

## ARCYDZIEŁO BOGA

Stawia się czasem pytanie, czy chrześcijaństwo, które było tak długo natchnieniem dla wielkiej sztuki, jest jeszcze zdolne wywierać taki wpływ obecnie. Wolelibyśmy jednak postawić inne pytanie na wstępie: jeżeli sztuka chrześcijańska wynika z wyniesienia natury (w tym konkretnym przypadku: działalności artystycznej) przez łaskę (wiarę chrześcijańską), to czy sama istota sztuki współczesnej jest na tyle silna, by była w stanie udźwignąć łaskę chrztu? Czy sztuka, taka, jaką obecnie oglądamy, jest zdolna do chrześcijaństwa? Na pierwszy rzut oka wydaje się, iż dobrze się jej wiedzie. Chyba żadna epoka nie otaczała dzieł przeszłości taką troską, nie odtwarzała ich tak pieczołowicie na nowo, nie rejestrowała i nie rozpowszechniała tak bardzo, jak dzieje się to obecnie. Nigdy też z pewnością tylu artystów nie produkowało tak wielu dzieł. Nic nie dowodzi natomiast tego, że wzrost ilości idzie w parze z utratą jakości: można by nawet sądzić, że gdy czas dokona selekcji dzieł sztuki XX wieku, jak to zresztą zawsze czynił, to szczyty sztuki współczesnej będą się wznosiły przynajmniej tak wysoko, jak dawne. A jednak...

### Sztuka też piękna

Gdzie spotykamy sztukę? Posągi i obrazy oczekują na nas w muzeach. Dzieła ze wszystkich epok i z całego świata znajdują się tam obok siebie. Nie mają przy tym nic wspólnego ze sobą, za wyjątkiem tego wspólnego im wszystkim wykorzenienia, które je wyrwało z ich oryginalnego pejzażu i pozwoliło im przetrwać w czasach tak burzliwych. Zniknęło zatem to, co nadawało im sens: posąg nie jest już tym „miejscem”, w którym zamieszkiwało bóstwo, obraz nie jest ofiarą złożoną świętemu patronowi czy też portretem mającym uwiecznić przykład cnót tego oto przodka, itd. Dla nas dzieła te nie mają żadnego innego sensu poza ich własnym; natomiast sztuka, która by miała służyć czemuś pożytecznemu, mogłaby uchodzić za służalczą. Niemniej fakt, że nie odsyła ona do niczego poza sobą, nie wynika z niej samej. Dzieła sztuki otrzymują to „odsyłanie” z zewnątrz, z czegoś niewidzialnego, ze spojrzenia, które decyduje o tym, czy nadać im rangę i godność dzieł sztuki. Ich jedyny sens polega więc na tym, że mogą (i po-

winy) być oglądane. Muzeum staje się przeto jak gdyby cmentarzem, na którym trzeba przywoływać zmarłych, aby tchnąć w nich życie: „Nie wiem, czy coś bezsensownego wynika z tego sąsiedztwa wizerunków zmarłych. Zazdroszczą one sobie nawzajem i współzawodniczą ze sobą, walcząc o spojrzenie, które daje im istnienie”<sup>1</sup>.

Tym, co się zmieniło wraz z epoką współczesną, nie jest jakość sztuki, ale sposób naszego odnoszenia się do niej. Nasze spojrzenie na sztukę, a także sam sposób, w jaki ona się przedstawia, dokonały istotnego zwrotu: dzieła sztuki są przedmiotami przeznaczonymi do oglądania przez podmiot, który staje się widzem. Współczesne odniesienie do dawnej sztuki stało się relacją podmiotu (znawcy) do przedmiotu, sztuka zaś współczesna przyjmuje tę relację za regułę, wytwarzając przedmioty, których jedyny sens polega na tym, że są one dla podmiotu (je oglądającego). I dlatego sztuka „pracuje” zasadniczo w perspektywie muzeów, do których jej dzieła powinny trafić jako do swego naturalnego miejsca, przechodząc po drodze przez etap ekspozycji oraz przez ewentualne muzeum prowizoryczne. Artysta wie, często nawet nieświadomie, że to, co wytwarza, znajduje sens w spojrzeniu. Wie najpierw, że jego własne spojrzenie jest twórcze: sposób, w jaki widzi, jest decydujący. Im bardziej jest to widzenie oryginalne i nowe, tym większa będzie jego sztuka. Jego dzieło jest przede wszystkim wyrazem jego aktywności. Znaczy ona o wiele więcej, aniżeli dzieła, które nigdy w pełni jej nie oddadzą. Dzieła są przeto z konieczności tylko jakąś resztą w odniesieniu do twórczości, która w nich się nie wyczerpuje. Ironia romantyczna, to wycucie artysty, który czuje się ważniejszy od swego dzieła, jest obecnie bardziej aktualna niż kiedykolwiek: dzieło, nie mając w sobie samym przekonującej oczywistości (gdyż ma świadczyć nie o sobie, ale raczej o twórczości, której nie jest w stanie wyczerpać), wymaga jeszcze swego zdublowania — przedstawienia go przez artystę. Stąd kolejne jego ekspozycje, z których niejedna cieszy się o wiele większym powodzeniem, aniżeli wytwory szkoły, jaką — rzekomo — te dzieła tworzą. Osobowość twórcy, ponieważ liczy się bardziej od wytworzonego przez niego dzieła, wysuwa się na plan pierwszy i staje się prawdziwym arcydziełem, przedmiotem autentycznego podziwu i zachwytu.

Twórca wie zresztą, że przedmioty, które wytwarza i które przynoszą mu uznanie, potrzebują spojrzenia konsumenta sztuki.

<sup>1</sup> P. Valéry, *Le problème des musées*, w: *Pièces sur l'art*, Pléiade, t. II, s. 1291.

