

Jan Białostocki

## Pokora i zuchwałość sztuki wobec *sacrum*<sup>1</sup>

W 1984 roku polski artysta wypowiedział się na temat relacji między sztuką a *sacrum* w ten sposób: „Trudno jednak przeoczyć fakt, że wskutek wielu przyczyn natury cywilizacyjnej pomiędzy światem sztuki (jak byśmy jej nie pojmowali) a obszarami *sacrum* powstała ogromna wyrwa. Nie wnikając w szczegóły tego stanu rzeczy – wymaga on osobnego tematu – chciałbym tylko wspomnieć o tym rozżewie i wyrazić przekonanie, że wbrew silnemu przyciągnięciu, jakie powstaje między jednym a drugim, dystansu tego nie da się zmniejszyć przy pomocy artystycznego konceptu ani wynalazku estetycznego. Powrót sztuki na teren *sacrum* nie może prowadzić przez świat współczesnego układu artystycznego, ponieważ to właśnie kryzys tego układu (a chciałoby się powiedzieć – upadek) ożywił pragnienie głębszej duchowej motywacji twórczości. *Sacrum* widziane z mentalnej perspektywy współczesnego artysty oraz sztuka widziana z perspektywy sakralnej to nie są, by tak rzec, kategorie współmierne. Niepodważalna niegdyś jedność obojga należy do odległej przeszłości”<sup>2</sup>.

Naturalnie, w dawnych cywilizacjach stosunek sztuki do *sacrum* był inny – pokorny. Sztuka spełniała funkcje podporządkowane potrzebom religii. Było tak w cywilizacjach starożytnego Wschodu, w Egipcie, Mezopotamii oraz Grecji i Rzymie. Jednak wraz z rozwojem chrześcijaństwa sytuacja skomplikowała się, a wątpliwości dotyczące legitymizacji sztuki przez jej stosunek do *sacrum* były formułowane od początku myśli chrześcijańskiej. To prawda, że jednocześnie przyznawano, iż dzięki sztuce architektów i dekoratorów powstały dzieła mogące wyrażać przynajmniej jakąś część *sacrum*. W opisie kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu autorstwa Prokopa z Cezarei czytamy: „Któż umiałby opisać te galerie części kobiecej, lub wyliczyć

<sup>1</sup> Jest to ostatni, nigdy niepublikowany tekst Jana Białostockiego z 1988 r. Został napisany po francusku, ponieważ Profesor miał go wygłosić na kolokwium w Bernie, 30 września tego roku. Z powodu choroby autora, prezentacji dokonał za niego Philippe Junod – historyk sztuki z Uniwersytetu w Lozannie. Materiały tego kolokwium nie zostały wydane. Redakcja „Rocznika” dziękuje Philippe’owi Junod za pomoc w ustaleniu okoliczności powstania i wygłoszenia tego tekstu. Oryginalny maszynopis francuski jest opatrzony numerami przypisów, naniesionymi ręką Profesora, niestety treść samych przypisów nie zachowała się. Pomimo niepełnego charakteru oryginału zdecydowaliśmy się opublikować go w takiej formie. Opracowując przekład na język polski, Redakcja starała się w miarę możliwości opatrzyć tekst aparatem bibliograficznym. Przekład na język angielski został dokonany na podstawie wersji polskiej, m.in. z uwagi na rzeczony przypisy.

<sup>2</sup> Henryk Waniek, *Głosa o ziemi [w:] Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18-20 października 1984 roku. Kościół a sztuka współczesna*, red. Nawojka Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 161.



il. 1 | fig. 1

Hagia Sophia  
w Konstantynopolu  
| Hagia Sophia Church  
in Constantinople

fot. | photo Grzegorz Przewłocki

liczne kolumnady i otoczone krużgankami dziedzińce, które obiegają kościół dokoła? Któż umiałby opisać piękno kolumn i zdobiących go marmurów? Można by pomyśleć, że wyszło się na łąkę, pełną kwitnących kwiatów. Któż nie podziwiałby purpurowych odcieni niektórych z nich, i zieleni innych, żarzącej się czerwieni i lśniącej bieli, i tych także, które Natura, jak malarz, naznaczyła najsilniejszymi kontrastami barwy? Ktokolwiek wchodzi tam, aby się modlić, natychmiast pojmuję, że dzieło to zostało dokonane dzięki boskiej łasce, a nie przez ludzką moc czy umiejętność; i tak duch człowieka unosi się wzwyż ku wspólnocie z Bogiem, czując, iż On nie może być daleko, lecz że na pewno z upodobaniem przebywa w miejscu, które sobie obrał [...]”<sup>3</sup> (il. 1).

