

## **Ks. Jan Sochoń: Piękno nie przekłada się na dolary. Przepowiednie estetyczne Étienne’a Gilsona**

Gilson zastanawia się, czy wędrowka sławnych obrazów po różnych muzeach świata nie przynosi tym dziełom szkody, skoro stają się one, po prawdzie, ciekawostkami i atrakcjami sezonu? Czy Pietà z Bazyliki świętego Piotra w Rzymie, przeniesiona na teren targów handlowych, rzeczywiście nie traci niczego z religijnego splendoru, jak ją otacza w jej właściwym miejscu? – pisze ks. Jan Sochoń w przedmowie do zbioru niepublikowanych dotąd po polsku esejów Étienne’a Gilsona.

Był uczonym o wielostronnych zainteresowaniach i republikańskich zapatrywaniach. Największe uznanie zyskał jako mediewista, historyk filozofii, metafizyk, choć – jak sam wspominał – od dzieciństwa interesował się religią, sztuką, literaturą, którą zapragnął nauczać we francuskich liceach. Fascynowało go szczególnie piśmiennictwo średniowieczne, co odpowiadało jego admiracjom ściśle filozoficznym. Obszary kultury wyodrębnione u świtu filozofii greckiej przez Arystotelesa, mianowicie *theoría*, *práxis* i *pòiesis*, wzmocnione w dalszych wiekach przez religio, znalazły w jego codziennym doświadczeniu wyjątkowo trwałе ukonkretnienie. Nie stronił też od pisarstwa mniej zobowiązującego, co nie znaczy mało wartościowego. Pisywał wszelkiego rodzaju *párergera* – rzeczy drobne, w tym teksty publicystyczne, felietony, listy, wygłaszał pogadanki radiowe i odczyty popularyzujące umiłowanie mądrości. Po prostu aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym i konfesyjnym swojego czasu.

Początkowo zagadnienia dotyczące estetyki niezbyt go zajmowały, choć stale interesowały. Dlatego zdołał opublikować zaledwie dwa artykuły jej właśnie poświęcone[1]. Główną bowiem uwagę skupiał wówczas na kwestiach wiążących się z propagowaniem i obroną przed atakami przeciwników tomizmu nazwanego później tomizmem egzystencjalnym. Dzięki własnym badaniom i niezależnie odkryciom Jacques'a Maritaina, doszło do uwypuklenia w metafizyce Tomasza z Akwinu fundamentalnego znaczenia kategorii istnienia (*esse*), co po pewnym czasie znalazło i akceptację w wielu środowiskach filozoficznych. Natomiast problematyka, którą współcześnie wiążemy z dziedziną filozofii kultury, wśród tomistów nie budziła specjalnego zainteresowania, choć wraz z badaniami Désiré Mersiera (1851-1926), filozofa, teologa, kardynała i prymasa Belgii, twórcy neoscholastycznej szkoły lowańskiej, prowadzonymi w założonym przez niego Wyższym Instytucie Filozoficznym w Louvain, kwestie przedmiotu i metod nauk humanistycznych weszły w krąg naukowych dociekań.

*Dzięki własnym badaniom i niezależnie odkryciom Jacques'a Maritaina, doszło do uwypuklenia w metafizyce Tomasza z Akwinu fundamentalnego znaczenia kategorii istnienia*

Co prawda, Tomasz z Akwinu nie posługiwał się w ogóle terminem „kultura”, ani nie brał jej za centralny motyw prowadzonych przez siebie rozważań, niemniej jednak

postawił problem filozofii kultury, opracowując ontyczne podstawy więzi człowieka z rzeczywistością, a w antropologii podstawy działania doskonałego i twórczych możliwości osoby ludzkiej, złożonych w jej

naturze. Późniejsi uczeni podjęli intuicje Doktora Anielskiego (M. Grabmann, B. Reiser, J. Egan, J. Maritain, Ch. Journet), nie wyłączając Gilsona, który w latach 60. ubiegłego wieku zaprezentował obszerniejsze prace na ten temat, zarówno w Ameryce, jak i w Paryżu. Zagadnienia sztuki, doświadczenia estetycznego, związków religii i literatury żywotnie ciekawiły wspomnianych neotomistów, zwłaszcza Maritaina i de Wulfa.

