

Alain Besançon: Czy istnieje sztuka chrześcijańska?

Jeśli świat jest obrazem, musi nam coś mówić o naturze swego twórcy. Do nas należy wyszukanie w naturze śladów lub szczątków, które Bóg w niej pozostawił, by zwrócić nas ku sobie i dać nam uczestniczyć w swej chwale – mówił Alain Besançon w wykładzie wygłoszonym w roku 2000 na Sorbonie, w obecności kardynała Ratzingera, który został spisany i opublikowany w książce „Współczesne problemy religijne” wydanej przez Teologię Polityczną.

Czy religia chrześcijańska musiała koniecznie mieć jakieś skutki w dziedzinie sztuk plastycznych? Parafrazuję tu przypuszczenie Étienne’a Gilsona, że chrześcijaństwo mogłoby doskonale obyć się bez filozofii, ponieważ w sumie to by nic nie zmieniło w wierze w nadejście Mesjasza i w jego zmartwychwstanie. Czy mogłoby się równie dobrze obejść bez sztuki?

Zakaz obrazu

Chrześcijaństwo narodziło się w łonie Przymierza, które zawierało, jako istotny punkt konstytuujący, absolutny zakaz jakiegokolwiek rodzaju wizerunków, nawet uzyskanych przypadkiem. Chrześcijanie w pierwszych wiekach nie uważali się za zwolnionych z drugiego przykazania i ilekroć w następnych stuleciach pojawiał się niepokój, czy przedstawienia artystyczne są dozwolone, nakaz „nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest wysoko na niebie,

ani tego, co jest nisko na ziemi” (Wj, 20, 4–5) powracał w całym swym grzmiącym majestacie. Artyści tworzyli bałwany, przed którymi skazywano męczenników i dlatego Tertulian zalecał im, by – jeśli chcą się nawrócić – zmienili zawód.

Poza tym chrześcijanie zwrócili się ku filozofii. Odrzucili jako bałwochwalczą wiarę w bogów *polis*, ale od II wieku uznali, że Bóg filozofii jest prawdziwym Bogiem na tyle, na ile mógł być znany przed objawieniem. Otóż tradycja filozoficzna nie sprzyjała obrazom. Jeszcze przed Platonem filozofowie piętnowali kanoniczne przedstawienia obywatelskie jako niestosowne w odniesieniu do swego bardziej wzniosłego pojęcia o boskości. Platon odrzucał artystyczne naśladownictwo jako o zbyt wiele stopni oddalone od rzeczywistego charakteru Idei i rozciągnął swoją krytykę na samą sztukę. Plotyn kierował poszukiwanie piękna ku wnętrzu. Jego estetyka obywa się bez dzieł nie tylko dlatego, że materia jest niezdolna udźwignąć boskiego piękna, ale dlatego, że wznoszenie się ku Jedni pozwala dotrzeć w regiony, gdzie formy występować nie mogą: „Upostaciowane jest to, co ma udział w pięknie, ale nie piękno jako takie” (*Enn.* VI, VII, 32, przekł. Adama Krokiewicza). Jeśli „kochający” upiera się ścigać „obraz niewidzialny”, jeśli jedynym prawdziwym dziełem jest wewnętrzny układ duszy – taki, jak go „wyrzeźbiła” asceza – Plotyńskie muzeum przypominałoby współczesne targi sztuki, gdzie dzieło znika za przedstawieniem w dowolny sposób (z wyjątkiem samego pokazania dzieła) stosunku artysty do sztuki.

Wreszcie od sztuki odciągała pewna połączona teologii ściśle chrześcijańskiej. Bliskość nadejścia królestwa Bożego, jego zapowiedzi już dokonane w postaci Zmartwychwstania i wcielenia ochrzczonego w ciało Zmartwychwstałego, nie syciły mianowicie „antykosmiczności”

(ta miała wówczas zabarwienie gnostyczne, mocno obecne w Kościele, ale potępione i zwalczane), lecz pewną utratę zainteresowania Kosmosem. Nie dlatego, by był zły, bo przecież jest dobry, ale są rzeczy lepsze, które bardziej skłaniają do kontemplacji. Ozdabianie go jest zatem mniej konieczne. W dodatku zamiłowanie do obrazów i przedstawień materialnych sprzyja zabobonowi. Elitarne uczucia wyższych klas lekceważą naiwną podporę ludowej pobożności. Trzymają się wiary w duchu i w prawdzie, gardzą mediacjami i chcą sięgać wprost do boskości. Otóż ta jest w swej esencji niedostępna. Wiemy lepiej, czym Bóg nie jest, niż czym jest: teologia apofatyczna, kiedy nie równoważy jej teologia katafatyczna lub pozytywna, nie interesuje się pracą artystów, w której dopatruje się – czerpiąc argumenty z tradycji platońskiej – przeszkody uniemożliwiającej kontemplację czystą.

Mimo to w obrębie chrześcijaństwa istnieje presja, prowadząca w sposób naturalny lub nadnaturalny do sztuki. Jest ona przedłużeniem starego biblijnego pragnienia „widzenia Boga”. Zakaz nałożony przez Torę nie pomniejszył go. Mojżesz, który rozmawiał z Bogiem „twarzą w twarz”, prosi go: „Daj mi widzieć twoją chwałę”. Psalmista prosi Go, by dał „świecić” swemu obliczu, by pozwolił mu „zaśnić”: „Serce moje za Twoją sprawą rzekło: szukajcie mego oblicza! I oblicza Twojego szukam, Panie. Nie ukrywaj twarzy Twojej przede mną ...” (Ps. 27, 8–9, przekł. Czesława Miłosza). Otóż to pragnienie zostało spełnione, ponieważ samo Słowo Boże „zamieszkało między nami”. Chrystus, który jest Bogiem, jest również człowiekiem widzialnym: „Filip powiedział mu: Panie, pokaż nam Ojca i to nam wystarczy. Jezus powiedział mu: [...] Ten, kto mnie widział, widział Ojca” (J, 14, 8–9).

*Całe dzieje sztuki
chrześcijańskiej są rozpięte
między niewidzialnym
Bogiem a Bogiem wśród nas*

Następuje całkowite odwrócenie. Z jednej strony, jak już mówiłem, świat stał się mniej interesujący, ponieważ inny świat,

piękniejszy, przybliżył się. Z drugiej jednak strony ten sam świat jest przedmiotem nadspodziewanej łaski, która nadaje mu godność, o jakiej nigdy nie myślał, że na nią zasłuży. Całe dzieje sztuki chrześcijańskiej są rozpięte między tymi dwoma stwierdzeniami: jednym – o radykalnym oddzieleniu od niewidzialnego Boga („nikt go nigdy nie widział”, mówi św. Jan), sprzężonego z erosem, który pragnie do niego dołączyć – i drugim o Wcieleniu, o „Bogu wśród nas”, który uznał świat za wystarczająco interesujący, by przyjść w nim zamieszkać we własnej osobie.

Kusi, żeby – nawet za cenę pogwałcenia złożoności historycznego zjawiska – zilustrować pierwszą orientację losami sztuki w chrześcijaństwie wschodnim, a drugą przez tak odmienne losy sztuki w chrześcijaństwie zachodnim.

