

PRAWDA O BOGU I CZŁOWIEKU POPRZEZ SZTUKĘ

Wizja Boga, człowieka i świata znajduje różne „wcielenia” w sztuce. Czy owe artystyczno-estetyczne upostaciowania są prawdą tychże rzeczywistości? Czy dopiero ludzka wyobraźnia, intuicja, wiedza i projekcja — czynią je pięknymi i prawdziwymi?

Ludzkie dochodzenie do wartości, także do prawdy i piękna, zdaje się być swoistą syntezą i próbą „pogodzenia” wewnętrznych sprzeczności między tzw. postawą naukową i artystyczną oraz interpretacją intelektualną i emocjonalną. Chodzi o wzajemne uzupełnianie się sfery *phronesis* ze sferą *thymos*¹. Swoistym tego przykładem jest symboliczna i ikonograficzna koncepcja sztuki dawnej i nowej. W kształtowaniu tychże tendencji szczególne znaczenie mieli, poprzez swe poszukiwania, obserwacje, refleksje i wnioski, głównie: C. G. Jung, R. Barthes, G. Bachelard, M. Griaule, P. Ricoeur, R. Mucchielli, A. Malraux, M. Eliade, E. Cassirer, G. Durand, E. Panofsky².

Ze względu na ograniczone ramy niniejszej wypowiedzi podejmuję problem interpretacji rzeczywistości bosko-ludzkiej; pomijam zaś problem prawdy świata poprzez pryzmat sztuki dawnej i najnowszej. To ostatnie zagadnienie samo w sobie jest obszerne i godne oddzielnego opracowania.

Prawda i piękno

Bogata osobowość człowieka tylko intencjonalnie kieruje swą warstwę „poetyczną” ku pięknu, zaś „teoretyczną” ku prawdzie. Człowiek jest bowiem jedną niepodzielną całością i poprzez własne doświadczenie i aktywność odkrywa siebie jako osobę. Pisali o tym m. in. A. M. Krąpiec i W. Granat³.

¹ J. Bańka, *Ja teraz*, w: *U źródeł filozofii człowieka współczesnego*, Katowice 1983, s. 197; por. s. 193, 249.

² Por. C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, w: *Pisma wybrane*, Warszawa 1976; R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970; P. Ricoeur, *Symbol daje do myślenia*, w: *Egzystencja i hermeneutyka*, Rozprawy o metodzie, Warszawa 1975, s. 7-24; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974; E. Cassirer, *Esej o człowieku*, Warszawa 1970; G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986; E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

³ A. M. Krąpiec, *Realizm ludzkiego poznania*, Lublin 1959; W. Granat, *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*, Poznań 1985.

Wiadomo, że korelacja dwu wspomnianych wartości jest wieloaspektowa. Na niektóre zwróćmy uwagę. Zauważmy najpierw, że współtworzą one Absolut, transcendencję, a w szerszym znaczeniu — każdy byt. To właśnie Bóg-Stwórca, źródło wszelkiej doskonałości, jest Prawdą i Pięknem, będąc zarazem najwyższym Dobrem. Każdy zaś byt ze swej natury jest — w znaczeniu ontologicznym — i prawdziwy, i piękny⁴. Czyż nie dotykamy tu zarazem istoty twórczości, która jest zarówno partycypacją w działaniu samego Stwórcy, jak i wydobywaniem z materii ukrytych treści i kształtów⁵. Jest to zarazem odczytywanie, przez człowieka, *sensu* bytu nadanego mu przez Boga, a uzależnionego od aktualnego przeznaczenia. I tak na przykład kamień w krajobrazie pozostaje nietknięty, zaś w ręku rzeźbiarza — staje się tworzywem oraz poddawany zostaje różnym przekształceniom. Ważne, żeby w obydwu sytuacjach odkryte i niejako dowartościowane były w swej prawdziwości i pięknie.

Teoretycy podkreślają, że prawda jest wydobyciem *faktycznej* wartości rzeczy, zaś piękno jest spełnianiem ludzkich zamierzeń w stanie optymalnym, jako wartości *idealnej*. Piękno, poza tym, jawi się jako coś koniecznego do przekazania (konieczność wewnętrzna)⁶. „Filozofia i teologia chrześcijańska uznają poznawalność prawdy, odcinając się od agnostycyzmu i sceptycyzmu. Chrześcijańska interpretacja prawdy łączy się z teorio-poznawczym realizmem oraz afirmacją absolutnego wymiaru prawdy”⁷. Transcendentalny ideał prawdy — to sam Bóg. Każda inna prawda jest partycypacją w tym ideale, a zarazem odbiciem stanu faktycznego, nie zaś istniejącego tylko w umyśle ludzkim czy dysputach filozofów. Prawda istnieje rzeczywiście. Jej wsobny i uniwersalny charakter dowodzony jest poprzez dzieje ludzkości. Owo ludzkie oblicze prawdy jest wielorakie i różne, jak nieogarniony jest człowiek i otaczająca go rzeczywistość. Jest więc prawda pozytywna i negatywna, prawda fascynująca i odpychająca, przyjemna, względnie gorzka. Tylko człowiek może ją poznać, odkryć, przyjąć i przekazywać. Prawda nie jest darem do samozadowolenia, ani samowystarczalności człowieka. Osobiste jego zmaganie się z prawdą — to nieraz długa i mozolna droga. Indywidualna i niepowtarzalna. Człowiek więc prawdy nie tworzy, lecz wnika

⁴ Por. A. Nossol, *Teologia na usługach wiary. Wokół zagadnień odnowionej teologii*, Opole 1978, s. 103 nn.

⁵ M. S. Couturier, *Art et liberté spirituelle*, Paris 1958; J. Pichard, *Images de l'invisible. 20 siècles d'art chrétien*, Tournai 1958, s. 101 n.

⁶ W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 79, 90, 96, 104.

