

Alain Besançon: wstęp do książki „Zakazany obraz”

„Moim zamiarem było przybliżenie historii przedstawień boskości. Seminarium o awangardzie, pozostawiło we mnie przeczucie, że Malewicz i Kandinsky, odrzucający figurę jako niezdolną do objęcia absolutu, bezwiednie powielali klasyczny argument ikonoklazmu”. Dzięki hojności darczyńców, „Zakazany obraz” Alaina Besançona zyska szansę ukazać się nakładem Teologii Politycznej. Prezentujemy fragment będącej w przygotowaniu książki.

Jako że poniższy esej przyjął formę obszerniejszą, niż pierwotnie zamierzałem, przedstawię na wstępie jego główny zamysł i tezy.

Moim zamiarem było przybliżenie historii przedstawień boskości. Ograniczyłem badania do cywilizacji europejskiej. Nie zagłębiałem się w historię plastycznych przedstawień, która przynależy do dziedziny historii sztuki. Starłem się po prostu prześledzić historię doktryn i idei, które odnosiły się do owych przedstawień, a mówiąc ściślej, pozwalały na nie lub ich zabraniały.

Wydaje się, że ta historia potoczyła się następująco.

Wszystko zaczęło się w Grecji, w stanie niewinności. Grecy, podobnie jak wcześniej mieszkańcy Egiptu i Mezopotamii, nadawali swoim bogom postać ludzką. W czasie, gdy grecka sztuka religijna umacniała się, rozwijała i udoskonalała, w filozofii, równie religijnej części hellenizmu, rozpoczęła się refleksja na temat tych przedstawień. Rozważano jej zgodność lub niezgodność ze społecznym pojęciem boskości i przyjętymi formami jej reprezentacji. W ten właśnie sposób, od filozofii, rozpoczął się okres nazwany później „ikonoklastycznym”. Presokratejska koncepcja boskości nie zgadzała się z mitologiczną nawet według mitologii zreformowanej przez Homera. Platon nadał temu zagadnieniu tak dużą wagę i głębię, że echa jego rozważań rezonują do dziś. Jego następcy wysunęli dwa sprzeczne wymagania, dwa niemożliwe do pogodzenia postulaty dotyczące naszej natury, mówiące, po pierwsze, że spojrzenie powinno zwracać się ku boskości, która jako jedyna warta jest kontemplowania, a po drugie, że jej przedstawianie jest daremne, świętokradcze, nie do pomyślenia.

Równie potężna myśl mogła doprowadzić do zniszczenia obrazów. Tak się jednak nie stało. Filozofia była ruchem elitarnym i nie miała wpływu na życie wspólnoty. Wciąż powstawało wiele obrazów, mimo że początkowy ogień, który tworzył i przekształcał formy w okresie złotego wieku, zdawał się dość szybko wygasać. Zresztą nawet sami filozofowie nie byli w tej kwestii jednomyślni. Arystoteles wpisywał pracę artysty w porządek kosmiczny, zgodnie z którym cechowała ją swego rodzaju boska godność. Ruch stoicki, nie chcąc zrywać z siłami duchowymi wspólnoty, zaakceptował moralną interpretację przedstawień, tak że jego doktryna nie sprzeciwiała się religii państwowej ani jej plastycznym przejawom. Duchowość, mieszająca się z magią i bliższa ludowym koncepcjom gminnego platonizmu, również wypracowała kompromis z obrazem. Wreszcie kult cesarski na

podstawie żyjącego boskiego wizerunku, wizerunku cesarza, narzucił swoją obowiązkową wszechobecność całemu Cesarstwu. Myśl filozoficzna i religia państwowa zostały bezwzględnie wezwane do stóp ołtarza, na którym widniał obraz politycznego imperialnego boga.