Gilson próbował zastosować wypracowane przez siebie sposoby metafizycznego oglądu rzeczywistości w procesie wyjaśnienia problemów artystycznych, należących do wyodrębnionej nazewnictwem od czasów Hegla, estetyki. Wychodził z prostego założenia, że aby przybliżyć „istnienie dzieł artystycznych” trzeba najpierw nauczyć się dokonywać wśród nich rozróżnień i wyodrębnień oraz przede wszystkim ująć to, co sprawia, że dzieło sztuki jest właśnie dziełem sztuki. Stosując metodę negatywnego wykluczania doszedł do wniosku, że w porządek sztuki jako takiej nie może wchodzić ani działanie, ani poznanie, ani wyrażanie, symbol, ani intuicja czy aspekt moralny, choć odnajdujemy je w różnego rodzaju „przejawach” twórczych działań. „Wnętrze” dzieła odsłania się dopiero w porządku wytwarzania (*l'ordre de la factivité*), obudowanego cnotą intelektualną, a więc znajomością określonych reguł artystycznego postępowania oraz tajemniczym, by nie rzec, irracjonalnym darem łaski, wzbudzającym wewnętrzne usprawnienie pociągające w stronę budowania aktu twórczego. Trzeba się po prostu pogodzić z jego nieuchwytnością albo skazać się na niechybne milczenie, nicość.

Należy również pamiętać o sposobach czytania i odbioru dzieł sztuki przez czytelników każdej epoki, nade wszystko tych należących do sfery kultury popularnej. Analizując powieść Franciszka Rabelais'go

Gargantua i Pantagruel[2] Gilson zwracał uwagę na charakterystyczne cechy ówczesnego życia zakonnego franciszkanów, między innymi na język, jakim się posługiwali, soczysty, zawierający odważne kawały, niewykraczające wszakże poza obowiązujące ramy przyzwoitości, co znalazło odzwierciedlenie w żartach i zbytkach Rabelais'go pomieszczonych na kartach tej sławnej książki. Nie warto się nimi gorszyć, gdyż, według Gilsona, wiążą się z typowo galijską obyczajowością, a pomieszanie stylu wysokiego z niskim stanowiło homiletyczną codzienność w późnym średniowieczu. Żywioł zabawowy należy przecież do istotnych cech ludzkiej kultury, o czym doskonale przekonywał Michaił Bachtin w bardzo wpływowej pracy Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu[3].

*Gilson próbował zastosować wypracowane przez siebie sposoby metafizycznego oglądu rzeczywistości w procesie wyjaśnienia problemów artystycznych, należących do wyodrębnionej nazewnictwo od czasów Hegla, estetyki*

Nadto, powinno się pamiętać, że Gilson rozpatrywał piękno w podwójnej opcji: raz jako transcendentną własność bytu, mimo że pozostaje syntezą prawdy i dobra; dwa jako piękno doświadczane w estetycznym przeżyciu. W tej

pierwszej jest ono następstwem istnienia rzeczy, przyporządkowane intelektowi i woli Absolutu, a ludzki zachwyty i fascynacja w spotkaniu z pięknem (także dzieła sztuki) odsłania jedynie treści zawarte w samym bycie. Bezwarunkowo, piękno widzimy analogicznie, gdyż realizuje się inaczej w każdym istniejącym bycie (rzeczy). Z tej racji wszelki konkret

sam dla siebie stanowi „klasę piękna”, przy czym jego kryterium stanowi zgodność z wolą i intelektem Stwórcy lub twórcy. Ważne bowiem pozostaje to, że zawsze poruszamy się w obrębie rzeczywistości, gdzie napotykamy tzw. twory natury oraz przedmioty utworzone przez człowieka w różnego typu działaniach twórczych. O relacji wskazanych porządków Gilson niewiele mówi, kierując uwagę odbiorcy raczej na pewne „sposoby istnienia” dzieła sztuki (istnienie materialne, artystyczne, estetyczne). Można je rozpatrywać czy rozważać w każdym z tych aspektów, nie zapominając, że stanowią one całościową strukturę (formę) tego samego dzieła sztuki.