⁷ S. Kowalczyk, *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*, Warszawa 1979, s. 172.

w nią⁸, dociera do niej i przekazuje jej wielowarstwowy charakter w różnych dziedzinach nauki, techniki oraz moralności. Przekazuje ją także w specyficznym języku sztuki czyli poprzez formę. Aby ją przekazać, artysta powinien mieć do niej najpierw osobisty stosunek i traktować ją jako wartość osobową. Prawda — to bowiem „odniesienia, dostosowania i zgodności z czymś transcendentnym, co jest podstawą i miarą prawdziwości myśli, mowy, przeżyć, działań i zachowań”⁹. Działanie artysty nie może się ograniczać do przekazywania wyuczonych zasad czy formuł, ani do bezmyślnego manipulowania narzędziami, jakby mechanicznie. Powinno ono odzwierciedlać jego osobiste refleksje nad Bogiem, otaczającym go światem i samym sobą. To jest niejako podstawa do autentycznego i niewygodnego przekazu w dziele sztuki. Podobnie jest z poczuciem piękna oraz bezcennym skarbem obrazów, jakie w sobie nosi człowiek¹⁰.

Obydwie wartości nadają specyficznie ludzkie znamię każdej celowej działalności człowieka, w tym także sztuce, która jest szczególnym wytworem i świadectwem kultury oraz składnikiem cywilizacji¹¹. Możemy powiedzieć, że właśnie owe transcendentne wartości, zakodowane w ludzkiej naturze, humanizują rzeczywistość tego świata. Interesuje nas nie tyle i nie tylko piękno kształtów, ale także czynów i praw¹². Można by powiedzieć, że Boska moc dotyka egzystencji ludzkiej, oferując człowiekowi nieskończone wręcz możliwości, także artystyczne. Zarazem jednak nasze „odsłanianie” i wyrażanie prawdy rzeczy oraz ich piękna zawsze jest tylko częściowe¹³ i nieudolne. Dotyczy to szczególnie naszego stosunku do idei piękna i ideału Piękna. Przebogata treść, zawarta w pojęciu piękna, pozostaje dla człowieka ciągle terminem analogicznym, choć dotyczyć może każdej pozytywnej wartości szczególnej¹⁴.

Złożoność problemu jest tym większa, gdy uświadomimy sobie wielość i niejednoznaczność interpretacji w różnych czasach i szkołach filozoficznych i estetycznych¹⁵. Można powiedzieć, że również dzisiaj dzięki wieloaspektowości właściwie problem pozostaje nadal otwarty.

⁸ A. Siemianowski, *Człowiek i prawda*, Poznań 1986, s. 35.

⁹ Tamże, s. 32.

¹⁰ Por. A. Radajewski, *Zywa sztuka współczesności*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1982, s. 110.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Cywilizacja i kultura*, w: W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 89 n.

¹² W. Stróżewski, dz. cyt., s. 166.

¹³ Tamże, s. 128 n, 172.

¹⁴ Tamże, s. 171.

¹⁵ Por. W. Stróżewski, dz. cyt. s. 329 nn; A. Radajewski, dz. cyt. s. 112; S. Mossakowski, *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1981, s. 43—55, 69—89, 151—187.

Dodajmy najpierw, że wspomniane wartości nie są tylko suchymi formułami logicznymi i nie podlegają wyłącznie intelektualnemu poznaniu czy emocjonalnym przeżyciom. One jawią się także jako ludzkie i życiowe zadanie. W człowieku i przez niego mają się a k t u a l i z o w a ć¹⁶.

Konkretyzacja tych wartości może dokonywać się w nieskończoność w ludzkiej osobowości. Dotyczy to każdego człowieka, zarówno twórcy, jak i biorcy sztuki. Jest on zdolny odkrywać w świecie i człowieku — nabrzmiałą w treści — różną rzeczywistość. Często przeciwstawiającą sobie piękno i brzydotę, prawdę i fałsz, podobnie jak na krańcach względem siebie są: dzień i noc, światło i ciemność. To właśnie ów dychotomiczny układ w świecie pozwala człowiekowi lepiej dostrzec bogactwo w przeciwieństwach. Dodajmy jednak, że jest jeszcze cała skala pośrednich wartości. Jest więc: szarość życia, przeciętność moralna czy estetyczna miernota; są pozory prawdy i namiastki fałszu. Jest ludzkie borykanie, szukanie poprzez zwyczajność życia. Tak więc wszystko, co naznaczone jest ludzkim piętnem: myślą i ręką człowieka, jego uczuciem i bólem, może być także źródłem wielorakich doznań i przeżyć — właśnie poprzez dzieła sztuki. Są one przecież niejako „słowem utrwalonym” w barwy, kształty i dźwięki. Czyż nieporadność, a zarazem otwartość wobec wszechogarniającej myśli oraz wobec bogactwa treści i sensu ukrytego w słowie, nie jest przejawem wielkości ludzkiego ducha¹⁷ i języka, który jest czymś więcej niż tylko „medium porozumienia i zrozumienia”¹⁸?

Czyż martwota i stagnacja, czyż schyłek każdej epoki, upadek stylu w historii sztuki — nie są świadectwem upadku ducha i duchowości? Powtarzane wtedy schematy formalne są po prostu „bez wyrazu” Cisną się tu słowa Pawłowe o literze, która zabija, i duchu, który ożywia (2 Kor 3, 6).

Trzeba nam owego światła wewnętrznego, by widzieć głębiej i czuć mocniej. Nieco patetycznie brzmią słowa przestrogi współczesnego filozofa, które zdają się być ostrzeżeniem dla nas: „Tłumy ślepców stale prześladowają najlepszych spośród nas, tych którzy mieli lepszy wgląd w wartości. A przecież postęp ludzkości zależy właśnie od tych lepszych, lepiej widzących ludzi”¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 122 n, 214.

¹⁷ P. Tillich, *Utracony wymiar*, W drodze 2 (1973), 6 nn; R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 85 n, 168—184; M. Heller, *Wszechświat i Słowo*, Kraków 1981, s. 18, 42 n.

¹⁸ A. Siemianowski, dz. cyt., s. 29 n.

¹⁹ J. M. Bocheński, *Ku filozoficznemu myśleniu. Wprowadzenie do podstawowych pojęć filozoficznych*, Warszawa 1986, s. 48.

Pytania

Postawmy kilka pytań ważnych — według mnie — dla całego toku rozważań. Czy człowiek ma dostosować wartości do siebie, czy też siebie do nich? Czy zderzenie środków wyrazu — także artystycznych — z rzeczywistością jest (czy musi być, czy powinno być) odzwierciedleniem tej rzeczywistości? Czy i na ile jest to ukazanie prawdy życia, codzienności, a może odświętności? Czy język artystyczny odzwierciedla tylko emocjonalną stronę rzeczywistości, czy jest jej także aksjologicznym wykładnikiem? Czy artysta mówi zawsze przede wszystkim o sobie, swoich odczuciach, przeżyciach i doświadczeniach? Czy różne prądy estetyczne, programy ideologiczne, czy wreszcie stany duchowe artyści, nie powodują pewnych niedopowiedzeń czy wieloznaczności w interpretacji prawdy?