W Kościele wschodnim

Kiedy za cesarza Konstantyna cesarstwo nawróciło się na chrześcijaństwo, chrześcijanie wyszli z epoki malowideł ściennych i symboli, i dołączyli do głównego nurtu sztuki – do jej rynku, jej zbieraczy, jej artystów, od których dotąd świadomie trzymali się z dala. Znaleźli w antycznych wzorcach rzeźby i malarstwa coś, co pozwalało zilustrować ich dogmaty. Szybko przejęto, zmodyfikowano,

przystosowano kanoniczne typy Mówcy, Hermesa, Jowisza, całą cesarską ikonografię. Święte wizerunki mnożyły się nadzwyczaj obficie – spotyka się je na klejnotach, utensyliach kuchennych, szyldach, wazach. Ozdabiają igrzyska na hipodromie, maszerują na czele wojsk. Płaczą, krwawią, pojawiają się w snach, mnożą cuda. Niektórzy kapłani zdrapują z nich okruchy, by umieścić je w świętych naczyniach, wzmacniając magiczną mocą ikony rzeczywistą obecność Eucharystii. Czy to powrót do bałwochwalstwa? Jesteśmy na progu wielkiego sporu o obrazy, raczej wojny domowej, która trwała od roku 730 do 843 i doprowadziła do zniszczenia prawie wszystkich obrazów, do ogromnych rujnacji, zrodziła też niezliczonych męczenników. Nie będę tu mówił o politycznym i społecznym kontekście tego kryzysu, ale o warunkach intelektualnych, w jakich się toczył. Potężnie upraszczając – trzeba dostrzec teologiczną pracę nad konstrukcją dogmatu, który wyodrębnia się na tle tradycyjnej filozofii platońskiej.

Problem dogmatyczny dzielił się na trzy kwestie. Pierwsza: do jakiego stopnia Syn jest w obrębie Trójcy równym lub doskonałym obrazem Ojca? Druga: czy w swojej kenozie, swojej „postaci niewolniczej”, swoim wcieleniu, Słowo pozostaje obrazem doskonałym, boskim Logos? Trzecie pytanie jest następujące: czy obraz na drewnianej desce, czyli ikona, jest jeszcze prawdziwym obrazem wcielonego Słowa, a w konsekwencji – Słowa wiecznego?

Ikonoklaści odpowiadali „nie” na trzecie pytanie, co zdaniem ich przeciwników prowadziło do przeczącej odpowiedzi na dwa pierwsze. Argumenty obrazoburców były zarazem teologiczne i filozoficzne. Teologiczne: kult ikony jest bałwochwalstwem. Ikona jako taka zawiera w sobie herezję: jeśli przedstawia tylko naturę ludzką, to rozdziela dwie natury i popada w potępiony nestorianizm. Jeśli chce reprezentować

*Symbole czyste,
jak Eucharystię, nie biorąc
nawet pod uwagę, że chleb i
wino nie są obrazem, lecz
rzeczywistą postacią tego, co
symbolizują*

naturę boską, co jest
oczywistym
absurdem,
znaczyłoby to, że
ciało zostało
wchłonięte przez
naturę boską i wtedy
ikona popada w
również potępiony
monofizytyzm.

Filozoficzne: jak pisał cesarz Konstantyn V Kopronim „Obraz aby był prawdziwie obrazem, musi być współistotny z pierwowzorem, w przeciwnym razie nie jest żadnym obrazem”. Była to doktryna grecka, wedle której obraz „ma udział” w pierwowzorze – stara doktryna magiczna, uznana jednak przez filozofię. Ikona, zwykłe materialne i martwe odbicie, nie może mieć udziału w oryginale, którym jest Żywy. Co więcej „obrzydliwą i martwą materię” farb i drewnianych desek dzieli niezmierny dystans od niebiańskiej i chwalebnej kondycji świętych modeli. Świat materialny nie może przekazywać chwały świata niepoznawalnego. Plotyn pisze, że nie trzeba trzymać się piękności cielesnych, lecz wiedzieć, że są one tylko obrazami, cieniami, śladami, należy więc dążyć ku temu pięknu, którego one są obrazami. Od czasu Orygenesusa, Euzebiusza, Ewagriusza z Pontu obraz jest tym, poza co trzeba wyjść. Dlatego przeciwstawiano mu symbole czyste, jak abstrakcyjny krzyż, na którym nie ma Umęczonego, czy nawet Eucharystię, nie biorąc nawet pod uwagę, że chleb i wino nie są obrazem, lecz rzeczywistą postacią tego, co symbolizują. Zniszczone obrazy zastąpiono dekoracjami, motywami roślinnymi, postaciami zwierzęcymi, niezbyt dalekimi od wyglądu muzułmańskich dekoracji z tej samej epoki.

Odpowiedzi ikonofilów dotyczyły trzech punktów. Przede wszystkim (ten argument rozwija święty Jan z Damaszku), wcielenie odkupiło materię. „Całą tę materię uznaję i czczę na wieki. Przez nią bowiem dokonało się moje zbawienie i właśnie ona została na zawsze napełniona boską mocą i łaską”. Damasceńczyk usprawiedliwia ikonę ze względu na jej wartość teurgiczną i teoforyczną. Materia prowadzi nas ku bogu niematerialnemu, zmuszając nas, by tak rzec, do pójścia w górę nurtu, którym sprowadziła ona energię boską. Potem patriarcha Nicefor odrzuca koncepcję obrazu jako części całości. Rozpatruje przypadek bezcielesnych aniołów. Czy można je malować? Nie, odpowiadają ikonoklaści, ponieważ nie można ich „opisać”. Ale, odpowiada Nicefor, nie idzie o to, czy się opisuje anioły, czy nie, lecz o to, czy się je rysuje i przedstawia. Rysowanie to nie opisanie. Obraz jest zwykłą podobizną, która nie ma żadnego udziału w naturze pierwowzoru. Nie dostrzegając w kwestii obrazu powodu do dramatyzowania, Nicefor obniża tym samym wartość problemu. Wreszcie Teodor, igumen klasztoru w Studion, znajduje rozwiązanie najbardziej eleganckie. Ikona Chrystusa nie przedstawia ani natury boskiej, której przedstawić nie można, ani natury ludzkiej, która jest pojęciem abstrakcyjnym – przedstawia konkretną osobę z jej indywidualnymi rysami. Nie ukazuje jej natury lecz jej hipostazę, czyli człowieka z Nazaretu, w którego osobie połączyły się, nie pokrywając się ani nie rozdzielając, obie natury: boska i ludzka. Ikona ma wartość tylko o tyle, o ile nosi hipostatyczny charakter, bez tego zasługuje, żeby ją rzucić w ogień. Kwestia natur, której dotyczył spór, zostaje usunięta, co zaś dotyczy hipostazy, to Studyta zajmuje stanowisko skrajne. Nie waha się powiedzieć, że hipostaza tkwi realnie w obrazie, a nawet, że ikona ma tę samą hipostazę co Chrystus.

Wróćmy na ziemię i przyjrzyjmy się następstwom wielkiego sporu.

11 marca 843 roku, w pierwszą niedzielę wielkiego postu, cesarzowa Irena zarządza obchody święta (odtąd dorocznego) przywrócenia ortodoksji, czyli zwycięstwa ikonofilii. W kanonie jutrzni śpiewa się: „Malujemy obrazy, oddajemy im cześć ustami, sercem, wolą, obrazy Chrystusa i świętych. Nasza cześć i uwielbienie dla obrazu wznosi się do pierwowzoru: tego nas uczą natchnieni przez Boga Ojcowie”. To jest doktryna drugiego soboru nicejskiego (rok 787), stopniowo przyjęta przez cały Kościół, w tym również, mimo pewnych przeszkód, przez Kościół łaciński.

Tak więc proces rozpoczęty z jednej strony przez filozofię, z drugiej – przez samego Boga na mocy Przymierza zawartego na górze Synaj, wydaje się rozstrzygnięty: tak, wcielenie się Chrystusa umożliwiło i uprawomocniło przedstawienie Boga, co Platon uważał za niewyobrażalny i zawsze nieudany owoc spontanicznego pożądania erotycznego człowieka, a Biblia – za potępienia godny owoc grzechu, popychający człowieka do oddawania rzeczy stworzonej czci i kultu, należnych samemu tylko Stwórcy.