Toteż sztukę jako taką powinno się uważać za specyficzną wytwórczość, zawsze o świadomie wytyczonym celu. Będzie to zatem tworzenie jakiegoś nowego pięknego przedmiotu bądź kreacja dzieła sztuki samego w sobie, chcianego przez artystę tylko dla jego piękna, inaczej mówiąc dla jego „transcendentnej nieużyteczności”. Tutaj powstanie dzieła motywuje piękno będące jedynym celem jego zaistnienia. Dzieła tego typu zaliczamy do tak zwanych *l'art du beau*, czyli sztuk związanych z pięknem, nastawionych na piękno, będące ich cechą konstytutywną i bezpośrednim celem. Natomiast *les beaux arts* – sztuki piękne nie nastawiają się na piękno, gdyż jest ono w nich czymś marginalnym, stojącym w dalekim tle, na pierwszy plan wysuwa się natomiast cel pragmatyczny, atrakcyjny świat przedstawiony albo intrygująca fabuła, dzięki czemu tego rodzaju twór nie tyle wytwarza piękno, ile, jak nieco kolokwialnie powiada Gilson, robi pieniądze. Być może z powyższego względu francuski mediewista niezwykle ceniał, podpadające pod zmysły, malarstwo abstrakcyjne, nie przedstawieniowe, nastawione na jasność, harmonię i proporcję całości, wzmocnione przez jasność, blask (*claritas*) umożliwiające

doznanie estetyczne. W każdym razie oddalił z pola własnych upodobań i badań wszystkie dzieła przynależne do obszaru tzw. sztuk pięknych.

Z rozumieniem sztuki powiązanej z pięknem łączy się też ujęcie poezji jako czynności niezwykle osobliwej i niezależnej od języka potocznego. Mimo zmieniających się warunków socjologicznych i wydawniczych, powstawania nowych form wypowiedzi poetyckiej, nie uległy zmianie dwa komponenty tworzące dzieło: odpowiedni, trudny do wyjaśnienia, stan umysłu oraz praca w słowie. Co oczywiste, pozostał rytm, który jest obecny zarówno w utworze poetyckim, jak i prozatorskim. Wśród rodzajów poetyckich główną pozycję zdobyła liryka. Rozrósł się i usamodzielniał żywioł wyobraźni pojmowanej jako osobna władza intelektualna. A sam język nie musi już przedstawiać rzeczywistości (jak postulowano w dykcji klasycznej), lecz ją w praktyce współtworzy, a zamazywanie sensów stało się reakcją na nieczytelność świata, ale też wynikało z samej istoty języka poetyckiego. Gilson podkreślał, że w odbiorze poezji wcale nie chodzi o jej zrozumienie, ponieważ jej nieodłącznym składnikiem jest niejasność, założona z góry hermetyczność.

*Sztukę jako taką powinno się uważać za specyficzną wytwórczość, zawsze o świadomie wytyczonym celu*

Nie sugeruje to jednak, że poezja nie dysponuje pojmowalnym sensem. Słowo wszakże kryje w sobie wielką moc,

mianowicie reprezentuje rzeczywistość i tym samym jest zarówno zamiast niej, jak i do niej odsyła. W poezji zatem mamy do czynienia z

dramatem o dwojakim aspekcie: dochodzi do myślowego unicestwienia realnego świata, któremu towarzyszy kompensująca go twórczość. Tak oto umysł wchodzi do porządku odrębnego, który się zwie literaturą sensu stricto, która sama dla siebie jest celem i zyskuje usprawiedliwienie w ramach tylko własnych kompetencji, w ramach wartości znaku, którym jest i który ożywia jedynie piękno, w przeciwieństwie do „sztuk pięknych”, które opisują, nauczają, informują, stając się „reportażem” w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Mallarmégo[4].