Czy język sztuki ubogaca czy też zubaża nasze pojęcie prawdy? Czy jesteśmy w stanie poznać pełnię prawdy filozoficznej, religijnej, naukowej? Czy ludzkie poszukiwania wartości, w tym także prawdy i piękna, mogą być zaspokojone także poprzez sferę doznań estetycznych? Czy talent artysty, a wraz z nim wręcz imponująca intuicja twórcza oraz otwarcie na natchnienie, przybliży nam całą i pełną prawdę? Czyż każdy artysta, poeta, pisarz, aktor nie ma w sobie czegoś z mistyka, który czuje się powołany narzucić całej ludzkości swoją wizję rzeczywistości? Czyż świat ukazany przez pryzmat piękna — czy zamierzonej brzydoty — odkrywa inne barwy, nieznane tym, którzy zamykają się tylko w ramach logiki, nauki czy techniki? Czy można zaryzykować twierdzenie, że dopiero wraz z ową artystyczną i estetyczną interpretacją odkrywamy inne, brakujące walory kolorystyczne prawdy? Czyż jest więc to dopełnienie i równoważenie prawdy? Czy wizja artysty odzwierciedla stan faktyczny, zastałą rzeczywistość? Czy artysta ma prawo przemilczać prawdę, świadomie ją przekształcać, czy całą rzeczywistość po prostu przekłamać? Czy można twierdzić, że artysta profesjonalny dysponuje jak gdyby większym depozytem prawdy, niż twórca prymitywny lub ludowy? A może jest wręcz odwrotnie? Pytajmy dalej: Czy posługiwanie się symbolem lub innymi oszczędnymi środkami przekazu jest prostszą i celniejszą drogą ukazania istoty rzeczy? Czy można mówić o większej adekwatności którejś ze sztuk? Czy prawda jest więc bardziej „przystawalna” do słowa pisanego lub mówionego, do gestu czy muzyki, obrazu czy bryły? Czy w ogóle można tak stawiać problem? A co jest nosicielem prawdy w dziele sztuki — treść czy raczej forma?

Czy twórca, niezależnie od własnych przekonań czy nawet

wbrew nim, może i czy potrafi przekazać autentycznie prawdę? Czy należy żądać od niego dawania świadectwa prawdzie? Czy okoliczności, czas i miejsce decydująco wpływają na zmianę istoty prawdy w sztuce i na jej interpretację? Czy osobiste zaangażowanie w proces twórczy, a także w jakiś problem ideowy, nie są przejawem skrajnego indywidualizmu i subiektywizmu w przekazywaniu prawdy? Czy wówczas właśnie artysta nie jest w stanie przekazać prawdę obiektywną? Czy w ogóle można mówić o obiektywizmie sztuki? Czy, parafrazując Jezusowe słowa, artyście należy stawiać jako dewizę życiową, aby jego mowa twórcza była: „tak — tak” oraz „nie — nie”? Czy i na ile możliwa jest prawda o Bogu, o człowieku i o otaczającym nas świecie — poprzez pryzmat sztuki?

Bóg

Mówienie o Bogu nie może się stać domeną tylko teologów, biblistów czy kaznodziejów. Bezspornie, ich wiedza i doświadczenie są cennym skarbem dla Kościoła i świata. Jednakże od niepamiętnych lat o Bogu mówili także artyści. Często sięgali do Biblii czy Ojców Kościoła, karmili się duchem liturgii i praktyki chrześcijańskiej. Zawsze jednak pragnęli ów język Biblii, a nawet sam Logos — ów „transcendentny punkt, w którym utożsamia się myśl i działanie Boże”²⁰, przekazać w sobie właściwym języku, języku sztuki. Już od wczesnego chrześcijaństwa poczęto w misteryjnym i symbolicznym języku, jak i w pełnych naturalizmu obrazach, przekazywać, utrzymywać i pogłębiać chrześcijańskie prawdy wiary. Miejsca wspólnych zgromadzeń modlitewnych, cmentarze i mieszkania prywatne zaczęły zapełniać się różnymi dziełami o charakterze religijnym. Wiele z nich współtworzyło liturgię, inne towarzyszyły misteriom i różnym rocznicom. Określenie *Biblia pauperum* oznaczało, że także ludzie prości potrafili poprzez owe obrazy czytać i opowiadać Biblię. Nie znaczy to oczywiście, że polichromie katedr czy bazylik były obce ludziom wykształconym. Ci bowiem do owych podstawowych prawd katechizmowych i biblijnych potrafili dodać bogaty komentarz oraz interpretację, łączące w sobie wiedzę filozoficzną, teologiczną i estetyczną. Wspomnijmy choćby wspaniałe traktaty dotyczące koncepcji przestrzennej i symbolicznej budynku kościelnego — Domu Boga i gromadzącej się tam wspólnoty liturgicznej²¹.

²⁰ A. de Muralt, *Objawienie i język*, w: *Obraz Jezusa Chrystusa* (praca zbior.), Warszawa 1971, s. 42.

²¹ G. DUBY, *Czasy katedr, Sztuka i społeczeństwo 980—1420*, Warszawa 1986, s. 121 nn.