*Jeśli obraz jest naprawdę
obdarzony cudowną mocą
przedstawiania rzeczy
niebiańskich, to czy warto
jeszcze przedstawiać, rzeczy
ziemskie?*

Jeśli jednak obraz
jest naprawdę
obdarzony tą
cudowną mocą
przedstawiania
rzeczy niebiańskich,
to czy warto jeszcze
przedstawiać, jak to
robiła zawsze sztuka,

rzeczy ziemskie? W istocie wschodnia ikona przedstawia realia

pozaziemskie i tylko one. W oczach prawosławnych stanowi to o jej wyjątkowej wartości. „To co ikona przedstawia: postaci lub wydarzenia święte, było najpierw obecne tylko w umyśle – pisze Władimir Weidłé. – Pozwala ona widzieć tylko to, co niewidzialne. Nie jest bynajmniej »abstrakcyjna«, nie wyrzeka się bynajmniej ukazywania, a tym bardziej ukazywania podobieństwa, ale to, z czym podobieństwa poszukuje, nie jest z tego świata i nie można do tego dotrzeć przez odtwarzanie przedmiotów, z których świat się składa, czy też przez poddanie się prawom, które nim rządzą”. Ikonografia maluje „wedle motywu”, ale motyw jest transcendentny, jest to świat przeobrażony i – jak zapewniają prawosławni – rozjaśniony przez inne światło, odwieczne światło góry Tabor.

Tak więc w teorii ikona jest, i szczyty się tym, formą sztuki nieskończenie wyższą od wszystkich innych. Ale dotrzeć do niej można tylko poprzez tajemnicę. To dlatego malarz ikon (*ikonopisiec*) musi się oczyścić i pomodlić, nim weźmie się do pracy, a wzmożeniem modlitwy jest sama ta praca. Ponieważ hipostatyczną tożsamość obrazu i pierwowzoru gwarantuje teologia, rzeczą Kościoła jest staranne pilnowanie kanonu. Malarz ikon, bez względu na jego *ingenium* i udział natchnienia, nie ma prawa oddalać się od zaleconych wzorców. Przekazuje je, nie naruszając – tak jak żydowski kopista wiernie przepisywał zwoje Tory.

W sumie sztuka Kościoła wschodniego prezentuje się jako jedyna sztuka czysto chrześcijańska, jedyna, która wyrwała się z bałwochwalczego prestiżu sztuk antycznych i równie bałwochwalczych herezji łacinników. Ale czy ta pretensja, głoszona zwłaszcza współcześnie, nie bez bardziej czy mniej uświadomionego wkładu wschodnich nacjonalizmów, ostaje się po zbadaniu?

Uderza w tej sztuce przede wszystkim to, że jest niemal wyłącznie religijna. Nie ma tam miejsca dla sztuki świeckiej. Znajdujemy tu więc posunięty do ostatecznych granic jeden z możliwych postulatów chrześcijaństwa. Ponieważ teraz niebios są otwarte, ponieważ poznawalne najwyższe realia są dostępne dla kontemplacji, nie warto zwracać oczu ku ziemi, na świat przepełniony materią i okaleczony przez grzech.

Jednak ta sama teologia chrześcijańska twierdzi, że świat, twór dobrego Boga, jest dobry i to tak bardzo, że głosi bożą chwałę, chwałę i ziemi i nieba. „Od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty, mianowicie Jego wiekuista moc i bóstwo, stały się poznawalne przez jego dzieła”, pisze św. Paweł (Rz 1,20). Czysta sztuka chrześcijańska prowadzi do okaleczenia kosmosu, gdzie żyją obecnie ludzie i w którym działa Kościół. Chrześcijanie są zdani na tę część świata albo powinni się mistycznie przenieść do tej drugiej części, którą ukazuje im ikona, a poza tym Boska Liturgia Chryzostoma. Ale czy nie oznacza to przyjmowania zapowiedzi zbawienia za samo zbawienie? Czy nie otwiera to drzwi do najgorszych złudzeń? Złudzenie bizantyjskie, które polega na zadowalaniu się doskonałością rozwiązań teoretycznych, nie interesując się ich praktycznym zastosowaniem w życiu społecznym, łączy ideał czystej kontemplacji typu monofizytycznego z charakterystycznym dla nestorianizmu oddzielaniem życia duchowego od życia moralnego.

Jeśli z obszaru czystej sztuki chrześcijańskiej usunąć naturę, co się dzieje z ludzką wolnością w twórczości artystycznej? Zostaje przytłoczona brzemieniem teologii, która ją określa, kontroluje i zmusza do nieustannej powtarzalności. *Homo sapiens* od swych

*Jeśli z obszaru czystej sztuki
chrześcijańskiej usunąć
naturę, co się dzieje z ludzką
wolnością w twórczości
artystycznej?*

początków zdawał się spontanicznie kierować ku sztuce. Nie będziemy tu zajmować się tym, czy interesowało go poszukiwanie magicznej władzy nad rzeczami, czy po

prostu zabawa, pracowite zajęcie pozbawione określonej użyteczności, cel bez ostatecznego celu, jak mówi Kant. System ikoniczny jest wyraźnym przeciwieństwem tej tajemniczej spontaniczności, która prowadziła do malarstwa jaskiniowego i kazała, jak głosi legenda, małemu Giotto rysować na murze owce, które pasał.

Przyjrzyjmy się tej sztuce ikonicznej, która odradza się po kryzysie obrazoburstwa. Wedle otrzymanego dogmatu kult ikon kieruje się – ponad obrazem – ku pierwowzorowi: tym samym grzech ikonolatrii zostaje w zasadzie naprawiony. W istocie ludowa pobożność szybko zaczęła się zwracać ku niektórym ikonom obdarzonym *mana*, cudowną siłą, przez co powrócono praktycznie do sytuacji sprzed kryzysu. Poza tym ikona postikonoklastyczna, nawet ograniczona do przedstawienia elementu boskiego, skłania się ku eteryczności, symboliczności, nadwątleniu cielesności: w tym nowym stylu ikonoklastyczny platonizm czuje się dobrze.

Teoretyczna ikonofilia przybiera często postać chwiejnego kompromisu między ikonolatrią a ikonoklazmem. Jednak w swoich granicach ikona wytworzyła arcydzieła: nie ma nic piękniejszego niż wielkie klasyczne ikony bizantyjskie, bałkańskie i rosyjskie. Tych arcydzieł nic nie

przewyższyło i to one będą pokarmem sztuki włoskiej u jej początków. To piękno jest jednak tworem osobistego talentu i geniuszu kilku malarzy, a nie bezpośrednio teologii, która gwarantuje tylko ich wartość kultową. To sztuka twórcy ikony pozwala ujrzeć niewidzialne i tworzy ideał gatunku, a nie uzasadnienia teologów, które odnoszą się równie dobrze do najprymitywniejszej wioskowej ikony. Ta sztuka stopniowo zamiera i w XVII wieku jest w zasadzie wyczerpana. Wówczas nowe siły, zrodzone z pragnienia przedstawienia ziemi i z potrzeby wyrwania się z monotonii kanonów, niszczą ikonę. Ikona marnieje, nie jest już rozumiana. Staje się martwą formą, hamulcem, od którego nowy system artystyczny stopniowo się uwalnia. Ideał czystej sztuki chrześcijańskiej jest martwy.

Zwróćmy uwagę, że gdyby chrześcijaństwo stworzyło tylko tę sztukę, uznano by ją za wielką, ale ograniczoną. Mnogość form, obfitość dzieł jest większa w sztuce grecko-rzymskiej, indyjskiej, chińskiej. Zwiedzanie w Atenach kolejno muzeum Akropolu i muzeum bizantyjskiego przyprawia o niemal taki sam smutek jak w Kairze zwiedzanie antycznej sztuki egipskiej a potem sztuki egipskiej z czasów islamu.

