

Ks. Tadeusz Dzidek

W dialogu ze sztuką

Dialog ze sztuką, czy szerzej z kulturą, nie był priorytetem w początkowym okresie istnienia wtedy jeszcze Międzywydziałowego Instytutu Ekumenii i Dialogu. Wynikało to z jego statusu. Dobra w zamysśle „międzywydziałowość” miała zapewnić interdyscyplinarność badań. Jednakże takie zawieszenie pomiędzy jednostkami – wydziałami nie było praktyczne, oznaczało bowiem brak samodzielności i własnej kadry. Dyrektor Instytutu miał w praktyce animować działalność, rekrutując współpracowników zatrudnionych etatowo na wydziałach, mających tam własne programy badawcze i obowiązki dydaktyczne. Ta szczupłość kadr wymogła skoncentrowanie uwagi na zagadnieniach ekumenizmu, relacji z judaizmem i usprawiedliwia przesunięcie dialogu ze sztuką na dalszy plan.

Próba bilansu

Z czasem zaczęło się to zmieniać. Niewątpliwie przyczyniło się do tego zakotwiczenie Instytutu na Wydziale Teologicznym.

Dydaktyka i publikacje

Odtąd mógł on firmować prowadzone przeze mnie co drugi rok semestralne wykłady pt. *Teologia a sztuka*. Są one obowiązkowe dla tych, którzy podejmują studia specjalistyczne z teologii fundamentalnej. W ramach tych zajęć, przybierających często formę konwersatoriów, proponowałem do refleksji różne zagadnienia szczegółowe: transcendencja człowieka w filmach Michelangelo Antonioniego, teksty źródłowe dotyczące relacji pomiędzy teologią a sztuką, funkcje sztuki w teologii. Wykłady *Teologia a sztuka* są również obowiązkowe na drugim roku, na studiach podstawowych w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej.

Wspominane przeze mnie zajęcia wynikały z osobistych zainteresowań i poszukiwań. Ich najbardziej dojrzały owoc to książka *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013. Te pasje dzielili niekiedy moi studenci. Na wspomnienie zasługuje Sylwia Bielawska, która napisała pracę magisterską *Kondycja człowieka w filmach Michelangelo Antonioniego*. Ta praca została wydana w serii „Biblioteka Ekumenii i Dialogu” t. 16, w roku 2002. Jest to chyba jedyna pozycja w naszej Instytutowej serii, podejmująca zagadnienie dialogu ze sztuką. Dodam, że wspólnie z tą autorką, już ze zmienionym nazwiskiem (zamążpójście) opublikowałem artykuł o Antonionim.

Inne osoby godne wspomnienia to Bożena Bojanowicz, Monika Winiarska oraz Piotr Rak. Nasza współpraca zaowocowała tłumaczeniem i wydaniem trzech książek Miguela de Unamuno: *Agonii chrześcijaństwa* (2002), *Dziennika intymnego* (2003) i *Chrystus Velazqueza* (2006). Kilka interesujących prac na styku teologia i sztuka powstało również na seminarium pana dr. hab. Marka Kity, prof. UPJPII: opublikowane już magisterium pana Łukasza Rzepki – *Bosko-ludzki performans objawienia* (2016) oraz czekający na wydanie licencjat pani Angeliki Małek – *Chrystologia kultury współczesnej w oparciu o wybrane przedstawienia Ukrzyżowania*.

Metoda hermeneutyczna w teologicznej interpretacji sztuki

Poszukiwania teoretyczne oraz praktyka dydaktyczna pozwoliła mi wypracować metodę hermeneutyczną w teologicznej interpretacji dzieła sztuki. Jej teoretyczne zręby przedstawiłem w książce *Funkcje sztuki w teologii*.

Każde dzieło sztuki jest samoistną „księgą”, otwartą na różnorodne interpretacje. W dobie postmodernizmu pojawiło się wiele teorii głoszących ideę ciągłej nieuchwytności znaczenia tekstu czy szerzej – dzieł sztuki, stanowiących powiązany ze sobą układ znaków. Jacques Derrida np. postuluje niestabilność wszelkiego znaczenia w tekście pisanym, przyzwala na to, by odbiorca dzieła sztuki wytwarzał nieograniczony, niepodlegający kontroli strumień odczytań¹.