Choć artysta nie był często profesjonalnym teologiem, to jednak, tkwiąc w środowisku znawców przedmiotu oraz posilając się bogatą literaturą fachową, „żyjąc Bogiem”, potrafił przekazywać w swoim specyficznym języku to, co niosła cała tradycja pisana i mówiona Kościoła. Wielu twórców wczytywało się także w dzieła mistyków i kontemplatyków. Zresztą niektórym artystom dane było wkroczyć w subtelny dialog i osobistą wręcz więź z Rzeczywistością Nadprzyrodzoną. Rzadko kiedy dokonuje się to nagle i niemal cudownie. „Dopiero po długim wędrowaniu poprzez królestwo skończoności, bytu istniejącego w świecie”²² — jak ów filozof — dochodzi on do odkrycia Prawdy i Piękna samego Boga. Czy artysta potrafi, czy w ogóle ma prawo „dotykać Świętego nad świętymi”, Boga samego? Czy może wnikać w prawdę, która w pełni przynależy i objawia się — tylko przez Słowo Boże czyli ów „jedyny i transcendalny wypadek rzeczywistości, w której byt jest swoim własnym przejawem, a więc prawdą o sobie samym”²³? Wiadomo, że pełni tej prawdy nigdy nie odkryje. Jest ona niewyczerpana i w swej istocie pozostanie dla człowieka tajemnicą. Artysta stający przed owym Misterium, musi ukorzyć się z wiarą i pokorą. Ma jednak zarazem obowiązek nieustannie zbliżać się do owej Prawdy oraz najpierw w swej duszy adorować owo nieogarnione i niewypowiedziane Piękno. Bóg, jako Ten, który jest *tremendum* nie przestaje być dla człowieka także *fascinosum*²⁴. O ile urzeczywistni człowieka swą Jasnością, swym Splendorem, swą Harmonią i Ładem, swą celowością i stosownością, wówczas więź z Nim staje się bliska, wręcz nierozzerwalna. Artysta, który odkrył rąbek owej obecności Boga i Jego przymiotów w swym życiu, działa wówczas już nie własną mocą, ale boskimi mocami. „Żyję już nie ja, ale żyje we mnie Chrystus” (Ga 2, 20). Czyż słów tych nie powinien odnieść do siebie artysta przeniknięty autentycznie Jezusem Chrystusem i Jego Słowem?

On — wszechobecny i wszechogarniający — przenika osobowość artysty, jego wrażliwość i wyobraźnię, jego myślenie i działanie. Owocuje to potem w dziełach artystycznych. Otwarcie na działanie łaski, na natchnienie — to jest już wejście w świat niemal mistyczny. Nie każdemu jest ono dane. I choć o Bogu potrafią mówić ludzie obojętni religijnie, a nawet niewierzący, to jednak, aby ten przekaz był wiarygodny, autentyczny, powinien pochodzić od osoby bliskiej Bogu, otrzymującej od Niego dar błogosła-

²² J. M. Bocheński, dz. cyt., s. 71.

²³ A. de Muralt, dz. cyt., s. 41.

²⁴ O. Beigbeder, *La Symbolique*, Paris 1975, s. 100—126; M. Eliade, dz. cyt., s. 159 n.

wieństw. Tu ostatecznie dotykamy tajemnicy samej twórczości, szczególnie zaś twórczości religijnej, która jest „uczestnictwem w boskim zamyśle”²⁵.

Człowiek, zdążając ku Bogu, sam wzrasta w swej ludzkiej egzystencji i w swym człowieczeństwie. „Żaden inny byt nie jest powołany do tak niekończącego się dążenia w górę, jak człowiek. A dokonuje się to poprzez nieustanne przewycięzanie tego, co już było i co zostało osiągnięte, oraz poprzez nieustanne p o w i ę k - s z a n i e własnego istnienia”²⁶. Wiadomo, że odnosi się to nie tylko do płaszczyzny aktów czysto religijnych, ale także do działalności człowieka, w tym również artystycznej²⁷. Właśnie sztuka, w swym najgłębszym wydzwiku, jest zwracaniem się ku Bogu i odkrywaniem Go poprzez upostaciowane rzeczy. Jak to podkreśla znany współczesny rzeźbiarz August Zamoyski († 1970), „sztuka nadaje sens metafizyczny naszemu życiu, naszym pragnieniom, staje się najpiękniejszym dowodem istnienia Boga”²⁸. To właśnie w materii rzeczy, w tworzywie odkrywa artysta takie wartości, jak: harmonia, jedność i pełnia, poprzez które zbliża się ku Bogu — Stwórcy. Sam zaś Bóg, jako najwspanialszy Artysta, „z przeciwnych wątków potrafi tkać całość najwspanialszą z możliwych (...), może przesyć pięknem nawet zmienność i przemijanie” — jak to pięknie, w komentarzu do św. Augustyna, powiada W. Stróżewski²⁹. Natomiast to tylko w Nim samym „realizuje się doskonała harmonia oraz identyfikacja: bytu, myśli i prawdy”³⁰ i jedynie On sam może tworzyć, nie potrzebując żadnego tworzywa.

Każdy zaś artysta działa w czasie i przestrzeni, choć zarazem je przekracza i działa jakby p o n a d nimi. Następuje owo spotkanie z Wszechobecnym oraz dotykanie Niewidzialnego. Artysta przenosi się niejako w przyszłość i przekracza doczesność, sięgając wieczności. O ile historia obejmuje dzieje świata poprzez doczesność, to historia sztuki zdaje się łączyć w sobie obie sfery: doczesną i wieczną. Wkład artysty w ten proces jest oczywisty.

Osobliwym tego przykładem jest i k o n a³¹, która kieruje nas

²⁵ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 1, Warszawa 1973, s. 307.

²⁶ W. Stróżewski, dz. cyt., s. 264.

²⁷ P. R. Régemey, *Art sacré au XXe siècle*, Paris 1952, s. 57.

²⁸ W. Tatarkiewicz, *Tworzenie i odkrywanie*, w: W. Tatarkiewicz, *Pa- r e r g a*, Warszawa 1978, s. 53.

²⁹ W. Stróżewski, dz. cyt., s. 143.

³⁰ S. Kowalczyk, dz. cyt., s. 172.

³¹ A. A. Hackel, *Ikonen, Zeugen ostkirchlicher Kunst und Frömmigkeit*, Freiburg (Br. 1952; H. P. Gerhard, *Welt der Ikonen*, Ricklinhausen 1972; P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1984.