W Kościele łacińskim

A teraz przejdźmy do sztuki chrześcijaństwa zachodniego. Spotykamy tu mnóstwo dzieł przewyższających liczbą i różnaitością wszystko, co wytworzyły pozostałe cywilizacje razem wzięte. A jest to przecież to samo chrześcijaństwo. Jest to też, z niewielkimi różnicami, ta sama podstawowa teologia obrazów. Różnica akcentów jest jednak przejmująca i chociaż Zachód przyjął sztukę ikony, która nawet stała się osobliwie modna, nie jest to prawdziwa równoznaczność, przynajmniej w zastosowaniu kultowym. By zrozumieć tego powody,

należy się cofnąć do wieków, kiedy sztuka chrześcijańska ledwie istniała. Trzeba by zmierzyć dokładnie wpływ z jednej strony fundamentu pogańskiego, z drugiej – myśli Kościoła łacińskiego.

*By zrozumieć sztuke
chrześcijańską należy
zmierzyć wpływy fundamentu
pogańskiego i Kościoła
łacińskiego*

Jedną z naturalnych
cech religii
pogańskich jest
obecność
pierwiastka boskiego
w każdej rzeczy.
Pierwszy mędrzec,
Tales, ogłosił:

wszystko jest pełne bogów. Nie ma takiej antycznej mozaiki, takiego fresku, w którego wizerunkach nimf, winorośli, znaków zodiaku nie wyczuwałoby się obecności boskiej. Nie chodzi tu o wcielenie, lecz o powszechne przeniknięcie boskością. Tę boską obecność uwzględniała panująca filozofia: bardziej czy mniej uduchowiony stoicyzm końca Republiki i Cesarstwa. Stoicy wiedzą, że Boga nie sposób przedstawić, ale że każde przedstawienie – byleby dusza była zwrócona ku wysokościom, byle czuła swe powinowactwo z najwyższymi postaciami kosmosu – jest nośnikiem boskości.

Bez względu na dystans, jaki mędrzec potrafi zachować wobec Boga, wszystkie obrazy wytworzone ręką bogów, na przykład gwiazdy, a także niedoskonałe obrazy wytworzone przez ludzką przemyślność, są godne szacunku. Nie czcić ich, to bluźnierstwo. W dodatku ani Cyncero ani Seneka nie myśleli o zerwaniu z duchowymi siłami państwa, a więc w konsekwencji – z reprezentującymi je dostojnymi obrazami. To w tym sensie jedyny kult obowiązkowy, kult cesarza, jest dla filozofii do przyjęcia. Cesarz jest Logosem albo trzecią plotyńską hipostazą, która

nasyca materię formą poznawalną. W sumie świat pogański – o tyle, o ile miał kontakt z filozofią – przyjął za swoją ideę, że kult lub uwielbienie nie zwracają się ku materialnemu obrazowi, lecz ku temu, co on symbolizuje, ku boskiemu pierwowzorowi umiejscowionemu ponad obrazem. Dystans pojęciowy w stosunku do doktryny II soboru nicejskiego nie jest wielki.

Są to idee wspólne dla całego cesarstwa. Zrodziły się w świecie helleńskim, ale Rzym wziął na siebie ich upowszechnienie i dostosowanie ich do swego praktycznego programu cywilizacyjnego. W pewnym sensie przyjął je nie tyle dla ich prawdziwości, ile dla ich użyteczności. Szło o przekazanie form myśli i sztuki na użytek pewnego dzieła, własnego dzieła Rzymu, mianowicie uporządkowanego i cywilizowanego uniwersalnego Cesarstwa. Filozofia ześlizguje się wówczas w retorykę. Orator nie zachowuje zazdrośnie dla siebie mądrości filozoficznej, wiedzy o tym, czym jest dobro, ale podejmuje się jej szerzenia przekonując, wzruszając, zdobywając serca.

*Obraz działa na wiernego
budująco, rozpala jego
pobożność i kieruje jego
namiętności ku cnocie*

Istotnie, spór o obrazy nie nabrał nigdy na Zachodzie intensywności, powagi, jaką przybrał na Wschodzie. Co do teologii panuje

zapewne zgoda, ale temat jest drugorzędny lub podporządkowany. Stwierdzamy to, czytając dokument kapitalny, który poda ton na przyszłe wieki i będzie uważany za normę ostateczną. Jest nim pisany w roku 500 list papieża Grzegorza Wielkiego do biskupa Marsylii Serenususa. Serenusus kazał zniszczyć wszystkie obrazy w swoim mieście

diecezjalnym. Mógł się oprzeć na autorytatywnej opinii wielu Ojców, Tertuliana, Euzebiusza, Laktancjusza, Augustyna. Grzegorz uważa jednak, że Serenus nie wypełnia swojego pasterskiego obowiązku. Gorszy swoje owieczki. Obraz jest dla niepiśmiennych narzędziem nauki, ponieważ nie mogą oni mieć dostępu do Pisma. Kościół rzymski uważa, że wierność dusz jest chwiejna. Obawia się gorszyć je i prowokować ich odejście. Otóż obraz działa na wiernego budująco. Dosięga jego inteligencji, jego pamięci, jego uczuciowości, jego *componctio*. Rozpala jego pobożność. Kieruje jego namiętności ku cnocie. Przekonuje, uczy, wzrusza i podoba się. Jest więc retoryczny w najmocniejszym i najbardziej tradycyjnym znaczeniu.

Nie mogę tu cytować całego tego tekstu, ale wydaje mi się, że należy z niego wyciągnąć następujące wnioski:

- 1) Świętemu obrazowi, godności zbliżonemu do Pisma, daleko zarazem do świętego przedmiotu. Zatem przyzywany zawsze autorytet jednego z czterech wielkich Ojców Kościoła łacińskiego przyczynia się do nadawania obrazowi statusu skromnego i do wygaszania ognia sporów chrystologicznych, które zniszczą Wschód. Obraz, jako należący do retoryki, a nie do metafizyki, nie dowodzi dogmatu, ogranicza się do obrony sprawy chrześcijaństwa.
- 2) Ponieważ obraz służy do przekonywania pogan, by przyłączyli się do wiary i nie odchodzili od niej, utrzymana zostaje więź z obrazami, przed którymi oddawali oni cześć niegdyś bałwochwalczą. Wszystko zatem, co osiągnięto w dziedzinie sztuki, form, materiałów, technik i umiejętności nadaje się do powtórnego użytku. Wszystko, co uzyskano poprzez rozważania nad pięknem, zostaje przyjęte w nowym układzie i znajduje tu dla siebie miejsce. Sztuka Partenonu, jej hellenistyczne i rzymskie przedłużenia, ikonografia cesarska, wszystko to tworzy naturę, którą łaska chrześcijańska może doskonalić, ale jej nie niszczy. Nie ma więc żadnego powodu, by poszukiwać nowej sztuki – „sztuki

chrześcijańskiej” – zrywającej z dawną, która jest, można powiedzieć, rzeczowąspólną. Sztuka chrześcijan może pretendować do wyższości nad sztuką pogańską pod względem prawdy, ale nie pod względem piękna. To piękno pozostaje wzorcem. Będzie się powracało do tej „sztuki wspólnej”, ilekroć formy będą się wyczerpywać, a style ulegać uwiadowi: nazywa się takie powroty „renesansami”.

3) Pełniąc pośród środków uświęcających rolę skromną, obraz musi być w stanie wypełnić ją całkowicie. Nie wymaga się, by był ściśle zgodny z prawdą teologiczną, która znacznie poza niego wykracza, a więc żeby przestrzegał ustalonych schematów – utraciłby w takim razie swoją siłę perswazyjną, a przede wszystkim różnorodność, wynalazczość, zdolność zaskakiwania, różnaitość środków od rzeźby wolno stojącej (zakazanej na Wschodzie), po efekty kolorystyczne, perspektywiczne, iluzjonistyczne, najbardziej zdatne do wzruszania, podobania się, uczenia.