W tym momencie należy przenieść się do innego świata i zająć się tym, co działo się w Izraelu. W Starym Testamencie rozwijały się dwie sprzeczne tendencje: całkowity zakaz obrazowania oraz uznanie istnienia przedstawień Boga. Analizuję podstawowe teksty biblijne i przytaczam interpretację żydowską oraz muzułmańską. Mimo że zgadzają się one w kwestii zniesienia przedstawień, powody tej decyzji w obu religiach wydają mi się sprzeczne. W islamie bowiem to nieprzekraczalny dystans, a w judaizmie zażyła bliskość z Bogiem sprawiają, że wykonanie godnego przedstawienia jest niemożliwe.

Te dwa światy spotkały się wraz z przyjściem do Izraela Mesjasza i podboju społeczeństwa, a następnie państwa rzymskiego przez religię chrześcijańską. Chrześcijaństwo odziedziczyło zarówno biblijne twierdzenia dotyczące niewidzialności natury boskiej, jak i przekonanie o tym, że człowiek został stworzony na podobieństwo Boga. To ostatnie okazało się kluczowe, ponieważ Chrystus, będąc Bogiem, był widzialnym człowiekiem. Powiedział: „Kto mnie widział, widział Ojca” (J 14, 9). W ten sposób *in nuce*, ale na zawsze, ustalono punkty odniesienia, spośród których zaczęła się wyłaniać teologia obrazu: helleńskie idee przekazywane przez greckie słownictwo Septuaginty, zhellenizowany judaizm ostatnich ksiąg biblijnych, Ewangelii Św. Jana i Listów Pawłowych.

Mowa o teologii, nie ma tu bowiem miejsca na sztukę. Jednak w przypadku każdego obrazu, jaki miał powstać, teologia Ojców Kościoła wyznaczała warunki możliwości bądź niemożliwości zaistnienia boskiego wizerunku – materialnego dzieła, w którym ten obraz się przejawiał czy po prostu wpływu, jaki wywierał na duszę kontemplacyjną. Spośród bogatego zbioru literatury patrystycznej wybiorę tylko czterech autorów, dwóch „wczesnych”, Ireneusza i Orygenesesa, oraz dwóch „klasycznych”, Grzegorza z Nyssy i Augustyna. Nie byli oni zgodni. Jedni przedstawiali argumenty późniejszego ikonoklazmu, inni kładli podwaliny nie tylko pod ikonofilię, ale wręcz metafizykę sztuki sakralnej i świeckiej.

Tymczasem daleko niżej, na uboczu tych rozważań, sztuka chrześcijańska powoli się rozwijała. Natychmiast po nawróceniu Konstantyna powstałe w epoce graffiti [1] obrazy chrześcijańskie zaczęły się mnożyć i wchodzić w stały dialog z wizerunkami cesarskimi. Konstantyn zgodził się bowiem na zniszczenie wszelkich przedstawień pogańskich z wyjątkiem jednego, przedstawienia cesarza, które na mocy kościelnej umowy nadal wielbiono [2].

Zresztą sztuka chrześcijańska karmiła się także własnymi zasobami religijnymi: mistycyzmem „otwartych niebios” i bardzo silnym znaczeniem pojęcia *persona*, nieredukowalnej jednostki, które pozwoliły nadać nowy kierunek i nowy sens rzymskim portretom, pośmiertnym przedstawieniom z Fajum, pierwowzorom tej cielesnej i zindywidualizowanej ikony, której tak niewiele przykładów przetrwało kryzys ikonoklastyczny.

Kryzys ten był pierwszym momentem w historii, kiedy boskie obrazy były rzeczywiście niszczone. Przedstawię związane z nim wyzwania teologiczne: przesłanki dogmatyczne, argumenty ikonoklastów (w szczególności ten przedstawiony przez Konstantyna V Kopronima, tak mocny i zwodniczy, że, aby go obalić, potrzeba było wysiłku dwóch pokoleń teologów), i wreszcie triumf ikonofilii. Stawiam tezę, że triumf ten był niejednoznaczny. Uważam, że konflikt ten zakończył się niestałym kompromisem, pozostającym na granicy rozpadu na dwie przeciwstawne frakcje, ikonoklazm i ikonolatrię, że teologiczne rozwiązanie problemu, polegające na potwierdzeniu Wcielenia, nie było wystarczające, by zagwarantować, że obraz rzeczywiście wyraża i realizuje ambicję wcielenia. Argumenty ikonoklastów opierały się zarówno na zakazie biblijnym, jak i greckiej krytyce filozoficznej. Pozostało ich wystarczająco wiele, nawet wśród ikonofilów, żeby status obrazu był, w praktyce, niepewny. W ten sposób zakończył się pierwszy okres ikonoklastyczny, nie w 843 roku (wraz ze zwycięstwem ikony), a raczej wraz ze stopniowym zamieraniem sztuki ikonowej. Tym samym kończy się także pierwsza część tej książki.