Wbrew tym trendom opowiadam się za sensownością poszukiwania prawdy i sensownością użycia racjonalnych środków służących do jej wydobycia. Sądzę, że interpretacja jest tym doskonalsza, im pełniej i bardziej harmonijnie uwzględnia trzy poziomy dzieła: intencję autora, intencję dzieła i intencję adresata.

Intentio auctoris. Intencja autora wydaje się być dla nas najbardziej oczywista. Odkrycie powodu i okoliczności powstania dzieła, a także celu, jakim artysta kierował się w trakcie procesu twórczego, wiele wyjaśnia. Korespondencja czy dziennik twórcy pozwalają wnikać w tajniki jego serca – ten wewnętrzny świat przeżyć i doświadczeń, który – przynajmniej w pewnej mierze i często przetworzony – znalazł swą ekspresję w dziele.

Niemniej jednak trzeba zachować ostrożność, trudno się bowiem nie zgodzić z Umberto Eco, który stwierdza jako pisarz, a nie filozof, że „prywatne życie autorów empirycznych jest pod pewnym

¹ Por. S. Collini, *Wstęp. Interpretacja skończona i nieskończona*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 11–13.

względem bardziej niezgłębione niż ich teksty”². Dlaczego bardziej niezgłębione? Ponieważ rozwija się ono nie tylko w sferze świadomości, ale również na poziomie podświadomości, gdzie znajdują swe odbicie zewnętrzne bodźce, słowa, zdarzenia. Ten nieuświadomiony świat zewnętrzny stanowi tajemnicę dla samego człowieka. Z punktu widzenia teologicznej analizy dzieła sztuki cenne są te informacje, które odsłaniają religijność artysty, jego postawę wiary. Jak zauważa Balthasar, „twórca, jeśli rzeczywiście jest subiektywnie religijny, na swój materiał, obojętnie, czy religijny, czy świecki, patrzy już oczami człowieka religijnego. W doborze i ujęciu przedmiotu odgrywa więc rolę działający twórczo moment religijny”³. Ale też odwrotnie – ważne są informacje odsłaniające – kryzys wiary, jej zanik, a nawet bunt religijny, który może mieć swe przełożenie w konkretnym utworze.

Intentio operis. O wiele bardziej dyskusyjna może być intencja dzieła. Samo pojęcie budzi kontrowersje. Nie da się go zredukować do intencji autora. Posługując się pojęciem *intentio operis*, chcę stwierdzić, że dzieło, poprzez zawarte w nim słowa, czy też szerzej znaki, nie jest nieokreślonym światem, w którym interpretator może odnaleźć nieskończoną liczbę wzajemnych odniesień. Właśnie słowa lub znaki dzieła zakreślają granice, w ramach których można się poruszać i odnajdywać uzasadnione znaczenia.

Umberto Eco posuwa się do skrajnego przykładu, aby wykazać niedorzeczność poglądu głoszącego całkowitą wolność odczytania „tekstu” (dzieła), będącego niczym piknik, na który twórca przynosi słowa (znaki), a czytelnicy (odbiorcy) sens: „Gdyby Kuba Rozpruwacz powiedział nam, że robił to, co robił na podstawie swej interpretacji Ewangelii według świętego Łukasza, podejrzewam, iż wielu krytyków

² U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt. s. 100.

³ H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2: *Pisma z zakresu sztuki i religii*, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 94.

zorientowanych na czytelnika skłaniałoby się do przekonania, że Kuba Rozpruwacz odczytał świętego Łukasza dość niedorzecznie”⁴.

Rzecz jasna zdarza się, że istnieją tego rodzaju znaczenia poszczególnych elementów dzieła, których autor nawet nie podejrzewał. A zatem intencja twórcy nie zawsze ogranicza świat zawarty w dziele. Trzeba to jednak wykazać. Z takim przypadkiem spotykamy się m.in. w twórczości Stendhala. W swym teoretycznym eseju na temat literatury uważa on, że pisarz powinien być piewą samoistnego pragnienia, które rodzi się w sercu każdego romantyka zupełnie autonomicznie i niezależnie od wpływów otoczenia. Tymczasem bohaterowie jego powieści przeczą temu twierdzeniu, ich pragnienia są mimetyczne, tzn. w dużej mierze wynikają z naśladowania innych. Będzie jeszcze okazja rozważyć to szerzej w jednym z następujących rozdziałów.

Nie da się nam uciec przed zagadnieniem kryteriów interpretacji *intentio operis*. W dyskusji z postmodernistami Eco podejmuje się ich opracowania. Pierwszym z nich jest logiczność, siła argumentacji uzasadniająca daną interpretację.