4)I co najważniejsze: sztuka religijna zezwala na sztukę świecką, a nawet jej sprzyja. Wedle Psalmisty również ziemia głosi chwałę Wiczyistego. Przekonanie religii naturalnych, że każda rzecz w przyrodzie jest przeniknięta boskością, zostaje przejęte przez wiarę chrześcijańską w tej postaci, że każda rzecz, jako stworzona przez dobrego Boga, jest urządzona przez niego, odwołuje się doń oraz – wedle swojej rangi – odbija go. Aleksandryjskie *putti*, które symbolizowały siłę miłości, nabierają, jako skrzydlate bobasy otaczające Świętą Rodzinę lub pocieszające męczenników, znaczenia może wyższego, ale bynajmniej nie sprzecznego ze swymi pierwowzorami. Rzymskie zasady *decorum* i *ornamentum* stosują się równie dobrze do kościołów, gdzie narzucają je biskupi, jak do pałaców czy strojów, zależnie od stopnia w hierarchii społecznej. Sztuka świecka i sztuka religijna tworzą naczynia połączone, wymieniając się swymi odkryciami i metodami. To czego artysta dowie się o kobietach,

obserwując je uważnie, zastosuje do Najświętszej Panny, a tym, czego dowiedział się o Matce Boskiej, malując ją z pobożnością świętego Łukasza, ozdobi twarze godnych tego kobiet.

Ten ostatni punkt przemyśleli z całą konieczną głębią dwaj spośród największych doktorów łacińskiego Kościoła, Augustyn i św. Tomasz.

Sztuka świecka i sztuka religijna tworzą naczynia połączone, wymieniając się swymi odkryciami i metodami

Augustyn czytał Plotyna i nieświadomie przeciągnął go na swoją stronę. Ale Plotyn opierał się tej aneksji. W istocie w

jego systemie nie ma stworzenia, jest tylko emanacja i dążenie. Istnieje więc pewne kontinuum od Jedni po krańce świata: wszystko tu jest boskie, chociaż coraz mniej. Wystarczy zagłębić się we własną duszę, by znaleźć tam światło i to, co nazywa on „ojczyzną”. Nie mogło tak być u Augustyna. Dusza stworzona nie może liczyć na samą siebie, by otrzymać światło, którego nie posiada. Musi je dostać od Boga i samo to światło jest stworzone. Otrzymanie światła wymaga więc stworzenia. Musi przejść przez stworzenie. Wynika z tego, że augustiańska kontemplacja nie może uciekać w głąb siebie, zrywając więzi ze światem zewnętrznym. Potrzebuje mediacji.

Otóż świat jest podobny do Boga. Bóg go zrobił, tworząc materię. Nadając mu kształty wedle swoich Idei, doskonali go i nadaje mu ruch zwrócenia się ku sobie, ten zaś z kolei naśladuje jedność samego Słowa z Ojcem. Jednak być podobnym do Boga nie znaczy – być Bogiem.

Podobieństwo jest punktem środkowym między czystą jednością, która jest wyłącznym atrybutem Boga, a czystą wielością, zmierzającą do nicości. Umożliwia ono istnienie rzeczy stworzonych, które nie będąc jednolite, mają w sobie dzięki niemu dosyć jedności, by trwać. Zdaje też sprawę z ich piękna.

Jeśli świat jest obrazem, musi nam coś mówić o naturze swego twórcy. Do nas należy wyszukanie w naturze śladów lub szczątków, które Bóg w niej pozostawił, by zwrócić nas ku sobie i dać nam uczestniczyć w swej chwale. Ponieważ jest Trójcą, owe ślady muszą nieść świadectwo zarówno jego Troistości, jak i jego jedyności. Augustyn znajduje więc w świecie mnóstwo analogii, ale najdoskonalsze można znaleźć w ludzkiej duszy – w najwyższej części tej duszy. Wchodząc do swego wnętrza pod kierunkiem zewnętrznego Nauczyciela, zbliżamy się więc do Trójcy Świętej, pozostając jednak od niej nieskończenie daleko.

„Sztuka, która jest niczym ojciec, nie jest piękniejsza od idei, która jest synem ducha”

Tak więc Augustyn nie odrzuca obrazu i cała ziemia skłania go do kontemplacji. Ustanowił on dla następnych wieków

przestrzeń trójkątną, której trzema wierzchołkami są Bóg, stworzony Kosmos i dusza ludzka, i to na tym rozległym obszarze będzie żyć i prosperować sztuka Zachodu. Połączone badanie świata i siebie – w zasięgu przyciągania rzeczy wysokich, co nazywamy natchnieniem – to samo życie artysty. To dlatego Bossuet, zamieniając w sztukę *De Trinitate*, może napisać: „Sztuka, która jest niczym ojciec, nie jest piękniejsza od idei, która jest synem ducha; a miłość, która każe nam kochać ten piękny wytwór, jest równie piękna jak ona: przez swe

wzajemne stosunki każda ma piękność wszystkich trzech. A kiedy trzeba będzie tworzyć poza tym malowidłem lub tą budowlą, sztuka, idea i miłość będą w tym współdziałały na równi i w doskonałej jedności” (*Élévations sur les mystères, II semaine, VII élévation*).

Święty Tomasz łączy z życzliwą postawą Augustyna wobec świata życzliwą postawę Arystotelesa wobec sztuki i artysty. Natura jest arcydziełem Boga, który tworzy ją samą swoją myślą. Z kolei natura przedłuża boskie twórcze tchnienie, które nadaje jej byt i działanie. Wreszcie artysta, za przykładem natury i samego Boga, sprzęga ze sobą elementy z myślą o celu. Jego działanie jest przypadkowe, podczas gdy działanie natury jest substancjalne – pod tym względem sztuka jest niższa od natury – ale za to natura jest poddana rozumowi nieświadomemu, sztuka natomiast, i w tym leży jej szlachetność, jest działaniem świadomej inteligencji.

Tomasz porównuje sztukę z cnotą rozwagi. Rozwaga jest prostą regułą dzieł, które mają być zrobione. Stosuje się to również do sztuki. Oto różnica: rozwaga jest wewnętrzną cnotą rozważnego człowieka. Sztuka natomiast sprawdza się tylko w dziełach. „Wartość sztuki leży nie w samym artyście, lecz raczej w wytworze, ponieważ sztuka jest prawidłowym pojęciem o rzeczy wytwarzanej: czynność bowiem kształtująca zewnętrzną materię nie doskonali twórcy, lecz wytwór. Sztuka nie wymaga, by artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło” (*Suma teologiczna, I, II, q. 57, a. 5 ad 1*). Jest to zatem estetyka pięknego dzieła. Na temat natury piękna i jego źródła, którym jest piękno boskie, jego przejawiania się w dziełach, święty Tomasz przedstawia swoje poglądy, które jednak nie odbiegają zbyt od poglądów Augustyna. Chcę zwrócić uwagę na znaczenie, jakie św. Tomasz przypisuje przyjemności i rozrywce w uczuciach tego, który

kontempluje dzieła sztuki oraz zabawie, jako jednym z motywów tego, kto te dzieła stworzył. W końcu lekcję Akwinaty można streścić jako deklarację zaufania do artysty i wolności dla sztuki, ponieważ istotna moralność sztuki tkwi nie gdzie indziej tylko w samej sztuce.

*To artysta jest niezbędnym
pośrednikiem między
pięknem samym w sobie a
dziełem*

W tym łacińskim klimacie sztuka rozwija się zatem przez wiele wieków z impetem, jakiemu równego nie znała historia. Antyczna

baśń, Owidiusz i Wergiliusz dostarczają tematów, które współistnieją, spotykają się czasem nawet w jednym obrazie z motywami ściśle chrześcijańskimi. A ponieważ to artysta, bez względu na jego wiarę i obyczaje, jest niezbędnym pośrednikiem między pięknem samym w sobie a dziełem, zrozumiałe jest, że chce się on wyrwać z anonimowości, że dąży do awansu społecznego, aby móc zasiąść u boku poetów, uczonych i królów; wreszcie że ten przekazywacz boskości bywa czasem, jak Vinci i Rafael, sam nazywany boskim. I to wtedy pojawia się nowy ikonoklazm.