Dlatego wejdzie z nim w relację sprzeczną: z jednej strony będzie żywił wobec niego skryte uczucie zazdrości. Jakim bowiem prawem widzi, który niczego nie dokonał, miałby być przez samo swe patrzenie równie twórczy, jak on? Będzie przeto skłonny odmówić mu przyznania sensu oraz ukryć go w ezoteryzmie, wyznaczanym lub nie. Wewnętrzna spójność dzieła zostaje zastąpiona zwrotem przedmiotu do siebie samego. Różne poziomy sztuki polaryzują się ze sobą oraz dążą do zerwania pomiędzy sztuką ludową a sztuką dla elity, tak że żaden styl wspólny nie pozwala im na wzajemną łączność. Z drugiej strony, jeżeli dzieło musi czerpać sens ze spojrzenia, to będzie też musiało przyciągać je ku sobie. Sztuka współczesna ma obowiązek przyciągać widza, aby wyłudzić od niego swój sens. Czuje się przeto zmuszona tworzyć odpowiednie efekty, ponawiając proces tworzenia, kiedy te się zużywają. Stąd tak szybkie następstwo szkół i stylów.

Widać wyraźnie istotne skutki takiego stanu rzeczy: sztuki nie są już sztukami *piękną*, „sztukami pięknymi”; nie dążą bowiem do piękna, ani go nie szukają, podobnie zresztą jak i brzydota, którą można zrozumieć tylko na podstawie jej przeciwieństwa. Starają się raczej o to, co zwykle się nazywało w końcu „estetyką”. Przedmiot sztuki nie musi być już piękny, wystarczy bowiem, że jest „estetyczny” — pojęcie, zauważmy to nie bez uśmiechu, wyrażające po grecku to, co oznacza „sensacyjny” w języku łacińskim. Piękno stało się szczególnym przypadkiem estetyki. Jest jednym z wielu sposobów wytwarzania skutku, podobnie jak to, co charakterystyczne, interesujące, uderzające, szokujące, zdumiewające, ekscytujące, itd. Z pewnością jest rzeczą znaną od zawsze, że podmiot dzieła nie musi być piękny i że sztuka potrafi uczynić z podmiotu odpychającego coś pięknego. Nowość polega jednak na tym, że samo dzieło nie musi być już piękne. Wystarcza, że jest ono „estetyczne”, tzn. „artystyczne”. Sztukę pojmuje się bowiem jako wyzwoloną z Piękna oraz ważniejszą od niego. Przestało się już służyć Pięknu <sup>2</sup>.

### Rozproszenie dzieła całkowitego

Fresk malowany wielkimi pociągnięciami ukazuje tylko ogólne nastawienie czasów współczesnych odnośnie do sztuki, nie ma natomiast na względzie tego lub innego artystę, ani też jego wysiłków, aby się „stać” wyrwać. Jeżeli jest prawdziwy, powinien nasunąć ponownie problem sztuki chrześcijańskiej. Czy bowiem

<sup>2</sup> Zob. Goethe, *Von deutschen Baukunst*, s. 102, oraz Hugo, przedmowa do Cromwella.

sztuka, która uniezależniła się od Piękną i dąży przede wszystkim do wyrażenia twórczości artysty przez wywołanie efektu u widza, może być chrześcijańską? Czy jest w stanie oddać swoje owoce na służbę wierze z nadzieją, że one, niezależnie od tego, kto jest ich twórcą, jej nie wypaczą? Piękno jest w gruncie rzeczy tym „miejscem”, w którym sztuka może się wiązać z wiarą. Mówię: *wiarą*, a nie tak po prostu *sacrum*. Gdyż ten niejasny termin mógłby sugerować, że się odwołujemy do owocu. W wierze natomiast pozostajemy w relacji do *sacrum*, które jest także, i to z istoty swej, święte. Tymczasem Piękno jest bliskie temu, co jest święte: ono nas zachwyca, porywa, otwiera na świat, który nami włada, do którego mamy dostęp jedynie dzięki nie zasłużonej łasce i wobec którego czujemy się tak bardzo niegodni. Piękno wzywa do szacunku. Wobec niego nie można mówić lub czynić byle czego. Ono zaś otwiera nas na inne rzeczywistości transcendentne, na Prawdę, na Dobro. Stąd też sztuka, która służy Pięknu, może nie przeszkadzać wierze, która chce doprowadzić człowieka do Prawdy i do Dobra. Co jednak czynić, jeżeli sztuka prowadzi tylko do samo-afirmacji podmiotu? Jeżeli kultura kończy się na kulcie samej siebie, jak z nią nie zerwać, o ile chce się ją podziwiać, ale bez bałwochwalstwa? Tutaj rozeznawanie duchów powinno posuwać się krok po kroku, albowiem sama natura dzieła nie określa automatycznie postawy tego, kto się nim posługuje. Dzieło pomysłane w jednym tylko celu: aby wielbić Boga, może zostać pozbawione swego sensu i służyć wywoływaniu sensacji; ale i odwrotnie, pieśń, w której wszystko zdaje się wskazywać na celebrowanie wspólnoty przez nią samą, może się stać podstawą do autentycznego aktu wiary, itd.

Wszyscy twórcy sztuki oraz ci, którzy się nią cieszą, powinni uczynić rachunek sumienia — co każdy jest w stanie zrobić sam dla siebie i w swoim własnym imieniu? Niemniej, pogłębiona analiza zwycięstwa estetyki nad Piękniem może nam wszystkim pozwolić na sprecyzowanie kryterium tego rachunku sumienia. Można by pójść tutaj w różnych kierunkach. Na przykład, odtwarzając genealogię rewolucji filozoficznej, która doprowadziła do współczesnego pojęcia podmiotu.