W architekturze mającej za zadanie stworzenie świętego miejsca religii chrześcijańskiej odczuwano wtedy zdolność wyrażania niewyrażalnego przez bezpośrednie działanie form na ludzkie dusze. Czy należy reprodukować obraz Boga w malarstwie? To pytanie, jak wiadomo, wywoływało wiele wątpliwości, co najmniej od epoki, w której podjęto takie próby. W IV wieku Euzebiusz z Cezarei, w liście do Konstancji, córki Konstantyna Wielkiego, wspomina Przemienienie Chrystusa na górze Tabor i wrażenie, jakie wywarło ono na uczniach, którzy nie byli w stanie zmierzyć się z naturą Boga, „[...]” gdy oblicze Jego lśniło jak słońce, a szaty jak światło. Któż więc umiałby przedstawić przy pomocy martwych farb i nieożywionego zarysu migotliwe, pełne blasku promieniowanie takiej godności i chwały, skoro nawet Jego

<sup>3</sup> Prokop z Cezarei, *O budowlach* [w:] Jan Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 182–183.



nadludzy uczniowie nie mogli na niego patrzeć w tej formie i padli na swe oblicza, przyznając w ten sposób, że znieść tego widoku nie są w stanie?”<sup>4</sup> (il. 2).

Pomimo bizantyjskich sporów, chrześcijańska sztuka Zachodu przez długie wieki średniowiecza wypełniała funkcję wyznaczoną jej przez Kościół, przedstawiając najwyższe istoty religii chrześcijańskiej i przekładając doktrynę teologiczną i moralną na obrazy, które czyniły ją zrozumiałą dla pospólstwa.

Jednocześnie sztuka przyczyniała się do tworzenia świętego miejsca, komponując formy architektoniczne i wprowadzając piękne wyposażenie, wspaniałe materiały, drogocenne kamienie.

Znamy słynny fragment z *De administratione* Sugeriusza: „Jasne jest dzieło szlachetne, a dzieło szlachetnie lśniące / Ludzkie umysły oświeca, by poprzez światło prawdziwe / Do prawdziwego szły światła, gdzie Chrystus prawdziwe wrota. / A jak to w tym świecie możliwe, brama wskazuje złota: / Mdły umysł do prawdy przez materialne rzeczy się wznosi, / A widząc to światło, wpierw pogrążony, dźwiga się w górę”<sup>5</sup>. Dalej czytamy: „Gdy splatając się z rozkoszą, obudzoną pięknnością Domu Bożego, różnobarwnych kamieni nadobność oderwała mnie od trosk codzienności, a szlachetne rozmyślanie – wiodąc od tego, co materialne ku niematerialnym rzeczom – pobudziło w umyśle pamięć o nieskończonej wielości świętych cnót – poczułem się tedy przeniesiony w jakąś dziwną krainę wszechświata, która choć nie cała z mułu ziemi, nie była też cała w czystości Niebios i tak za sprawą łaski Bożej przenosić się mogą z naszego niższego świata w świat wyższy”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>5</sup> Sugeriusz, *O tym, czego dokonano pod jego zarządkiem* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 268–269.

