

[CAŁY WYKŁAD] Prof. Rémi Brague: „Znaczenie sztuki w nowożytnym chrześcijaństwie”

Rozkwit sztuki miał miejsce w Europie, a więc w kontekście czy też na tle chrześcijańskim. Słuszne wydaje się zatem pytanie o rodzaj relacji wiążącej sztukę i chrześcijaństwo – pisze prof. Rémi Brague w swoim wykładzie „Znaczenie sztuki w nowożytnym chrześcijaństwie” wygłoszonym w ramach „Wykładów Janopawłowych”, organizowanych przez Instytut Kultury Św. Jana Pawła II na Angelicum.

Ujęcie historyczne

Aby rozjaśnić nieco tę kwestię, powinniśmy zacząć od wyjaśnienia, co dokładnie mamy na myśli mówiąc o „nowożytnym” świecie. Nieprzerwanie płynie strumień czasu i wydarzeń, podobnie jak prób ich rekonstrukcji na gruncie wiedzy historycznej. Gdzie powinniśmy przeprowadzić podział? Okres, który nastąpił po wiekach średnich, powszechnie określa się „nowożytnym”. Co więcej, rozróżnia się także historię nowożytną i współczesną.

Oddzielenie czasów nowożytnych od średniowiecza nie jest łatwym zadaniem. Rozpoczynają się one od tak zwanego renesansu. Ale kiedyż on się zaczął? To zależy od kraju, a nierzadko i od miasta. Początek historii współczesnej łatwiej zlokalizować: przyjmuje się zań rewolucję francuską i powstania, jakie wywołały wojny napoleońskie.

W języku niemieckim sprawy się jeszcze bardziej komplikują, ponieważ Niemcy rozróżniają *die Neuzeit*, który zaczyna się w XVI wieku, oraz *die Moderne*, oznaczające nowe praktyki artystyczne, zwłaszcza w Wiedniu czy Monachium, z końca XIX wieku.

W każdym razie, czasy nowożytne osiągnęły szczyt w ramach historii sztuki. Niewyobrażalnie rozkwitły wówczas istniejące sztuki, w każdej dziedzinie i w każdym obszarze językowym. Na gruncie literatury wraz z Cervantesem pojawiła się powieść. W sztukach performatywnych, teatr tragiczny i komiczny, który, pomijając „misteria”, był uśpiony w średniowieczu, odrodził się w całym świecie chrześcijańskim wraz z Calderónem, Shakespearem i francuską trójcą Corneillem, Racinem, Molièrem. W muzyce pojawiła się polifonia, razem z nowymi gatunkami jak sonata, kantata, symfonia. Pojawiły się także całkowicie nowe formy sztuki, jak opera łącząca teatr i muzykę.

*Oddzielenie czasów
nowożytnych od
średniowiecza nie jest łatwym
zadaniem*

Wszystkie te sztuki, ogólnie rzecz biorąc, posiadały chrześcijańską podbudowę. Ten rozkwit miał miejsce w Europie, a więc w

kontekście czy też na tle chrześcijańskim. Słuszne wydaje się zatem pytanie o rodzaj relacji wiążącej sztukę i chrześcijaństwo. Ujęcie historyczne jest niezbędne tym bardziej, że chrześcijaństwo nie jest doktryną, lecz przede wszystkim faktem historycznym, faktem życia, śmierci krzyżowej i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa – być może jest to jedyne prawdziwe wydarzenie w ramach historii, jedyna rzecz,

która się naprawdę „zdarzyła”, a nie była jedynie reorganizacją już istniejących elementów świata. Doktryna pragnie należycie oddać ten fakt i przełożyć go na odpowiednie pojęcia.

Przed chrześcijaństwem: piękno bez sztuki

Jaki był stan sztuki, kiedy chrześcijaństwo stało się wiodącym elementem kultury zachodniej? Przyjrzyjmy się najpierw tak zwanemu światu „pogańskiemu”. W czasach przedchrześcijańskich istniała wielka sztuka, jak możemy przypuszczać i na co w wielu przypadkach posiadamy wiele dowodów. Starożytną muzykę trudno zrekonstruować, a ogromna część starożytnego malarstwa nie zachowała się do naszych czasów. Przetrwała jednak grecka architektura. Podobnie grecka rzeźba, głównie dzięki rzymskim kopiom, z pewnymi wyjątkami, jak posągi wyłowione z zatopionych statków wiozących je z Grecji do Italii. Grecka i łacińska literatura wydały arcydzieła, spośród których wybrane zostały zachowane i stały się wzorem dla późniejszych pisarzy.

Niemniej jednak, czeka nas tu niespodzianka, która świadczy o doniosłym przesunięciu w rozumieniu sztuki. My, ludzie współcześni, we wszystkich językach europejskich mówimy o „fine arts”, *beaux arts*, *schöne Künste*, *belle arti*, *bellas artes*, *изобразительное искусство*, i oczywiście *sztuki piękne*, tym samym zakładając, że istnieje silny związek między sztuką a pięknem. Za oczywiste uznawano, przynajmniej do pewnego momentu, do którego powrócę później, że celem sztuki powinno być tworzenie „to, co piękne”, by pożyczyć słynną frazę Johna Keatsa, choć ten romantyczny poeta jako przykład tego rodzaju rzeczy podaje rzeczy naturalne, jak ciała niebieskie czy drzewa[1]. Jednak piękno i sztuka nie przynależą do siebie

bezpośrednio jak cel i środek. Kiedy greccy myśliciele rozprawiali o pięknie, co czynili często, rzadko wymieniali sztukę jako sposób jego tworzenia.

