

KS. JANUSZ KRÓLIKOWSKI

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków

TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA I DOŚWIADCZENIE RELIGIJNE. ASPEKT HISTORYCZNY I SYTUACJA OBECNA

Słowa kluczowe: piękno, doświadczenie religijne, teologia, symbolizm, renesans, barok

1. Wstęp. 2. Pierwotna więź między sztuką i religią. 3. Horyzont symboliczny. 4. Kryzys symbolu. 5. Zakończenie

Dla twórcy Bóg jest ostatecznym, najgłębszym spełnieniem.
I gdy pobożni mówią: «on jest», a nieszczęśliwi czują:
«on był», artysta deklaruje z uśmiechem: «on będzie».
I jego wiara to więcej niż wiara; bo sam artysta współtworzy Boga.

Rainer Maria Rilke, *O sztuce*¹

1. WSTĘP

We współczesnej teologii, całkowicie słusznie, odżyło zainteresowanie kategorią piękna. Nie nastąpiło to łatwo, ale rezultaty, do których doszła teologia w ostatnich dziesięcioleciach, budzą nadzieję i inspirują. Dzisiaj już powszechnie mówi się o potrzebie postępowania w teologii „drogą piękną”². Siła piękna wynika przede wszystkim z tego, że ma ono charakter konkretny i łączy się z nim wyjątkowa siła przekonania. Niewątpliwie teologia sytuująca się w perspektywie estetycznej zyskuje na konkretności i sile oddziaływania. Jesteśmy jednak ciągle na początku drogi, która mogłaby doprowadzić do skonkretyzowania „estetyki teologicznej”, której początek i kierunki rozwoju szczęśliwie wyznaczył Hans Urs von Balthasar. W ramach wstępnych zagadnień, które należy uwzględnić w ramach poszukiwania tak zorientowanej teologii, proponuję w tym miejscu spojrzenie na przemiany, jakie w ciągu wieków zaszły w pojmowaniu relacji zachodzących między twórczością

¹ R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2010, 62.

² Por. J. Królikowski, *Nauka, mądrość i powołanie. O naturze i misji teologii*, Kraków 2016, 277–291.

artystyczną³ i doświadczeniem religijnym. Celem tej „paraboli” będzie pokazanie sytuacji duchowej, w której się znajdujemy, dzięki czemu na dalszym etapie potrzebnej dzisiaj refleksji będziemy mogli opracować kryteria, według których będzie można efektywniej szukać drogi piękna w teologii, aby mogła odpowiadać na realną wrażliwość dzisiejszego człowieka znajdującego się w bardzo określonej sytuacji duchowej. Można właściwie powiedzieć, że ostatecznie chodzi o duchowość człowieka, w której potrzeba piękna i sztuki jawi się z całą oczywistością.

2. PIERWOTNA WIĘŹ MIĘDZY SZTUKĄ I RELIGIĄ

Między twórczością artystyczną i doświadczeniem religijnym zachodzi wewnętrzna relacja. Już Hegel zauważył: „Z obiektywnego punktu widzenia początek sztuki pozostaje w najściślejszym związku z religią. Najwcześniejsze dzieła sztuki mają swoje źródło w mitologii. Tym, co w religii dochodzi do świadomości [...] jest absolut w ogóle”⁴. Niestety, nauki o religiach, tak jak ukształtowały się w kulturze zachodniej, nabierając charakteru socjologicznego pod wpływem Emile’a Durkheima, a charakteru fenomenologicznego pod wpływem Rudolfa Otto, prawie w ogóle nie zajmują się dyspozycją artystyczną ducha ludzkiego, jego zdolnością odniesienia do sacrum i wyrażania go w pięknie. Mówi się o symbolach, mitach, obrzędach jako rzeczywistościach obiektywnych, które nakładają się na człowieka, lub jako rzeczach, których wartości egzystencjalnej może doświadczyć człowiek, ale jest bardzo rzadkim zjawiskiem, by zdecydowano się przekroczyć podejście socjologiczne lub fenomenologiczne, gdy zajmuje się dziedziną artystyczną.

Religia nie może być jednak oddzielona od postawy artystycznej. Nie ma mitów bez poety-narratora, nie ma obrzędów bez „kapłana”, który by je celebrował, nie świętowania bez pieśni, ozdób i odpowiedniego ubioru. Nie ma symboli bez kreatywnego włączenia w nie elementów naturalnych, takich jak: ogień, woda, ziemia itd., bez słów, bez gestów, bez przedstawień figuralnych lub bez ukształtowania przestrzeni.

Jakąkolwiek kulturę się uwzględni, łatwo można uchwycić głębokie relacje zachodzące między sztuką i doświadczeniem religijnym⁵. Sztuka i religia spotykają się ze sobą, nakładają się na siebie, prowokują się wzajemnie tak, że trudno jest rozdzielić je w ich genezie i wyobrazić sobie, że mogą istnieć oddzielone od siebie⁶. Najstarsze cywilizacje poświadczają ten głęboki związek i można sadzić, że zachodzi on od samego początku istnienia ludzkości, gdy człowiek, nawiązując kontakty

³ Zajmujemy się tutaj sztuką w ogólności, nie wchodząc w bardziej szczegółowe, oczywiście ważne, kwestie rozróżnienia między sztuką religijną i sztuką sakralną, mającego zasadnicze znaczenie dla teologii katolickiej, tym bardziej że potrzebę jego uwzględniania potwierdza Sobór Watykański II w Konstytucji o liturgii *Sacrosanctum Concilium*, nr 122.

⁴ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, 505.

