Św. Teresy* świetnie uchwycił stan mistycznej abnegacji, lecz przez nonszalancko rozrzucone jej ciało i przez uśmiechający się niby Cupido aniołek płoszy tę autentyczną sakralność.

Tymczasem zachowany w rzymskich katakumbach Pryscylli fresk z III w., przedstawia *Orantkę* czyli modlącą się niewiastę, wzruszającą nas prostotą swej szczerości. — A najpiękniejszy brąz XVI-wiecznego rzeźbiarza francuskiego Piona, wyobrażający *Kanclerza de Birague* na modlitwie, jest milczącym lecz wiarogodnym świadectwem głębokiej i dyskretnej pobożności męskiej, co zostało jeszcze umiejętnie podkreślone spływającymi od głowy obfitymi fałdami szat.

Chyba nikt jednak nie objawił tak głęboko mistycznej kontemplacji, jak inny rzeźbiarz francuski okresu klasycyzmu, Houdon, w swym rzym-



G. L. Bernini — Ekstaza św. Teresy

skim dziele *Św. Brunona*, założyciela kartuzów; pozwala to więcej zrozumieć niż cały teologiczny traktat o modlitwie.

Na zakończenie naszych rozważań warto przypomnieć sobie dwa fragmenty z IV i V aktu *Fausta* Gounoda: najpierw modlitwę wstrząśniętej swym upadkiem Małgorzaty, którą wśród wtętwów Mefistofelesa wspie-

rają chóry anielskie; następnie apotezę Małgorzaty: rozśpiewane Niebo uwielbia Boga za jej pokorne nawrócenie.

V. ZNACZENIE SZTUKI

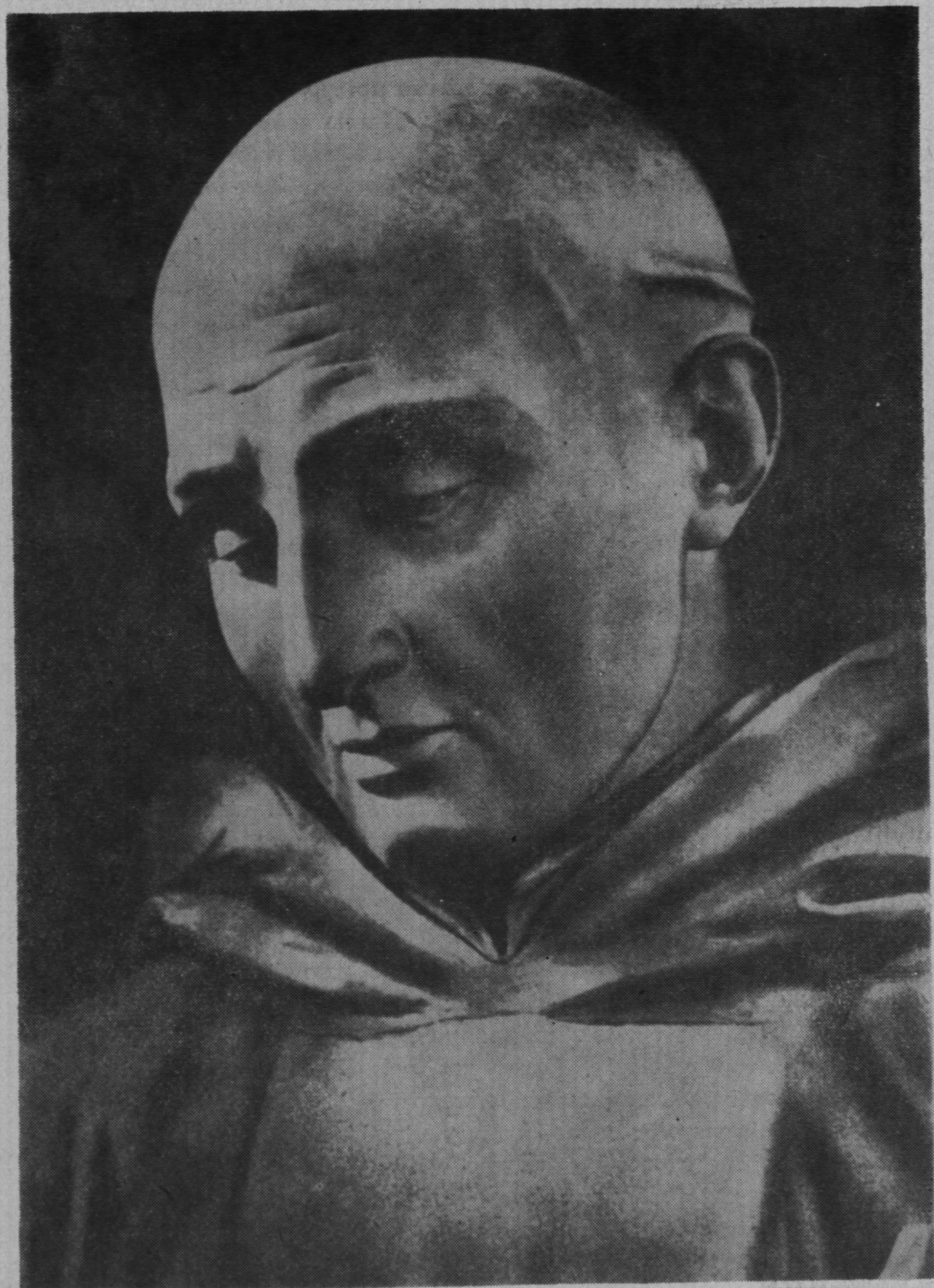
Nasza dotychczasowa refleksja nad sztuką samorzutnie prowadzi nas do pełniejszego uświadomienia sobie roli w życiu indywidualnym i społecznym twórczości artystycznej. Postarajmy się to sobie teraz sprecyzować.