W *Fajdrosie* Platon uznał piękno za byt spośród wszystkich idei najjaśniejszy i będący przedmiotem najgorętszej miłości (εκφανεστατον και ερασμιωτατον); wynosi nas z siebie i przenosi do innego, wyższego wymiaru[2]. Jednak opinia Platona na temat sztuki nie jest zbyt pochlebna. W *Państwie* nie rozpieszcza poezji i malarstwa. Jego Sokrates wyrzuca poetów z kreślonego przez siebie idealnego miasta. Sprowadza poezję do roli instrumentalnej i zakładając, że może podsycać piękno, byłoby to moralne piękno cnotliwego wojownika-obywatela. Jeśli zaś chodzi o malarstwo, zostało ono wprost zdegradowane jako sposób naśladowania rzeczy, które same w sobie są obrazem prawdziwej rzeczywistości[3].

Sześć wieków później, ale nadal pod wpływem Platona, Plotyn napisał dwa traktaty o pięknie (I, 6 [1] oraz V, 8 [31]). Fragment z drugiego, późniejszego traktatu osłabia platońską degradację sztuk naśladowczych wyjaśniając, że rzeźbiarz nie kopiuje widzialnej rzeczywistości, lecz raczej ideę obecną w jego duszy. Ten pogląd, obecny już u Cyncerona i podjęty przez późniejszych autorów, miał ogromny wpływ na artystów i myślicieli włoskiego renesansu[4].

Szczególnie interesujący jest poniższy fragment:

Trzeba więc przyzwyczajać samą duszę, by widziała najpierw piękne zajęcia, potem piękne dzieła, nie dzieła sztuk wszelakich, lecz dzieła, jakich dokonują ludzie, zwani dobrymi, a potem – patrz i zobacz duszę tych, którzy tworzą piękne dzieła![5]

Plotyn nawiązuje oczywiście do drabiny wznoszenia się ku pięknemu przedstawionej w platońskiej *Uczcie*[6]. Kiedy wchodzi na drugi szczebel, gorliwie przypomina czytelnikowi, że *ergon*, jakie ów ma kontemplować, nie jest dziełem sztuki. W tym samym traktacie, kilka wierszy po fragmencie, jaki właśnie zacytowałem, Plotyn wspomina o rzeźbie, ale jedynie metaforycznie.

Zdaniem greckich filozofów, jeśli piękno było tworzone, to raczej dzięki działaniu (*praxis*) niż wytwarzaniu (*poiēsis*), o ile możemy zastosować tutaj rozróżnienie zaproponowane przez Arystotelesa. Z pewnością ma to związek ze społecznym charakterem rzeczywistości antycznego świata, w którym wytwarzanie było zadaniem niewolników, a działanie – przede wszystkim polityczne – zadaniem wolnych obywateli.

W każdym razie znaczenie moralne było związane z wymiarem „estetycznym”, a nawet go przesłaniało; to *kalon* było bardziej „szlachetne” niż „piękne”. W rezultacie nie mogła powstać rozwinięta teoria sztuki. Później, we włoskim renesansie, malarze i rzeźbiarze musieli uratować godność swojej profesji, która została splamiona rzekomą przynależnością do sztuk „mechanicznych” czy też „służebnych”[7].

*Zdaniem greckich filozofów,
jeśli piękno było tworzone, to
raczej dzięki działaniu (praxis)
niż wytwarzaniu (poiēsis), o
ile możemy zastosować tutaj
rozróżnienie zaproponowane
przez Arystotelesa*

W średniowieczu
piękno było jedną z
transcendentalnych
cech bytu,
przynajmniej jeśli
wierzyć św.
Bonawenturze który
dodał piękno do
„klasycznej” listy
czwórki: istniejący,

jeden, prawdziwy, dobry[8]. Dla współczesnego mu Akwinaty piękno jest niczym więcej niż pewnym aspektem dobra[9]. Raz jeszcze, nacisk nie jest na sztukę.

Starożytny Izrael

Te „pogańskie” i średniowieczne ujęcia były w dużym stopniu zgodne z nauką hebrajskiej Biblii, którą określamy Starym Testamentem. Nie jest to, jak pozwolę sobie przypomnieć, poboczna sprawa względem zadania, jakie zostało mi powierzone, tj. omówienia chrześcijaństwa, ponieważ chrześcijaństwo ma swoje korzenie w doświadczeniu Boga przez Izrael. Stary Testament rzadko mówi o sztuce. Oczywiście, Tora wspomina i wychwala artystów, którzy stworzyli narzędzia kultu w sanktuarium. Dwóch rzemieślników Biblia wymienia z imienia: Besaleel i Oholiab. Mówi nawet, że zostali obdarzeni „duchem Bożym, mądrością i rozumem, i umiejętnością wykonywania wszelkiego rodzaju prac” (Wj 31, 2-11 oraz 35, 31-2). Po raz pierwszy pojawiła się tutaj idea inspiracji ze strony jakiejś boskiej mocy, która prowadzi osobę, która ją otrzymała, nie do prorocstwa, lecz do rzemiosła

artystycznego. Interesujący jest fakt, że ta biblijna idea stanowi pomost między Biblią a grecką ideą boskiej inspiracji nie proroka, lecz poety. Narracja Hezjoda o misji, jaką miał otrzymać od muz zadziwiająco przypomina sposób, w jaki prorok Amos usprawiedliwia swoją misję posłannictwem od Boga Izraela, a obaj musieli uzasadnić swoje działanie jako „amatorzy”, ponieważ nie byli członkami cechu profesjonalnych śpiewaków czy proroków[10]. Nie trzeba dodawać, że chrześcijańscy artyści, którzy pragnęli teologicznej podstawy dla swego fachu, odwoływali się do tego biblijnego fragmentu oraz ogólnie rozumianej idei „inspiracji”.