Drugi okres rozpoczął się u progu czasów nowożytnych. Pragnę przy okazji zwrócić uwagę na pewien paradoks: sztuka potrzebowała bardzo dużo czasu, by zdać sobie sprawę z sytuacji. W okresie, w którym starożytny ikonoklazm był już właściwie teoretycznie ugruntowany, sztuka grecka tworzyła swoje najpiękniejsze i najbardziej przekonujące boskie przedstawienia. Nowoczesny ikonoklazm narodził się w najwspanialszej epoce historii sztuki. Nigdy nie powstawało tak wiele świętych obrazów jak wtedy, gdy wysunięto wszystkie argumenty za tym, by nimi wzgardzić. Zasada ikonoklazmu zaczęła więc rzeczywiście działać ze znacznie „opóźnionym zapłonem”.

Tymczasem w Europie łacińskiej i katolickiej przez długi czas owe przedstawienia powstawały zupełnie beztrąsko, nie napotykając na żaden poważniejszy sprzeciw. Epoka ta zbiegła się w czasie ze średniowieczem, a trwała w świecie, który przyjął postanowienia Soboru Trydenckiego, a nawet dłużej. Powody tej sytuacji skrótowo rozważam w drugiej części książki. Ta niewinna spontaniczność, z jaką tworzono święte obrazy (równa tej, z jaką w innym czasie i w innym miejscu powstawały wizerunki pogańskie) rzuca pewne światło na przyczyny wcześniejszego i, przede wszystkim, późniejszego ikonoklazmu. Moja zasadnicza teza jest taka, że ten pokojowy okres wziął się z faktu, że Kościół łaciński nie rozpatrywał obrazu pod tym samym metafizycznym kątem co Kościół grecki, sytuując go przede wszystkim w strefie retorycznej. W rezultacie teologiczne znaczenie plastycznych przedstawień bóstwa było dużo mniejsze. Kościół (a zwłaszcza papież) lepiej dostrzegł ich duszpasterski potencjał, możliwości, jakie te obrazy stwarzały w edukowaniu wiernych i rozpalaniu pobożności. Poza tym odwoływanie się do starożytnych mitologii wydawało się wartością dodaną do *katolickości* Kościoła. Niektórzy patrzyli jednak na ten proceder surowo, zarzucając mu instrumentalizację, zapomnienie o boskim majestacie, pogański zwrot nadany obrazowi oraz bałwochwalcze odchylenie.

Drugi okres ikonoklazmu, zwiastowany przez pewne znaki ostrzegawcze, rozpoczął się gwałtownie atakiem Jana Kalwina. Wraz z tym wielkim autorem nie porzucamy klasycznego obszaru chrześcijańskiego ikonoklazmu, z którego myśliciel obficie czerpał argumenty. Jednak po Kalwinie okres współczesny skierował się na inne drogi i nie powielał starożytnych przekonań. Nie zamykał się w tematach teologicznych, tylko w pełni uczestniczył w nowej atmosferze, która nadeszła wraz z nauką, schyłkiem retoryki,

kontestacją starożytnej filozofii, nową wizją świata, nowym społeczeństwem i inną religią. Nie chodzi o to, że motywy religijne całkowicie zniknęły, były jednak ukryte, zapomniane lub wymknęły się tradycyjnym ramom. W tym miejscu historia komplikuje się tak bardzo, że nie sposób przedstawić ciągłej opowieści. Należy dokonywać wyborów i skupić się jedynie na wybranych zagadnieniach, pozostawiając w cieniu wiele pytań i wydarzeń.