⁵ Por. A.N. Terrin, *Religione visibile. La forza delle immagini nella ritualità e nella fede*, Brescia 2011.

⁶ Bardzo dobrze ilustrują ten fakt liczne muzea, w których dominujące miejsce zajmują dzieła sztuki o treści religijnej, przynajmniej jeśli chodzi o dzieła powstałe do XVIII w.

ze sklepieniem niebieskim, słońcem, księżycem, ziemią wodą, kamieniami i roślinami, za pomocą gestu i słowa interpretuje znaki, które do niego dochodzą. Nawiązuje w ten sposób relację z tym, co go otacza i dokonuje uporządkowania dostrzeganych elementów, aby zorganizować swoje środowisko, unikając fatalizmu związanego z chaosem. Sztuka i religia spotykają się szczególnie ze sobą w poszukiwaniu sensu, a więc w tej samej uwadze zwracanej na to, co jest ukryte i może zostać ujawnione. Taniec, malarstwo, rzeźba, architektura są formami wyrazu, poszerzającymi działalność człowieka i starającymi się wypowiedzieć to, co niewypowiedziane, ale potrzebują narracji (mitu) i rytmu (obrzędu), w którym odbijałby się świat boski. Za pośrednictwem tego splatania się różnych rzeczywistości człowiek zyskał świadomość świata i tajemniczych więzi, które zachodzą między różnymi rzeczami należącymi do tego świata i rzeczywistością niewidzialną. Zachodzi to od początku, ale przede wszystkim w formach bardziej rozwiniętych religii twórczość artystyczna znajduje swoje najwyższe wyrażenie w dziełach, które wprost mają znaczenie religijne lub przeznaczenie obrzędowe, nawet jeśli potem te dwie formy aktywności duchowej dążą coraz bardziej do rozdzielenia się, zyskując świadomość swojej odrębności.

Ta stopniowo uwalniająca się autonomia różnych dziedzin aktywności duchowej, szeroko udokumentowana przez historię sztuki i historię religii, stawia problem relacji między sztuką i doświadczeniem religijnym. Czy chodzi w tym przypadku o relację zewnętrzną i przypadkową, czy też chodzi o relację głębszą, łączącą w organiczną całość doświadczenie religijne i doświadczenie artystyczne? Odpowiedź na tak postawione pytanie domaga się uwzględnienia głównych aspektów tej relacji, aby zobaczyć, jak formy sztuki i religii są określane przez znaczenia symboliczne, trwają na mocy twórczości symbolicznej, oraz jak symbolizm tworzy porządek, kompozycję, rytm, proporcję oraz modeluje sposób, w jaki rzeczywistość wypływa ze swojej pierwszej zasady, czyli od Boga⁷. Także wtedy, gdy symbol wraz z epoką baroku stracił odniesienie do tego, co inteligibilne i metafizyczne, stając się znakiem, mogącym zwracać się dowolnie w każdym kierunku, napięcie między sztuką i doświadczeniem religijnym powraca jako znak wpisany w narrację jako możliwość, w której człowiek może uznać zawsze, że jest poniekąd „ponad” sobą.

3. HORYZONT SYMBOLICZNY

Platońska doktryna idei stanowi punkt wyjścia studium zagadnienia symbolizmu, ponieważ wprowadził rozróżnienie między światem zmysłowym, w którym rzeczy stają się nieustannie czymś innym (zmiennosc), i światem inteligibilnym, który zakorzenia się w boskiej istocie⁸. Świat zmysłowy jest rozciągnięciem lub projekcją świata inteligibilnego oraz jest rzeczywistą miarą, w jakiej w nim uczestniczy lub go odzwierciedla. Granica między tymi dwoma światami nie jest nieprze-

⁷ Podejmując to zagadnienie, odwołujemy się do tradycji chrześcijańskiej, głównie zachodniej.

⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, 115–138.

kraczalna. Rzeczy świata zmysłowego naśladują formy (idee), które są w świecie inteligibilnym. W podobny sposób także rzeczy zrobione przez człowieka powinny naśladować formy wieczne. Dlatego wszystkie działania ludzkie są wyrażeniem naśladowania. Myśli i argumentacje są naśladowaniem rzeczywistości, dyskurs jest naśladowaniem i przedstawieniem, słowa naśladują rzeczy. Rządy ziemskie są naśladowaniem rządów idealnych, prawa są naśladowaniem prawa wiecznego, ludzie pobożni naśladują bogów. Dźwięki są naśladowaniem boskiej harmonii, dlatego muzyka jest naśladowaniem, jak taniec jest naśladowaniem tego, co jest powiedziane w piosence. Poeta i malarz są naśladowcami, tak jak wszyscy rzemieślnicy. Sztuka według Platona ma ze swej natury charakter mimetyczny, przy czym może urzeczywistniać się na różnych poziomach.

Na pierwszym poziomie jest sztuka, która kopiuje przejawy rzeczy, zewnętrzne cechy charakterystyczne, tworząc tylko podobieństwa. Jest to sztuka, która opiera się na grze barw i cieni, aby zwodzić wzrok. Platon ostro zaatakował tego typu sztukę w dziesiątej księdze *Państwa*, definiując ją jako „pewną zabawę”, nie będącą „zajęciem poważnym”: „naśladowca nie wie nic godnego uwagi o tym, co naśladuje”⁹. Jest to sztuka, która oddziałuje na poziomie wyobraźni (*eikasia*), starając się zadowolić zmysły i emocje, hołubić ludzkie „ja” i skłaniać ludzi do działań infantylnych, nieuwzględniających racjonalnych wymogów życia. Tak postępujący naśladowca jest ignorantem, ponieważ nie żyje na poziomie form i nie chwytą prawdziwej natury, która znajduje się pod powierzchnią rzeczy. Nie posiadając poznania bytu, ale tylko jego przejawów, działa na poziomie opinii (*doxa*) i kopiuje nierzeczywiste aspekty przedmiotu chwytane przez zmysły, a nie jego znaczenie głębokie, czyli jego istotę. Tworzy tylko sztukę popularną, a jej wytwory są tylko ukłonem w stosunku do przejawów, a nie w stosunku do prawdy.