do samego Boga. Poprzez oszczędne środki wyrazu, przy jednoczesnej rezygnacji z bogatej malarskości, wielobarwnej perspektywy oraz wszelkiego sensualizmu, *icona vera* w prostszy sposób otwiera nas na *sacrum*. Ikona w swym najczystszym, szczytowym okresie, była owocem prawdziwej kontemplacji. Wiarygodność ikonoplasty w przybliżaniu Prawdy i Piękna wynikała z jego osobistego stosunku do *Sacrum*. Tak więc między treścią przekonań artysty jako informatora a Rzeczywistością Boską nawiązywała się więź intersubiektywnie personalna, co uwiarygodniało przekazywanie komunikatu³². Było to zarazem coś zasadniczo innego, niż przekaz samej tylko informacji. Cała wiedza świecka i religijna pełniła rolę „wspomagającą” i „zastępującą”. Jeden „układ odniesienia” jest zastępowany przez inny. Ciągłe jednak pozostaje nie wystarczalność ludzkiego języka w odniesieniu do treści transcendentnej. Słowa M. Hellera można odnieść zarówno do czasów historycznych, jak i nam współczesnych: „W jakimkolwiek języku, przy pomocy jakichkolwiek zestawów pojęciowych zechcielibyśmy ujmować objawienie, zawsze będzie istnieć przepastny brak proporcji między treścią a dostępnymi nam środkami wyrazu”³³. Zrozumieli to właśnie wielcy twórcy sztuki religijnej i dlatego podchodzili do słowa o Prawdzie z pokorą, „a nie z poczuciem udziałowca w Bożej wszechwiedzy”. Można powiedzieć, że malarz ikon przekracza niejako granice własnej cielesności i zmysłowości, a poprzez oszczędne środki, wprowadzoną hierarchiczność oraz ukazanie, w sposób umowny, bardziej znaków niż wyglądu zewnętrznego, sprawia, że miejsce, w którym znajduje się ikona, staje się szczególnym uobecnieniem Boga, mieszkaniem Boga. Czyż zasługą artysty nie jest wówczas zsyłanie światu Emmanuela, a poprzez owe obrazy wierni chrześcijanie mogą radośnie wołać „Bóg z nami”. Czyż nie jest to nawiązanie do owej głębi wewnętrzności, „w której Bóg i człowiek obcują we wspólnocie, którą św. Augustyn wyraził okrzykiem «O Boże, jesteś mi bliższy, niż ja sam sobie»”³⁴.

Człowiek

Poprzez całą historię, niejako w układzie periodycznym, następuje odkrywanie różnych płaszczyzn prawdy o człowieku.

Przełamywane zostają bariery milczenia, przekracza się tabu. Odradza się tendencja (preferowana przez wielu filozofów), „że

³² J. Bańka, dz. cyt., s. 312.

³³ M. Heller, dz. cyt., s. 19, 27, 38.

³⁴ P. Talec, *Bóg przychodzi z przyszłości*, Paris 1981, s. 19.

zgodnie z wynikami wszystkich nauk, od astronomii do psychologii, człowiek nie jest wcale wyjątkiem w przyrodzie, ale jej częścią”³⁵. Zaprzeczają zarazem, że jest on bytem wyjątkowo wzniosłym oraz istotnie różnym od innych zwierząt, nazywając to „głównym zabobonem naszych czasów”. Podobnie jak dawniej, tak też i dziś artysta opowiada się za jedną z tych teorii, albo tworzy ich swoistą syntezę.

Interesująca jest koncepcja człowieka w aspekcie kosmicznym, a zarazem eschatologicznym Teilharda de Chardin³⁶. W procesie twórczym korzysta on z doświadczeń takich dziedzin, jak: antropologia, psychologia, etnografia, a nawet informatyka, by celniej uchwycić prawdę o człowieku i ludzkiej kondycji.

Zauważmy, że w oparciu o doświadczenia starożytności, twórcy renesansu starali się studiować postać ludzką zgodnie z prawidłami przestrzeni i obserwacjami naukowymi. Przykładem tego mogą być choćby setki kartonów i szkiców pozostawionych przez Michała Anioła czy Leonarda da Vinci³⁷. Wielkim studium człowieka były poszukiwania Rodina, Barlacha czy Dunikowskiego, Halsy czy Rembrandta³⁸. Owocem wieloletnich nieraz poszukiwań artysty może być dzieło wymowne i tajemnicze zarazem, kryjące w sobie głębię prawdy o człowieku w ogóle oraz o poszczególnych jednostkach. Tę prawdę odnajdujemy choćby w zagadkowym uśmiechu Giocondy, w zamyśleniu mędrca, w geście rąk Boga i człowieka, w spojrzeniu Chrystusa, w cierpieniach Bolesnej Matki czy pocałunku Judasza... Owe postacie, ich postawy i gesty stanowiły niejako klucz do odczytania całej scenerii i przeszły do historii sztuki, jako symptomatyczne, niemal symboliczne.

Złożoność ludzkiej osobowości, od wzlotów aż do upadków, bogactwo przeżyć człowieka od miłych do wstrząsających, wszystko to znajduje się także w tworzywie fabuły literackiej czy muzycznej, w kolorycie czy nastroju dzieła malarskiego lub plastycznego. Wszystko to współtworzy prawdę dzieła sztuki, które osiąga właściwy skutek poznawczy i estetyczny, jak również dydaktyczny i wychowawczy — gdy rozpatrywane jest w całości i w kontek-

³⁵ J. M. Bocheński, dz. cyt., s. 79.

³⁶ P. Teilhard de Chardin, *Pisma*, t. 1, *Człowiek*, Warszawa 1984; t. 2, *Zarys wszechświata personalistycznego*, Warszawa 1985.

³⁷ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1979, s. 29 nn; W. Balzer, *Der französische Impressionismus*, Dresden 1958; J. Revald, *Historia impresjonizmu*, Warszawa 1985, s. 87, 110—160, 220—291.

³⁸ F. Frühmann, *Ernst Barlach. Das Wirkliche und Wahrhaftige* (mit Fotos von G. Pätsch), Rostock 1977; A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 107, 130—142, 176; W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 136—157.

ście. Bez popadania w przesadny katastrofizm o posmaku apokaliptycznym oraz bez przeświadczenia o nihilistycznej bezsile człowieka, trzeba mieć odwagę, by pokazać także grozę ludzkiej egzystencji, jego zbrodnie i kary, jego nieuczciwości i zdrady, jego kłamstwo i fałsz. I to także jest prawda o człowieku, gorzka prawda, która wiąże się z wielkim ryzykiem narażenia się jednostkom i całym społeczeństwom. Świat bowiem zewnętrzny, „który jest zarazem światem innych ludzi, wchodzi w skład osobowości człowieka, jako jej element integralny”³⁹. Człowiek zwraca się nie tylko ku światu zewnętrznemu, ale przede wszystkim stać go na refleksję — także nad sobą i sensem własnego życia, czemu szczególnie wyraz dał w swych pracach Ernest Bloch⁴⁰.