Na początek prezentuję trzech autorów. Zestawienie ich jest możliwe, ponieważ ich przekonania częściowo się pokrywają, jednak dzielące ich różnice odzwierciedlają rozbieżności w celach, epoce i środowisku każdego z nich. Analiza wyraźnie i spokojnie ikonoklastycznych rozdziałów *Istoty religii chrześcijańskiej* [3] Kalwina nie przedstawia większych trudności. Jednak już tam czysta filozofia bratała się ze współczesną odrazą w stosunku do średniowiecznej „zbieraniny” i mrocznego kompostu karmiącego obrazu i zabobony. Na tym froncie wspólnie z protestantami stanęli janseniści. Przełomowy był tu niezwykle głęboki wkład Blaise’a Pascala, wywołujący skojarzenia z Immanuelem Kantem. *Krytyka władzy sądenia* oparta została na duchowości wrogiej obrazom. Wprowadziła nową estetykę, wciąż dominującą w naszym stuleciu, do dziś uginającym się pod ciężkim jarzmem dwóch zgubnych wymagań: *wzniosłości* i *geniuszu*.

Po przedstawieniu tych trzech spójnych i stanowczych ikonoklastów, nieodzowne wydało mi się omówienie Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Przede wszystkim dlatego, że z niezrównanym autorytetem i przenikliwością zebrał on pełną historię boskiego obrazu od samego zarania i umieścił ją w centrum każdej refleksji nad historią sztuki i estetyką filozoficzną – krótko mówiąc, przedstawił przede mną i nieskończenie lepiej ode mnie istotę mojego wywodu. Co więcej, z

zadziwiającą przenikliwością przepowiedział to, co miało się wydarzyć w dziedzinie świętego obrazu i sztuki w czasach późniejszych. Wreszcie dlatego, że jego werdykt o końcu sztuki i ewentualnym zastąpieniu jej przez filozofię (być może jego własną) jest pewnego rodzaju ikonoklazmem żalu.

Moje kolejne zadanie zdawało się polegać na obserwacji, w sztuce współczesnej i przez losy świętych wizerunków, *dzieła* nowej estetyki. Czekają mnie jednak niespodzianki. Pierwszą z nich był fakt, że Francja była przypadkiem szczególnym, i to z wielu powodów. Najwcześniejszym czynnikiem była zapewne rewolucja francuska, która zamroziła estetyczny krajobraz francuski i na wiele kluczowych lat odcięła wpływy europejskiego romantyzmu. Malarstwo francuskie pozostało zaskakująco wierne estetyce klasycznej. (Niedawne) pojęcie „awangardy” zostało retrospektywnie zastosowane do całości malarstwa francuskiego XIX wieku. Stało się tak jednak niesłusznie – oto teza, która mi się narzuciła. Świetność tej szkoły nie ma nic wspólnego (a wręcz *a contrario*) z jakimkolwiek estetycznym „wyprzedzeniem” (fr. *avance*). Dotyczy to zarówno Eugène’a Delacroix jak i Jacques’a-Louisa Davida, Édouarda Maneta czy Edgara Degasa, Gustave’a Courbeta i Jeana Corota. To samo tyczy się Charles’a Baudelaire’a, którego chętnie zestawiam z Denisem Diderotem, a może nawet z Nicolasem Boileau. Jeszcze łatwiej udowodnić to w przypadku Henriego Matisse’a czy Pabla Picassa, twórców estetycznej „linii Maginota”, która przetrwała aż do wojny i ustąpiła dopiero wtedy, kiedy jej geograficzny odpowiednik.

Mimo że szkołę francuską niespecjalnie zajmowała religia, a problem świętych przedstawień właściwie wcale, stworzone przez nią obrazy są, w precyzyjnie określonym sensie, „ortodoksyjne”. Przynajmniej jeśli

mowa o obrazach świeckich – malowidła związane ze strefą *sacrum* są pod tym względem mniej jednoznaczne. To właśnie w sztuce religijnej XIX wieku możemy rzeczywiście zaobserwować nowe trendy. Do pewnego stopnia we Francji, a dużo wyraźniej w Anglii czy w Niemczech. W kontekście tego drugiego kraju skupiłem się na Casparze Davidzie Friedrichu, wielkim malarzu „kantowskim”. W Anglii, po szybkim rozpadzie Bractwa prerafaelitów, pobożność zalał świadomy (lub, co gorsza, nieświadomy) erotyzm, który doprowadził malarstwo angielskie, na długo przed francuskim, ale nie wcześniej niż niemieckie, w progi symbolizmu.