Skoro doszliśmy tą drogą do przekroczenia granic refleksji o sztuce, to zajmiemy się chętnie drugim biegunem problemu, „rzeczą piękną” (by uniknąć „dzieła” i „przedmiotu”). Trzeba się zapytać o to, co sprawia, że staje się ona tak słaba w swej aneksji przez podmiotowość, iż wyraża jedynie jej postawę estetyczną, jeżeli nie nasze nieuchronne przeznaczenie, a przynajmniej spon-taniczne nastawienie. Powiedzieliśmy, że to, co było dziełem

sztuki, stało się przedmiotem sztuki: „Mamy wytwory, nie mamy już dzieł”<sup>3</sup>. Wydaje się, że sukces estetyzmu jest wynikiem zatracenia samego wymiaru dzieła. Aby to wykazać, można by wyjść ze stwierdzanego od dawna już faktu rozproszkowania sztuk: malarstwo, rzeźba, muzyka, poezja, itd. — są coraz bardziej odizolowane nawzajem od siebie. H. Sedlmayr dobrze ukazał, w jaki sposób to rozproszkowane wywodzi się z oddzielenia od architektury, co wyjaśnia wiele aspektów sztuki współczesnej<sup>4</sup>. Sukces estetyzmu idzie w parze z rozproszeniem sztuk: gdy globalny fakt sztuki jawi się jako pokawałkowany, nie przedstawia już ona zbyt wielkiego oporu dla podmiotowości. Jawi się natomiast w ten sposób od momentu, gdy architektura przestała być wzorem dominującym. Wprawdzie ma ona jeszcze ten przywilej, że nie pozwala nam oddzielić niezainteresowanego spojrzenia, jakie się kieruje na przedmiot estetyczny, od użytku typowego dla rzeczy użytkowych. Nie potrafimy bowiem stanąć przed jakąś budowlą jak przed zwykłą tablicą, nie biorąc jej za taką, jaką się ukazuje. Sytuacja się zmienia dopiero wtedy, gdy do tej budowli wejdziemy, albo w niej zamieszkamy. Wówczas bowiem ona zaczyna kształtować naszą podmiotowość i nas poddawać swojemu prawu.

Ze względu na powodowane wrażenie, jakoby się mieściła we wszechogarniającej całości, wrażenie, które nie jest jej właściwe, architektura jest czymś więcej od jakiejś szczególnej sztuki. Jest nawet czymś większym od sztuki. Jest bowiem konkretnym symbolem wielkiej budowli, niewidzialnej ekonomii. I właśnie dlatego, że jest symbolem, może zgoła naturalnie chronić całość kształt sztuk oraz nadawać im jedność. Byłoby przeto złudzeniem, kiedy straciła już ona swą rolę symbolu, starać się ją sztucznie jej przywrócić, na przykład grupując wszystkie sztuki wokół niej (jako jednej z nich) w jednym „dziele sztuki całkowitej”: poruszanie i pobudzanie podmiotu ze wszystkich stron naraz nie oznacza przewyciężenia subiektywizmu. Architektura pełni rolę kierowniczą tylko o tyle, że daje nam ideę sztuki zdolnej przedstawić całość rzeczywistości w nowym świetle. Jeżeli jednak architektura, msza, święto barokowe, itd., są w stanie zmobilizować wszystkie sztuki, to tylko dlatego, że same otrzymują swą jedność od uwidacznianej czy też celebrowanej całości. Całość ta jest poniekąd światem — tłem wszystkich przedmiotów, sama nie będąc nigdy przedmiotem; podstawą tego wszystkiego, co się tworzy, przy

<sup>3</sup> Balzac, *Béatrix*, początek.

<sup>4</sup> Por. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte (Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit)*, Salzburg 1948, zwł. s. 80.

czym sama nie jest nigdy wytwarzana, lecz znajduje się poza wszystkimi dziełami sztuki jako „dzieło sztuki, rodzące się samo”<sup>5</sup>.

Od obecności lub nieobecności tego dzieła, jakim jest świat, bądź też tego świata, który jest dziełem, zależy kruchość, względnie trwałość sztuki. Na tym też poziomie trzeba rozumieć „religijny wymiar” sztuki, o którym się mówi niekiedy, że ona go straciła. Utrata zaś ta nie polega na stosowaniu niezmiennych technik do przedmiotów, które stały się już świeckie. Należy w niej raczej widzieć stopniowe narastanie globalnego faktu w sztuce, będącego następstwem stopniowego wymazywania wszelkiej wizji całościowej, zdolnej zespolić świat w sobie i pozwolić mu dawać każdemu dziełu kontekst, który zespoli je ze wszystkimi innymi.

### Wymazanie mitologii

Konieczność horyzontu za każdym dziełem sztuki, środowiska ją ożywiającego, nie narzuca się sama przez się i jest tym bardziej suwerenna, im bardziej pozostaje ukryta. Można by ją skonkretyzować dopiero wtedy, gdy się stwierdzi brak tego horyzontu. A zdarza się to względnie szybko w procesie, w wyniku którego estetyka chce zdobyć kontrolę nad sztuką. Pojęciem, które określa tę nieobecną konieczność, jest mitologia. W *Dialogu o poezji*, wydany w 1800 r., młody Friedrich Schlegel każe jednej z postaci powiedzieć: „wszystkie istotne punkty, w których współczesna poezja ustępuje dawnej, można podsumować tymi słowami: nie mamy mitologii”. Romantyk stwierdza brak współczesnej mitologii, aby dać większą nadzieję na jej odrodzenie się dzięki filozofii idealistycznej. Ale on sam odczuje szybko, że jest to niemożliwe. Niemniej jego zawód stawia nas jeszcze wyraźniej przed problemem, jaki stwarza ta nieobecność. Samo pojęcie, jakim się posługuje, aby ją nazwać, pozostaje — jako bliżej nieokreślone — czysto metaforycznym („ośrodek, punkt stały, macierzysta gleba, niebo, żyjąca atmosfera”) i dopiero w r. 1823 zostaje wyjaśnione „symboliczną wizją natury jako źródłem wyobraźni twórczej oraz żyjącą sferą obrazów dla każdego ujęcia artystycznego”<sup>6</sup>. Jednak wyjaśnienie to można by było opuścić ze względu na uprzywilejowany przykład mitologii greckiej, obecnej w każdej epoce. Niemniej nawet wówczas, gdy się nie chce ulec złudzeniu wywołanemu przez idealistyczny hellenizm, diagnoza Schlegela zachowuje swą

<sup>5</sup> F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, w: K. A., II, s. 324; F. Nietzsche, *Wille zur Macht*, § 796.