Nie dziwi przeto, że Gilson próbował dotrzeć do istoty doświadczenia estetycznego, będącego niecodzienną więzią tworzącą się między różnorodnymi dziełami sztuki a ich odbiorcami. Był świadom, że już w połowie XX wieku pojęcie to zaczęło tracić na popularności, a nawet doszło do jego zakwestionowania. Chciał więc w jakimś stopniu przyczynić się do przywrócenia doświadczeniu estetycznemu należnego mu miejsca w królestwie sztuki. Odwołał się do szacownej tradycji, poczynawszy od Platona, Arystotelesa czy Tomasza z Akwinu, u których odgrywało ono ważną rolę w samoświadomości filozoficznej, estetycznej bądź religijnej. W nowożytności, kiedy rozpowszechniła się nazwa „estetyczny”, zaczęto argumentować, że piękno nie jest własnością rzeczy jako takich, lecz istnieje wyłącznie w ludzkim umyśle, który je ogląda.

Natomiast w popularnym nurcie filozofii życia (Bergson, James, Dewey) doświadczenie estetyczne zyskało na powadze, traktowane jako przeciwwaga dla zagrożeń, jakie niosła nowoczesna industrializacja. Wtedy estetyka i życie (także jako kategoria metafizyczna) sprzęgły się ze sobą, co w konsekwencji doprowadziło do przejęcia przez sztukę roli dotąd zarezerwowanej religii chrześcijańskiej. Doświadczenie

estetyczne stało się ostoją wolności, piękna i sensu w świecie zawężonym do wymiarów materialno-pragmatycznych oraz nadziei związanych z osiągnięciami nauk szczegółowych i techniki.

Gilson patrzył na te kwestie z realistycznego punktu widzenia. Przyjął bowiem za Tomaszem z Akwinu, że doświadczenie estetyczne, szczególnie doświadczenie dzieł związanych z pięknem, będzie miało miejsce wówczas, kiedy fizycznie zaistnieje przedmiot uchwytty zmysłowo (nie tylko w wyobraźni), wywołujący u odbiorcy swego rodzaju przyjemność, a w aspekcie poznawczym upodobanie – zarówno natury zmysłowej, jak i intelektualnej – którą chce się często ponawiać, przeżywać. Nie zapominajmy przy tym o prostej zasadzie, że rzeczy się podobają, gdyż są piękne, a nie odwrotnie. Żeby do tego doszło, trzeba założyć w przedmiocie oglądanym istnienie specjalnego strukturalnego układu, zdolnego oddziaływać na porządek zmysłowo-poznawczy człowieka.

*Gilson chciał więc w jakimś stopniu przyczynić się do przywrócenia doświadczeniu estetycznemu należnego mu miejsca w królestwie sztuki*

W ujęciu Gilsona chodzi tutaj o takie jakości zmysłowe przedmiotu, które czynią zeń byt piękny[5]. Są to: pełnia, czyli doskonałość (to co

ma jakieś braki, jest brzydkie); właściwa proporcja, czyli harmonia oraz blask - jasność (*claritas*), dzięki któremu dochodzi do oddziaływania piękna na odbiorcę. Ten jednakże powinien dysponować stałą wrażliwością na piękno, mimo zmian, jakie się w niej dokonują wraz z postępowaniem czasu, dokonujących się przeobrażeń fizycznych i

psychicznych bądź doświadczeń egzystencjalnych Gdyby nie miał w ogóle „zmysłu wrażliwościowego”, skazałby samego siebie na bezwiedną wegetację. Nie odczuwałby rzeczy tego świata w ich pełni bytowej, proporcji (harmonii) i blasku, niezdolny do przebywania w obliczu piękna, wzbudzającego poznawcze upodobanie i przyjemność percepcyjną. Nie dostrzegałby również przedziwnej jedności rodzącej się między pięknem dzieła (sztuki) a harmonią własnego wnętrza.