Na drugim poziomie znajduje się sztuka użytkowa, typowa dla rzemiosła, którego produkty służą określonym celom. Tego typu sztuka podporządkowana jest użyteczności, a rzemieślnik, który robi dobrą kopię zasługuje na uznanie przez zapłatę, tak samo jak jego produkt, jeśli spełnia właściwą dla siebie funkcję.

Na trzecim poziomie sztuki mimetycznej znajduje się naśladowanie modeli formalnych, które wynikają z tradycji. Artysta na tym poziomie jest prowadzony przez wzory matematyczne i jakby logiczne oraz przez reguły, które odbijają archetypy. Żadne miasto – stwierdza Platon – nie może być szczęśliwe, jeśli jego plan nie został wyznaczony przez architektów, aby odzwierciedlało model niebieski. Już na tym poziomie praca artysty jest częściowo kwestią natchnienia i musi być prowadzona w świetle kryteriów intelektualnych.

W końcu, na czwartym i najwyższym poziomie sztuki mimetycznej, Platon proponuje jeszcze inną formę naśladowania, która podporządkowuje się prymatowi idei. W *Timaiosie*, który stanowi zwieńczenie jego poszukiwań, przedstawia taką *mimesis*, która tworzy typ obrazu wiernego modelowi inteligibilnemu; bogiem dającym życie światu zmysłowemu, trzymającym spojrzenie skierowane na świat idei, jest demiurg, który tworzy świat będący wiernym obrazem (*eikon*) archetypu ideal-

⁹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Warszawa 1994, 196–197.

nego i niezmiennego – będący obrazem wieczności¹⁰. Taki obraz jest tworzony według podobieństwa (*omoiosis*) i jako taki jest piękny w najwyższym stopniu. Wartościowa sztuka kopiuje boski paradygmat, kopiuje rzeczywisty aspekt rzeczy, aspekt, który uczestniczy w formach znajdujących się w świecie inteligibilnym, który odzwierciedla rzeczy idealne i przedstawia nie tylko przedmiot, ale także przedmiot wraz z jego formą.

Platon wprowadził na Zachodzie doktrynę symbolizmu, natomiast Plotyn wprowadził interpretację teologiczną doktryny form. Mówi o formach na dwa sposoby; na pierwszym miejscu stwierdza, że są one w myśli Bożej – są one wiecznymi myślami Boga. Na drugim miejscu są stworzone przez Boga razem z Logosem/Rozumem, a więc są użyte jako modele do stworzenia rzeczy zmysłowych.

Plotyn, nawiązując do Platona, rozwinął doktrynę, według której formy są myślami Myśli Bożej¹¹. Z Jedni, z jej wylewnej obfitości, emanuje kosmos i wszystkie rzeczy, zgodnie z porządkiem hierarchicznym. Pierwszą emanacją jest Intelkt, który ma w sobie wielość form. Z Intelktu wywodzi się Dusza, która zajmuje miejsce pośrednie między światem inteligibilnym i światem zmysłowym. Z jednej strony zwraca się do Intelktu i uczestniczy w życiu Jedni, przyjmując światło idei, z drugiej strony jako Dusza świata tworzy materię wszechświata fizycznego (jest więc *physis* – natura) i konkretyzuje się w poszczególnych ciałach żyjących (jako dusza indywidualna). Materia nie jest więc ostatnim efektem procesu promieniowania Jedni – jest marginesem cienia ograniczającym światło, jest brakiem i pozbawieniem dobra. Trzeba jednak pamiętać, że nie jest złem. Zło polega na rezygnacji Duszy z tego, by szła drogą prowadzącą do Jedni. Droga powrotu do Jedni nabiera więc wartości ascetycznej i religijnej, gdyż zakłada likwidację więzi ziemskich i wyzwolenie Duszy. W tym „wstępowaniu”, które na nowo prowadzi Duszę do Jedni, kontemplacja piękna odgrywa rolę zasadniczą. Piękno wzbudza miłość, a miłość – w wiecznym poszukiwaniu tego, co jej brakuje z powodu jej ubóstwa i jej ograniczeń – pragnie piękna. Jakość estetyczna tego doświadczenia wynika z tego, że „piękno jest w dziedzinie wzroku i jest go tu bardzo wiele. Jest także w dziedzinie słuchu, w składanych wypowiedziach i we wszelkiej muzyce, bo przecież i melodie, i rytmy są piękne”¹². Dyskurs Plotyna na temat piękna otwiera apologia oglądu według najbardziej typowej kulturowej tradycji greckiej. Pośród zmysłów wzrok jest uważany za najważniejszy, ponieważ dzięki niemu jest możliwa komunikacja ze światem form i z boskością. Dla Plotyna wzrok nie tylko pozostaje w relacji z pięknem lub z miłością (wzrok sprawia, że człowiek jest pociągany przez eros, przynajmniej w pierwszej chwili), ale stanowi pierwszorzędne narzędzie poznania.