Niemniej jednak, decydującym fragmentem w hebrajskiej Biblii jest prawdopodobnie satysfakcja Boga w czasie stworzenia świata, zgodnie z pierwszą opowieścią o stworzeniu w Księdze Rodzaju. Pod koniec każdego dnia Bóg patrzy na to, co stworzył i uznaje to za „dobre” (טוב). Szóstego dnia, kiedy cały proces się zakończył, dodaje, że było to „bardzo dobre” (טוב מאד) (Rdz 1, 31).

Ciekawe, że przedmiotem osądu dotyczącego jakości pracy jest właśnie dzieło, coś, co zostało ukształtowane, a nie fakt, który po prostu „jest”. Mało precyzyjnie użyłem słowa „jakość”, ponieważ hebrajski przymiotnik – którego tradycyjne tłumaczenie tj. „dobry” zachowałem – oznacza w rzeczywistości „przyjemny”, „ładny”, a w wielu przypadkach „piękny”. Stąd też, dostrzegamy tutaj pewną bliskość między dwiema ideami „dzieła” i „piękna”.

W każdym razie, tego dotyczy głęboka zgoda panująca w starożytnej, przedchrześcijańskiej kulturze, zgoda, która tworzy most między „Atenami” i „Jerozolimą” co do fundamentalnego dobra czegokolwiek,

co istnieje. To podstawowe założenie nie zostało zakwestionowane przez chrześcijańskie objawienie.

Chrześcijańska rewolucja

W świecie chrześcijańskim istniała wielka sztuka. To fakt tak oczywisty, że nikt nie mógłby mu zaprzeczyć. Jednak należy zadać pytanie: Czy była to chrześcijańska sztuka we właściwym sensie? Z pewnością ogrom obrazowego dziedzictwa poprzednich pokoleń ma naturę religijną, a dokładniej chrześcijańską. Sceny biblijne ze Starego, jak i Nowego Testamentu dostarczały klasycznemu malarstwu i rzeźbie całego repertuaru tematów. Ale podobnie rzecz się miała z religiami z Indii. Co więcej, wielka sztuka istniała w klasycznych Chinach, a przecież chińska sztuka z pewnością nie była chrześcijańska, a przeważnie nawet nie miała natury religijnej.

Przedstawieniowy charakter malarstwa chrześcijańskiego nawiązuje bezpośrednio do sposobu, jaki Bóg wybrał, by zwrócić się do ludzkości, tj. przyjmując widzialną formę. Wedle Pawła, który, nawiasem mówiąc, nigdy nie widział Jezusa „we własnej osobie”, Chrystus to ten, kto czyni widzialnym niewidzialnego Ojca, kto jest Jego obrazem (εἶκον του θεοῦ του ἀοράτου) (Kol 1, 15), a wedle anonimowego autora Listu do Hebrajczyków, odbłaskiem (ἀπαύγασμα) Bożej chwały (Hbr 1, 3). W Ewangelii według św. Jana Jezus mówi: „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14, 9). Teolodzy, którzy uzasadniali wykorzystanie ikon, w dużej mierze opierali się na tym argumentcie.

Mimo to, dla chrześcijaństwa piękno ma paradoksalną naturę. Osiąga ono szczyt w poświęceniu Jezusa na Krzyżu, które nie było pięknym spektaklem. Ukrzyżowany Chrystus cierpiał karę przewidzianą dla niewolników, był torturowany i wyszydzany. Był brzydki, ale bez cienia subtelności, był śmieszny. Raczej szczyt okropności i skandalu.

Co więcej, model, za pomocą którego została opowiedziana opowieść Pasji, a być może do której Jezus świadomie się dopasował, Cierpiący Sługa Deutero-Izajasza, opisany jest wprost jako pozbawiony piękna i wdzięku (לא תאר לו ולא הדר) (2, 53). Septuaginta na podstawie alternatywnego odczytania (לא מראה) oddała drugą część tego samego wersu, tj. „ani piękności, byśmy go pożąдали”, za pomocą greckich pojęć εἶδος oraz κάλλος, słów, które dla filozofów są mocno obciążone.

*W starożytnym świecie
obowiązywał surowy podział
pracy. Dwa style, dwa poziomy
stylistyczne dzieliły królestwo
opowieści*

Niemiecki badacz literatury, Erich Auerbach, Żyd, który nauczał literatury porównawczej języków romańskich w Yale (zmarł w 1957 roku) wysunął

fascynującą tezę co do korzeni europejskiej literatury. Jego zdaniem, literacki realizm, tradycja, która przenika całą historię literatury, nie był możliwy w czasach starożytnych. Rozumie on „realizm” jako poważny, trzeźwy opis ludzkiej rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach. W starożytnym świecie obowiązywał surowy podział pracy. Dwa style, dwa poziomy stylistyczne dzieliły królestwo opowieści. Historie o bogach i herosach musiały być opowiadane w subtelnym

stylu epickim lub tragicznym. To, czego doświadczali ludzie niskiego stanu czy nawet niewolnicy, opowiadane było w wulgarnym stylu komediowym.