Docieramy do lat 90. XIX wieku, a więc na krótko przed pierwszymi sukcesami ikonoklazmu. Wszystko działo się bardzo szybko, a konsekwencje różnych wydarzeń są trudne do rozdzielenia. Najważniejszym aspektem było „religijne ożywienie” wokół symbolizmu, „drugi romantyzm”, który wyparł pozytywizm, realizm i scjentyzm, dominujące w połowie stulecia. Pewnym *novum* było to, że tamta religijność nie była już chrześcijańska, nawet jeśli niekiedy, w duchu synkretyzmu, będącego jedną z jej składowych, sama tak się określała. Wpłynęła ona na artystów, którzy nie zadowalali się już tym, co było w ich oczach „formalnymi” i „powierzchnowymi” impresjonistycznymi zabawami. Pokolenie symbolistów było najbardziej od dłuższego czasu „refleksyjne” i najszczerzej trapiące kwestią religii. Jak jednak zdefiniować tak niejasne uczucie i tak pomieszane doktryny, mające wyrażać się jako takie w twórczości artystycznej?

Głęboki wpływ Arthura Schopenhauera, pośredni lub bezpośredni, można dostrzec niemal wszędzie – w literaturze, muzyce, malarstwie – a jego Nietzscheańskie i Freudowskie wcielenia przedłużyły i

rozszerzyły jeszcze tę *pervasiveness* (ang. wszechobecność). Schopenhauer nęcił artystę, odwołując się do *hybris* wieszczka i wtajemniczonego. Kierował go w stronę *sacrum* (seksualnego, satanistycznego, nihilistycznego), zawsze wrogiego światu, co było jego własnym religijnym znakiem rozpoznawczym.

Ezoteryka *fin de siècle* nadała formę religijności symbolistów. Nie jest tajemnicą, że twórcy abstrakcjonizmu – Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Kazimierz Malewicz – byli nim przesiąknięci. Podjąłem niebagatelny wysiłek, by zagłębić się w tę nieszczęsną literaturę, aby dowiedzieć się, co wspólnego mieli ze sobą Rudolf Steiner, Madame Bławatska (Helena P. Bławatska), Édouard Schuré, Joséphin Peladan, Piotr Uspienski i inni. Istnieje rzeczywiście pewna spójna doktryna, dość pospolicie gnostyczna, ale wystarczająco charakterystyczna, by wywrzeć wpływy, które można bez przesady powiązać z gnozami hermeneutycznymi późnej starożytności, do których zresztą ezoteryzm się odwoływał.

Jednak mniej więcej w tym samym czasie rozpląwanie się fiołkowych wolut współlistniało z mistycznymi makaronowymi liniami *whiplash* [4] i brutalnym „prymitywizmem”. Żywiono nadzieję, że tę samą religijną energię, którą obiecywały „tajemne” doktryny, można znaleźć w afrykańskich maskach czy polinezyjskich totemach. Hegel to przewidział.

Zatem to na łonie ruchu religijnego, a ściślej mówiąc mistycznego, rozwinęła się sztuka „abstrakcyjna”. Nie istniało żadne fatum, które kazałoby religijności symbolistów wstąpić przez abstrakcjonizm na ścieżkę ikonoklazmu. Potrzebne były jedynie odpowiednie okoliczności.