To pierwszeństwo oglądu zostało przyjęte także w świecie chrześcijańskim w jego doktrynie symbolizmu. Wraz z Wcieleniem Słowa Bożego, stanowiącym centrum objawienia chrześcijańskiego, zawarty w Dekalogu zakaz każdego przedstawienia figuralnego, rzeźbionego lub malowanego, stracił rację bytu. Niewidzial-

¹⁰ Por. Platon, *Timaios* [39e, 44a–50c], w: tenże, *Timaios. Kritias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1951, 38 i 42–45.

¹¹ Por. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., 290–302.

¹² Plotyn, *Enneady* [1, 6, 1], tłum. A. Krokiewicz, t. 1, Warszawa 1959, 101.

ny Bóg stał się widzialny, objawiając się w formie ludzkiej Słowa wcielonego. Uzasadnienie kultu obrazów, którego podstawy wypracowali greccy ojcowie Kościoła, a które skodyfikował II Sobór Nicejski (787 r.), a potem IV Sobór Konstantynopoliński (869 r.) w odpowiedzi na ataki ikonoklastów, opiera się głównie na tajemnicy wcielenia i na ludzkiej naturze Chrystusa związanej z Jego naturą boską w jednej osobie Boga-Człowieka. Pełnia objawienia Bożego w Synu nie eliminuje Jego obecności z rzeczywistości świata stworzonego¹³.

Pisarze chrześcijańscy, odwołując się do wypowiedzi biblijnych, zwłaszcza do Listu do Rzymian: „Albowiem od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty – wiekuista Jego potęga oraz bóstwo – stają się widzialne dla umysłu przez Jego dzieła” (Rz 1, 20), nawiązali do tradycji platońskiej i neoplatońskiej w traktowaniu świata fenomenów jako symbolu świata inteligibilnego. Święty Augustyn, najbardziej autorytatywny i wpływowy z ojców Kościoła zachodniego, mówi na temat mądrości Bożej: „Dokądkolwiek się zwracasz, przemawia do ciebie śladami, które wycisnęła na swoich dziełach; kiedy staczasz się w rzeczy zewnętrzne, posługuje się samym ich pięknem, aby przywołać cię do wnętrza, a to w tym celu, abyś widząc cielesnymi zmysłami zachwycającą harmonię kształtów cielesnych, zainteresował się, skąd pochodzi”¹⁴. Augustyn sformułował zasadę, która będzie podtrzymywana przez pisarzy chrześcijańskich aż do epoki renesansu. Także dla Pseudo-Dionizego Areopagity „przez to, co zmysłowe [wznosimy się do tego, co inteligibilne”¹⁵. Mówi on o Bogu jako tym, który sprawił, że formy widzialne są obrazami piękna niewidzialnego. Pseudo-Dionizy wyprowadza więc następujący wniosek: „Cały zatem świat rzeczy może być źródłem najpiękniejszych kontemplacji i te niepodobne podobizny wywodzące się ze świata materialnego, o których właśnie mówiłem, można stosować również do portretowania substancji inteligibilnych i intelektualnych, chociaż należy zawsze pamiętać, że mają one zupełnie inne znaczenie w odniesieniu do czystych inteligencji, a inne do bytów obdarzonych wrażliwością zmysłową”¹⁶. Za pośrednictwem podobizn człowiek może wznieść się do tego, co niewidzialne i do doskonałego piękna świata inteligibilnego.

Zagadnienie miało liczne i rozbudowane przedłużenia w myśli średniowiecznej¹⁷. Myśl średniowieczna jest przeniknięta przekonaniem o symbolicznej naturze świata zjawisk, za pośrednictwem którego odzwierciedla się rzeczywistość niewidzialna. Hugon z klasztoru św. Wiktora podkreśla: „Cała natura mówi o Bogu. Cała natura poucza człowieka. Cała natura rodzi rozumienie i nie ma niczego bezpłodnego we wszechświecie”¹⁸. Wszystkie rzeczy widzialne mają swój sens symboliczny, to znaczy są dane do dyspozycji, aby odszyfrować i wyjaśnić rzeczy niewidzialne. Bóg daje odbicie siebie samego w porządku i w pięknie, a każda rzecz widzialna jest

¹³ Por. J. Królikowski, *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów 2008, 77–110.

¹⁴ Św. Augustyn, *O wolnej woli*, [2, 16, 41], w: *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, 568.

¹⁵ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska* [2, 3], w: *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005, 73.

¹⁶ Tamże [2, 4], 79.

¹⁷ Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków 2006, 160–164.

¹⁸ Hugon z klasztoru św. Wiktora, *Eruditio didascalica* 6, 5: PL 176, 805C.

znakiem czegoś bezcielesnego. Właśnie w tym kontekście mocno symbolicznym została systematycznie opracowana doktryna czworakiego sensu Pisma Świętego, według którego tekst biblijny przekazuje prawdę na czterech różnych poziomach, z których jeden jest dosłowny i trzy symboliczne (alegoryczny, moralny i anagogiczny). W tej perspektywie tekst pisany nie ogranicza i nie przypisuje sobie transcendentnego Słowa Bożego, ale staje się świadectwem symbolicznymi z punktu widzenia estetycznego staje się „tworem artystycznym”, który odsyła poza siebie – do Boga¹⁹.

Doktryna, według której rzeczy zmysłowe są symbolami form inteligibilnych, określa średniowieczną postawę w stosunku do sztuki. Taka doktryna została już sformułowana w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Euzebiusz z Cezarei w kazaniu na poświęcenie kościoła stwierdza o jego budowniczym: „Budował on tę przepyszną świątynię Boga Najwyższego, z natury swej podobną do owego idealnego wzorca, jak tylko to, co widzialne, może być podobne do tego, co niewidzialne”²⁰. Po wygłoszonej pochwalie na temat kunsztu budowli dodaje: „Jest to więc nie niewątpliwie wielki cud, w największy podziw wprawiający zwłaszcza tych, którzy zwracają uwagę tylko na wygląd zewnętrzny. Lecz od tych cudów cudowniejsze są ich pierwowzory, ich duchowe prototypy i boskie wzorce, owo odnawianie się Bożej i rozumnej budowy w naszych duszach”²¹.