Eco wyróżnia dwie postawy interpretacyjne wyjaśniające świat. Pierwszą z nich jest racjonalizm, tzn. przekonanie poznawalności świata. Człowiek jest w stanie dotrzeć do prawdy, odkryć porządek świata. Czyni to za pomocą rozumu, kierując się logiką. Dla myślicieli greckich każda rzecz była prawdziwa, jeżeli dawała się wyjaśnić: „Od Platona po Arystotelesa i innych wiedza oznaczała rozumienie przyczyn. Stąd poznanie Boga oznaczało poznanie przyczyny, która nie może posiadać dalszej przyczyny. Aby móc poznawać świat w kategoriach przyczyny, należy przede wszystkim wyrobić sobie pojęcie linearności łańcucha przyczyn: jeżeli ruch przebiega od A do B, nie istnieje na świecie taka siła, która każe mu przebiegać od B do A. Aby dało się uzasadnić linearność łańcucha przyczynowego, trzeba przyjąć kilka zasad: zasadę tożsamości (A=A), zasadę niesprzeczności

⁴ U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 29–30.

(żadna rzecz nie może jednocześnie być i nie być A) i zasadę wyłączonego środka (A jest albo prawdziwe, albo fałszywe i *tertium non datur*). Z zasad tych wywodzimy typowy dla zachodniego racjonalizmu schemat myślenia, *modus ponens*: «jeżeli p, to q; skoro p, zatem q»⁵. Tym optymizmem poznawczym karmi się przede wszystkim nauka, np. matematyka, logika, przyrodoznawstwo czy informatyka, choć wiadomo, że dyscypliny empiryczne już dawno porzuciły pytanie o przyczynę i celowość świata na rzecz rozważania kwestii sposobu jego funkcjonowania.

Na przeciwnym biegunie da się wyodrębnić drugą postawę interpretacyjną – hermetyzm głoszący niepoznawalność tego, co istnieje i co chcemy wyjaśnić. Także i ta postawa ma swoje zakorzenie w kulturze greckiej, w której dostrzegalna była fascynacja *apeiron* – nieskończonością. Nieskończony świat podlega nieustannej przemianie, a wszystkie jego elementy, pozostając wzajemnie w niekończących się konstelacjach, są do siebie podobne. Powszechne podobieństwo miało wynikać z platońskiego założenia, że świat to boska emanacja, źródłem emanacji zaś jest niepoznawalna Jednia.

O powszechnym podobieństwie wszystkiego ze wszystkim można mówić dopiero wtedy, kiedy odrzuci się racjonalizm, a z nim jego zasadę niesprzeczności. Hermetyzm obala opisany przez racjonalizm porządek świata, a w jego miejsce proponuje różnorodność opisów, z których każdy może kryć niezliczoną ilość znaczeń, powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami, jakie świat zawiera. Prawdy jedynie można uszczknąć. Ona ciągle jest przed nami. Prawdziwe jest głównie to, co nie daje się wyjaśnić. Hermetyzm przetrwał wśród alchemików, żydowskich kabalistów, niektórych filozofów. Karmi się nim także współczesny postmodernizm⁶.

⁵ U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 32–33.

⁶ Por. U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 33–42.

Myślę, że większość twórców i koneserów sztuki chętniej widzi się w gronie alchemików niż racjonalistów. Ci, którzy tworzą dzieła, a także ich koneserzy kierują się w swym odczuwaniu i postrzeganiu świata bardziej intuicją niż logiką. Czy w takim razie fakt ten nie czyni z logiki niepotrzebnego gościa w obrębie hermeneutyki? Zapewne w wyjaśnianiu utworu obok logiki przydatna jest intuicja, zwłaszcza wówczas, kiedy związki logiczne analizowanego dzieła nie są oczywiste. Niemniej jednak pogłębiona krytyka w sztuce nie może się obejść bez logicznego myślenia.

Drugie kryterium poprawnego odczytania *intentio operis* Eco czerpie z filozofii nauki: „Thomas Kuhn zwraca uwagę, że aby jakaś teoria została uznana za paradygmat, musi wydawać się lepsza od innych teorii, lecz nie musi koniecznie wyjaśniać wszystkich faktów, których dotyczy”⁷. A zatem chodzi o „lepsze wyjaśnienie”. Eco dodaje jednak coś jeszcze, z czym się nie zgadzam: „Teoria nie może wyjaśniać mniej niż inne teorie”. Może się bowiem okazać, że owo „mniej” jest bardziej spójne, logiczne od tego, co „więcej”.