Tymczasem tak, jak twórca obdarza miłością swoje dzieło i niejako w nim istnieje, podobnie odbiorca powinien miłować sztukę, gdyż tylko postawa tego rodzaju zapewnia szansę doświadczania piękna. Jego początku nie sposób przewidzieć, gdyż wydarza się nagle i niespodziewanie, w błysku zauroczenia objawiającego się nieskrywaną egzaltacją albo nawet łzami. W ten sposób piękno jest w stanie doskonalić osobę ludzką, angażując jej poznanie zmysłowe, wyobraźnię, pamięć, emocje i sferę intelektualną. Wszystko to odbywa się w czasie, gdzie dochodzi do coraz pełniejszego, głębszego wnikania w strukturę dzieła, odkrywania jego nowych aspektów znaczeniowych, jak również zjawia się szansa jego zmysłowej kontemplacji.

Skomentowane poglądy Gilsona zdają się być wytworem „historycznej inwencji”. Przynależą do przebrzmiałej tradycji „retro” i co jeszcze ważniejsze: ewolucja informacyjno-medialna zaszła już za daleko, tak że pełen piękna wieczór spędzony w Metropolitan Opera House w żadnym stopniu nie jest w stanie przeciwdziałać chaotycznemu życiu giełdy na Wall Street. Okazuje się, że wraz z pojawieniem się mechanicznych technik reprodukcji, takich jak fotografia, charakterystyczna aura sztuki zniknęła, a doświadczenie estetyczne

zaczęło przenikać do codziennego świata kultury popularnej, a nawet polityki. Nie może więc już być używane do definiowania sfery sztuki wysokiej i określania jej granic[6].

Gilson był świadom tej historycznej zmiany, spowodowanej przez narastającą globalizację i zamazywanie różnic między kulturą niską a kulturą wysoką. Wpływy między innymi środowisk socjalistycznych, rozwój demokracji i społecznych środków przekazu, rozwój szkolnictwa i poszerzenie kręgu adresatów dóbr intelektualnych sprawiły, że kultura przybrała bardzo schematyczny charakter, niewymagający żadnego wysiłku, rozrywkowy, często banalny, promujący jednorodne wzorce zachowań, otwarte na ciągłe zmiany i sposoby życiowego samozadowolenia. W tej sytuacji stało się oczywiste, że konkurencją dla *les arts de beau* stał się nagle przemysłowiec, który rozpoznał ze zdziwieniem, że wytwarzanie imitacji dzieł sztuki, ich powszechna sprzedaż zapewniają wysokie zyski. Stąd pytanie Gilsona o wpływ tego procesu na samo doświadczenie estetyczne w poszczególnych dziedzinach twórczości, nie wyłączając liturgii chrześcijańskiej, kiedy kultura jest już kulturą masową i ma na względzie głównie masowego odbiorcę.

Najpierw zwróćmy się w stronę sztuk plastycznych. Tutaj wszechwładnie panuje funkcjonalność. Architekci na ogół przedkładają wygodę nad piękno albo uznają ją za „prawdziwe piękno”, piękno industrialne. W przypadków kościołów budowanych jako „maszyny do modlitwy” rzecz ma się podobnie. Trudno zatem się dziwić, że odrzuca się niepowtarzalność dzieła sztuki na rzecz realizacji seryjnych. A przecież najmniejszą figurkę ulepioną przez dziecko włączymy w porządek dzieł rzeźbiarskich, zaś fotografię fragmentu greckiego muru nie. Doświadczenie estetyczne wymaga realnego kontaktu z

*Tak, jak twórca obdarza  
miłością swoje dzieło i niejako  
w nim istnieje, podobnie  
odbiorca powinien miłować  
sztukę, gdyż tylko postawa  
tego rodzaju zapewnia szansę  
doświadczenia piękna*

przedmiotem artystycznym. Żadna reprodukcja nie jest w stanie wzbudzić takiego upodobania, jakie składa w darze piękno. Idąc tym tropem Gilson zastanawia się, czy wędrówka sławnych obrazów po różnych muzeach świata nie

przynosi tym dziełom szkody, skoro stają się one, po prawdzie, ciekawostkami i atrakcjami sezonu? Czy Pietà z Bazyliki świętego Piotra w Rzymie, przeniesiona na teren targów handlowych, rzeczywiście nie traci niczego z religijnego splendoru, jak ją otacza w jej właściwym miejscu? Szkoda, możemy coraz łatwiej i w bardziej dogodnych warunkach oglądać arcydzieła światowej sztuki, czy jednak zyskuje na tym nasze doświadczenie estetyczne? Filozof nie odważa się stawiać twardych diagnoz. Wie, że fakty są nieubłagalne, choć próbuje poddawać je interpretacji.