Także Pseudo-Dionizy Areopagita podkreśla, że artysta powinien kontemplować i naśladować piękno archetypiczne, doskonałe i niewidzialne: „W przestrzeni rzeczy zmysłowych artysta, który wpatrując się nieustannie w swój prototyp, nigdy nie pozwala sobie na to, by pociągnęła go czy zajęła jego uwagę jakaś inna rzecz widzialna. [...] Tak też, przez niezwykle usilne i wytrwałe kontemplowanie owego woniącego i sekretne Piękna ci artyści, którzy kochają piękno intelektualne i tworzą jego wizerunek w swoich intelektach, dostępują daru upodobnienia do Boga z nadprzyrodzoną dokładnością”²². Dla Pseudo-Dionizego, jeśli postępowanie drogą negatywną (apofatyczną) uwypukla niewymowność i tajemnicę tego, co boskie, to postępowanie drogą pozytywną (katafatyczną) wykorzystuje symbolizm i odnosi się do świata wyższego za pośrednictwem analogii światła, piękna i złota, które mają podstawowe znaczenie dla ikony wschodniej.

Sztuka średniowieczna jest sztuką intelektualną. Artysta nie wydobywa formy swojej pracy z dostrzeganej natury, ale postępuje za pośrednictwem słowa zrodzonego w intelekcie, to znaczy wcześniej chwytą formę inteligibilną, a potem kopiuje ją w formie materialnej. Artysta w uchwyceniu medytacyjnym jakby doświadcza bycia napełnionym przez poznanie, aby podkreślić świadomość i zachować pełną koncentrację, podczas gdy pracuje. Scholastycy rozróżniali w tym procesie *actus primus* – kontemplację formy inteligibilnej i *actus secundus*, czyli przeniesienie na materię obrazu uchwyczonego za pośrednictwem kontemplacji. Pierwszy akt jest nazywany aktem „wolnym”, a drugi „służebnym”. Sztuka średniowieczna jest więc sztuką,

¹⁹ Por. H. de Lubac, *Pismo Święte w Tradycji Kościoła*, tłum. K. Łukowicz, Kraków 2008, 242–254.

²⁰ Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna* [10, 4, 26], tłum. A. Caba na podst. tłum. A. Lisieckiego, Kraków 2013, 663.

²¹ Tamże [10, 4, 55], 673.

²² Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia kościelna* [4, 1], w: *Pisma teologiczne...*, dz.cyt., 175.

która przypisuje dziełu charakter ikoniczny, absolutny, a więc myśliciele średniowieczni widzą w nim miejsce teofanii, żywy znak Boga, lub mówiąc językiem neoplatońskim – skończone (mikrokosmos) odzwierciedlenie tego, co nieskończone (makrokosmos).

W okresie humanizmu i odrodzenia ta perspektywa spojrzenia na sztukę, wywodząca się ze świata klasycznego i z średniowiecza, zostanie w pełni rozwinięta²³. Artysta odrodzeniowy staje się najwyższym wyrażeniem „iskry Bożej”, która znajduje się w człowieku i przybiera niekiedy cechy boskie (boskości demiurgicznej). Dzięki temu, podczas gdy maluje czuje, że wnika i poznaje konkretnie (doświadczalnie), a nie tylko abstrakcyjnie, rzeczywistość i miejsca natury, bądź też gdy buduje domy lub kościoły ma świadomość, że przywraca porządek polityczny i religijny, bądź też gdy komponuje muzykę czuje, że odtwarza harmonię wszechświata.

Właśnie ta nowa świadomość, niekiedy naznaczona melancholią, w okresie odrodzenia zapoczątkowała zjawisko nieznane wcześniej, a którym są traktaty, często o charakterze autobiograficznym, w których artyści świadomi wyjątkowości swojej roli podejmują refleksję nad sobą²⁴. Leonardo da Vinci jest autorem traktatu *O malarstwie*, Leon Battista Alberti *O malarstwie i O architekturze*, Albrecht Dürer *Traktatu o proporcjach i Księgi malarza*. Jest to swoisty tryumf rodzaju literackiego, który wyraża wymóg typowo odrodzeniowy, którym jest pogodzenie spekulacji i działalności praktycznej, w poszukiwaniu sposobu przekształcenia form w formuły, wyjaśnienia sensu linii, jakości relacji w liczbach. Sam Dürer pisze: „Kłamstwo jest w naszym rozumie, ciemność jest tak mocno zakorzeniona w naszej myśli, że także nasze uporczywe poszukiwanie prawdy poniesie porażkę”, ponieważ „nie wiem, czym jest Piękno absolutne. Nikt tego nie wie, z wyjątkiem Boga”²⁵.