Nowy ikonoklazm

Nowy ikonoklazm przypomina dawny o tyle, że jest sformułowany teoretycznie znacznie wcześniej niż się odbił na losach sztuki. Ale też stopniowo zaczyna się od dawnego różnić. Można w nim wyodrębnić dwa etapy: pierwszy, teologiczny, który otwiera na nowo dawny spór, lecz rozwiązuje go inaczej; drugi – filozoficzny i z pozoru oderwany od chrześcijaństwa, wymagający wysiłku, by odnaleźć w nim utajony nurt chrześcijański.

Przez całe Średniowiecze obserwuje się zaniepokojenie „poganizacją” sztuki. Wybuchu ono gwałtownie u Kalwina.

Ten wielki autor, mówiąc o obrazie Boga, podejmuje tylko klasyczne argumenty chrześcijańskiego ikonoklazmu: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu...”. W istocie bluźni się przeciw chwale Boskiej, kiedy się ją rzekomo przenosi w te niegodne i bałwochwalcze naśladownictwa. Kalwin podejmuje proces wytoczony przez Laktancjusza, Euzebiusza itd. W przeciwieństwie do tego, co twierdził Grzegorz – oznajmia Kalwin – obrazy nie uczą. Bóg uczy o sobie tylko przez siebie, czyli przez swoje Słowo. To lenistwo pasterzy sprawia, że nie objaśnia się go niepiśmiennym. W świątyni nie może być nic, żeby „majestatu Boga, który jest zbyt wysoki dla wzroku ludzkiego, nie osłabiały widma, nie mające z nim nic wspólnego”. Ale oryginalność kalwinizmu przejawia się w dwóch innych jego cechach. Obecność lub występowanie Boga w świecie ginie z pola widzenia. Stary średniowieczny kosmos, pełen powiązań i analogii, uległ zeświecczeniu. Niebo i ziemia stały się opustoszałym i neutralnym teatrem, na którego scenie podmiot indywidualny – dzięki łasce – może poczuć przez „żywe doświadczenie” Boga takiego, jakim się On przedstawia w swym Słowie. Bóg i ja. W końcu jednak Kalwin, który zakazuje obrazu, nie odrzuca sztuki. Malarstwo i rzeźba są darami Boga. Domaga się tylko, by „użycie go było stale czyste i uprawnione, aby to, co Bóg dał ludziom dla swojej chwały i dla ich dobra, nie zostało zepsute i zbrukane przez nieporządne nadużywanie”. Tak więc Kalwin zachowuje tomistyczny szacunek dla dobrze wykonanej pracy ludzkiej, która odbywa się *solī Deo gloria* (*Institutio christianae religionis*, ks. 1, rozdz. 11).

*Malarstwo ozdabia ściany
obrazami sławiącymi rzeczy
a to wszystko jest pochwałą
Stwórcy i modlitwą
dziękczynną*

Ten ostatni pogląd zlekceważą jego uczniowie-ikonoklaści. W końcu XVI wieku dochodzi mianowicie do masowego niszczenia dzieł

sztuki. Dochodzi do niego po raz drugi w świecie chrześcijaństwa i w jego imieniu. Znow okazuje się, że ta religia zawiera w sobie tyleż potencjału niszczycielskiego, ile twórczego. W samej tylko Francji bandy hugonotów wysadziły w powietrze dwadzieścia siedem katedr, zniszczyły dużą część średniowiecznych rzeźb i prawie całe malarstwo. Trzeba jeszcze dodać następstwa jansenizmu – posępnego wroga nie tylko obrazów boskich, kojarzonych z zabobonem, ale samej sztuki – zamkniętego w ascetyzmie, wstręcie do ciała, nieufności do antycznej baśni, będącej zawsze o krok od popadnięcia w nieprzyzwoitość i nieuczciwość. Jansenizm opróżnia kościoły, tłucze witraże, zasiewa smutek w domach prywatnych. Inaczej jest jednak w Holandii, gdzie malarstwo ozdabia ściany obrazami sławiącymi rzeczy, ryby, szklance do piwa, cytryny, i głosi pochwałę życia rodzinnego oraz bogatego i swobodnego życia społecznego. A ponieważ to wszystko jest pochwałą Stwórcy i modlitwą dziękczynną, te malowidła nabierają samorzutnej świętości, która wznosi się w górę niczym sok w drzewach.

Wiadomo, że sobór trydencki odrzucił stanowisko kalwinistów. Że Kościół odpowiedział na wielkie wyzwanie protestanckie inflacją obrazów, które zgodnie z listem Grzegorza do Serenusa nie wyrzekły się żadnego środka, by podsycić pobożność, dotrzeć do serc, olśnić oczy. Bardziej niż kiedykolwiek sięgnięto po środki świata antycznego, by

zwiększyć chwałę sztuki świeckiej i sztuki świętej. W tej „katolickiej” akceptacji wszystkiego, co jest, oraz w stosunku do protestantyzmu, który niepotrzebnie i na próżno okalecza sztukę religijną, „katolicyzm” uświadamia sobie sam siebie.

Zdarzył się więc w pierwszej połowie XVII wieku niezwykle moment łaski, w którym obie od tego czasu rozdzielone części zachodniego świata chrześcijańskiego rywalizowały w płodności. Holandia, gdzie sztukę natchnął kalwinizm, pozostawia jednak miejsce quasi-katolickiemu Vermeerowi i pietystycznej wewnętrznosci Rembrandta. Francja z Poussinem przynosi elegię Arkadii pełnej bogów, których śmierć jest w czasach Pascala i Kartezjusza, można powiedzieć, zaprogramowana, a jansenistyczna surowość odzyskuje chwilami gotycką prostotę form, tak bardzo francuską z ducha. We Włoszech, Flandrii, Hiszpanii powstaje mnóstwo dzieł, w których oświetlona łaską natura ukazała swoje bogactwo w takiej obfitości jak nigdy dotąd, łaska zaś przez rozświetlenie naturalnego fundamentu została wyniesiona tak wysoko jak nigdy.

A więc pomijając przerażające zniszczenia materialne, nowy paroksyzm religijnego ikonoklazmu nie wygasił twórczości artystycznej. Ikonoklazm filozoficzny natomiast atakuje nie dzieła, lecz artystę, i wygasza najintymniejsze źródło jego natchnienia.

Pascal i ruch kartezjański znajdują przynajmniej jeden punkt porozumienia: jest nim krytyka retoryki. Nie zadowolają się już ani tym, co prawdopodobne (pragną pewności), ani perswazją (chcą dowodu). Vico z Neapolu na próżno broni praw historii, poezji, retoryki, czyli podglebia, na którym od początku wyrastała sztuka

chrześcijańska. Wysuszenie języka, wyczerpywanie się poezji i sztuk plastycznych daje o sobie znać pod koniec wieku, zrekompensowane co prawda przez rozwój sztuki świeckiej i muzyki – sztuki, która najlepiej obywa się bez mediacji materialnych.

Duch kantyizmu obciąża sztukę bardzo potężnym ciężarem, opierając się na dwóch pojęciach: geniusz i cudowność. Geniusz jest przeciwstawiony talentowi, który oznacza łatwość przyswajania sobie reguł i umiejętności. Geniusz nie przestrzega reguł, tworzy je. Nie można się go nauczyć ani go nauczać. Jest nieprzewidywalnym wybuchem czystej, pozbawionej genealogii oryginalności. Odtąd żaden artysta nie zadowala się talentem, pragnie geniuszu. Cudowność jest przeciwstawiona pięknu i obniża jego wartość. Nosi boskie miano: jest absolutnie wielka. Jako taka całkowicie przewyższa władzę wyobraźni. Duch poddaje się własnej bezsilności, bo znajduje w niej kompensacyjny dowód swego powołania do absolutu i podziwia siebie w tym powołaniu. Kant pod koniec *Krytyki władzy sądenia* nie znajduje w całej Biblii niczego równie cudownego jak drugie przykazanie, które – jak mówi – „wystarczy dumie żydów i muzułmanów”. Ale interpretuje to przykazanie raczej na sposób muzułmański: to niedostępność Boga z zasady odstręcza od przedstawiania Go. Nie jest to zatem zalecenie podyktowane boską dobrocią, lecz ontologiczna konieczność, która sprawia, że człowiek, uznając ją, podlega tylko własnemu rozumieniu.