Trzecie kryterium to postulat, by interpretację *intentio operis* osadzać w całym kontekście dzieła. Dotyczy to przede wszystkim utworu literackiego. Eco pisze: „Każda interpretacja pewnego fragmentu tekstu może być przyjęta, jeżeli zyska swe potwierdzenie w innym fragmencie i musi zostać odrzucona, jeżeli inny fragment jej przeczy”⁸. Nie mogę się przy tym oprzeć, by zacytować zabawny fragment ilustrujący wspomniane kryterium: „Dwóch mężczyzn rozmawia podczas bankietu i pierwszy z nich chwali potrawy, obsługę, hojność gospodarzy, urodę obecnych na przyjęciu dam i wreszcie – piękne «toalety»; drugi mężczyzna odpowiada: «Jeszcze nie skorzystałem»”. Drugi mężczyzna „popęłnił oczywisty błąd, bo cały dyskurs pierwszego mężczyzny obracał się wokół pewnego wyda-

⁷ U. Eco, *Nadinterpretacja tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt. s. 67.

⁸ U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 73.

rzenia towarzyskiego, a nie problemów hydrauliki”⁹. Oto typowy błąd interpretacji wychodzącej poza kontekst.

Kolejne kryterium staje się możliwe, gdy twórca jeszcze żyje, a krytycy dokonali wewnętrznej interpretacji jego dzieła. Konsultacja z twórcą nie może służyć do potwierdzenia interpretacji intencji dzieła, przyda się jedynie do wykazania, że intencja twórcy jest zbieżna albo rozbieżna z intencją dzieła¹⁰.

Dla wydobycia intencji utworu ważne jest także uchwycenie jego relacji z tradycją artystyczną, istniejącym „światem” sztuki. Czasem te związki potwierdzenia bądź zerwania są przez artystę uświadomione i celowo zawarte w utworze. Jeśli da się to wykazać, wówczas możemy mówić o intencji. Bywa jednak i tak, że *intentio auctoris* jest w ogóle nieuchwytna, i wtedy o powiązaniu dzieła z epoką możemy dywagować jedynie na poziomie *intentio operis*. W osadzeniu dzieła w kontekście tradycji pomogą nam przykładowo takie pytania, jak: 1. Czy interpretowane dzieło ma jakiś pierwowzór, a samo zasługuje na miano przeróbki, naśladownictwa? oraz 2. W jakim stosunku pozostaje ono do norm wówczas występujących, takich jak: używane gatunki, stylistyka, poruszane tematy, prądy umysłowe? Te i podobne pytania dotyczą pola kulturowych odniesień, które zostały utrwalone w dziele przez twórcę. Dzięki temu przywołuje ono pewien wycinek tradycji będący warunkiem jego odczytania. Pole to można nazwać tradycją przywołaną – stanowi ona część macierzystego kontekstu interpretowanego utworu.

Intentio lectoris. W grę wchodzi jeszcze intencja „czytelnika”, czyli odbiorcy dzieła sztuki. Proces interpretacji rozpoczynamy zawsze z pewnym horyzontem przeżyć, oczekiwań, pytań. Mówiąc inaczej, jest to nasze „przedrozumienie”, moglibyśmy powiedzieć – „nastrojenie”. Człowiek jest nastrojony niczym jakiś instrument,

⁹ U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 70–71.

¹⁰ U. Eco, *Historia i interpretacja*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 82.

by zagrać określoną melodię. Przedrozumienie decyduje o tym, co staje się przedmiotem naszej potrzeby, zainteresowania i interpretacji. Proces rozumienia polega na powiązaniu interpretowanych znaków dzieła z kategoriami, w których aktualnie wyrażamy własne doświadczenie. Sens znaków czy też kategorii wyjaśnianych ujawnia się zawsze w świetle własnych kategorii interpretatora – sposobów jego odczuwania i rozumienia.