<sup>6</sup> Cyt. za: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył komentarzem Jan Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 81–82 (przeł. Paulina Ratkowska).

il. 2 | fig. 2

*Przemienienie na Górze Tabor*, mozaika w klasztorze świętej Katarzyny na Synaju | *Transfiguration*, mosaic in Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, ok. I c. 550

foto: I photo Archiwum IHS UW

W myśli średniowiecznej Sugeriusz reprezentował jednak prąd uznający, że droga do boskiego piękna wiedzie przez zewnętrzne piękno zmysłowe. Ten punkt widzenia był krytykowany przez innych, którzy, tak jak święty Bernard uważali, że piękno wewnętrzne jest piękniejsze od całego piękna zewnętrznego. Już święty Augustyn widział w Bogu piękno wieczne, do którego tak się odwołuje: „Późno Cię umiłowałem, Piękności tak dawna, a tak nowa, późno Cię umiłowałem. W głębi duszy byłaś, a ja się po świecie błąkałem i tam szukałem Ciebie, beżładnie chwytając rzeczy piękne, które stworzyłaś. Ze mną byłaś, a ja nie byłem z Tobą. One mnie więziły z dala od Ciebie – rzeczy, które by nie istniały, gdyby w Tobie nie były”<sup>7</sup>.

W historii cywilizacji chrześcijańskiej w Europie nadal trwa sprzeczność pomiędzy tymi, którzy uważają, że sztuka służy człowiekowi chcącemu zbliżyć się do sfery *sacrum* a tymi, którzy odmawiają jej siły prowadzącej do świętości. Nawet mistyczny filozof, jakim był święty Jan od Krzyża – który studiował malarstwo i rzeźbę i powinien być zainteresowany formami wizualnymi – kiedy opisuje swą mistyczną drogę do Boga, widzi ją w ciemnościach i bez jakiegokolwiek obrazu. Żeby dotrzeć do najwyższej prawdy, trzeba przejść przez *noche oscura*; dusza olśniona przez boskie światło, oślepiąca, nie widzi nic, żadnego ziemskiego piękna.

Oczywiście ci, którzy w ścieżce widzialnego piękna upatrują możliwość dotarcia do świętości, pojmują to piękno inaczej. Dla ludzi średniowiecza stanowiła je jasność światła wpadającego do gotyckich chórów, lśnienie kamieni i złota relikwiarzy, pełna blasku, olśniewająca uroda emanująca z materii lub ją przenikająca. Dla ludzi renesansu było to piękno form zbudowanych na planie centralnym – zdyscyplinowanych i proporcjonalnych. Przyrodzony duszy sens mówi ludziom, bez racjonalnej analizy, że za każdą materią widzą obraz siły vitalnej – samego Boga. *Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi* – mówi Mikołaj z Kuzy, i to architektura o planie centralnym, najdoskonalsza, jest idealna, by nadać architektoniczną formę *sacrum*.

Idea głosząca, że Bóg jest esencją doskonałości i harmonii, i że doskonałość i harmonia mogą zostać wyrażone przez piękno widzialnych form geometrycznych, przyczyniła się do przyznania architektom i wszystkim artystom szczególnej roli w nawiązywaniu kontaktu człowieka z *sacrum*.

W XV wieku funkcja twórcza, wcześniej zarezerwowana dla Boga, zaczyna być przyznawana artyście. Marsilio Ficino pisze: „I któż może zaprzeczyć, że człowiek posiada bez mała ten sam geniusz, co Stwórca wszechświata [...] i może kształtować wszechświat, jeśliby tylko otrzymał narzędzia i materię, z której on się składa? Czyż nie formuje na swój sposób z innej materii, ale na tych samych zasadach?”<sup>8</sup>. Ficino uważa „że potęga ludzka jest mniej więcej podobna do boskiej natury”<sup>9</sup>. A Alberti, w swoim traktacie *O malarstwie* podkreśla: „Takie to są zalety sztuki malarskiej, że ci, którzy je posiadają, widzą zarówno, że dzieła ich budzą podziw, jak też odczuwają, że są niemal równi bogu”<sup>10</sup>. U Leonarda znajdujemy fragment wyraziście formułujący podobieństwo pomiędzy Bogiem i artystą: „Malarz jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i wszystkich rzeczy. Jeżeli malarz chce ujrzyć umiłowane przez siebie piękności, jest on w mocy stworzyć je, a jeśli chce ujrzyć rzeczy potworne, które przerażają, lub błazeńskie

<sup>7</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Zygmunt Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 292 (X 27).