Element mocno symboliczny znajdujemy u niektórych autorów odrodzeniowych, którzy przyczynili się do wytworzenia tego, co nazywamy „neoplatońską religią sztuki”²⁶. Ten element estetyczny głęboko religijny wprowadził Marsilio Ficino traktatem *Theologia platonica* (1482). Jego koncepcja duszy jako *copula mundi*, punkt pośredni między Bogiem i światem, sprawia, że charakteryzuje się ona istotnym niepokojem, który sprawia, że nie może ona znaleźć pełnej satysfakcji w żadnym procesie skończonym. Dlatego dusza za pośrednictwem erosa platońskiego ubogaconego chrześcijańską koncepcją miłości stale przekracza siebie, otwierając się na to, co nieskończone w dążeniu do odnalezienia tego, co boskie. Ten temat niepokoju związanego z dążeniem do tego, co nieskończone, zostanie podjęty przez Giordana Bruna w traktacie *De Monade* (1591). Bruno zastosował w tym wypadku określenie „heroiczny szał – *l'eroico furore*”, które nie jest niczym innym niż powrotem do „boskiego szaleństwa”, które Platon przypisywał artyście jako natchnionemu przez Boga. Heroiczny szał Bruna nie ma jednak nic wspól-

²³ Por. J.S. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1969.

²⁴ Por. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985 (*Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 2).

²⁵ Cyt. za: G. Zampa, *L'irraggiungibile semplicità della bellezza*, w: *Dürer*, a cura di C. Porcu, Milano 2004, 7.

²⁶ S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma–Bari 1996, 17–18.

nego z łaską udzielaną przez Boga. Nie jest to siła, która porywa człowieka, ale zdolność ściśle ludzka, w której przenikają się intelekt i wola, pasja i rozum, która prowadzi do utkwienia spojrzenia w prawdzie, którą nie jest Bóg, jaki jest w sobie, ale Jego ślad (*vestigium*) – nieskończona jedność całości w widzeniu wszystkiego jako „Jednego” oraz w przyjęciu tego punktu widzenia za najgłębszy i najbardziej prawdziwy. Neoplatonizm odrodzeniowy wyrażający się w doprowadzeniu religii do wymiaru głęboko artystycznego znalazł swój najpełniejszy wyraz w poezjach Tommasa Campanelli. Nie ma on charakteru filozoficznego, jak w przypadku Bruna, ale wyraża się w świadomości, że poezja jest uwielbieniem Boga i sposobem dojścia do poznania Go – poznania najpewniejszego.

4. KRYZYS SYMBOLU

Wraz z epoką baroku sytuacja uległa radykalnej zmianie²⁷. Formy inteligibilne i rzeczywistość niewidzialna nie przebywają już w przestrzeni metafizycznej lub w Myśli Bożej. Sztuka baroku we wszystkich swoich dziedzinach znalazła się pod wpływem prawdziwego wywłaszczenia z tradycji metafizycznej, antycypując zjawisko, która głęboko wpływa na kulturę współczesną. Sztuka wyemancypowała się od celów mimetycznych, koncentrując się na swojej zdolności budzenia podziwu i inwencji, na dowolnym i bezgranicznym tworzeniu znaczeń. Sztuka barokowa rozszczepia rzeczywistość w grach poetyckich i wyobraźni mitologicznej, w twórcach językowych, w mnożeniu metafor posuniętym niemal do nieskończoności („punkt ucieczki”). Rzeczywistość zaczyna jawić się jako lekka, pozbawiona oparcia i zaskakująca jak dzieło sztuki poetyckiej, skoro poezja jawi się jako narzędzie będące w stanie ukazać tę lekkość i ten brak oparcia. Tymi symbolami i metaforami, które starają się nadać formę Nieskończoności i poszukiwaniu sensu za pośrednictwem zasady podziwu, zachwyca się religijna poezja niemiecka, czerpie z nich mistyka hiszpańska św. Jana od Krzyża, a także angielscy poeci metafizyczni. Cała ta wielka tendencja dochodzi do Pascala, w którym przerażanie wiecznym milczeniem nieskończonych przestrzeni przekształca się w poszukiwanie „Boga ukrytego” w sercu, w najbardziej wewnętrznych i tajemniczych źródłach uczucia religijnego. Nie należy zapominać, że obrazy pustki, odmętu, nieskończonej elipsy, linii zmierzającej do „x” na osi kartezjańskiej, to znaczy obrazy charakteryzujące nowożytność, są związane z rewolucją kopernikańską, o której powiedziano, że ma już „duszę barokową”.

Właśnie w relacji do odkryć Kopernika, a więc wraz ze zniknięciem kosmosu stałego i hierarchicznego rodzi się poczucie niepokoju i beznadziejności wobec niepewności rzeczy. Barok jest przeniknięty szerokim nurtem nowych motywów religijnych: ucieczka czasu, pozorny i ulotny charakter piękna, zwycięstwo zapomnienia nad sławą, próżność rzeczy ludzkich, nieuchronne zbliżanie się śmierci. To poczucie końca jawi się jednak jako pobudzenie do poznania różnorodności świata,

²⁷ Na temat teorii sztuki w Kościele por. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010 (*Ars Vetus et Nova*, t. 29).

jako chęć zbadania nowych, nieznanych jeszcze aspektów rzeczy, dochodząc do wyszukanej analizy psychologicznej, która stara się wnikać w najbardziej złożone i sprzeczne uczucia, które mogą być oglądane z nieskończonych punktów widzenia oraz oceniane w świetle najbardziej różnorodnych kryteriów. Wynika z tego konieczność traktowania w świetle wszystkich możliwych perspektyw aktów, poruszeń wewnętrznych, uczuć, by móc dojść do ich lepszego rozumienia. Odzwierciedleniem tych przemian i tendencji są analizy jezuickich teologów moralistów, którzy są mistrzami w rozpatrywaniu przeciwstawienia między pozorem i rzeczywistością. Na tym gruncie dadzą oni zasadniczy wkład w rozwój teatru barokowego, nazywanego także „teatrem jezuickim”, w którym wielką rolę odgrywa kontrast między fikcją i rzeczywistością, a także zmiana scenografii za pośrednictwem zdumiewających i skomplikowanych machin scenicznych.