Pierwsza z nich to zderzenie nowej estetyki paneuropejskiej ze sztuką francuską. Wyjątkowość tej ostatniej zatarła się w okolicach 1890 roku. Jako moment zwrotny możemy uznać pojawienie się Paula Gauguina. Stawiam tezę, że estetyka europejska wykorzystwała stylistyczne wynalazki szkoły francuskiej wykształcone w ramach zupełnie odmiennej estetyki, aby nagiąć je do własnych celów, własnego patosu, *Gefühl* [5], własnego *Kunstwollen* [6]. Paul Gauguin, Vincent Van Gogh i Paul Cézanne w świecie germańskim i słowiańskim byli postrzegani jako ci, którzy oferują formy pasujące do tej nowej wrażliwości, malarskie wektory odpowiednie dla porywu religijnego, który ją kształtował. Mówiąc językiem Oswalda Spenglera, był to znakomity przypadek „pseudomorfozy”.

Do jakiego tygła zajrzeć, aby obserwować tajemniczą alchemię, która w ciągu kilku lat doprowadziła od symbolizmu, prymitywizmu, kubizmu i futuryzmu do abstrakcjonizmu? Zdecydowałem się na kocioł rosyjski, ponieważ był mi najlepiej znany, niestety zbyt mało uwagi poświęcając Mondrianowi, który wydaje mi się niespecjalnie odległy od Kandinskiego i Malewicza. Do Rosji, na najdalsze peryferie Zachodu, wpływy te dotarły dość późno, w formie konfrontacji czy zderzenia doświadczeń. Praca kilku pokoleń została tam skondensowana i sprowadzona do serii szybkich pojawiających się na rynku niemal jednocześnie migawek, które rosyjska publika musiała szybko uchwycić. Kandinsky wyszedł od symbolizmu i rozwijał swój system w Niemczech. Malewicz pracował w Rosji, w rewolucyjnej atmosferze właściwej czasom około 1917 roku. Zostawili oni po sobie liczny zbiór prac teoretycznych i objaśniających. Przeanalizowałem je z dużą dokładnością, nieco znudzony ich gęstością i zawilnością. Praca ta była jednak konieczna, ponieważ to właśnie w tych malarskich i pisanych dziełach znajdują się dowody religijnego charakteru ich ikonoklazmu. Był to ikonoklazm nowy, biorąc pod uwagę to, że porzucenie odniesień

do „przedmiotów” i do natury nie wynikało z trwogi odczuwanej w obliczu boskości, a z mistycznej ambicji, by wreszcie przedstawić obraz, który byłby godny.

Jest to ogólny schemat, według którego można moim zdaniem uporządkować tę historię. Nie zakładałem go od początku, objawił mi się dopiero w trakcie pracy. Jak często bywa, jego wartość tkwi w szczegółach. Z tego względu nie chciałem nadmiernie skracać cytatów i argumentacji, które mogą się wydawać dygresjami. Cała ta historia wydała mi się tak wypełniona cudownymi szczegółami, filozoficznymi i teologicznymi wspaniałościami, jak gdyby kwestia świętych przedstawień tworzyła nić prowadzącą widza niezwykle malowniczym górskim szlakiem z jednego szczytu na drugi. Mam nadzieję, że czytelnik będzie równie oczarowany wspaniałością mijanego krajobrazu, co ja. Mogę powiedzieć za Monteskiuszem, że „byłem niesiony wspaniałością mojego tematu”.

Kilka okoliczności skłoniło mnie do podjęcia tej pracy. Seminarium o awangardzie, które prowadziłem na École des Hautes Études pozostawiło we mnie przeczucie, że Malewicz i Kandinsky, odrzucający figurę jako niezdolną do objęcia absolutu, bezwiednie powielali klasyczny argument ikonoklazmu.

Wizyta w muzeum bizantyńskim w Atenach dała mi pewien znak. Powszechnie wiadomo, że teza ikonofilii opiera się na realności Wcielenia. A przecież starożytni Grecy (w sąsiednim muzeum Akropolu), którzy nie byli świadkami Wcielenia, dużo lepiej umieli je

oddać niż malarze ikon, przy całej ich złożonej teologii. Które dzieło lepiej ukazuje ciało zamieszkałe przez boskość – attycki nagrobek czy te kolczaste i świecące jak pancerzyk chrząszcza bizantyńskie obrazy?