<sup>8</sup> Cyt. za: André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Librairie Droz, Librairie R. Giard, Genève-Lille 1954, s. 59. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 14.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>10</sup> Leon Battista Alberti, *O malarstwie* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 358.

i śmieszne albo budzące prawdziwe współczucie, jest ich panem i Bogiem”<sup>11</sup>. I jeszcze wyraźniej: „Doskonałość wiedzy malarskiej sprawia, że umysł malarza staje się podobny umysłowi boskiemu; ponieważ może on do woli decydować o powstaniu rozmaitych tworów: zwierząt różnych, roślin, owoców, krajobrazów, okolic, skał poszarpanych, miejsc ponurych i przerażających, które budzą lęk w widzach, a także miejsc miłych i pięknych jak czarowne łąki ukwiecone różnymi barwami”<sup>12</sup>.

Mikołaj z Kuzy w swoim *De beryllo* cytuje Hermesa Trismegistosa, który powiada, że człowiek jest drugim Bogiem. Mocą swego rozumu człowiek tworzy dzieła i przedmioty, będące emanacją jego umysłu. Są one podobne do tego umysłu, do wzorców (idei) w nim uformowanych, tak jak istoty stworzone przez Boga zachowują podobieństwo do boskiego rozumu.

Około 1500 roku Dürer wykonał autoportret (obecnie w Monachium), na którym przedstawił samego siebie zgodnie z wizualnym typem Chrystusa (il. 3). Nie wiemy jednak, czy obraz ten oraz rysunek z 1522 roku, na którym Dürer przedstawił siebie jako *Vir dolorum*, powinny być interpretowane jako wyraz pokornej imitacji Chrystusa czy przeciwnie, jako zuchwała samoidentyfikacja z Chrystusem. Zresztą, w notatce z 1512 roku, niemiecki mistrz porównuje wielkich artystów do Boga na mocy ich siły twórczej.

W XV wieku przymiotnikiem *divino* utytułowano niezwyklego artystę, jakim był Michał Anioł. A aura boskości ogarniała cały świat sztuki. Na przełomie XVI i XVII wieku Federico Zuccaro sformułował teorię boskości rysunku. *Disegno* staje się w jego pismach *Segno di Dio*, a artysta wykonujący wolę Boga zostaje dzięki temu dopuszczony do obszaru świętości. Jest to apogeum kariery artysty w służbie *sacrum*.

Wiek dziewiętnasty w wielu dziedzinach, a szczególnie w dziedzinie sztuki, jawi się jako wiek sekularyzacji. Motywy tradycyjne, „tematy ramowe” zostają pozbawione treści religijnych, ale zachowują przymiot świętości, którą niegdyś jaśniały. W ten sposób tematy świeckie przejmują wymiar przynależny niegdyś tylko tematom religijnym. Śmierć bohaterów patriotycznych czy narodowych, społecznych czy politycznych jest ilustrowana przez obrazy zapożyczone z ikonografii pasyjnej. Sakralny charakter Opłakiwania lub Zdjęcia z Krzyża miał wpływ na przedstawienie *Śmierci generała Wolfa* na obrazie Benjamina Westa czy też robotnika z litografii Daumiera *La Rue Transnonain*. W ten sposób w XIX wieku sztuka i artysta zyskują jeszcze na sakralnym znaczeniu