Granica między szlachetnymi i nikczemnymi została zniesiona przez chrześcijaństwo, a dokładniej przez główne wydarzenie opisane w Ewangeli. Pasja Chrystusa, wyjątkowo „niskie” wydarzenie, została opowiedziana wzniosłym, wysublimowanym stylem.

Jednak nie tylko intensywność tego, co osobowe, lecz również jego różnorodność i bogactwo jego przejawów ujawnia historia Chrystusa przez to, że przekroczyła granice antycznej estetyki mimetycznej. Tu człowiek nie ma już doczesnej godności, wszystko może się mu przydarzyć, a inspirowany antykiem rozłam gatunków, podział między wysokim i niskim stylem, już nie istniał[11].

Przed Auerbachem inny Niemiec, filozof Karl Rosenkranz, uczeń Hegla, w 1853 roku opublikował pracę, której paradoksalny tytuł całkiem dobrze uchwycił intencję: „Estetyka brzydoty”.

Jednak wraz z religią chrześcijańską, która uczy rozpoznawać korzenie zła i je w pełni przewycięzać, brzydota została od tego momentu wprowadzona do świata sztuki[12].

Islam jako kontrprzykład

Zgodnie z islamską dogmatyką, co do zasady, tworzenie obrazów jakichkolwiek żyjących stworzeń jest zakazane. To wpływ hebrajskiej Biblii, która zakazuje „idolatrii”, kultu obrazów, a w konsekwencji ich tworzenia (Wj 20, 4, Pwt 4, 15-18). Tego zakazu nie ma w Koranie, lecz w wypowiedziach przypisywanych prorokowi Mahometowi (hadisy) [13]. Stoi za tym wyjaśnienie, że artysta nie jest zdolny tchnąć życia w zwierzę, którego obraz namalował lub wyrzeźbił. Jeśli będzie o to poproszony w dniu Sądu Ostatecznego, będzie miał kłopoty. W rezultacie nie mogło rozwinąć się malarstwo, z wyjątkiem wczesnego okresu Umajjadów, kiedy tego zakazu jeszcze nie wprowadzono czy też, co bardziej prawdopodobne, kiedy nie powstał jeszcze hadis, który go zabraniał. Z drugiej strony, istniała sztuka miniatur, która osiągnęła nadzwyczajną finezję, zwłaszcza w Persji. Polegała ona jednak w głównej mierze na ilustrowaniu opowieści literackich, np. *Szahname* Ferdousiego. Z drugiej strony, jako pewnego rodzaju rekompensatę, przeciwwagę, Islam rozwinął sztukę kaligrafii. Sztuka pięknego pisma była znana w Chinach od wieków, ale w kontekście pisma chińskiego, ideogramów. Islam przeniósł ją na pismo alfabetyczne. Ponadto, całkiem powszechne były dekoracje motywami roślinnymi, podobnie jak figurami geometrycznymi, które nie przedstawiały żadnego określonego przedmiotu.

Kant wybrał niefiguralną sztukę jako najlepszy przykład tego, co nazywał *pulchritudo vaga*, „wolne czy też niezwiązane piękno” w opozycji do *pulchritudo adhaerens* sztuki figuratywnej[14].

Co ciekawe, typowa forma sztuki islamskiej, której nazwa zdradza jej pochodzenie, arabeska, stała się w krajach chrześcijańskich ulubioną metaforą nowoczesnego dzieła sztuki, które nie musi już przedstawiać

Typowa forma sztuki islamskiej, której nazwa zdradza jej pochodzenie, arabeska, stała się w krajach chrześcijańskich ulubioną metaforą nowoczesnego dzieła sztuki, które nie musi już przedstawiać konkretnego przedmiotu

konkretnego przedmiotu. Jeśli chodzi o samo słowo arabeska, prawdopodobnie po raz pierwszy zostało ono użyte jako tytuł książki przez malarza Giovanniego Paolo Lomazzo, tak zwanego „manierystę”, który stworzył zbiór utworów w dialekcie

mediolańskim i wydał je w 1589 roku pod tytułem *Rabisch*.

W pierwszej połowie XIX wieku arabeska stała się ulubionym tytułem romantycznej literatury w całym świecie zachodnim, w Rosji użył jej Nikołaj Gogol (1835), w USA Edgar Allan Poe (1840). Tak samo w muzyce w całej Europie – Robert Schumann, Franz Liszt, a później z Claude Debussy.

Jeśli chodzi o teoretyczne użycie tego słowa, musiało ono poczekać na Friedricha Schlegla, który napisał:

z pewnością też najstarszą i pierwotną formą ludzkiej fantazji jest arabeska. [...] uważam bowiem arabeskę za bardzo wyraźną i istotną formę albo przejaw poezji[15].