<sup>6</sup> F. Schlegel, dz. cyt., s. 312; por. s. XCI.

wagę: mitologia grecka dostarczyła niewątpliwie sztuce klasycznej, starożytnej i renesansowej, pewnego zasobu tematów, który pozwała dziełom tworzyć spójną całość. Dotyczy to jednak tylko świata greckiego. Natomiast wprowadzony przez chrześcijaństwo świat wyobrażeń (historia święta, świat aniołów, życie Jezusa) można by opisać jako mający, ongiś lub też nadal, funkcję podobną do spełnianej przez mitologię. Być może, świat ten zaciera się także powoli, o czym się nawet w pierwszej chwili nie myśli: sztuka, która się zdaje być mniej związana z mitologią, podobnie jak jakiś widok, martwa natura czy powieść realistyczna, żyje prawdopodobnie po cichu odblaskiem teoretycznej koncepcji świata i jego jedności, bądź też śladami wiary w stworzenie<sup>7</sup>. Zauważmy w końcu, że jeżeli istnienie katalogu przedmiotów, narzucających się mniej lub bardziej wyraźnie, może dość często prowadzić do wynaturzenia akademickiego, to jego brak czyni nas bezbronnymi wobec problemu wyboru tematów odtąd „wolnych”: dlaczego dany temat zasługuje na to, by się nim zająć? Wybór przedmiotów, dokonany na podstawie czysto wewnętrznych kryteriów sztuki, prowadzi logicznie do zlikwidowania samej idei przedmiotu<sup>8</sup>.

Bezszelestne likwidowanie świata mitycznego staje się w ten sposób powodem rozproszenia sztuk, ułatwiającego ich emancypację w odniesieniu do Piękna oraz ich wejście do działu estetyki. Sztuka zmierza tym samym do zatracenia swego znaczenia i do stania się zwykłą dekoracją prawdziwego życia, bez prawdy i powagi. Wobec takiej sytuacji droga powrotu do dawnego pogaństwa i do jego mitów staje się zamknięta. Nauka i technika współczesna sprawiły, że jesteśmy po prostu niezdolni widzieć źródła przez nimfy czy też patrzeć na pioruny poprzez Zeusa. Pogaństwo, moralnie dwuznaczne, traci swoją niewinność, jaką mu dawała jego naiwność, z chwilą, gdy chce się do niego wrócić na nowo. Pogaństwo *zamierzone* przeobraża demoniczność w opętanie. Wobec bezwyrazowej lecz uczciwej i rzetelnej dokładności nauki współczesnej to, co było prawdą u mieszkańców Olimpu, staje się iluzją, złudzeniem. Greckie rzeźbiarstwo posągowe na przykład, w którym fizyczne piękno było obrazem boskiej pogody i spokoju,

<sup>7</sup> Nawet Flaubert, którego spinozizm jest prawdopodobnie tylko próbą urzeczywistnienia marzenia młodego Schlegela, mówi o „widzeniu rzeczy, tak jak dobry Bóg je widzi”.

<sup>8</sup> Niepokojące jest patrzenie na to, jak sztuka współczesna staje się wzorcem dla świata arabskiego, sztuką islamu, a więc religii pozbawionej Wcielenia. Kres mitologii prowadzi prawdopodobnie z konieczności do abstrakcji.

kiedy się je naśladowuje obecnie, przekształca się w kult siły lub ezoteryzmu. Natomiast druga idea — myśl o wypracowaniu mitologii współczesnej wisi niejako w powietrzu od dłuższego już czasu<sup>9</sup>. Czy można zresztą „wyprodukować” mitologię? Oparcie jej na nauce prowadzi do monstrualności ideologicznej. Utworzenie zaś jej poza nauką kończy się próbami, niekiedy udanymi, a nawet fascynującymi (Stefan George, Yeats czy Michel Tournier). Niemniej te dążenia są wewnętrzne w stosunku do dzieł. Nie są więc już tym środowiskiem, w którym dane dzieła się krystalizują, lecz przedmiotami wyprodukowanymi, gotowymi. Tymczasem treścią zainteresowań mitologii jest oczywistość oraz bliskość tego, co się spotyka. A zatem tworzenie jej na siłę byłoby czymś równie absurdalnym, jak sztuczne kształtowanie języka naturalnego. Nie potrafimy bowiem wierzyć w to, o czym wiemy, że zostało wyprodukowane. Co więcej, nie musimy nawet „wierzyć” w mitologię (Grecy nie „wierzyli” przecież swoim bogom!). Powinna ona powstawać sama przez się.

Jeżeli natomiast rzeczy tak się mają, a więc jeżeli zanik mitologii uniemożliwia tworzenie sztuki zdolnej do radykalnego i definitywnego uchronienia się przed cieniem estetyzmu, to ten zanik stawia zarazem chrześcijańskie posługiwanie się sztuką wobec niepokonalnej wprost trudności. Ale dostrzega się też zarazem, że chrześcijaństwo nie powinno nad tym utyskiwać, gdyż ono samo jest w wielkiej mierze za to odpowiedzialne. Odrzucenie uznania dla sił naturalnych, które przestaje się uważać za żyjące, zaczęło się już u proroków Starego Przymierza i jest niemniej uderzające w Nowym Testamencie. Nauka współczesna, której zastosowania czynią nas ślepyi na świat mitu, nie byłaby prawdopodobnie możliwa w świecie, którego krytyka judeo-chrześcijańska nie uczyniła już wcześniej bezwładnym, biernym. Można więc było nie bez podstaw zarzucić chrześcijaństwu zniszczenie Piękna<sup>10</sup>, a nostalgia estetów kieruje się często do świata antycznego i przeciwko chrześcijaństwu. Można oczywiście odpowiedzieć na to, że rozczarowanie światem jest dalekie od samej tylko jego negacji, że racjonalizacja i techniczny podbój natury pozostają w pewnej relacji do wydarzenia wolności, które liczy i ceni się bardziej od świata bałwochwalczego terroru pogaństwa, i że estetyzm stanowi także odniesienie do Piękna, powodujące emancypację w stosunku do natury<sup>11</sup>. Uwagi te są z pewnością słuszne.