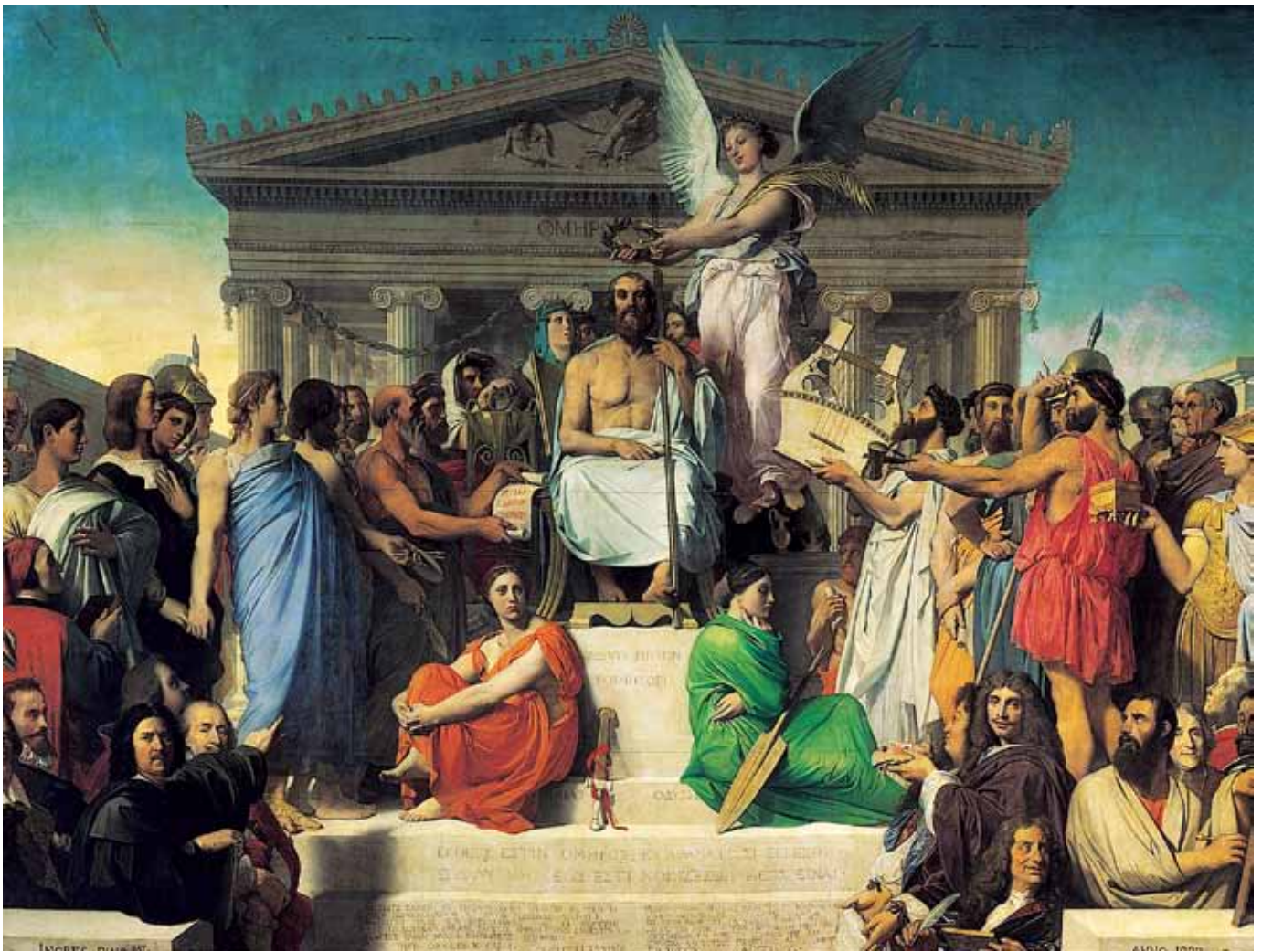
il. 3 | fig. 3

Albrecht Dürer,  
*Autoportret | Self-Portrait*, 1500 lub po  
| or after 1507, Bayerische  
Staatsgemälde-  
sammlungen, Alte  
Pinakothek, Monachium  
| Munich

fot. | photo © Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen,  
Alte Pinakothek, München

<sup>11</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 529.

<sup>12</sup> Cyt. za: Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 163 (przeł. Maria Rzepińska). Historia Estetyki, t. 3.