Natomiast na doświadczenie estetyczne utworów muzycznych trzeba dzisiaj patrzeć z innego niż dawniej horyzontu. Wynalezienie fonografu i telegrafii bezprzewodowej całkowicie zmieniły warunki owego doświadczenia. Gilson analizuje skutki wskazanego wydarzenia, skoro mamy do czynienia nie z samą muzyką, lecz jej dźwiękowym obrazem, czyli właściwie innym przedmiotem. Mimo to zwiększyły się możliwości obcowania z muzyką, a przez doszło do poszerzenia doświadczenia estetycznego. Tym bardziej że do głosu doszło radio, które nadaje muzykę przez okrągły rok, dniem i nocą. Ta muzyczna

rozpusta powoduje wyraźny przesyt i estetyczne znużenie, jako że muzyczna rzeczywistość i jej dźwiękowe odzwierciedlenie nie są tym samym. „Elektryczne ucho” zachowuje się inaczej niż nasze ucho fizjologiczne.

*Czy Pietà z Bazyliki świętego Piotra w Rzymie, przeniesiona na teren targów handlowych, rzeczywiście nie traci niczego z religijnego splendoru, jak ją otacza w jej właściwym miejscu?*

Mikrofon i muzyka mechaniczna po prostu rejestrują, zaś meloman całym sobą postrzega dźwięki, a to jest czymś zupełnie niepowtarzalnym i psychologicznie oryginalnym. Pięknie

powiada Gilson, że w muzyku słyszymy człowieka, dlatego go oklaskujemy, gdy zamilknie. Słuchając radioodbiornika rozbrzmiewającego melodią, nie przyjdzie nam do głowy, żeby oklaskiwać samo urządzenie przekazujące muzykę bez muzyka. Oto dlatego tak znaczącą rolę odgrywa koncert, będący właściwie wielką ceremonią społeczną, gdzie rodzi się piękno i uzasadnia obecność na nim słuchaczy, tworzących w danym momencie swoistą wspólnotę. Kiedy więc zastępujemy człowieka najdoskonalszą nawet maszyną, wówczas doświadczenie estetyczne zmienia się, traci swoją pierwotną naturę.

W tym sensie społeczeństwo masowe nie słyszy muzycznej substancji, nie uprawia muzyki, ponieważ oddaliły się cele jednoczące ludzi w porządku dobra wspólnego. Wydrukowany obraz czy symfonia nie są już obrazem ani symfonią. Tylko w jednym przypadku umasowienie

sztuki związanej z pięknem zsyła pożądane owoce, mianowicie w przypadku literatury, ponieważ rękopis utworu literackiego nie przeobraża natury, gdy zostanie wydrukowany. Sytuacja się jednak zmieniła od czasu, kiedy książki we współczesnym rozumieniu jeszcze nie było, a Dante i Petrarca nie mogli widzieć karki z wydrukowanym tekstem.

Gilson omawia specyfikę współczesnego przemysłu książkowego, podkreślając znaczenie pisma i pisania dla przyjemności, bez potrzeby oczekiwania na gratyfikacje finansowe. Poetycki wawrzyn był dla wspomnianego wyżej Petrarcki najwyższą nagrodą i radością jego życia. Autentyczny pisarz właściwie nie pisał dla spodziewanego zysku, zawsze chodziło mu o samo dzieło. Dostrzegalny zwrot dokonał się przy okazji komercjalizacji literatury. Pisarstwo stało się zawodem, otwierając szansę na zrobienie tzw. kariery, jak gdyby istniało prawo własności do formułowanych idei czy wypowiedzianych słów. Literatura industrialna zapanowała powszechnie, doprowadzając do niezwykłego rozwoju powieści, wywindowanego do granic możliwości przez Dickensa, Balzaca, Tołstoja i innych prozaików. Wysokie nakłady ich dzieł zburzyły dawną hierarchię gatunków literackich. Powieść znalazła się na szczycie literackiej drabiny, ale kosztem industrialnych oczekiwań (np. tematy kryminalne, erotyczne).