Szuka więc człowiek prawdy o sobie, ale często też przed nią ucieka. Demonstracyjny czy ostentacyjny mówienie prawdy o sobie przywdziane zostaje często teatralnym kostiumem czy maską nałożoną na twarz. Owo mówienie z ukrycia, a jednak głośno i otwarcie, jest swoistym kamuflażem, ale zarazem potrzebą wywnętrzenia się człowieka, mówienia prawdy o sobie lub innych. Każda z postaci na scenie, bez względu na wiek, wykształcenie i wykonywaną profesję — jest najpierw i przede wszystkim człowiekiem. Nakładając maskę człowieka zakochanego, zagubionego młodzieńca, biednego żebraka, obdartego syna marnotrawnego czy opuszczonej staruszki — artysta nie tyle gra, „zgrywa się”, ile przede wszystkim przekazuje własne impresje, przeżycia i doświadczenia o sensie i losie człowieka, oraz o jego przeznaczeniu. Nie tylko w teatrze „społeczeństwo jest sceną, na której człowiek poprzez maskę objawia swój byt”⁴¹. Następuje wówczas zgoda na obopólne istnienie nieautentyczne⁴², zaś człowiek — jednostka rezygnuje w takiej sytuacji z własnej odpowiedzialności.

Maska jest szczególnym przykładem „wyrażania Ja uniwersalnego”. Przybliża ona prawdę o człowieku, a zarazem ją ukrywa, „maskuje”. Pełni funkcję mediatora oraz symbolu identyfikacji człowieka⁴³. Chęć bycia kimś innym doprowadza do sytuacji utożsamiania się z danym obrazem czy postacią. Dopiero zdemaskowanie — jest odkryciem pełnej prawdy o konkretnym człowieku. „Fenomenologia maski daje nam pewne rozdwojenie

³⁹ J. Bańka, dz. cyt., s. 261.

⁴⁰ M. Nausch, *U źródeł współczesnego ateizmu*, Paris 1980, s. 217—250; por. J. M. Bocheński, dz. cyt., s. 32, 56.

⁴¹ J. Duvignaud, w: *Maski*, red. M. Janion i S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 42.

⁴² J. Bańka, dz. cyt., s. 185 n.

⁴³ *Maski*, red. M. Janion i S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 7, 12.

człowieka, który chce wydać się tym, czym nie jest; który kryjąc się — w efekcie odkrywa się przez swoją dysymulację”, jak to mówi Bachelard ⁴⁴.

To właśnie teatr, dzięki pomysłowości reżysera, scenografii plastyka, talentowi aktora, włącza wszystkich we wspólną przeżycia, poprzez teatralną przestrzeń — rzeczywistą i umowną. Pomagać w tym ma także kostium, który „powinien w pewien sposób rzeźbić aktora” ⁴⁵, być czymś naturalnym i dostosowanym do niego, leżeć na nim „prawdziwie” „Wszelkie zmiany, jakie udaje nam się wprowadzić w wyglądzie aktora, są zmianami jedynie najzupełniej powierzchownymi. Można komuś dać perukę bądź sztuczny zarost, można zabarwić dowolną szminką jego skórę, podwyższyć wzrost przy pomocy koturnów lub szcudeł, albo niewiele obniżyć go każąc mu się skurczyć. Nie można jednak pozbawić aktora cech najbardziej istotnych. (...) Jest to bowiem po prostu żywy człowiek. On to właśnie, niezależnie od woli i chęci — taki, jakim go Pan Bóg stworzył, określa i warunkuje wszystkie wizualne parametry teatru, które w odbiorze przymierzamy do niezmiennej postaci ludzkiej. (...) Wszystko to, co dzieje się w przestrzeni nadania, ma służyć zatarciu granic z przestrzenią odbioru dla ukształtowania wspólnoty widowiska teatralnego. To jest takiego stanu, w którym widz zatracą poczucie rozdzielności pomiędzy tym, co dzieje się na scenie, a tym, co stanowi jego życie. Niekiedy oznacza to proces identyfikacyjny” ⁴⁶. Małgorzata Czermińska twierdzi, że problem twarzy, maski, sobowtóra, odbicia w lustrze, cienia czy portretu jest ostatecznie rozpoznawaniem osoby, jest odbiciem stanu wewnętrznego człowieka, jest rozpoznawaniem granic tożsamości ⁴⁷.

Dopiero śmierć przerywa grę iluzji. „Sprowadza nas do nas samych, brutalnie gasi fantasmagoryczną latarnię «naśladownictwa» i «pozorów», zmusza wreszcie do całkowitego upodobnienia się do nas samych. Wielość oblicz ludzkich streszcza ostatecznie to, co krótko określamy *homo sapiens* ⁴⁸. To dopiero u zmarłego oczyszczonego od zmartwień, zniekształceń i kłamstw „odkrywamy

⁴⁴ G. Bachelard, w: *Maski*, s. 23 n.

⁴⁵ R. Barthes, *Choroby kostiumu teatralnego*, w: *Maski*, s. 92 n.

⁴⁶ A. Hausbrandt, G. Holoubek, *Teatr jest światem*, Kraków 1986, s. 99 n.

⁴⁷ M. Czermińska, *Maska i sobowtór*, „To trzecie”, w: *Maski*, s. 229 nn; M. Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Warszawa 1973, s. 71—83, 98 nn; J. T. Tischner, *Prawda mowy — prawda bycia*, w: *Wobec wartości*, (praca zbior.) Poznań 1984, s. 133 n.

⁴⁸ G. Bataille, *Maska*, w: *Maski*, s. 153.

nareszcie jego prawdziwe, jedynie godne miłości oblicze”⁴⁹. Według Marii Janion, nie można jednoznacznie prawdę przypisywać — twarzy, a pozory — masce⁵⁰. Jednakże makijaże i tatuaże unicestwiają naturalność twarzy⁵¹.