*sacrum*. „Sama sztuka jest religią” (*Die Kunst selbst ist Religion*) pisał Karl Friedrich Schinkel. Według Schellinga, sztuka jest dowodem na istnienie Boga, jako Jego jedyne istniejące, nieprzemijalne objawienie. Zdaniem Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Bóg przemawia do człowieka, używając dwóch cudownych języków: natury i sztuki. Dla romantyków sztuka jest więc językiem Boga, a artysta wyraża idee boskie. Świat sztuki i wartości estetycznych zaczął odgrywać rolę zastępczą w stosunku do świata *sacrum* i wartości religijnych. Miejsce święte przybrało kształt muzeum, sali koncertowej, biblioteki. Budynek tych instytucji zostały ozdobione posągami owych namaszczonej: artystów, uczonych, pisarzy – wszystkich tych, którzy dzięki swej sile twórczej stali się nosicielami *sacrum* przypisywanego niegdyś tylko Bogu. Pielgrzymka do muzeum, fakt uczestniczenia w koncercie czy przedstawieniu operowym zastąpiły uczestnictwo w nabożeństwie. Ta nowa liturgia,



której celem była adoracja ludzkiej twórczości artystycznej czy naukowej, pozwalała zwykłemu człowiekowi oderwać się od codziennych potrzeb materialnych i nawiązać kontakt ze światem wartości wykraczającym poza normy praktycznego życia codziennego. Ta aktywność dawała człowiekowi poczucie oczyszczenia, dostępu do sfery wymykającej się światu niewtajemniczonych, więc przynależnej do *sacrum*. W sztuce, formuły ikonografii świeckiej przyjmują formy religijne. *Apoteoza Homera*, namalowana przez Ingresa w latach 1826–1827 (il. 4), alegoryczna kompozycja Franza Pforra, przedstawiająca adorację sztuki we własnej osobie przez dwóch wielkich mistrzów z południa i z północy – Rafaela i Dürera (il. 5), obrazy z życia artysty, a w szczególności Albrechta Dürera, wzorowane na cyklach z życia Chrystusa, namalowane na trzechsetną rocznicę śmierci mistrza z Norymbergii, to przykłady inwazji artystów i poetów na sferę *sacrum*. W 1841 roku Paul Delaroche namalował w amfiteatrze paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych adorację artystycznej Trójcy Świętej, w której role osób boskich przypadły Apellesowi, Fidiaszowi i Iktinosowi (il. 6). Sama postać artysty lub

il. 4 | fig. 4

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Apoteoza Homera* | *The Apotheosis of Homer*, 1826–1827, Luwr, Paryż | Louvre, Paris

fot. | photo © Musée du Louvre, Paris

il. 5 | fig. 5

Franz Pforr, rytował | etched Carl Hoff, *Dürer i Rafael kłęczący przed Tronem Sztuki* | *Dürer and Raphael before the Throne of Art*, 1808

il. 6 | fig. 6

Paul Delaroche, *L'Hémicycle d'honneur de l'École des Beaux-Arts* (fragment | detail), 1841–1842, École des Beaux-Arts, Paryż | Paris



il. 7 | fig. 7

Jan van Eyck, *Portret małżonków Arnolfinich*  
*The Arnolfini Portrait*,  
1434, The National  
Gallery, Londyn | London

fot. | photo © The National  
Gallery, London 2013



jego pracownia stały się celem pielgrzymki. Wiele pracowni zostało muzeami, miejscami kultu artysty. Tak było z pracowniami Makarta, Wiertza, Delacroix czy Rodina. Atrybuty zawodowe malarza, sztalugi, narzędzia, paleta i pędzle pozostawione w samotności pustego pokoju, w ciemności rozjaśnionej bladym światłem księżyca wpadającym przez okno, nabierają w obrazie Carla Gustava Carusa znaczenia symbolicznego, niemal mitycznego. Zostaliśmy dopuszczeni do samego serca *sacrum* roztaczanego przez ludzką sztukę.