Oba te zdania pochodzą z rozmowy o poezji, która do pewnego stopnia odzwierciedla dyskusje prowadzone przez mężczyzn i kobiety aktywnych w kręgach intelektualnych: filozofa Schellinga, teologa Schleiermachera, dwóch braci Schległów. Pierwsze zdanie zostało włożone w usta Ludoviko (który jest być może filozofem Schellingiem) w „przemowie o mitologii”, a drugie zostało zamieszczone w „liście o powieści” autorstwa Antonia. Niebawem powrócę jeszcze do Schlegla. Dwa pokolenia później, Baudelaire, możliwe, że największy poeta francuski, poszedł za tym przykładem, kiedy nazywał arabeskę „najbardziej spiritualistycznym rodzajem rysunku”[16].

Późna nowożytność: sztuka bez piękna

Aż do dzisiaj uważano, że sztuka i piękno przynależą do siebie. Wczesny niemiecki romantyzm z okresu jenajskiego podważył to przekonanie, które przez stulecia uważano za oczywiste, a więc niewymagające wzmianki. Pojawił się nowy podział, taki sam jak w myśli antycznej, lecz odwrotnym zwrocie. Podczas gdy grecka filozofia w tradycji platońskiej miała piękno bez sztuki, nowoczesność ma sztukę bez piękna.

Friedrich Schlegel odważył się pod koniec XVIII wieku na doniosły krok: właściwym przedmiotem sztuki nie jest już to, co piękne, lecz to, co interesujące.

To, co piękne nie stanowi ideału nowoczesnej poezji i istotnie różni się od tego, co interesujące[17].

To, co interesujące mogło stać się podstawowym przedmiotem sztuki właśnie dlatego, że Kant uwolnił uczucie piękna z jego związku z zainteresowaniem, definiując je jako „bezinteresowne upodobanie”[18]. Tym samym umożliwił powstanie czegoś, co określiłbym bezinteresownym zainteresowaniem.

Oczywiście, to, co wzbudza nasze zainteresowanie, może być piękne, ale nie musi. Groteska, to, co szokujące, monstrualne itd. może być równie interesujące co piękne, a nawet bardziej. Schlegel wspomniał to, co „nowe, pikantne, frapujące”[19]. Francuski poeta Victor Hugo w przedmowie napisanej w 1827 roku do własnego dramatu pt. *Cromwell*, wyjaśnił to w pompatycznym stylu, choć wolał mówić o grotesce jako głównej kategorii estetycznej, którą reprezentował[20]. To, czy wytwór sztuki jest dziełem sztuki, zależy od reakcji (niekoniecznie od aktywnej decyzji) obserwatora, czytelnika, słuchacza, etc. Sztuka trafia pod jarzmo subiektywności. Stąd wypływa garść konsekwencji. Po pierwsze, dzieło musi być zdolne do wywołania zainteresowania podmiotu, a więc w pewien sposób szokujące.

Osobowość artysty staje się ważniejsza niż dzieła, które tworzy. Artysta jest wciągnięty w wir konkurujących prób przyciągnięcia uwagi podmiotu. Taki przypadek ma miejsce też wtedy, gdy „artysta” musi odgrywać głupca, by być uważanym za artystę, a dokładniej za człowieka prowadzącego życie artysty. Artysta bez dzieła nie stanowi już sprzeczności. Istotne jest to, że ów przyszły artysta prowadzi artystyczne życie bohemy.

Artysta bez dzieła nie stanowi już sprzeczności. Istotne jest to, że ów przyszły artysta prowadzi artystyczne życie bohemy

Piękno może nawet zostać zakazane w dziedzinie sztuki, a wraz z nim to, co w epoce klasycznej powszechnie uważano za najwyższy przykład

piękna, a mianowicie ludzkie ciało. W rezultacie, wszystko, co ludzkie, będzie usunięte, chyba że przedstawić je w karykaturze, stylizacji czy nawet zniekształceniu. To aspekt procesu, który hiszpański filozof Jose Ortega y Gasset w przydługim eseju napisanym w 1925 roku nazwał „dehumanizacją sztuki”[21].

Samo piękno jest tolerowane, jeśli wkracza w dziedzinę technologii. Sztuka przyjmuje wówczas imię „designu”. Raymond Loewy, Francuz, który zrobił karierę w USA, wydał w 1951 roku książkę pod tytułem *Nigdy nie zostawiaj w spokoju*. Francuski przekład opatrzone tytułem, który moim zdaniem jest bardziej interesujący: *Brzydota sprzedaje się świetnie*.

Koniec sztuki i chrześcijaństwa

Pierwsze pytanie, jakie należałoby postawić, brzmi, czy sztuka nadal ma znaczenie w nowoczesnym świecie, niezależnie od chrześcijańskiego, niechrześcijańskiego czy post-chrześcijańskiego charakteru tego świata. Pewien potężny głos udzielił przeczącej odpowiedzi. Mam na myśli niemieckiego filozofa Hegla i jego słynne

tezy dotyczące przeszłego charakteru sztuki. Hegel rozważał sztukę w czasie serii wykładów, które określił mianem estetyki. Słowo to pochodzi bezpośrednio od greckiego słowa oznaczającego „zmysłowe postrzeżenie”, αἴσθησις. Do użycia w języku niemieckim weszło niedługo wcześniej, ponieważ zostało stworzone przez filozofa Baumgartena, który rozumiał przez nie ogólną teorię wiedzy zmysłowej, a nie teorię sztuki[22]. Sam Hegel przyznał, że wolałby słowo „kallistyka” w znaczeniu teorii piękna. Jednak jego przedmiotem nie było piękno w całej pełni swych przejawów, na przykład w naturze, lecz piękno w sztuce.