<sup>9</sup> Por. tekst znany jako „najstarszy program idealizmu niemieckiego” (1796?) i przyp. 6.

<sup>10</sup> Por. Mallarmé, *List do Lefébure* z 17 maja 1867.

<sup>11</sup> Por. w tej kwestii J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Aestheti-*



## Mit się zagęszcza

Wolimy jednak starać się ukazać, jak to, co chrześcijaństwo każe nam poniekąd stracić w stosunku do świata pogańskiego, zostaje nam przywrócone w innym aspekcie, który wyzwala to wszystko z jego ograniczeń, i jak chrześcijaństwo zawiera w ten sposób swoisty ekwiwalent tego, co w pogaństwie się przyczyniło do narodzin jednego z autentycznych szczytów sztuki, a także jak to jest możliwe, że — by użyć słów Hamanna — „jeżeli nasza teologia (...) nie ma większej wartości od mitologii, to nie jesteśmy absolutnie w stanie wyrównać, a tym bardziej przewyższyć tej poezji pogan”<sup>12</sup>.

W czym przeto teologia, czyli sposób, w jaki Bóg przemawia, co z kolei osiąga swój szczyt w Chrystusie jako Słowie Boga, jest mitologią? Zawsze dostrzegano, że życie Jezusa przedstawia pewne analogie, często nawet uderzające, do niektórych mitów: osoba urodzona w sposób cudowny, która uzdrawia chorych, daje swe ciało na pokarm za życie świata, umiera i powraca do życia, dając niesłychaną płodność, itd. — wszystko to ma swoje odpowiedniki i paralele. Od wieków poeci i artyści mogli się na nich opierać, aby móc lepiej ująć postać Chrystusa, ale i odwrotnie, posługując się postacią Chrystusa, uzdrawiali mity pogańskie oraz nadawali im pełnię sensu i znaczenia, do jakiej mogły one tylko dążyć. Skoro jednak utraciło się już zdolność innego pojmowania mitu, aniżeli jako baśni nie mającej żadnych podstaw realnych, można było wyciągnąć z tych podobieństw argument za całkowitym upodobaniem dziejów Jezusa do legendy, bądź też — w przypadku osób bardziej umiarkowanych — za zasadnością pytania, co wyróżnia samą istotę orędzia chrześcijańskiego od tych naleciałości, uznawanych przecież za obce. Wydaje się nam osobiście za bardziej właściwe podanie tutaj zasadniczej intuicji C. S. Lewisa: „Tak samo jak mit przewyższa myśl, tak Wcielenie przewyższa mit. Istotą chrześcijaństwa jest mit, który jest również faktem. Stary mit o umierającym Bogu nie przestając być mitem schodzi z nieba legendy i wyobraźni na ziemię historii. Wydarza się — w określonym dniu, w konkretnym miejscu, pociągając za sobą możliwe do określenia historyczne konsekwencje. (...) Stając się faktem, nie przestaje on być mitem: na tym polega cud. (...) Ażeby prawdziwie być chrześcijanami, musimy zarówno uznawać historyczny fakt, jak i odbierać mit (mimo że

*schen in der modernen Gesellschaft*, w: *Subjektivität: Sechs Aufsätze*, Frankfurt 1974, ss. 141-163 i 172-190.

<sup>12</sup> *Aesthetica in unce*, s. 109-110.

stał się faktem) z tym samym zaangażowaniem wyobraźni, z jakim odnosimy się do wszystkich mitów”<sup>13</sup>. Paradoks polega na tym, że mit nie jest prawdziwy w znaczeniu, w którym wyrażałby coś głębszego o świecie i człowieku — co zresztą niewiele kosztuje — ale w najbardziej zwyczajnym i płytkim tego słowa znaczeniu, albowiem zaistniał faktycznie, tak jak każde inne wydarzenie historyczne. Mit nie może żyć nadal w naszym świecie, w którym liczy się tylko fakt. A jeżeli nawet jeszcze żyje, to może tylko przekształcać się w ideologię lub złudne i chorobliwe marzenie. Wraz z Chrystusem ukrywa się on zresztą w fakcie empirycznym, najbardziej prostym i unizonym. Nie jest też wykluczone, że jest to dla niego jedyne możliwe schronienie. Boski świat mitologii pogańskiej kurczy się w chrześcijaństwie aż do tego punktu, który odzwierciedla Chrystusa, „ostatniego pół-boga” (Hölderlin) — podobnie zresztą jak w judaizmie naród wybrany koncentruje się stopniowo w samej „reszcie Izraela”, która się kończy w swym zespoleniu się z Jezusem z Nazaretu. Jednak to ucho igielne, przez które ma przejść całość stworzenia, jest równocześnie ogniskową, po której obraz rozwija się na nowo we wszystkich swoich wymiarach, ale za cenę całkowitego swego odwrócenia.

Normalną relację sztuki do jej mitologicznego podłoża zrewolucjonizowała w ten sposób rzeczywistość chrześcijańska. Sztuka klasyczna zakłada mitologię, albowiem nie może być ona czystą fikcją. Ma coś odzwierciedlać, przedstawiać; ale nie jest w stanie czynić wszystkiego. Działalność artysty jest wyprzedzana działaniem świata, przejawiającym się w postaciach bohaterów, herosów lub bogów, z których każdy jest światem oglądanym z określonego punktu widzenia<sup>14</sup>. Inicjatywa przysługuje przy tym dwom bogom. Artysta odpowiada z kolei na to odzwierciedlenie, nadając mu formę poetycką lub plastyczną. I dopiero ta forma nadaje światu widzianemu w tym lub innym bogu postać dającą się poznać. Kres mitologii, jej ostatni etap polega na akcji, w którym artysta nadaje widzialną postać bogu<sup>15</sup>, a więc na dziele, które upamiętnia, przypomina i konsoliduje objawienie się bóstwa. Proces mitologiczny obejmuje w ten sposób także artystę. Co więcej, to na nim spo-

<sup>13</sup> C. S. Lewis, *Bóg na ławie oskarżonych* (przeł. Maria Mroszczak), Warszawa 1985, s. 47-48. Por. P. F. Ford, *Companion to Narnia* (...), San Francisco 1980, s. 206 n (Mythology).