Posłuchajmy jeszcze raz Umberto Eco: „W klasycznym sporze o interpretację stawiano pytanie, czy celem jest znalezienie w tekście (w dziele) tego, co autor zamierzał powiedzieć, czy też tego, co tekst (dzieło) mówi mocą swej spójności i systemu oznaczenia, który go podbudowuje, czy też znajdujemy to, co znajdujemy mocą swych własnych systemów oczekiwań”¹¹. Oczywiście to pytanie stawia nas w trudnej sytuacji. Jednoznaczny wybór nie jest możliwy. Istnieje bowiem dialektyczny związek pomiędzy *intentio operis* i *intentio lectoris*. Dialektyczny, tzn. pełen napięcia, walki, bowiem lektor może karmić się pozostałymi intencjami, a jednocześnie narzucać im własną intencję.

Pojedynczy odbiorca dzieła sztuki nie jest samotną wyspą, jego odczytanie wpisuje się w strumień innych interpretacji. Im starsze jest dzieło sztuki, tym dłuższa i bogatsza tradycja jego odbioru. Czasem i recepcję innych warto uwzględnić w interpretacji analizowanego dzieła. Będziemy więc pytali o reakcje, opinie krytyki i inne świadectwa jego odbioru, np. naśladownictwa, zapożyczenia, odrzucenie.

Rozważmy jeszcze *intentio lectoris* w kontekście hermeneutyki teologicznej. Wspomniałem, że karmi się ona pozostałymi intencjami, a jednocześnie odbiorca dzieła ma skłonność narzucania im własnej intencji. Zdarza się, że utwór sam w sobie jest religijnie neutralny, ale odbiorca narzuca mu religijne znaczenie. Rahner podaje dwa przykłady.

¹¹ U. Eco, *Nadinterpretacja tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt. s. 72.

Pierwszy z nich wywodzi się z dziedziny muzyki. Niemiecka piosenka *Guter Mond, du gehst so stille...* – trywialny utwór, który z religią właściwie nie ma nic wspólnego, ale melodia tej piosenki jest taka sama jak melodia, na którą śpiewa się pieśń *Tantum ergo sacramentum*. Wynika z tego, że zjawisko akustyczne – w zależności od tego, w jakim ogólnoludzkim kontekście jest realizowane – może być religijne lub nie. Jeśli słuchają nie tylko uszy, lecz cały człowiek, to od jego samopoczucia i konkretnej sytuacji zależy, czy jakieś zjawisko akustyczne będzie religijne lub nie¹².

Drugi przykład odsyła nas do malarstwa. Wydaje się, że „malarstwo impresjonistyczne jest niereligijne, ponieważ nie wyraża niczego poza barwnymi wrażeniami z bezpośredniego otoczenia człowieka. Jeśli i o ile faktycznie tego chce i tylko to osiąga, to trzeba by zapewne powiedzieć, że nie jest sztuką religijną. I trzeba by trzeźwo i bezstronnie przyznać, że istnieje sztuka, która nie jest religijna. Przez to nie musi ona być antyreligijna, ale odwołuje się do wymiaru człowieka, w którym nie istnieje jeszcze relacja z Bogiem”¹³. Ale odbiorca może popatrzeć na impresjonistyczny pejzaż w postawie wiary. Wówczas piękno przedstawionego tam świata staje się bodźcem do uwielbienia jego Stwórcy. Tak oto obraz impresjonistyczny może być dla kogoś źródłem doznań religijnych.

Rahner stwierdza, że z teologicznego punktu widzenia takie narzucanie religijnej interpretacji religijnie neutralnemu dziełu jest uzasadnione prawdą o „Bogu, który jest wszędzie”. Oczywiście nie oznacza to, że każda rzeczywistość pozostaje w takiej samej relacji zarówno do mnie, jak i do Boga. W fizyczno-chemicznych procesach zachodzących w moim żołądku czy w impresjonistycznych formach obrazu Bóg nie jest obecny tak samo, jak wówczas, kiedy bliźniemu okazuję wierność, miłość i jestem wobec niego odpowiedzialny¹⁴.

¹² Por. K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit*, w: *Schriften zur Theologie*, t. 16, Zürich 1984, s. 369.

¹³ K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit...*, dz. cyt., s. 370.

¹⁴ Por. K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit...*, dz. cyt., s. 370.

To, co wolno przeciętnemu koneserowi sztuki, nie przystoi krytykowi, także teologowi. By interpretacja była bardziej obiektywna, trzeba się harmonijnie odnieść do trzech intencji.

Hierarchia trzech intencji. Czy istnieje jakaś hierarchia wartości trzech intencji? Wydaje się, że najważniejsza jest intencja dzieła. Trudno nie zgodzić się z Eco, że pomiędzy często trudną do odczytania intencją autora a sporną intencją czytelnika właśnie intencja dzieła jest tą, która ma szansę najskuteczniej bronić się przed błędną interpretacją¹⁵.