W każdym razie, Hegel dostrzegł, że uznawanie sztuki za najwyższy wyraz prawdy należy do przeszłości.

Pod wszystkimi tymi względami sztuka jest i pozostaje dla nas z punktu widzenia swych najwyższych zadań minioną przeszłością. Straciła ona dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie. Przeniosła się za bardzo w sferę naszej wyobraźni, by miała zachować w sferze rzeczywistości swą dawną konieczność i utrzymać w niej swe wysokie dostojeństwo. Tym, co dzieło sztuki teraz w nas budzi, jest poza bezpośrednią przyjemnością jednocześnie nasz sąd...

Hegel jasno rozumiał, że ta relatywna degradacja sztuki wynikała z wiary chrześcijańskiej.

Istnieje jednak inny, głębszy sposób ujmowania prawdy, w którym nie jest ona już tak bliska i tak przyjazna elementowi zmysłowemu, aby mogła być przez ten materiał zmysłowy w sposób adekwatny wchłonięta i wyrażona. Taką jest np. chrześcijańska koncepcja prawdy, w szczególności zaś wydaje się, że duch naszego dzisiejszego świata, a ściślej mówiąc naszej religii i naszej kultury rozumowej, przekracza już i przewyższa szczebel, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadamiania sobie absolutu[23].

Dla nowoczesnego człowieka sztuka nie jest najwyższym sposobem ustanowienia prawdy. Martin Heidegger poświęcił długą i głęboką pracę kwestii dzieła sztuki i jego źródła. Słowa „piękno” i „piękny” nie stanowią jego centrum, miejsce to zajęła prawda. W wersji opublikowanej w 1950 roku, czytamy: „Piękno to sposób, w jaki prawda ujawnia swą istotę”[24]. W pierwszej wersji z 1935 roku, tych słów po prostu nie ma. Uwaga skupiona jest jednak na sztuce jako „zatrzymywaniu prawdy w dziele”, zaprzęgnięciu prawdy do pracy. Problem polega na tym, że ta prawda, która może być powiązana z pięknem, została oddzielona od dobra. Sztuka traci wszelki wymiar moralny, więc możliwa staje się „sztuka dla sztuki” (*l'art pour l'art*). Sztuka nie może w żadnym razie być oknem otwartym na jakąś transcendencję. To, co pozostało, otrzymuje miano „kultury”.

W *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna słuchamy dialogu pomiędzy główną postacią powieści, kompozytorem Adrianem Leverkühnem oraz... diabłem we własnej osobie. Ten ostatni o rozdziale kultury i kultu mówi:

Z chwilą, gdy kultura odpadła od kultu, sama siebie kultem czyniąc, jest już tylko odpadkiem i cały świat jest nią po upływie zaledwie pięciuset lat tak zmęczony i przesycony, jakby ją, *salva venia*, kotłami wyżerał...[25]

Nasza obecna sytuacja: sztuka

Nie możemy odpowiedzieć na pytanie o sztukę i nowożytność bez oceny tego, o co chodzi w nowożytności. To trudne zadanie, zdając sobie sprawę, że wir nowoczesności wciąga w siebie całość ludzkiego życia. Starłem się dokonać tego gdzie indziej i nie będę powtarzał kwestii stanowiących przedmiot już kilku książek.

W obecnych czasach, w których nie możemy powstrzymać się od życia na dobre i na złe, musimy ocenić, co jest pozytywne, a co negatywne dla chrześcijaństwa. Z jednej strony, ponad dwa wieki temu sztuka utraciła swoją relację z pięknem. Mówiąc bardziej ogólnie, utraciła potencjalną relację z „metafizycznym” wymiarem rzeczywistości. Widzieliśmy, że zasadniczym przedmiotem twórczości artystycznej jest to, co interesujące. Nie da się go pogodzić z pozostałymi transcendentaliami. Możemy powiedzieć, że wszystko jest jedno, prawdziwe, dobre, itd., ale nie możemy powiedzieć, że wszystko jest interesujące.

Doświadczamy bowiem czegoś przeciwnego, nudy. Istnieje mnóstwo nudnych rzeczy. A raczej, nic nie jest nudne samo w sobie, lecz doświadczamy nudy, ponieważ stanowi ona drugą stronę redukcowania

Nic nie jest nudne samo w sobie, lecz doświadczamy nudy, ponieważ stanowi ona drugą stronę redukcji piękna do subiektywności, do tego, co uważamy za interesujące

piękna do subiektywności, do tego, co uważamy za interesujące. Nudne jest interesującym, które przestało wywoływać nasze zainteresowanie, w ten sam sposób, jak wstrętne jest to, co połechtało nasze podniebienie, kiedy

nie jesteśmy już głodni.

Na początku XIX wieku, a dokładnie pomiędzy kongresem wiedeńskim i rewolucjami z 1848 roku, tzn. w epoce monarchicznych restauracji, w okresie niemieckiego *Vormärz*, a dla historyków literatury późnego romantyzmu, w całej Europie znajdujemy myślicieli, którzy doświadczeniu nudy dają literacki lub filozoficzny wyraz. Wśród pisarzy i poetów należy wspomnieć Lorda Byrona piszącego o *boredom*, Alfreda de Musset o *ennui*, Puszkina o *скука*, Leopardiego o *noia*[26]. Wśród filozofów Schopenhauer opisał ludzkie życie jako wymienie nudę (*Langweile*) i ból, Kierkegaard medytował o *kedsomhed*[27]. Mogę wspomnieć o tym tylko *en passant*.