Paradoksalne pytania stawia Kwiryna Ziemia: czy „człowiek, który jest autentycznym świadkiem duchowości, który jest samym wnętrzem, okazuje się czystą maską?”⁵². Trudno się zgodzić z tym, że twarze ludzi, którzy doświadczają wielokrotnych wewnętrznych transgresji, są jakieś „uśrednione”, nieuchwytne, nieokreślone, nijakie, bez wyrazu: „wewnętrzność nie chcąc być oglądana rzuca na twarz maskę”

Gdy człowiek ucieka od rzeczywistości w świat literackiej fantazji, przybiera różne postacie i gra wiele ról, wówczas często osobowość zostaje rozbita, grożąc nawet utratą tożsamości. On po prostu przestaje być sobą⁵³. Staje się kimś zakrytym, bezimiennym. Wielu ludziom — niestety — zdarza się „ukazywać pod maskami pozorów prawdziwą tożsamość” — jak to określa Stanisław Rosiek⁵⁴. Ks. Józef Tischner czyni rozróżnienie ważne nie tylko w kontaktach międzyosobowych: „Fantom jest maską człowieka, ikona jest jego twarzą”⁵⁵. Twarz ludzka nosi w sobie zarówno jawność, bezpośredniość, otwartość, jak i tajemniczość. Kieruje nas ona ku „niepowtarzalnej subiektywności” i ograniczonej skończoności, przede wszystkim jednak — jest odbiciem ducha, czyli nieskończoności, a żyje także jakby „poza czasem”: poza spektaklem, poza płótnem⁵⁶.

Czy więc portret ukazuje prawdę o całym człowieku? Portret malarski jest właściwie syntezą, która powstaje w umyśle artysty i się pogłębia poprzez wielorakie obserwacje w różnych sytuacjach życiowych⁵⁷. Artysta dokonuje więc pewnego podsumowania cech indywidualnych modelu, a szczególnie osobistych rysów jego charakteru. Nawet malarze impresjonistyczni, którzy chwyтали „prawdę chwili”, ów moment w życiu człowieka, nawet oni starali się także poprzez owe wielokrotne powtarzanie tej samej twarzy w różnym naświetleniu, w różnych porach roku i dnia,

49 G. Buraud, w: *Maski*, s. 138.

50 M. Janion, *Plama a maska*, w: *Maski*, s. 209 n.

51 S. Rosiek, *Lekcja zamaskowania według Odysa*, w: *Maski*, s. 187.

52 K. Ziemia, *Esencja i egzystencja twarzy*, w: *Maski*, s. 221.

53 M. Czermińska (głos w dyskusji), w: *Maski*, s. 208.

54 S. Rosiek, *Zamaskowani?*, w: *Maski*, s. 188, por. 175.

55 J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 494.

56 M. Kalinowska (głos w dyskusji), w: *Maski*, s. 224 n.

57 W. Tatarkiewicz, *Fotografie i obrazy*, w: W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 108 n.

w różnym tle — docierać także do prawdy o człowieku. Portret natomiast fotograficzny zawsze jest owym najbardziej obiektywnym odbiciem twarzy ludzkiej, ujętej „w mgnieniu oka” Szczególnego charakteru nabierają tutaj zwielokrotnione autoportrety Witkacego, wspomagane techniką fotograficzną, jak i liczne współczesne studia fotograficzne.

Powstaje jednak pytanie — dlaczego niektóre zobrazowane oblicza ludzkie pozbawione są wymowy? Krytycy i historycy sztuki, jako klasyczny przykład „twarzy bez wyrazu” poddają „Portret młodego mężczyzny” Dürera⁵⁸. Są to owe portrety „uśrednione w coś, co nie jest już żadnym wyrazem, co natomiast jest głęboko niepokojącą obecnością”⁵⁹. Tylko obecnością, bez głębi, bez ducha i bez duszy.

Ukazanie ludzkiej twarzy jest ostatecznie pytaniem o to, co kryje się w człowieku, a nawet — kim jest człowiek. Ukazanie owej prawdy wewnętrznej o nim możliwe jest zarówno w naturalistycznych, wręcz realistycznych portretach bizantyjskich⁶⁰, jak i w syntetycznych, skrótowych — czasem także karykaturalnych — dziełach współczesnych⁶¹.

Malarze renesansu, ukazując ludzką nagość, szukali nie tylko dokładności anatomicznej jego budowy, ale przede wszystkim — właśnie prawdy o człowieku. Trzeba by sięgnąć do rajów, gdzie para ludzi stała w pełni prawdy przed Stwórcą. Nawiązuje do tego szczególnie sztuka okresu Odrodzenia. Ów człowiek bezbronny i ukazany w kontekście piękna ogrodu Edenu zdaje się nawiązywać do symbiozy całego dzieła stworzenia i harmonii stanu szczęśliwości, bez materialnych i materialistycznych osłonek. Nabiera to znaczenia symbolicznego, uniwersalnego, a zarazem dialektycznego⁶².

Głęboka jest wymowa określenia „naga prawda”. Zauważmy, że artyści, podejmując temat Sądu Ostatecznego, choćby Memling czy Grünewald, ukazywali — zresztą nawiązując do opisów ewangelicznych — osądzanych ludzi jako zupełnie nagich⁶³. Nie tylko więc prawda oczu, prawda twarzy, ale wreszcie — prawda całego ciała człowieka, jest odbiciem i symbolem prawdy o całym człowieku, także o stanie jego duszy. Właśnie wówczas, w dniu Sądu wszyscy, i każdy z osobna, staniemy takimi, jakimi jesteśmy

⁵⁸ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 1, Warszawa 1974, s. 408 nn; J. Guze, *Twarze z portretów*, Warszawa 1974.

⁵⁹ K. Ziemia, *Esencja i egzystencja twarzy*, w: *Maski*, s. 219.

⁶⁰ A. Hauser, dz. cyt., s. 112.

⁶¹ Por. E. Levinas, w: *Maski*, s. 119—127.

⁶² Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 231.

⁶³ M. Walicki, *Sąd Ostateczny*, Warszawa 1977.

i jakimi byliśmy w chwili śmierci. Stanie więc człowiek odarty ze wszystkiego. Sam na sam wobec Wszchemogącego.

Szukając prawdy o człowieku, nadajemy jej często zabarwienie religijne i moralne. Także dzieła literackie czy plastyczne stają się rodzajem moralitetu: pytamy, a raczej stawiamy postulat — nie „kim człowiek jest lub kim może być, lecz kim nie jest, a być powinien”⁶⁴. Potrzebna jest wówczas — i nie tylko idea prawdy, która go przenika i ubogaca jego życie duchowe. Ukazuje zarazem „drogi bycia w prawdzie”⁶⁵.