Ta radykalna przemiana dokonująca się w ramach kultury nowożytnej znalazła swój szczególny wyraz w sztuce narratywnej jako wymiar szczególnej dwuznaczności. Milan Kundera w swojej wypowiedzi na temat *Don Kichota* Cervantesa pokazał sugestywnie, że ta powieść jest wyrazem dokonywania przekształcania świata w pewną liczbę prawd względnych, które są sprzeczne ze sobą (prawdy te zostały wcielone w postacię występujące w powieści). Sformułował na ten temat następujący sąd: „Kiedy Bóg opuszczał z wolna miejsce, z którego sprawował niegdyś władzę nad wszechświatem i jego porządkiem wartości, oddzielając dobro od zła i nadając sens każdej rzeczy, Don Kichot wyszedł ze swego domu i nie umiał już świata rozpoznać. Jakoż świat, pod nieobecność Najwyższego Sędziego, objawił się nagle w przerażającej wieloznaczności; boska Prawda, prawda jedyna, rozpadła się na setki prawd względnych, którymi podzielili się ludzie. Tak oto narodził się świat czasów Nowożytnych, a wraz z nim, na jego wzór i obraz, powstała powieść”²⁸.

Opowiadanie jako sztuka i powieść jako rodzaj literacki stały się nowym horyzontem, na którym sytuuje się podmiot nowożytny, rezygnujący z widzenia i obrazy typowych dla kultury greckiej i chrześcijańskiej (katolickiej i prawosławnej) na rzecz pisma i słowa, które stanowią centrum religijności żydowskiej i chrześcijańskiej (protestanckiej). Nowożytność – nie należy o tym zapominać – jest epoką znajdującą się pod mocnym wpływem protestantyzmu i judaizmu, a więc tradycji dystansujących się w stosunku do sztuki.

Za datę, z którą można wiązać początek powieści, a więc i koniec średniowiecza, można uznać rok 1348, w którym Boccaccio ogłosił *Dekameron*. Na horyzoncie tego dzieła nie ma już Boga, który gwarantowałby porządek, ale jest tylko człowiek, który szuka spokojnego miejsca, w którym mógłby się schronić pośród życiowych nieszczęść. Nie obowiązuje już tradycyjna hierarchia; nie ma już sakramentów ani innych środków zbawczych, nie ma już kapłanów i mężczyzn, ale większość postaci *Dekameronu* stanowią kobiety, które opowiadają i wprowadzają nowy porządek. *Dekameron* Boccaccia, począwszy od samego tytułu, sytuje się w kontraście z *Hexameronom* św. Ambrożego (i innych autorów chrześcijańskich), opowiadającym o stworzeniu świata w ciągu siedmiu dni. Dzieło Boccaccia jawi się

²⁸ M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015³, 12.

jako opowiadanie o „nowym” stworzeniu, będącym dziełem całkowicie ludzkim, pokazującym, że świat jest niezrozumiały i przypadkowy i że z tej racji domaga się od człowieka inicjatywy, fantazji, dialogu itd. Powieść jest zwierciadłem i może najwierniejszym odbiciem narodzin i rozpadu podmiotu nowożytnego, przede wszystkim na przełomie XIX i XX w. Na pewno XX w. jest wiekiem powieści. Wystarczy wspomnieć niektóre nazwiska: Balzac, Standhal, Dostojewski, Tolstoj, Manzoni, Verga. Wiek XX znaczą głęboko postacie Manna, Prousta, Joyce’a, Kafki. Także tradycja chrześcijańska ma swoich wybitnych przedstawicieli: Green, Mauriac, Bernanos. Na pewno można pokazać, że powieść odzwierciedliła się także w filozofii – wystarczy przywołać Kanta i jego *Krytyki*, *Fenomenologię Ducha* Hegla czy *Bycie i czas* Heideggera. Także w teologii mamy podobne zjawiska – ilustruje je *Katholische Dogmatik* Bartha oraz trylogia von Balthasara: *Teologika*, *Chwała*, *Estetyka teologiczna*, *Teodramatyka*. Bez odniesienia do literackiego i kulturowego zjawiska powieści nie można w pełni zrozumieć tych dwóch wybitnych teologów, a także popularności, którą cieszą się ich dzieła, zrywające z tradycyjną i dogmatyczną teologią²⁹.

Powieść współczesna ma dwie cechy charakterystyczne: każda powieść jest pewnym światem zamkniętym w sobie, światem światów, które spotykają się, ścierają między sobą i dążą do syntezy; powieść jest następnie światem poznania konkretnego, zwartego, chwytającym szczegółność, wolność i złożoność każdego zjawiska. Punktem odniesienia powieści nie jest już kosmos symboliczny, ale kosmos afektywny – uczucia, które się budzą i wchodzą w różne sytuacje i konteksty, sprzeczne ze sobą, paradoksalne, które rodzą się w duszy jednostki, w jej nieskończonych możliwościach. W tym kosmosie wymiar religijny jest naznaczony tajemnicą, dwuznacznością, rozpostarciem między niebem i ziemią (czasami pojawia się także piekło), porywającą pobożnością, głęboką prowokacją, często nawet jest szokujący. To, co boskie, liczne i zmienne formy, nie poddają się definitywnym wyrażeniom. W literaturze, jak zostało trafnie powiedziane, to, co boskie zostało za naszymi plecami.