W rezultacie, żeby obronić się przed nudą, artyści muszą zmieniać style i przedmioty tak szybko, jak to tylko możliwe. Stąd pragnienie oryginalności, którego nie da się zaspokoić. Muszą oni poszerzyć

tradycyjną definicję sztuki, by wprowadzić do niej praktyki, które do dzisiaj nie miały z nią nic wspólnego. Problemem jest to, co dostrzegł Leopardi, a mianowicie, że sama różnorodność zmiany wytwarza nudę:

la continuità è così amica della noia che anche la continuità della stessa varietà annoia sommamente[28].

Mam przecucie, że to ogólne doświadczenie nudy, pokolenie później, stanowi konsekwencję, cenę, jaką trzeba zapłacić, albo być może karę za redukcję.

Nasza obecna sytuacja: piękno

Samo piękno nie radzi sobie lepiej w drugim królestwie, tj. w naturze. Naturalne piękno zostało obalone przez dwóch niekoronowanych królów późnej nowożytności, Artura Schopenhauera i Charlesa Darwina. Obaj, każdy w swoim stylu, twierdzili, że piękno jest na usługach reprodukcji, a więc woli życia. Woli, która nie ogląda się na szczęście jednostki, lecz której jedynym celem jest przetrwanie gatunku. To teza Schopenhauera w jego „metafizyce seksualności”. Darwin wysunął hipotezę, że na przykład jasne kolory kwiatów stanowią pułapkę dla owadów, które będą przez nie przyciągane, transportując pyłek od kwiatu do kwiatu, zapewniając reprodukcję gatunku. Ta sytuacja mogłaby być szansą dla chrześcijaństwa i w rezultacie, mogłaby, jeśli nie wspierać, to przynajmniej umożliwić odnowę sztuki chrześcijańskiej. Pokusa uczynienia idola z piękna niknie. O pewnego rodzaju „religii sztuki” marzono w późnym wieku XIX w pewnych kręgach wyrafinowanych estetów w całej Europie. W

obecnych czasach tego rodzaju religię trudno sobie wyobrazić. Nie oznacza to, że pokusa idolatrii została ostatecznie zażegnana. Kalwin dotknął czułego miejsca, kiedy powiedział, że ludzki umysł zawsze był fabryką (*boutique*) idoli[29]. Inne idole zastąpiły sztukę. Obawiam się, że mogą okazać się o wiele bardziej okrutne i niebezpieczne.

*Naturalne piękno zostało
obalone przez dwóch
niekoronowanych królów
późnej nowożytności, Artura
Schopenhauera i Charlesa
Darwina*

Z drugiej strony, przynajmniej dla chrześcijan, sztuka stać się narzędziem objawienia. Musi przyjąć pewną pokorę, funkcję służebną. Tak właśnie czyniła przez

wieki, nawiasem mówiąc. „Artysta” nie istniał, ta postać narodziła się w renesansie. Istnieli rzemieślnicy, którzy wykonywali swoją pracę tak dobrze, jak to było możliwe i nie uważali siebie za obdarzonych jakąś świętą misją. Pragnęli pomóc modlitwom wiernych, co było sednem sprawy.

Główną metaforą mogłoby być *objet d'art*, monstrancja. W tym przedmiocie bogactwo materiału oraz delikatność ornamentacji wykutej w cennym metalu i cennych kamieniach nie mają żadnej innej funkcji jak koncentrowanie wzroku obserwatorów na małej, pozbawionej kolorów hostii, umożliwiając eucharystyczną kontemplację.

Podsumowanie: powrót do problemu transcendentaliów

Dwukrotnie wspomniałem już teorię transcendentaliów. Po pierwsze, przypomniałem klasyczną doktrynę: średniowieczny system głównych cech, które biegną przez kategorie dzielące byt. Potem zauważyłem, że to, co interesujące, czyli główne pojęcie nowoczesnej estetyki, nie zalicza się do tych transcendentalnych właściwości.

Problem polega na tym, że zostało zakwestionowane starsze, bardziej podstawowe założenie, wspólne dla myśli greckiej i biblijnej – fundamentalnego dobra istnienia. Odzyskanie chrześcijańskiej sztuki i sztuki *tout court* nie jest możliwe bez ponownego odkrycia transcendentaliów i ich wymienności. Odzyskanie piękna jest fascynującym i satysfakcjonującym zadaniem. Ale nie możemy zacząć od piękna, powinniśmy raczej najpierw zrehabilitować prawdę i dobro jako istotowo przynależne do istnienia.

Tym samym, problem sztuki, jeśli w ogóle istnieje, nie zostałby rozwiązany na poziomie samej sztuki. Najprawdopodobniej, sztuka będzie nadal tworzyć lepiej lub gorzej; artyści, prawdziwi czy potencjalni, będą tworzyć dzieła. W gronie tych potencjalnych, oszuści będą robić żarty na widowni i sprzedawać swoje „dzieła” naiwniakom. Prawdziwi artyści, prawdziwi mistrzowie cechu, będą nadal wykonywać swoją skromną pracę. Ale będą potrzebowali, niezależnie czy zdają sobie sprawę z tej potrzeby czy też nie, „metafizycznego” wsparcia w formie wymienności transcendentaliów istnienia, prawdy i dobra. Do tego teoretycznego i praktycznego zadania nie potrzeba artystów, lecz filozofów i świętych. Otrzymałem błogosławieństwo, nie tak dawno temu, spotkania obu w jednej osobie, dlatego jestem zaszczycony, że otrzymałem możliwość wygłoszenia wykładu JP2.