<sup>14</sup> Por. W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands: Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Frankfurt 1970<sup>6</sup>, ss. 13, 101, 121 n, 126, 161, 171.

<sup>15</sup> Por. Herodot, II, 53, 2 (o Homerze i Hezjodzie) i Kwintylianus, XII, 10, 9 (o Fidjaszu).

czywa on w ostatecznym rozrachunku. Niemniej nic tu nie gwarantuje, by bóg był faktycznie taki, jakim ukazuje go artysta. Jego dzieło może, w najlepszym przypadku, jawić się jako to, do czego bóg byłby podobny, *gdyby* stał się widzialny. Artysta powinien przeto odzwierciedlać możliwie najwierniej to, czego się nie widzi, uwidaczniać to, co samo w sobie nie stać widzialne. Jest więc skazany na marzenie, że jego dzieło się ożywi i nabierze własnego życia. W rzeczywistości chrześcijańskiej tymczasem cała inicjatywa leży wyłącznie po stronie Boga, który posuwa się aż do przyjęcia natury ludzkiej. Nic już nie oddziela zatem rzeczywistości boskiej od uwidaczniającego ją dzieła. Nic też z tego, co jest widzialne z Boga, nie istnieje poza Chrystusem. Jeżeli więc sztuka pozostaje wciąż w oczekiwaniu na wcielenie, to tutaj jest już ono faktem. Mit zespala się z rzeczywistością. A to znajduje swój wyraz w zespoleniu opowiadania mitycznego z najściślejszym i najbardziej trzeźwym realizmem, którego przejawem jest niepowtarzalny styl Ewangelii. Mit, całkowicie przejęty przez fakt rzeczywisty, nie otaczający go już swą bajeczną aurą, nie ma w sobie nic niezwykłego. Ale ten fakt jest wprawieniem w ruch mitu; nie ma w nim więc niczego, co by nie miało sensu i znaczenia. Chrystus jest w ten sposób, w swoim życiu, jak *gdyby* autonomicznym Dziełem mającym własnego Artystę. Mitologia jest, normalnie rzecz biorąc, tłem dzieła, zapleczem, jakie to dzieło zakłada. I dlatego na przykład w Grecji czy Indiach tłumaczy się dane dzieło na podstawie tła, którego pewien aspekt ono odzwierciedla. Celebryje, jak widzieliśmy, epifanię, którą samo nie jest. Co więcej, jeżeli w dziele genialnym celebrycja może się wyjątkowo zbiegać z ujawnieniem się jego przedmiotu, to cud ten będzie dotyczył tylko jakiejś części świata boskiego, epizodu pośród innych, uwidocznionych w swym gościu, postaci różlicznego panteonu. Natomiast wszystko się odmienia wraz z Jezusem: konkretna Osoba nie tylko się zespala z postacią mityczną — co było już faktem w Starym Przymierzu<sup>16</sup> — ale gromadzi w sobie całość świata mitycznego. Albowiem Wcielenie, życie i Pascha Chrystusa są częścią historii świętej i stają się zrozumiałe na jej podstawie, podobnie jak statua się wyjaśnia na podstawie legendy bóstwa. Równocześnie jednak Chrystus ma „całą pełnię bóstwa” (Kol 2, 9), a wraz z nią — pełnię gestu Boga z ludem. Dzieło Jezusa rekapitułuje mitologię (historię zbawienia), ukazując samo jej jądro jedyne, do którego zdążyło rozproszone nagromadzenie postaci. Cała historia zawiera się w epizodzie, który do niej na-

<sup>16</sup> Por. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, lekcja 7-ma, s. 171.

leży: Chrystus nie przynosi niczego nowego w odniesieniu do dawnego Przymierza, którego jest Kresem i Wypełnieniem, ale przynosi w swej Osobie wszystkie rzeczy jako nowe<sup>17</sup>. Stąd też jest On niejako totalnym Dziełem sztuki.

### Wolny symbol

W świecie pogańskim żadna postać nie zawierała w sobie pełni świata mitycznego. Każdą trzeba więc było wydobywać z tła, którego nie opanowywała. Obecność tego tła jest losem ciężącym na Gilgameszu lub Herkulesie jak jakaś zemsta, która prowadzi ich w końcu do porządku całości. Chrystus natomiast nie jest tragicznym herosem, któremu zagraża z zewnątrz bezosobowa, wroga siła: mit przechodzący całkowicie w osobę nie pozostaje poza nią. Ojciec oddał wszystko w ręce Syna. I dlatego godzina Jezusa jest *Jego* godziną, a nie kresem wyznaczonym Mu przez los czy przeznaczenie, a więc jest Jego uwielbieniem. Jego misja, kielich, jaki ma wypić, chrzest, który ma przyjąć, nie narzucają się z koniecznością Jego wolności. Są raczej aspektem, jaki winien On przyjąć, aby przyciągnąć swoich jako ludzi wolnych i ich uwolnić z grzesznego ich przeznaczenia. Prawo świata absolutnie Mu się nie narzuca; jest On autonomiczny, albowiem prawem Jego bytu jest posłuszeństwo Ojcu, którego jest On najdoskonalszym wyrazem — Słowem. Mit staje się *Logosem* — nie jako rozum, ale jako Słowo. Mit uwewnętrzniony, stawszy się *Logosem*, nie przeciwstawia się już wolności, lecz jest z nią tożsamy. Dzięki temu zostaje całkowicie odnowione odniesienie dzieła do tego, co ono odzwierciedla, ponieważ rządzi nim już odtąd wolność. Jeżeli przez „symbol” rozumie się pełną sensu postać mityczną, nie żądając przy tym tego, by była ona nierealna, można by opisać Chrystusa jako paradoks *wolnego symbolu*. Nie ma tu nic wspólnego ze sposobem, w jaki dana postać historyczna może się stać symbolem, kiedy dany naród czy dana epoka doszły do poznania i uznania siebie w nim. W takim bowiem przypadku wymiar symboliczny będzie odgrywał w ramach historii rolę, jaką pełni los czy przeznaczenie w mitologii: usunie całkowicie w cień konkretną rzeczywistość danej postaci, która nie będzie mogła zmartwychpowstać dla historyków późniejszych, chyba że za cenę demitologizacji. W przypadku Chrystusa nie ma nic takiego. Jego wolność czyni Go symbolem. Jest On obrazem Boga niewidzialnego, ponieważ dobrowolnie odsyła do Ojca, który Go posłał. Tym samym