W dziewiętnastym wieku, w wyniku zmian społecznych, które nastąpiły po rewolucjach, samotny artysta zaczął z pogardą patrzeć na nowe społeczeństwo burżuazyjne, któremu brakowało wykształcenia i zrozumienia dla twórczości artystycznej. Nie chcąc służyć tej nowej klasie, wymyślił wiarę w wartości absolutne świata sztuki i ogłosił, że tylko sztuka jest godna tego, by jej służyć. Zamiast w sztukę dla Boga i sztukę dla człowieka – ku którym niektórzy artyści jednak się skłaniali – uwierzono w „sztukę dla sztuki”. Zamiast służyć religijnemu *sacrum* poza sztuką, odkryto cel immanentny i oświadczone, że powinno się służyć *sacrum* artystycznemu. Wielcy mistrzowie sztuki współczesnej stali się w ten sposób świętymi w glorii, a każda kartka papieru nosząca ślad ich dłoni – choćby to była bazgranina – stawała się relikwią. Happeningi i inne współczesne formy aktywności sztuki wizualnej zastąpiły służbę Bogu. W świecie coraz bardziej mu obcym, sztuka przejmowała miejsce Najwyższego. Również patrząc na sztukę z przeszłości, obszary świętości ujrano w wielkich dziełach dawnych mistrzów – świętych świata sztuki. Krytycy sztuki, w tym André Malraux, dostrzegli w niej wartości szczególne. Walter Benjamin mówi o szczególnej atmosferze – „aurze” dzieła.

Jako przykład chciałbym zacytować uwagi o *Portrecie małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka, autorstwa Maurice'a Nédoncelle'a, który tak analizuje jego strukturę estetyczną: „Rzymianie oznaczali fragment przestrzeni na niebie, by odczytywać na nim przepowiednie. Tak samo artysta malujący obraz tworzy *templum* i to działanie ma w sobie coś świętego. Dzięki oczom i pędzłom artysty, wchodzimy w świat zaskakujący i onieśmielający. Zapowiadana jest nam tajemnica, więc zaraz milkną głosy prozaicznego świata, w którym szamocze się nasze życie. Z dzieła emanuje świętość natury estetycznej, tak jakby było osobą. [...] W świętości estetycznej może znajdować się mnóstwo innych rodzajów świętości [...]. Wizerunek Arnolfinich [...] oferuje do zadumy jednocześnie wiele porządków; można powiedzieć, że poprzez malarskie *sacrum* wyraża świętość małżeńską, ubóstwienie flamandzkiego mieszczaństwa, tajemnicę bytu i pewną transcendencję religijną”<sup>13</sup> (il. 7).

Pojęcie *sacrum*, użyte tak jak w cytowanym tekście, może oczywiście powodować wielki zamęt. Tym bardziej, że *sacrum* estetyczne występuje w nim na pierwszym miejscu, a na końcu, dopiero na końcu, pojawia się także „pewna transcendencja religijna”. Zresztą, obok świętości estetycznej istnieć ma jeszcze „mnóstwo innych rodzajów świętości”. Kolejne kryzysy sztuki i cywilizacji ludzkiej w XIX i XX wieku oraz rozwój nauki i przemysłu doprowadziły artystów do przyjęcia nowych postaw. Niebezpieczeństwa i nieszczęścia wprowadzone przez człowieka do świata natury spowodowały kryzys racjonalizmu i ponownie skierowały spojrzenie ku przestrzeni irracjonalnej, religii, jodze, narkotynom, ucieczce od społeczeństwa przemysłowego, zarówno kapitalistycznego, jak i socjalistycznego.

Tak to ponownie pojawiły się w sztuce tematy święte. Witraże Chagalla (il. 8), dekoracje Matisse'a, *Symfonia psalmów* Strawińskiego, *Pasja według świętego Łukasza* Pendereckiego, *Wrota śmierci* Manzù w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie. Dzieła wielkie lub przynajmniej

<sup>13</sup> Maurice Nédoncelle, *La structure esthétique du « Portrait des Arnolfini » de Jean van Eyck*, „Revue d'Esthétique” 1957, t. 10, s. 145–146.



il. 8 | fig. 8

Marc Chagall, *Pokój – Drzewo życia* | *Peace or The Tree of Life*, witraż | stained glass, 1974–1976, Chapelle des Cordeliers, Sarrebourg

foto. | photo Grzegorz Przewocki

poważne, wykonane zwykle z pozycji niezależnej artystycznie, podjęte niemal wyłącznie z woli samego artysty. Ale są to zawsze dzieła, w których artysta okazuje swoją siłę, oddalone najdalej jak to tylko możliwe od niegdysiejszej pokory. Artysta podchodzi do *sacrum* z całą swoją zuchwałością, którą rozwinął długi okres, kiedy to „sama sztuka była religią”.