Chciałoby się powiedzieć, że Kant sekularyzuje, ześwieccza klasyczną teologię chrześcijańskiego obrazoburstwa. Ściślej było, moim zdaniem, stwierdzenie, że wprowadza ją do swej własnej mistyki, osłaniającej te operacje. Określiłbym ją jako negatywną mistykę chrześcijańską, ale podniesioną do kwadratu – do punktu, w którym już

*Istnieje coś w rodzaju paraleli
między wymaganiami
duchowymi bizantyjskiego
malarza ikon i wymaganiami
duchowymi artysty*

nawet nie daje się
ona poznać jako
negatywna.
Psalmista, według
Majmonidesa,
powiedział „Dla
Ciebie milczenie jest
pochwałą”
(Przewodnik

zbląkanych, I, 59). Przynajmniej zwracał się do Boga. Dla Kanta jednak Bóg nie jest rozmówcą, a modlitwa jest czczym zajęciem. W ten sposób przenosi się więc na skrajny punkt kalwińskiej Kamczatki, nie odwołując się – z filozoficznego skrupułu – do teologii. Nie zmienia to faktu, że istnieje coś w rodzaju paraleli między wymaganiami duchowymi bizantyjskiego malarza ikon i wymaganiami duchowymi artysty, który chce pozostać w obszarze geniuszu i cudowności. Obaj myślą, że wykonują działanie święte. Wymagania postkantowskie są znacznie cięższe, bo nie spełnia ich oczyszczająca modlitwa i nie wspiera wzorzec kierujący pędzlem. Oba zalecenia – geniuszu i cudowności – wpędzają artystę w niepokój i przeciążenie, których świadectwem jest sztuka ostatnich dwóch stuleci. Ten niepokój jest nieszczęsną pochodną chrześcijaństwa, nawet jeśli się o tym nie pamięta, a więc stanowi boczną odnogę chrześcijańskiego obrazoburstwa.

Hegel na pierwszy rzut oka zdaje się odnajdywać i odnawiać całą wielką tradycję teologiczną. Przyjmuje całość dziedzictwa pogańskiego na sposób katolicki i dowodzi, jak wzbogaciło się ono pod panowaniem chrześcijaństwa. Jednak wprowadzając wymiar historyczny, wprowadza też zasadniczy podział na sztukę pogańską („symboliczną”, a potem „klasyczną”) i sztukę chrześcijańską („romantyczną”), które należą do

różnych warstw metafizycznych i chronologicznych. Przez to istota sztuki chrześcijańskiej jest odmienna, posiada treść, która daje jej – jako sztuce – osobne miejsce. Wobec tego w swym wspaniałym wykładzie o estetyce poświęca on tylko kilka stron sztuce włoskiej, czyli połowie sztuki europejskiej, ponieważ nie mieści się ona w jego kategoriach. Dla Hegla Tycjan i Rafael są mieszankami, hybrydami sztuki antycznej i sztuki chrześcijańskiej. Nie dostrzega, że dla tych malarzy, w których oczach nie było dwóch sztuk tylko jedna, był to właśnie w pełni chrześcijański sposób bycia. Zgadając się w tym punkcie z wrażliwością protestancką, chce, żeby było się albo poganinem, albo chrześcijaninem. Trzeba wybierać: albo piękna całość grecka, albo patetyczne rozdarcie chrześcijańskie. Ujmując rzecz w ten sposób, Hegel wprowadza w obszar estetyki luterańskie przeciwstawienie natury i łaski. Dla Hegla natura nie została jednak zepsuta przez grzech, lecz przez bieg historii. Co do łaski, to cóż: ulotniła się wraz z chrześcijańską wiarą. Wiara, która wspierała ostatnią z epifanii elementu boskiego w sztuce, jest martwa i już się jej nie wskrzesi. Sztuka, oznajmia uroczyście Hegel, jest „odtąd sprawą przeszłości”.

*Artyści mogą próbować
wskrzeszać sztukę
chrześcijańską, ale daremnym
przedsięwzięciem jest
reanimowanie trupa*

Hegel postawił
artystę na cokole
niezwykle wysokim,
jako tego, któremu
przypadło przez
tysiąclecia
przekazywać
boskość, po czym

brutalnie zrzuca go z tegoż cokołu, kiedy dochodzi do czasów współczesnych. Ale z właściwą sobie przenikliwością podejmuje się misji wskazania artystom XIX i XX wieku kilku dróg, które powinni

wybrać. Droga geniuszu nie jest całkowicie zamknięta, bo jest nieprzewidywalna. Odkrycie musi jedynie wpisać się w swój czas i nie może być przez nikogo poprzedzone. Nie warto być kubistą, jeśli Picasso już przeszedł tę drogę, albo uprawiać pop-art po *Rosenquiscie* czy Warholu. Patent został zastrzeżony. Nowość należy dostarczyć *just in time*, a krytyka zadecyduje, czy to już, czy jeszcze nie. Artyści mogą ewentualnie po stronie prymitywów, których myśl przed nami ukryto, szukać energii wciąż żywych, by wznosić na nowo totemy i bałwany nieznanymi bogów, ale ich znaczenie nie jest jasne ani dla artysty, ani dla widza. Tak robili prymitywiści i surrealiści. Mogą również próbować wskrzeszać sztukę chrześcijańską, ale daremnym przedsięwzięciem jest reanimowanie trupa, z którego uciekło życie wiary. Mogą wreszcie trzymać się skromnej świeckiej drogi, stosownej dla społeczeństwa wolnego i szczęśliwego – jej przykład dali nam Holendrzy – ilustrować, jak to wspaniale określił Hegel, niedzielę życia. Skomentuję później te dwie ostatnie „drogi”, ale trzeba najpierw opowiedzieć o przedsięwzięciu bardzo ambitnym, które trwało co najmniej od końca XIX wieku do połowy XX.

Większość artystów oderwała się od wiary chrześcijańskiej, ale przecież odczuwali bardzo mocno konieczną więź między religią i natchnieniem artystycznym, przyznając w ten sposób po dwakroć rację Hegłowi. Weszli więc w nową religijność, w swoisty *New Age* złożony z najrozmaitszej zbieraniny, w której znalazły się strzępy filozofii schopenhauerowskiej, kawałki chrześcijaństwa, trochę rewolucyjnego mesjanizmu, a zwłaszcza dekadencek ezoteryzm i okultyzm. Hołdowała temu nurtowi duża część symbolizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, a zwłaszcza sztuka abstrakcyjna. Dzieła takich artystów jak Kandinsky, Malewicz, Mondrian, a później Herbin i Rothko, są nasycone ezoteryzmem i teozofią.

Odkrycia sztuki abstrakcyjnej jej twórcy przeżywali jako wyzwolenie. Wyzbywali się *impedimentae* przedstawienia, by jednym skokiem dosięgnąć absolutu. Znajdowali go przez zejście w głąb siebie, a subiektywność, której rady zasięgnęli, wystarczyła, by w sposób uporządkowany ułożyć na płaskiej powierzchni kolory i linie swobodnie ze sobą sprzężone. W ich oczach te kolory, te rytmy, te linie odbijały najbardziej utajone i najświętsze struktury świata. Abstrakcja jest wytworem mistyki, jest nawet najbardziej mistycznym ruchem, jaki kiedykolwiek znało malarstwo. Pod tym względem kojarzy się ze sztuką ikony i działający w Rosji Kandinsky i Malewicz byli tego w pełni świadomi. Doprowadzali do ostatecznych konsekwencji utajony monofizytyzm ikony, ponieważ mieli nadzieję, że ukażą obraz boskości bezpośrednio, obywając się bez wcielenia, bez twarzy ludzkiej, bez jakiegokolwiek odwołania do świata materialnego. Z trójkątu Augustyna ikona stawiała na pierwszym miejscu stosunek duszy ludzkiej do Boga i pozostawiała naturę na uboczu. W tym przypadku natura zostaje świadomie odrzucona.