<sup>17</sup> Por. św. Ireneusz, *Adv. haer.* IV, 34, 1.

zostaje podniesiona istotna granica dzieła sztuki: wymaga ono normalnie widza odczytującego je od zewnątrz, który dostrzega w nim słusznie symbol, jakim jest ono faktycznie. Tutaj natomiast dzieło odsyła całkowicie dobrowolnie do Ojca jako do Tego, który działa (por. J 5, 19). Widz nie będzie więc mógł go pojąć i zobaczyć tak, jak my je widzimy, o ile nie upodobni się do niego. Podobnie rzecz się ma ze światem symboli chrześcijańskich, tych ze Średnio-wieczna na przykład: grupują się one wokół tego Symbolu centralnego, jakim jest Chrystus jako Symbol wolny, i można je właściwie zrozumieć tylko przez Tego, przez którego ten ostatni się staje, przyjmując swe ciało eucharystyczne i będąc przyjmowany w swym ciele eklezjalnym.

Nic nie jest w stanie sprowadzić Chrystusa do ogólnego prawa, którego miałby On być tylko zastosowaniem, aplikacją. Jawi się On bowiem w swej nie dającej się zredukować niepowtarzalności. A widać ją dobrze w sposobie Jego prezentowania siebie: czyni cuda i opowiada przypowieści. Te dwie czynności wyrażają w aktach i słowach wkroczenie absolutnej wyjątkowości. Zanim zacznie się badać historycznie to, co czyni Jezusa niepowtarzalnym (Jego *ipsissimum*), trzeba się więc zatrzymać na tym, że nikt nie był tak „wyjątkowy” (*ipsissime* — jeśli kto woli), jak Jezus. Cuda są w rzeczy samej aktami absolutnie niepowtarzalnymi, a przypowieści — bezwzględnie niepowtarzalnymi aktami języka.

\* Przypowieść jest cudem lingwistycznym, podobnie jak cud jest przypowieścią zrealizowaną. Przypowieść jest słowem, które wkracza w jedyną relację z językiem. Słowo dotyka języka i nim kieruje w sposób tak niezależny, że popycha go aż do krańca jego możliwości i sprawia, iż rozbrzmiewa on z wnętrza. Jej enigmatyczny charakter, który uniemożliwia całkowite jej objęcie i jakiegokolwiek „przeformułowanie”, zobowiązuje do tego, by trzymać się litery, brać ją dosłownie. Pozwala jej też zarazem strzec się przed jakąkolwiek nieograniczoną serią interpretacji, poczynając od faktu Zmartwychwstania, w którym samo źródło sensu zostaje przekazane wraz z Duchem Świętym, aż po kres świata. Przypowieść jest przeciwieństwem przysięgi zakazanej przez Jezusa, albowiem zniewala język do tego, co jest obecne na tym świecie (por. Mt 5, 34 n). Natomiast przypowieść świadczy dobitnie o suwerennej wolności Słowa, które nie jest ze świata, lecz przychodzi na ten świat. Każda przypowieść jest przypowieścią Słowa w tym podwójnym znaczeniu, jakie z niej wynika i jakie ona ukazuje. Sens jest w niej tak bardzo nieodłączny od litery, jak Słowo jest nieodłączne od człowieczeństwa Jezusa — słowo i człowieczeństwo, oba nie dające się przekroczyć, które Duch, daleki zdecydowanie

od tego, by je uwolnić czy zlikwidować, wciąż na nowo ukazuje w pełnym blasku. Na podstawie tego właśnie faktu przypowieść urzeczywistnia ostatni sen poezji.

\* Cud jest aktem jedynym w tym, że wyraża to, co Chrystus ma jedyne. Jego cuda są Jego dziełem, a Jego dzieła są dobre i piękne (por. J 10, 32). Okrzyk: „Dobrze (*kalos*) uczynił wszystko” (Mk 7, 37) wyraża ten sam podziw, jaki na początku *Księgi Rodzaju* przeniknął Stwórcę na widok stworzenia. Jedyne i niepowtarzalny charakter cudu jest taki sam, jaki cały wrzechświat stworzony zawdzięcza jedyności swego Stwórcy, a więc który sprawia, że całe stworzenie jest pierwszym cudem: z jakiego bowiem prawa da się wprowadzić całość tego, co istnieje? Cud przywraca tym, którzy z niego korzystają, tę jedyność, jaką mają oni wobec swojego Stworzyciela: w tej jedynej sytuacji kierują się do jednostek, które przywracają im ich niepowtarzalność. Na przykład człowiek ślepy w swym kontakcie z Jezusem, który go uzdrowia, porzuca swoją dotychczasową rolę społeczną, to, co wiązało jego przypadek z definicją ogólną, i prosi o uwolnienie z niemocy-choroby, która przyznawała mu takie właśnie miejsce w społeczeństwie, aby stać się na nowo osobą. Dokonując tego, cud urzeczywistnia ideał absolutnej niepowtarzalności dzieła sztuki, którego istnienie daje nam ze swej strony, chociaż w znacznie okrojonej proporcji, ideę cudu.