Artysta wierzący, pokorny, który chciałby tylko zbliżyć się do obszaru *sacrum*, czuje, że jego sztuka ginie i staje się nieważna, niepotrzebna, zbyt cenna. Popelnivszy grzech pierworodny, artysta nie jest dzisiaj w stanie pokornie służyć tak jak średniowieczny mistrz bez imienia.

W swej książce *The Ascent to Truth* Thomas Merton wyraźnie pokazuje, że sfery sztuki i *sacrum* są nie do pogodzenia, a doświadczenia mistyka i doświadczenia artysty pozostają całkowicie odrębne, aczkolwiek można być jednocześnie mistykiem i artystą<sup>14</sup>. Wiesław Juszcak, polski historyk sztuki i krytyk, lapidarnym zdaniem podsumował różnicę pomiędzy doświadczeniem kogoś starającego się zbliżyć do *sacrum* i tego, kto skupia się na świeciece form widzialnych: „Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel. A na szczycie Karmelu nie widzi się nic”<sup>15</sup>. To, co się dzieje w przestrzeni widzialnej nie może pozostawać w żadnej relacji z tym, co się dzieje w przestrzeni świętej, w której można mieć doznania mistyczne. Dla Mircei Eliadego sakralność jest bytem integralnym i autonomicznym, niedającym się przełożyć na żadną inną sferę, więc i nie na sztukę. Pamiętamy świętego Augustyna: „Oczy lubują się w pięknych i różnorodnych kształtach, w świetlistych i powabnych barwach. Niechże jednak one nie panują nad moją duszą, niech panuje nad nią Bóg, który tamte uroki stworzył, na pewno jako rzeczy bardzo dobre, ale moim dobrem jest przecież On sam, a nie one”<sup>16</sup>. Aby dzisiaj dotrzeć do *sacrum*, artysta musi zrezygnować z bycia artystą, ponieważ stracił niewinność. Mistrz, który dawniej mógł tworzyć w rywalizacji z Bogiem i którego dzieła były uwielbiane, stanowiąc niezależną i autonomiczną świętość, nie jest dzisiaj zdolny do dawnej uległości. Pokora i zuchwałość są nie do pogodzenia.

W *Das Heilige*, książce niegdyś słynnej, opublikowanej w 1917 roku, Rudolf Otto przypisywał *sacrum* siłę wzbudzającą w ludziach uczucia zachwyty i trwogi<sup>17</sup>. Jego zdaniem, *sacrum* pierwotnie antyczne zanurzone było w tajemnicach fascynacji oraz strachu

<sup>14</sup> Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, Harcourt Brace, New York 1951.

<sup>15</sup> Wiesław Juszcak, *Czy istnieje mistyczna sztuka?* [w:] *Sacrum i sztuka...*, op. cit., s. 150.

<sup>16</sup> Św. Augustyn, op. cit., s. 301–302 (X, 34).

<sup>17</sup> Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

i objawiało się tylko w ich obecności. Jeżeli to *mysterium fascinans* i *mysterium tremendum* będą kiedyś ponownie przeżywane i przekazywane przez wielkiego mistrza w jego dziełach sztuki, to będziemy mieli prawo powiedzieć, że sztuka znowu oddała się w służbę *sacrum*. Jednak dzisiaj wydaje się, że sfera *sacrum* pozostaje niedostępna dla sztuki naszych czasów.

Z języka francuskiego przełożył Grzegorz Przewłocki



Jan Białostocki w towarzystwie Bożeny Steinborn  
| Jan Białostocki with Bożena Steinborn