Innym znakiem – tym razem negatywnym – była wizyta w Muzeach Watykańskich, w sekcji poświęconej sztuce współczesnej, umiejscowionej po starożytności i kolekcjach obrazów zgromadzonych przez poprzednich papieży. Oglądanie tych bohomazów wzbudza trwogę wykraczającą poza samą sztukę. Nigdzie indziej nędza współczesnego chrześcijaństwa nie ukazuje się w tak surowym świetle – świetle szpitalnej jarzeniówki. Oglądające te nieszczęsne agresywne obiekty (upadamy tak nisko, jak Bernard Buffet! [7]), szukamy choć najulotniejszego odblasku wspaniałości, którą w Stanzach tuż obok przekazywał od boskości i do boskości Rafael.

Ostatnim impulsem było doświadczenie, które było udziałem wielu. Było to podczas wizyty na Biennale w Paryżu. Przemierzaliśmy sale kapryśnie wypełnione gruzem, małymi kopcami piasku, warczącymi maszynami. Na ścianach wisiały zwęglone przedmioty, makabryczne szczątki z jakiegoś obozu zagłady, wzbudzające serce narzędzia położnicze, a w kącie neonowa tuba. Mógłbym w tym miejscu zaintonować marsz pogrzebowy dla sztuki i zająć miejsce obok nieprzytomnego strażnika siedzącego w kącie sali. Bądźmy jednak ostrożni. Motyw śmierci sztuki jest tak stary jak sama sztuka, rozpacział nad nim bowiem już Platon, a to wrzące, przeciągłe z wieków w wieki łkanie rozlega się do dziś [8]. Być może tym razem jest uzasadnione. Nie odważyłem się tego powiedzieć, nawet jeśli, tak jak nam wszystkim, zdarzyło mi się to pomyśleć [9].

Artyści Biennale podejmowali przecież fundamentalne tematy, takie jak śmierć, płęć, pustka, strach. Traktowali je z całkowitą powagą i przejmującą trwogą właściwą artystom XX wieku. Przy całym naszym prawie do lamentowania, możemy próbować ich zrozumieć.

Przytoczone przeze mnie doświadczenia w Atenach, w Rzymie i w Paryżu przenikają się, mają wspólne korzenie i należą do tego samego porządku zjawisk. Podjąłem się napisania tego eseju, aby to ukazać i aby wyjaśnić je przez ich przyczyny. Przynajmniej te religijne.

Mimo że ze względu na wymagania tematu, ale także ku mojej wielkiej przyjemności, musiałem obficie czerpać z filozofii i z teologii, niniejsza praca należy do gatunku książek historycznych. Nie mieści się jednak w obrębie historii sztuki, która ma swoje własne cele i dziedziny, którymi ja posługiwałem się jedynie pomocniczo. Konsekwentnie powstrzymałem się od oceny artystycznej obrazów. Pozostałem w obszarze historii ogólnej, w gatunku historii cywilizacji, w sekcji „historia religii”.

Nie należy przeceniać stopnia erudycyjności poszczególnych rozdziałów. Każdy z nich zachęcał mnie do zapoznania się z całym bibliotekami, a tematy niektórych akapitów zajmowały życie całych pokoleń uczonych. Właściwie każdy rozdział otwierał nieskończone perspektywy, a trudność polegała raczej na tym, by trzymać się tematu i nie zbaczać z obranego kursu. Prezentuję pewną liczbę tez z nadzieją, że przekonam czytelnika do ich prawdziwości lub przynajmniej prawdopodobieństwa. Na tym poziomie ogólności należy kierować się maksymą: *Verum index sui* [10].

Muszę jednak przyznać, że na pewnych książkach polegałem silniej niż na innych i że gdyby one nie istniały lub gdybym na nie nie natrafił, moja argumentacja byłaby niewystarczająca. Nie dałbym sobie rady bez Wenera Jaegera, Henriego-Charles'a Puecha, Victora Goldschmidta, Étienne'a Gilsona, Christopha von Schönborna, Edgara de Bruyne'a, Brunona Foucarta, Danieal Menozziiego, Jeana Sezneca i wielu innych. Podziękowania należą się także wszystkim tym, na których wypróbowałem ten tekst w formie wykładów i konferencji, tym, którzy uważnie mnie słuchali i przedstawiali uwagi krytyczne, z których czerpałem o tyle, o ile potrafiłem je zrozumieć [11].