Orantha — fresk z katakumb Priscylli



G. Pilon — rzeźba Kanclerza de Birague



J. A. Houdon — Sw. Bruno

Zapewne poznanie naukowe pozwala ludzkości lepiej opanować świat, by go pełniej wykorzystać: zaspokajając swe potrzeby i ułatwiając swe życie, jak tego dowodzą techniczne zdobycze ubiegłych tysiącleci. Takie poznanie jest zatem konieczne, lecz przez fakt opierania się na informacjach zmysłowych i przestrzenno-wymiernych jest ono z natury rzeczy powierzchowne. Natomiast sztuka, która jest tworem szczególnych uzdolnień artysty: jego intuicyjnej przenikliwości w obiektywnym odczuciu konkretnej rzeczywistości oraz jego osobliwej umiejętności subiektywnego wyrażania tego przeżycia — objawia człowiekowi nieprzebrane i niezgłębione bogactwa zarówno świata zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Bezsprzecznie nie jest to informacja ani wyczerpująca, ani zawsze dość jasna; tymczasem będąc humanizowaną interpretacją świata nie tylko materialnego, lecz także duchowego, czyni go wszystkim ludziom bardziej dostępnym, a wybrańców wprowadza niejako do sanktuarium bytu, gdzie zda się pulsować utajony rytm stwarzania. W ten sposób wszystko, co istnieje, a czego człowiek doznaje — nawet ta najsubtelniejsza, bo czysto duchowa rzeczywistość nadprzyrodzona — znajduje swą wypowiedź w sztuce.

Pilne, pokorne i inteligentne obcowanie z dziełami sztuki, będącej silnym czynnikiem bezpośredniego oddziaływania na ludzi, może znakomicie przyczynić się zarówno do poszerzenia swej wiedzy jak i do rozwoju swej osobowości. — Z jednej strony owa bezinteresowność doznań estetycznych, która jest skutkiem intensywnej ingerencji władz duchowych w sferę somatyczną, sprawia, że dzięki sztuce człowiek wyzwala się od subiektywizmu, tego wypaczającego poznania zmysłowego, które ulega utylitaryzmowi i namiętnościom. Dlatego artystyczna wizja świata jest spokojniejsza i czystsza a przez to obiektywniejsza, prawdziwsza. — Z drugiej zaś strony artystyczna i estetyczna intuicja bytu nie dokonywa się wyłącznie za pośrednictwem jakiejś jednej czy nawet specyficznej władzy poznawczej, ale jest dziełem całego człowieka: jego zmysłów, wyobraźni, uczucia, rozumu, inteligencji, woli, działania i wielu innych dyspozycji psychicznych, tak już znanych, jak i dotąd jeszcze nie rozpoznanych przez psychologię. Czym zaś pełniejsze zaangażowanie, tym większa szansa i gwarancja rozleglejszego i przenikliwszego przeżywania czyli ubogacenia wszechstronnej kultury. Pełny udział psychiki umożliwia zatem harmonijny rozwój osobowości, na co współczesna pedagogika coraz bardziej zwraca uwagę¹⁵.

Wreszcie, mimo tej wielkiej rozbieżności, jaka charakteryzuje indywidualistyczne interpretacje artystyczne, sztuka zbliża i zespala ludzi. Prze-

¹⁵ Zob. *Art et Education*, red. Edwin Ziegfeld, Paris, UNESCO, 1954; *Aesthetic Form and Education*, Syracuse, 1958; FEA Kongressbericht 1958, X^e Congrès à Bâle, Ravensburg 1958; INSEA Second General Assembly 1957, rapport des conférences: *Art, Education and Adolescence*, Hague 1958; Wojnar I., *Estetyka i wychowanie*, Warszawa, PWN, 1964.

de wszystkim jej niezwykła zdolność penetracji nawet tego bujnego świata, jakim jest dusza ludzka, sztuka lepiej odczuwa i pojmuje niepowtarzalną indywidualność jakiegokolwiek człowieka wraz z jego konkretnym uwarunkowaniem przestrzenno-czasowym, dzięki czemu zostaje lepiej odczuty i rozumiany a przez to bliższy. Skądinąd, skoro sztuka jest autentyczna czyli prawdziwa a prawda jest tylko jedna, wspólne przez ludzi odkrywanie w dziełach sztuki nieprzebranych wartości świata musi budzić poryw entuzjazmu, który — wedle psychologii społecznej — nie tylko udziela się wzajemnie, lecz nadto intensyfikuje się. Wtedy budzi się poczucie braterstwa między ludźmi, nad czym zastanawiając się, filozof niemiecki Rudolf Eucken nazywa sztukę „wspaniałą rzeczą-pospolitą ducha”.

Niech przeto nie dziwi nas, że ów wyjątkowo trzeźwy racjonalista starożytności, jakim był Arystoteles, nie waha się twierdzić, że najbardziej filozoficznym dziełem jest poezja¹⁶; a że współczesny nam egzystencjalista Heidegger uważa ją nawet za najgłębszą metafizykę. Wszak metafizyka dopatruje się w doznaniu estetycznym jednej z najwznioślejszych form ludzkiej psychiki. Dzięki temu przeżyciu — według Platona¹⁷ — wznosimy się ponad firmament niebieski i podążamy śladami bogów. Dzięki niemu — wedle Plotyna¹⁸ — wszystko podlega mistycznemu uproszczeniu i zjednoczeniu w Absolutnej Jedni.

¹⁶ Arystoteles — Poetyka.

¹⁷ Platon — Fajdros.

¹⁸ Plotyn — VI Enneada.