Czyż nie jest to przekroczenie rozmaitych swych ograniczeń przez człowieka, przekroczenie samego siebie. To właśnie on jest zdolny nie tylko być, ale i *stawać się*⁶⁶, co jest początkiem drogi doskonałości. Dla chrześcijanina ideałem człowieka — także w ikonie — jest Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek. Zadaniem człowieka ochrzczonego jest naśladować Chrystusa, stawać się „drugim Chrystusem”. Zagłębianie się w ewangeliczne życie Jezusa, śledzenie Jego obecności w Kościele — to najpewniejsza droga odkrywania prawdy w Nim. Ta prawda ma stać się prawdą naszego myślenia, mówienia i działania. Początkiem tej drogi jest odpowiedź na wezwanie Boga poprzez spotkanie z Jezusem Chrystusem jako Osobą⁶⁷. To w Nim chrześcijanin, poprzez refleksyjną samowiedzę i samoświadomość, w sposób suwerenny i odpowiedzialny znajduje „prawdziwy obraz Boga i królestwa nadprzyrodzoności, który wszystkiemu nadaje ostateczny sens”⁶⁸. On nieustannie pobudza człowieka do przemiany całego życia według obrazu Chrystusowego. Tak więc człowiek, stworzony „na obraz i podobieństwo Boże” (Rdz 1, 27), odnajdzie w Synu Bożym najwierniejszy „obraz Ojca”

Nie jest sprawą przypadku, że ostatnio poddano gruntownym badaniom naukowym tzw. Całun Turyński⁶⁹. Interesuje to nie tylko antropologów i biblistów, ale także historyków sztuki i artystów. Ci ostatni oddają się nieraz zmuśnionym studiom, by nie tylko dotrzeć do wszystkich detali oblicza Chrystusa, ale przede wszystkim poprzez ową możliwie dokładną kopię — przybliżyć osobę samego Chrystusa.

„Uczę się ciebie człowieku” woła poeta. I tak jest. Potrzebne

64 S. Rosiek, *Sens moralistyczny i sens antropologiczny zamaskowania*, w: *Maski*, s. 169.

65 A. Siemianowski, dz. cyt., s. 36.

66 W. Stróżewski, dz. cyt., s. 109.

67 J. Tischner, *Myślenie według wartości*, s. 477.

68 D. von Hildebrand, *Przemienienie w Chrystusie*, Kraków 1982, s. 55 n; por. s. 20; K. Rahner, *O możliwości wiary dzisiaj*, Kraków 1983, s. 37.

69 L. Wilson, *Całun Turyński*, Warszawa 1983.

jest ciągle docieranie, nie tylko tej filozoficzno-egzystencjalnej, nie tylko antropologiczno-etnograficznej, nie tylko psychologiczno-dydaktycznej, ale także teologicznej prawdy o człowieku, jak również artystycznej interpretacji prawdy o różnych aspektach jego życia — sięgając aż do jego eschatologii.

Kim człowiek jest w swej istocie i w swej naturze, skąd, a raczej od Kogo pochodzi i dokąd zmierza, jaka jest jego indywidualna godność i wartość, jakie wreszcie jego społeczne i wspólnotwórcze ukierunkowanie? Takie pytania, dotyczące niepowtarzalnej osobowości ludzkiej⁷⁰ i tajemnicy człowieczeństwa, powinien także postawić sobie artysta. Ostatecznie każda forma sztuki skierowana jest ku człowiekowi i go wyraża. Ułatwia ona lub utrudnia człowiekowi kontakt z *sacrum*, wspólnotę z innymi ludźmi czy osobistą refleksję nad sobą i sensem własnego życia. Sztuka — od plakatu ulicznego poprzez atmosferę domu rodzinnego, estetykę miejsca pracy i sal wykładowych, klimat wnętrz kościelnych — staje się ostatecznie artystycznym kształtem prawdy o człowieku. Wszystkie bowiem wytwory ludzkie, zanim ujrzą światło dzienne, „muszą być w pierw w jakimś sensie prawdziwe”⁷¹, a sam twórca „być prawdziwie człowiekiem”

Uwagi końcowe

Cała uprzedmiotowiona bosko-ludzka rzeczywistość wymaga osobistej interpretacji i świeżości percepcji. Do prawdy o Bogu i człowieku, ujętej w formę wyrazu artystycznego, powinien a k t y w n i e podejść zarówno twórca, jak i odbiorca. Zagrożeniem dla nich stają się: stereotyp i swoisty dogmatyzm formalny⁷², jak i dekoracyjność, drobiazgowość i wielosłowie, a także skrajny naturalizm, historycyzm, czy weryzm. Krańcową postacią tych ostatnich zagrożeń jest archeologizm i antykizacja⁷³.

Uzdrowieniem tych nieprawidłowości, a zarazem dynamicznym impulsem odkrywania prawdziwości sztuki, jest zachowanie jej specyficznego charakteru wyobrażeniowego i symbolicznego. Tak więc „remityzacja” poprzez język sztuki jest przywróceniem rzeczywistości jej głębszego sensu.

⁷⁰ Por. W. Stróżewski, dz. cyt., s. 270.

⁷¹ A. Siemianowski, dz. cyt., s. 34 n.

⁷² Por. A. Rottenberg, *O stereotypach i wzlotach*, Znak 375—376 (1986) 30—33.

⁷³ H. Nadrowski, *Sztuka sakralna i jej funkcja*, Ateneum Kapłańskie 89 (1977) 386.

Poszczególony człowiek, jak i cały humanizm jutra, właśnie w otwartości świata symbolicznego, „w powracaniu do milczenia”, w skupieniu, ale i w marzeniu⁷⁴ — może odnaleźć swoje szczęście, może odrodzić całą kulturę. Jak przestroga zdają się brzmieć słowa Gilberta Duranda, kończące jego *Wyobraźnię symboliczną*, iż same martwe prawdy obiektywne oraz „nauka bez sumienia, to znaczy bez mitycznej afirmacji Nadziei, zaznaczałaby ostateczny zmierzch naszych cywilizacji”⁷⁵.

Powyzsze rozważania dotyczyły głównie problemu zrozumienia i interpretacji prawdy sztuki, prawdy poprzez pryzmat sztuki. Oddzielnym zagadnieniem, stanowiącym zarazem cenne uzupełnienie wspomnianej kwestii, byłby temat — sztuki o prawdzie. Rozróżnienie niniejsze jest ważne i ma znaczenie, nie tylko metodologiczne.

⁷⁴ M. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, w: W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 167—175.

⁷⁵ G. Durand, dz. cyt., s. 138 nn.