Rémi Brague

Wykład wygłoszony 18.05.2021 r. w ramach „Wykładów Janopawłowych”, organizowanych przez Instytut Kultury Św. Jana Pawła II na Angelicum.

Tłumaczenie: Kinga Wudarska

W ramach „Wykładów Janopawłowych” („JP2 Lectures”) wystąpili lub wystąpią:

- ▶ Kard. Gianfranco Ravasi (przewodniczący Papieskiej Rady ds. Kultury, Papieskiej Komisji Archeologii Sakralnej i Papieskiej Komisji ds. Dziedzictwa Kulturowego Kościoła) – *Why does christianity need culture?* (19.10.2020),
- ▶ Prof. John Finnis (University of Notre Dame / University of Oxford) – *John Paul II and the Fundamentals of Ethics* (19.11.2020),
- ▶ Abp. Rowan Williams (University of Cambridge) – *Faith on modern Areopagus* (16.12.2020),

- ▶ Prof. Marek A. Cichocki (College of Europe / Natolin European Center) – *European Identity. North and South: the main line of divide* (21.01.2021),

- ▶ Prof. John Cavadini (University of Notre Dame) – *The Church in crisis* (26.02.2021),

- ▶ Prof. François Daguet OP (Académie Française / Catholic Institute of Toulouse) – *Political Theology from St. Thomas Aquinas to John Paul II and Benedict XVI* (24.03.2021),

- ▶ Prof. Chantal Delsol (Académie Française / University of Marne-le-Vallée) – *The end of Christendom* (15.04.2021),

- ▶ Prof. Rémi Brague (Université de Paris) – (18.05.2021),

- ▶ Prof. Renato Cristin (University of Trieste) – *Formal Europe and vital Europe. Tradition as the ground of the identity* (20.05.2021),

- ▶ Prof. Dariusz Gawin (Polish Academy of Sciences) – *Phenomenon of Solidarity* (10.06.2021).

Wszystkie wykłady z cyklu „JP2 Lectures” będą dostępne w sieci w polskiej i angielskiej wersji językowej.

[1] John Keats, *Endymion* [1818], I.

[2] Platon, *Fajdros*, 250d8.

[3] Platon, *Państwo*, ks. III i X.

[4] Cyceron, *O mówcy*, 2, 9; Plotyn V, 8 [31], 1, 34-40; Makrobiusz, *Saturnalia*, V, 13, 23; Proclus, *Commentary on the Timaeus*, II, ed. E. Diehl, Leipzig, Teubner, 1903, p. 265.

[5] Plotyn, *Enneady*, I, 6 [1], 9, 3-5; w przekładzie A. Krokiewiczza.

[6] Platon, *Uczta*, 210c (ἐπιτηδεύματα).

[7] Zob. np. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, Clarendon Press, 1956, rozdz. 4.

[8] Zob. H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendante chez les Scolastiques (1220-1270)*, « Archives d'Histoire Doctrinale et littéraire du Moyen Age », XV (1946), s. 263-329.

[9] Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, Ia, q. 5, a. 4, ad 1m. et al.

[10] Hezjod, *Teogonia* 22-35 and Amos, 6, 14-15.

[11] Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin: de Gruyter, 1929, s. 22. Zob. także *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke, 1946, s. 43-52, 73-74.

[12] Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen* [1853], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, s. 39.

[13] Hadisy, np. Sunan Ibn Madża, XII, 15, nr 2151.

[14] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, §16.

[15] Friedrich Schlegel, *Rozmowa o poezji*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. Tadeusz Namowicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 156, 167.

[16] Zob. moją pracę *L'image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou: La Transparence, 2008, s. 112-113. Zob. także "Arabesque", w: K. Barck, M. Fontius, W. Thierse (red.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin, Akademie-Verlag, 1990, t. I, p. 272-286 [non vidi].

[17] F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie, Vorrede* [1797] w: *Schriften zur Literatur*, loc.cit., red. W. Rasch, Munich, dtv, 1972, s. 89.

[18] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, §2 Upodobanie określające sąd smaku jest zupełnie bezinteresowne.

[19] F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, dz. cyt., s. 100.

[20] V. Hugo, *Préface de Cromwell* [1827].

[21] J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, w: tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980.

[22] A. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735.

[23] G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 21.

[24] Martin Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, 5, s. 9-67. Zob. także postscriptum.

[25] Thomas Mann, *Doktor Faustus*, rozdz. XXV, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Wrocław 2002, s. 386.

[26] Alfred de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836); Aleksander Puszkina, Eugeniusz Oniegin (1831); Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, passim.

[27] Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie* (1818); Sören Kierkegaard, *La Culture alternée*, w: *L'Alternative* [1843], Paris, L'Orante, 1970, t. 1, s. 267.

[28] Leopardi, *Zibaldone*, 51, ed. L. Felici, Rome, Newton Compton, 2007, s. 35b.

[29] Jan Kalwin, *O zwierzchności świeckiej*, Warszawa 2009, I, IX, 8.