Mistyka niejasna, mętna, sprowadzona do egzaltowanego stanu duszy, do kontemplacji, której przedmiot nie jest jasno określony, prowadzi jednak do bałwochwalstwa, jakiego nie widziano od dwóch tysiącleci. Co jest przedmiotem czci? To, co artysta obiecuje ukazać, najwyższa rzeczywistość, absolut, którego jest przekaznikiem, albo sam jego geniusz, ukazujący ów absolut posłusznym oczom widza. W ten sposób, poprzez tę nową religijność, artysta powraca na tron, z którego Hegel go usunął. Może się obejść bez dzieła, jeśli do swojego osobistego stosunku do sztuki, czyli do swego „geniuszu” przekona „zwykłego człowieka” (Schopenhauer), który będzie mógł z tego choć trochę skorzystać, jeśli ufa i czci. Muzeum, galeria malarstwa – jak często zauważano – stają się w naszych czasach miejscami kultu. Tłum

wiernych przychodzi tu łączyć się duchowo z dziełem albo, jeszcze bardziej mistycznie, z nie-dziełem, z przeistoczoną eucharystią geniuszu i Sztuki. We Francji ministerstwo kultury zatrudnia „duchowieństwo” łądząco podobne do tego, które za czasów Dioklecjana czuwało nad przestrzeganiem kultu Cesarza.

Po prostu sztuka

Wróćmy do problemu sztuki chrześcijańskiej. Przede wszystkim wiara nie jest tak martwa jak to głosił Hegel i w konsekwencji sztuka chrześcijańska może trwać, co prawda pozostawiając wiele odpadów, ale i tworząc udane dzieła, traktowane niesprawiedliwie.

Zdyskredytowali ją estetycy powierzchownie chrześcijańscy, ale w gruncie Hegeliańscy. Rosjanie bardzo poważnie traktowani w Europie, jak Fiodor Uspienski, odrzucali zachodnią sztukę chrześcijańską powstałą po II soborze nicejskim, a Francuzi – choćby zacni ojcowie teoretycy z czasopisma *L'Art sacré* – nie chcieli oglądać niczego, co powstało po Fra Angelico. Te nurty są odpowiedzialne za ikonoklastyczny minikryzys utrzymujący się od ostatniej wojny – we Francji wywołane przez niego zniszczenia są uzupełnieniem tych spowodowanych kryzysem jansenistycznym, a po nim – rewolucyjnym. Ileż mamy nowych kościołów, których jedyną ozdobą jest wątpliwej jakości ikona zawieszona na ścianie z gołego betonu!

Dowiodłem, mam nadzieję, że problem sztuki chrześcijańskiej jest problemem fałszywym. Nie należy go stawiać: ilekroć się go stawia, dochodzi do katastrofy.

Kościół łaciński nie przypisał sztuce specjalnej treści, nawet sztuce kulturowej, którą spotykamy w świątyniach

Hegel określił, co jest swoistą treścią sztuki chrześcijańskiej. Jest nią zasada osoby (czyli doskonałość klasycznej rzeźby greckiej) i zasada

wewnętrzności – jej przykłady Hegel znajdował w sztuce flamandzkiej i w niemieckiej sztuce gotyckiej. Było to bardzo prawdziwe, ale i bardzo ograniczające. Bo jeśli wewnątrznauczyciel Augustyna istotnie prowadzi z zewnątrz do wewnątrz, to prowadzi też z wewnątrz na zewnątrz. Kościół łaciński nie przypisał sztuce specjalnej treści, nawet sztuce kulturowej, którą spotykamy w świątyniach. Zadowolili się utrzymywaniem dyscypliny zgodnej z konwenansem, z przyzwoitością, z decorum i ornamentum. Co do reszty zostawił wolną rękę. Doszło jednak do tego, że sztuka „o tematyce chrześcijańskiej” została stłumiona przez protestantyzm bądź przez sentymentalny spirytualizm, eteryczny i smutny, panoszący się w epoce nowożytnej.

Gdzie zatem znaleźć sztukę chrześcijańską? W malarstwie „niedzieli życia”, które Hegel podziwiał w Holandii i które rozwija się burzliwie we Francji od czasu impresjonizmu. Z trójkątu Augustyna kultywuje się w tym przypadku stosunek duszy do rzeczy i to wystarcza, ponieważ element boski zjawia się sam i nie ma potrzeby go przyzywać. Dąży się tu nie do cudowności lecz do piękna, ale w pięknie nie czeka się na nadejście geniusza, lecz rozmyśla się o mistrzach i pielęgnuje warsztat. Jest to estetyka patrzenia i robienia, w której ma udział zabawa i przyjemność. I Diderot, i Baudelaire bezwiednie odnajdują ducha św. Tomasza. W jakim sensie ta sztuka jest chrześcijańska? Ponieważ moralność, która z niej wypływa i która zależy tylko od powodzenia

artysty, a nie od teorii czy dogmatu, opiera się w ostatecznym rachunku – nawet jeśli przedstawia się straszliwy i okrutny dramat – na przekonaniu o gwarantowanej przez księgę Rodzaju dobroci świata i na znaczeniu wcielenia, które potwierdza i uwzniośla pogański sens wszechobecności elementu boskiego. W ten sposób całą sztukę – klasyczną, chińską, indyjską – można podziwiać jako artystyczną *praeparatio evangelica*. Warto jeszcze dodać nostalgię za inną ojczyzną, gdzie można będzie zobaczyć się z Bogiem twarzą w twarz.

Nie trzeba się martwić o sztukę chrześcijańską. Można natomiast martwić się o sztukę. W imię zasady jedności sztuki, jeśli ta zostanie przywrócona, sztuka chrześcijańska pojawi się wraz z nią. Chrześcijaństwo mogłoby jednak oddać sztuce ogromną przysługę: uwolnić ją od komicznego bałwochwalstwa, którym jest dziś otoczona, i które retroaktywnie nadaje pustkę bałwana największym arcydziełom, marznącym i tracącym życie i sens w muzeach. W tym celu należałoby dokonać wysiłku ortodoksji, bo sukcesy i klęski sztuki (chrześcijańskiej lub nie) są dobrym testem ortodoksji chrześcijańskiej. Teologia od Średniowiecza głosiła, że najświętsze obrazy zajmują ostatnie miejsce wśród środków zbawienia. Święty Tomasz odmawiał Pięknu transcendencji i uważał je tylko za świetliste odbicie – *claritas* – prawdziwych bytów transcendentnych: Prawdy, Dobra, Istnienia. W kręgach chrześcijańskich często słyszy się aforyzm Dostojewskiego: „Piękno zbawi świat”. Słowa równie wspaniałe co puste, zawierające całą *hybris* estetyki romantycznej. Jeśli oczekujemy od piękna, by zbawiło świat, to po pierwsze nie dojdzie do zbawienia, a po drugie zostaną zmarnowane skromne i wspaniałe piękna, które ten świat przynosi nam na każdym kroku i które ludzie też są zdolni tworzyć.

Alain Besançon – wykład wygłoszony w roku 2000 na Sorbonie, w obecności kardynała Ratzingera.

Tekst pochodzi z książki Alain Besançon pt. „*Współczesne problemy religijne*”, wydanej staraniem Teologii Politycznej