Jednakże nie jest to jedyny argument. Następny można wydobyć ze znanego już studium Kandyńskiego – *O duchowości w sztuce*. Jak wiadomo, powstało ono w czasach, kiedy o troistej intencji dzieła nikt jeszcze nie pisał. A jednak Kandyński, wnikając głęboko w tajniki sztuki, potrafił mówić o interesującym zagadnieniu, oczywiście nie używając współczesnej terminologii.

Kandyński pyta najpierw: „Czy każdy artysta, jako twórca, powinien starać się o wyrażenie siebie?”¹⁶. Kwestię tę łatwo identyfikujemy z *intentio auctoris*.

Następnie stawia pytanie: „Czy każdy artysta, jako dziecko swej epoki, ma wyrazić to, co właśnie ją charakteryzuje (zagadnienie wewnętrznego stylu, na który składają się język epoki i duch narodu)?”¹⁷. Jeżeli twórca czyniłby to świadomie, także mielibyśmy do czynienia z intencją autora. Jedynie w przypadku, gdyby artysta był po prostu dzieckiem swej epoki, bezwiednie ukazującym ją w swym dziele, to pytanie Kandyńskiego należałoby łączyć z zagadnieniem intencji dzieła.

I wreszcie pojawia się kwestia: „Czy każdy artysta, służąc sztuce, ma budować jej własne wartości (problem czystości i odwiecznych wartości w sztuce, zawsze aktualny dla wszystkich ludzi, narodów

¹⁵ Por. U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja...*, dz. cyt., s. 89.

¹⁶ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 76.

¹⁷ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, dz. cyt., s. 76.

i wszech czasów, widoczny w dziełach każdego artysty, narodu i w każdej epoce – jako podstawowy problem artystyczny jest poza przestrzenią i czasem)?”¹⁸. Nietrudno zauważyć, że w pytaniu zawarte jest fundamentalne założenie, tak kwestionowane przez wielu współczesnych teoretyków estetyki – istnieje istota sztuki. Wydawałoby się, że także w tym pytaniu dotykamy intencji autora. Jednak przecież żaden artysta, przystępując do tworzenia, nie wie, czy istotne wartości sztuki uda mu się zawrzeć w swym dziele. Nie wie tego nawet wtedy, kiedy efekt procesu twórczego jest już skończony. Istotne elementy tkwią w dziele. To zdecydowanie kwestia intencji dzieła.

Przypatrzmy się teraz, jak Kandyński odpowiada na postawione kwestie: „Są to ważne pytania, jednak oglądane z perspektywy wieków, a później tysiącleci, stopniowo tracą na ostrości i znaczeniu, stajemy się wobec nich najpierw obojętni, aż w końcu znikną same. Tylko trzecie pytanie o czystość i odwieczne zasady sztuki pozostaje aktualne. Z upływem czasu nie tylko nie traci, ale wprost przeciwnie – zyskuje na ostrości. Na przykład egipska rzeźba z całą pewnością wzrusza nas dziś bardziej, niż mogła być poruszyć sobie współczesnych: na nich działała ona o wiele za mocno, z powodu wtedy jeszcze żywego piętna czasu i osobowości, które przesłaniały jej wyrazistość. Dziś lepiej słyszymy w niej czysty ton pytania o odwieczną sztukę”¹⁹.

A zatem elementy odwieczne, istotne sztuki, zawarte w jakimś dziele, stają się uchwytny z perspektywy czasu. Teorie estetyczne i mody przemijają, natomiast to, co wielkie, ponadczasowe i niekwestionowane przez stulecia, a zatem istotne trwa w dziełach. Istnieje zasadnicza jednomyślność w ich postrzeganiu przez koneserów kolejnych pokoleń, dziś powiedzielibyśmy różnych „światów sztuki”.

Zwróciliśmy się ku myśli Kandyńskiego po to, by wydobyć jeszcze jeden argument stawiający intencję dzieła ponad intencje autora i odbiorcy. Teraz możemy go sformułować: intencja dzieła (pod warunkiem, że jest wybitne) najmniej uwikłana jest w historię.

¹⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁹ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce...*, dz. cyt., s. 77.

Perspektywy badawcze

Wydaje się, że w przyszłości czekają na realizację dwa ważne programy badawcze.