Gilson z upodobaniem przestrzegał przed konsekwencjami tego rodzaju procesów, które dzisiaj zauważamy gołym okiem. Zachęcał przy tym, żebyśmy nie popadali w podenerwowanie. Sztuka i pieniądz to siły niekoniecznie wrogie, lecz sobie obce. W każdym, nawet najgorszym okolicznościach, płomyk nadziei tli się i rozpłomienia. Co jakiś czas

będzie się rodzić z dzieł autorów, którzy piszą książki dla ich piękna. Powtarzam tę jego myśl, gdyż odsłania rdzeń zasadniczych estetycznych przekonań autora Tomizmu.

I na koniec przywołajmy liturgię chrześcijańską, którą należy uznać za sztukę religijną par excellence. Gilson elegancko pisze o Kościele, mimo dostrzegalnej niekiedy ironii, wskazuje na fakty czyniące z eklezjalnej wspólnoty społeczność masową, posługującą się środkami umożliwiającymi aktywność misyjną i ewangelizacyjną, zwłaszcza po II Soborze Watykańskim. Słusznie podaje, że Kościół nie zaakceptował do tej pory równoważności obrazu i rzeczywistości mając na względzie ceremonie religijne. Pisze dosłownie, że wierny, który nie może uczestniczyć w niedzielnej Mszy, nie ma prawa zadowolić się Mszą transmitowaną przez radio czy nawet przez telewizję.

Warto przemyśleć argumentację filozofa w tej sprawie, szczególnie w czasie trwania światowej pandemii, choć konieczność stosowania przez Kościół mass mediów jest niepowątpiewalna. Podobnie, jak przekonanie, że obecność „złej sztuki religijnej” nie potęguje kryzysu estetycznego, ale stanowi narzędzie rozkrzewiania wiary, że języki narodowe stosowane w liturgii dobrze przysługują się wierze oraz doktrynie kościelnej, niekiedy zresztą okupione znacznymi stratami i trudnościami.

Zamykając prezentowany zbiór Gilson przestrzega, że skoro satysfakcjonuje nas obraz, obejździemy się bez rzeczywistości...

*Ks. Jan Sochoń*

**Przypisy:**

[1] É. Gilson, Art et métaphysique, „Revue de Métaphysique et de Morale” 23 (1916) nr 1, s. 243-267; Du fondement des jugements esthétiques, „Revue Philosophique de la France et de l’Étranger” 83 (1917), s. 524-546.

[2] É. Gilson, De la Bible a François Villon, Rabelais Franciscain. Paris 1986, s. 197-241.

[3] Rozprawę, świetnie przełożoną przez Annę i Andrzeja Goreniów, wydało w 1975 roku Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

[4] É. Gilson, Lingwistyka a filozofia. Rozważania o stałych filozoficznych języka, przekł. H. Rosnerowa, Warszawa 1975, s. 163-171.

[5] Zob. szerzej: É. Gilson, Peinture et réalité, Paris 1972, s. 225-238, H.-D. Robert, Etienne Gilson, Introduction aux arts du beau, „Revue Philosophique de Louvain” 63 (1965) 78, s. 309-313, A. Wołczyński, Estetyka Etienne Gilsona, „Znak” 331 (1982) 6, s. 543-555, H. Kiereś, Filozofia sztuki, Lublin 2020, s. 306-316.

[6] Zob. R. Shusterman, O końcu i celu doświadczenia estetycznego, w: tegoż, O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej, red. i przekł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 129-151.