5. ZAKOŃCZENIE

W zaprezentowanej tutaj „paraboli” historycznej zwróciliśmy uwagę, że sztuka (wymiar artystyczny) w swoim napięciu religijnym jawi się jako mimesis wizualna rzeczywistości transcendentnej oraz jako inwencja i opowiadanie o trwałej kondycji ludzkiej. Sztuka ukazuje się jako zwierciadło, jako iluzja i możliwe zwodzenie. Czy na końcu powraca potępienie sformułowane przez Platona, który przestrzega przed zwodzeniem obecnym w sztuce? Doświadczenie pokazuje jednak, że sztuka pozwala człowiekowi poznać siebie samego w swojej wielkości i w swojej nędzy, jak powiedziałby Pascal, pozwala zachować – dzięki dziełom wielkich

²⁹ Por. E. Salmann, *La teologia è un romanzo. Un approccio dialettico a questioni cruciali*, Milano 2000.

artystów – żywy zmysł zdumienia, jak i swego ubóstwa, a tym samym może także obudzić i skłonić do wejścia na próg nieskończoności i transcendencji.

Postawa człowieka współczesnego wobec złożonego problemu relacji między twórczością artystyczną i doświadczeniem religijnym wydaje się mieć coś wspólnego z doświadczeniem mitycznego Ulissea słyszącego śpiew syren: prosić Boga, aby nie pozwolił mu oddalić się od siebie, ale słuchać wołania sztuki, zawsze i wszędzie. Słuchać – ponieważ to, co jest piękne, ma wartość samo przez się i odsyła bezpośrednio do tajemnicy bytu, słuchać, aby nie pozwolić zubożyć siebie samego i swojego sposobu widzenia świata, jak mogłoby się zdarzyć, gdyby ktoś starał się ograniczyć swój horyzont życiowy i doświadczalny tylko do tego, co użyteczne.

BIBLIOGRAFIA

- Św. Augustyn, *O wolnej woli*, [2, 16, 41], w: tenże, *Dialogi filozoficzne*, tłum. A. Świderkówna, Kraków: Znak 1999.
- de Lubac H., *Pismo Święte w Tradycji Kościoła*, tłum. K. Łukowicz, Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy 2008.
- Eco U., *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków: Znak 2006.
- Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna* [10, 4, 26], tłum. A. Caba na podst. tłum. A. Lisieckiego, Kraków: WAM 2013.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa: PWN 1964.
- Hugon z klasztoru św. Wiktora, *Eruditio didascalica* 6, 5: PL 176, 805C.
- Givone S., *Storia dell'estetica*, Roma-Bari: Editori Laterza 1996.
- Krasny P., *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, (*Ars Vetus et Nova*, t. 29) Kraków: Universitas 2010.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B 2015³.
- Królikowski J., *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów: Biblos 2008.
- Królikowski J., *Nauka, mądrość i powołanie. O naturze i misji teologii*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II 2016.
- Pasierb J.S., *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa: Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej 1969.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Warszawa: PWN 1994.
- Platon, *Timaios. Kritias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa: PWN 1951.
- Plotyn, *Enneady* [1, 6, 1], tłum. A. Krokiewicz, t. 1, Warszawa: PWN 1959.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków: Znak 2005.
- Rilke R.M., *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2010.
- Salmann E., *La teologia è un romanzo. Un approccio dialettico a questioni cruciali*, Milano: Edizioni Paoline 2000.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1988.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa: PWN 1985 (*Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. 2).
- Terrin A.N., *Religione visibile. La forza delle immagini nella ritualità e nella fede*, Brescia Brescia : Morcelliana 2011.
- Zampa G., *L'irraggiungibile semplicità della bellezza*, w: *Dürer*, a cura di C. Porcu, Milano: Rizzoli/Skira 2004.

CREATIVE ACTIVITY AND RELIGIOUS EXPERIENCE. HISTORICAL ASPECT AND PRESENT SITUATION

Summary

In modern theology once again there is a lively interest in a category of beauty. Today it is often said that theology should follow the “way of beauty”. The strength of beauty stems from the fact that it has a very special character and that it is connected with a remarkable cogency. Undoubtedly, theology taking an aesthetic point of view is much more definite and influential. Among the introductory questions that should be answered while discussing this kind of theology I would suggest taking a closer look at the changes that occurred down the centuries in the understanding of a relation between creative activity and religious experience. The aim of this “parable” is to present the spiritual situation in which we are now. Thanks to that in a further part of today’s reflection we will be able to formulate certain criteria which will serve as a basis for effective search for the way of beauty in theology, so that it could be the answer to real sensitivity of contemporary man who is caught in a particular spiritual condition. It can be argued that finally it is all about the spirituality of man in which the need for beauty and art is manifested with all its obviousness.

Key words: beauty, religious experience, theology, symbolism, Renaissance, Baroque

Nota o Autorze

Ksiądz **Janusz KRÓLIKOWSKI** – doktor habilitowany nauk teologicznych, prof. UPJPII; absolwent i późniejszy wykładowca Papieskiego Uniwersytetu Świętego Krzyża (doktorat – 1995 r.), Papieskiego Instytutu Wschodniego oraz Instytutu św. Tomasza przy Uniwersytecie „Angelicum”, od 2014 r. dziekan Wydziału Teologicznego Sekcja w Tarnowie (UPJPII) i wykładowca teologii dogmatycznej, wykładowca mariologii w Instytucie Maryjno-Kolbiańskim „Kolbianum” w Niepokalanowie, członek zwyczajny Międzynarodowej Papieskiej Akademii Maryjnej w Rzymie i konsultor Komisji Nauki i Komisji Maryjnej Episkopatu Polski. Kontakt – e-mail: janusz.krolikowski@upjp2.edu.pl