Program standardowy – motywy chrześcijańskie

Jego celem było systematyczne opracowanie związków chrześcijańskiego Objawienia ze sztuką polską: malarstwem, muzyką, literaturą, teatrem czy filmem. Ten program nazywam „standardowym”, ponieważ chodziłoby o teologiczną analizę tradycyjnych motywów religijnych związanych z chrześcijaństwem. Realizacja takiego programu musiałaby być podjęta przez zespół badawczy składający się z badaczy reprezentujących wiele dyscyplin i zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki.

Program niestandardowy – tropy religijne

Kiedy pod koniec XIX wieku Nietzsche proklamował „śmierć Boga”, nikt się chyba nie spodziewał, że nurty ateizmu tak głęboko przenikną społeczeństwa Zachodu. Większość przestała się zwracać do Niego w modlitwie i w odniesieniu do Niego kształtować swe życie. Za Nietzschem poszli nie tylko filozofowie. Nawet teologowie kręgów protestanckich zaczęli rozwijać tzw. teologię „śmierci Boga”. Uznali, że dojrzałość człowieka wiary w zsekularyzowanym świecie polega na heroizmie etycznym, bez uciekania się do zewnętrznych objawów religijności.

Jak zauważa Eliade, jest to kontekst, w którym sytuują się także twórcy sztuki. Dla wielu z nich fakt „śmierci Boga” oznacza niemożliwość wyrażania doświadczenia *sacrum* w tradycyjnym religijnym języku, który był kształtowany przez Objawienie chrześcijańskie

i wielowiekowy namysł nad nim, czyli przez teologię. Przez ponad sto lat Zachód nie tworzy już „religijnej sztuki” w tradycyjnym sensie. Większość twórców nie jest zainteresowana chrześcijańskimi motywami i symboliką²⁰.

Nie oznacza to jednak, jak zauważa Mircea Eliade, że *sacrum* kompletnie zniknęło ze współczesnej sztuki. Stało się jedynie nierozpoznawalne, zakamuflowane w formach czy kodach, które pozornie wydają się świeckie, należą do sfery *profanum*.

W swym wczesnym artykule *Kunst und Religion (Sztuka i religia)* z 1927 roku²¹ Balthasar wyodrębnia dwa rodzaje dzieł religijnych. Pierwszy z nich stanowią utwory, które przedstawiają to, co obiektywnie religijne, czyli konkretne fakty, motywy zaczerpnięte z danej religii, np. ukazują narodziny Chrystusa, o których mówią Ewangelie. Drugi rodzaj odnosi się do dzieł, które wyrażają religijność subiektywną artysty²². Teolog nie ma większych problemów z analizą dzieła obiektywnie religijnego, zwłaszcza kiedy zawiera ono wyraźne odniesienia do Objawienia chrześcijańskiego, staje natomiast przed nie lada trudnością, kiedy przychodzi mu przebić się przez słowa czy symbole wyrażające religijność subiektywną.

Zdaniem Balthasara, subiektywna religijność jest wyrażana w dziełach przez odpowiednie środki czy elementy stylistyczne, które dzieli na pierwotne i wtórne: „Pierwotnymi byłyby takie, które z doświadczeniem religijnym pozostają w głębokim związku, dającym się ukazać tylko fenomenologicznie”²³. Niestety teolog

²⁰ Por. M. Eliade, *The Sacred and the Modern Artist*, w: *Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, ed. D. Apostolos-Cappadona, New York 1984, s. 179–180.

²¹ H. Urs von Balthasar, *Kunst und Religion*, w: „Volkwohl” (Wien) 18 (1927), s. 354–365; wyd. polskie: *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2, s. 84–98.

²² Por. H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2, s. 93.

²³ H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2, s. 94.

szwajcarski nie wyjaśnia, na czym by miała polegać taka metoda fenomenologiczna.

Podaje natomiast dwa przykłady takich pierwotnych stylistycznych środków. Pierwszym z nich jest światło: „W teologii wszystkich narodów pojęcie światła odgrywa podstawową rolę. Od pieśni wedyjskich przez *Upaniszady* po filozofię grecką możemy śledzić identyfikację pojęć «święty» i «światło». Plotyn wprowadza ten obraz do wspaniałości, św. Jan przejmując ów obraz do chrześcijaństwa i mówi: «Bóg jest światłością» (1 J 1, 5). Życie wieczne jest życiem w światłości (por. J 8, 12). «Lampą Miasta Świętego – Baranek (por. Ap 21, 23–24). Wielkie doświadczenia religijne są «oświeceniami». «Ołśniła go nagle światłość z nieba i upadł na ziemię» (por. Dz 9, 3–4)”²⁴.