Jestem winien szczególną wdzięczność Pierre'owi Manentowi, który wspierał mnie przez cały czas pracy nad tą książką oraz P. François Rouleau i S. J., Philippe'owi Raynaudowi i Antoine'owi Schnapperowi, pierwszym czytelnikom rękopisu.

Alain Besançon

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury - państwowego funduszu celowego.

- [1] Tj. malarstwa katakumbowego (przyp. red.).
- [2] Przeciwnie – Konstantyn z całego cesarstwa sprowadził do Konstantynopola posągi, które następnie zostały wyeksponowane w reprezentacyjnych miejscach w mieście. Znaczna ich część przedstawiała antyczne bóstwa (przyp. red.).
- [3] W Polsce znane też pod tytułem *Podstawy religii chrześcijańskiej* lub skrótowo *Instytucje* (przyp. red.).
- [4] Płynna, asymetryczna linia, inspirowana formami organicznymi – motyw szczególnie popularny w sztuce secesyjnej (przyp. red.).
- [5] Dosł. uczucie. W tym przypadku chodzi o trudny do przetłumaczenia termin filozoficzny – zwykle przeciwstawiany *Empfindung* (doznanie) – żywo dyskutowany w XVIII wieku, m.in. przez Christiana Wolffa, Immanuela Kanta i Johannesa Tetensa. Odnoszono się do niego też w kontekście dyskusji na temat pojęcia piękna i ludzkiej wrażliwości na nie (przyp. red.).
- [6] Termin spopularyzowany przez historyka sztuki Aloisa Riegla zwykle tłumaczony jako „wola twórcza”. Miała to być siła celowa i kształtująca – przenikająca sztukę i powiązane z nią życie przez ich zjednoczenie (przyp. red.).
- [7] Francuski malarz (1928–1999), zwykle łączony z ekspresjonizmem (przyp. red.).
- [8] „Wrzące, przeciągłe z wieków w wieki łkanie” to cytat z wiersza Charles’a Baudelaire’a *Latarnie*, tłum. Adam M-ski (przyp. tłum.).
- [9] Wielu współczesnych autorów daje wyraz zatroskaniu tymi zagadnieniami i pragnie przedstawić podobne rozterki. Pozwolę sobie przywołać przedstawicieli bardzo różnych gatunków: J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris 1983; A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris 1990; L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris 1990; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris 1992, rozważania J.-L. Marion,

numer *Esprit* z lutego 1992 roku na temat „kryzysu sztuki współczesnej”, etc. Chciałbym także przywołać pamięć zmarłego przyjaciela Władimira Weidlégo i jego piękną melancholijną książkę *Les Abeilles d'Aristée* (Paris 1954). Ów Europejczyk był świadkiem znikania Petersburga, swojego rodzinnego miasta, a także Wiednia i Berlina, widział zmierzch zapadający nad Londynem i Paryżem. Jednakże, przy całej głębi jego diagnozy, naznaczony był swoją epoką, okresem przedwojennym, a jego sądy były „wypaczone” kaprysmi krytyki. Z tego względu chciałem uniknąć niebezpiecznej *laudatio temporis acti* (pochwały czasów minionych) i nie mniej niebezpiecznego opłakiwania teraźniejszości.

[10] *Est enim verum index sui et falsi* (Baruch de Spinoza) – Jest bowiem prawda probierzem samej siebie, jak i fałszu (przyp. red.).

[11] Obszerność tematu nie pozwalała na stworzenie wyczerpującej bibliografii. Tworzenie jej wybiórczo było ryzykowne, a jednocześnie przesadzone. Przeczytałem dużo więcej książek niż te, które cytuję. Przytaczam jedynie te, do których w mojej książce odwołuję się bezpośrednio. Ich autorzy zebrani są w indeksie nazwisk.

Fot. Fabrice Malzieu