Szwajcarski teolog dostrzega światło jako pierwotny środek subiektywnej religijności w obrazach Claude’a Lorraina i Rembrandta. Być może dałoby się tę tezę Balthasara rozszerzyć na inne sztuki wizualne.

Drugim pierwotnym środkiem subiektywnej religijności jest rozległość: „Wewnętrzne religijne «nabieranie rozległości» pod wpływem łaski może odzwierciedlać się w rozległych obrazach morza i krajobrazu. Z drugiej strony mogą one w różnorodny sposób sugerować wielkość, ekstazę życia religijnego, jego wewnętrzny pokój, samotność, tęsknotę, niebezpieczeństwo”²⁵. Niestety autor nie podaje konkretnych świętych ksiąg religijnych, gdzie owa rozległość miałyby się pojawiać jako motyw.

Balthasar nie jest zupełnie klarowny w swoich rozważaniach. Przypomnę, że poruszamy się w sferze subiektywnej religijności, czyli tej niezależnej od oficjalnych, obiektywnie istniejących systemów religijnych. Niemniej jednak, kiedy pisze o świetle jako środku subiektywnej religijności, odwołuje się do hinduizmu, buddyzmu,

²⁴ H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2, s. 94–95.

²⁵ H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2, s. 95.

platonizmu i neoplatonizmu oraz chrześcijaństwa i z nich czerpie przykłady dla uzasadnienia swej tezy. Co więcej, stwierdza, że istnieje jakiś „obiektywny kanon” artystycznych środków subiektywnej religijności. Być może chodzi mu o to, że istnieje jakiś wspólny dla wszystkich ludzi korzeń wrażliwości na to, co religijne. Mówiąc inaczej, zakłada on posiadanie wspólnych kategorii, poprzez które postrzegamy i wyrażamy *sacrum*. Byłyby nimi światło i rozległość. Dzięki nim – stwierdza dalej Balthasar – „widza religijnego może religijnie poruszyć dzieło, którego artysta wcale w taki sposób nie zamierzył”²⁶.

Z pewnością koncepcja pierwotnych środków subiektywnej religijności inspiruje do dalszych badań. Chodzi o dwa pytania. Czy rzeczywiście w świętych księgach wielkich religii istnieją wspólne symbole? A jeśli tak, to w jaki sposób pojawiają się one w sztuce tworzonej na różnych obszarach kulturowych i religijnych.

Balthasar jest o wiele bardziej lakoniczny, gdy przychodzi mu omówić wtórne środki subiektywnej religijności. Stwierdza jedynie, że są zmienne i zależą od określonych przyzwyczajień i konwencji. Jednak nie podaje ich przykładów.

Jest wielce prawdopodobne, że kiedy Rahner wiele lat później pisał znany już nam artykuł *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit* (*Sztuka w horyzoncie teologii i pobożności*), również myślał o wtórnych środkach subiektywnej religijności, nazywając je szyframi. W sytuacji, kiedy sztuka współczesna daleka jest od tradycyjnej religijności, jego zdaniem nie pozostaje nic innego jak poszukiwanie szyfrów analogicznych do tradycyjnych motywów religijnych, poprzez które dziś wypowiadają się artyści. Twórcy bowiem w gruncie rzeczy formułują jak najbardziej religijne wypowiedzi, ale – jak przypuszcza – są one inne i zupełnie niezrozumiałe dla ludzi

²⁶ H. Urs von Balthasar, *Sztuka i religia*, w: H. Urs von Balthasar, *Pisma wybrane...*, dz. cyt., t. 2.

o tradycyjnej pobożności²⁷. Teolog staje więc przed trudnym problemem ich wydobycia i interpretacji.

Być może pierwszym właściwym polem badawczym w poszukiwaniu tego rodzaju tropów byłyby katalog wielkiej panoramicznej wystawy prezentowanej najpierw w Paryżu, a następnie w Monachium w latach 2008–2009²⁸.

²⁷ Por. K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit*, w: *Schriften zur Theologie*, t. 16, Zürich 1984, s. 367–368.

²⁸ *Traces du Sacré. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition „Traces du Sacré” présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 mai au 11 août 2008, présentée à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009*, Paris 2008.