\* Obydwa: przypowieści i cuda, są gestami władzy. Cuda potwierdzają prawo Jezusa do mówienia z mocą — władzą (por. Mt 9, 6 i par.). Ta ostatnia jest, ściśle rzecz biorąc, wkroczeniem autora w dzieło, względnie prawodawcy w prawo. W cudzie „prawa natury” nie zostają naruszone, przekreślone, ale — by tak powiedzieć — sprowadzone do właściwego im ducha, należycie wyjaśnione i obdarzone w konsekwencji niesłuchaną skutecznością. Tak więc przykładowo cudowne rozmnożenie chleba odsyła do przyspieszonego rytmu powiększania się ziaren, które za sprawą Boga kiełkują z ziemi, by dać chleb ludziom<sup>18</sup>. Podobnie rzecz się ma z prawem Mojżeszowym: nie zostaje ono naruszone ani przekroczone, lecz doprowadzone do swej fundamentalnej zasady i obdarzone w konsekwencji niesłuchanym wprost wymogiem. Wolność Chrystusa jest w ten sposób autonomią: to On jest Prawem w swej Osobie. Jego zaś działanie cechuje przedziwne zespolenie nieprzewidywalnej wolności z absolutną koniecznością *a posteriori*, specyfikującą prawdziwie wielką sztukę.

<sup>18</sup> Por. C. S. Lewis, *Cudy*, Warszawa 1958, s. 203 nn (r. XV).

## Dzieło wiary

Jeżeli cuda i przypowieści wyrażają jedyność Jezusa, to centralnym dziełem jest sam Jezus Chrystus. Podobnie jak geniusz (w znaczeniu XVIII-wiecznym) jest ważniejszy od tego, co go wyraża, tak też dzieła Chrystusa odsyłają do tego, kim On jest — a jest On ze swej strony samym działaniem miłości w Trójcy Świętej. Chrystus „stwarza”, tworzy „dzieła” nie dlatego, że odpowiada naturze, lecz dlatego, że odpowiada Ojcu, który jest Początkiem wszystkiego. A odpowiedź ta dokonuje się w wierze. Cuda wynikają z wiary. Aby ich dokonywać, trzeba i wystarczy wierzyć. Powinniśmy się zatem postarać przybliżyć sobie w wierze centralne dzieło Jezusa, Jego Paschę uwieńczoną cudem Zmartwychwstania, którego przedmiotem jest samo Słowo. Skoro jednak jest to problem wiary, dochodzimy do samego centrum Tego, który pozostaje w swej relacji do sztuki największym paradoksem. W rzeczy samej bowiem dzieło sztuki jest, normalnie rzecz biorąc, „czymś pięknym”, a więc rzeczywistością, która może być sprowadzona do samego tylko obiektu, którego piękno przyciąga mimo wszystko uwagę i zachęca do trwania przy nim. Dzieło sztuki jest w pewien sposób godne wiary i uwierzytelnia świat, na który otwiera nasze oczy. Taki charakter mają na przykład posągi greckie dla nas, którzy nie mamy już dostępu do bóstw, jakie one przedstawiają czy uobecniają, i którym powierzają nawet pewien rodzaj konieczności. W chrześcijaństwie rzecz ma się przeciwnie: ekonomia zbawienia, skoncentrowana na paschalnej rzeczywistości Jezusa, musi przejść przez wiarę. W tym najwyższym bowiem dziele nic nie jest rzeczą; liczy się tu jedynie to, co jest właśnie dziełem, decydujące jest tu działanie, które jako takie jest z natury swej niewidzialne. Krzyż może być „uchwycony” wyłącznie przez kogoś, kto w wierze go przyjmuje jako sam węzeł dramatu zbawienia, urzeczywistnienie planu Ojca oraz źródło daru Ducha, który mu pozwala go przyjąć takim, jaki jest. Najwyższe dzieło Syna wymaga próby wiary, ponieważ jest ukryte w brzydocie ukrzyżowania.

W tym arcydziele sztuki Bożej nic nie jest „piękne”. Sztuka ludzka potrafi wykonać piękne dzieło, wychodząc z czegoś banalnego, a nawet wyraźnie brzydkiego. Ale co mogłoby uczynić krzyż pięknym? Pewien rodzaj chrześcijańskiego platonizmu odpowiedziałby prawdopodobnie na to pytanie stwierdzeniem, że to, co oczy ciała odbierają jako odczuwalną brzydotę, oczy ducha widzą w jego samozrozumiałym pięknie. Wydaje mi się jednak, że trzeba pójść znacznie dalej: to co przemienia Krzyż, nie pochodzi od nas,

lecz jest miłością Tego, który daje się dobrowolnie przygwoździć do niego. To miłość dokonuje tutaj czegoś analogicznego do tego, co czyni sztuka: sztuką Jezusa jest miłość. To zaś przeobrażenie nie realizuje się od zewnątrz, przez artystę i uderzenie jego dłuta lub pociągnięcie pędzlem, ani także dzięki nastawieniu i postawie widza. Dokonuje się ono „od środka”, a więc wewnątrz i z wyprzedzeniem, jako realizowane przez Tego, który znosi obelgi, urągania i złorzeczenia, które napawają Go faktycznie brzydotą, jakiej żaden esteta nie jest w stanie oglądać jako pięknej. Dzieło nie jest upiększeniem faktu. Fakt zawiera w sobie własną przemianę właśnie dlatego, że sam jest dziełem; dlatego, że Męka „się dokonuje”, że jest przeżywana i aktywnie przyjmowana, a nie biernie — jak jakiś wypadek losowy („nikt mi nie odbiera życia, ale Ja sam je oddaję” — por. J 10, 18).

To, co przeobraża brzydotę Ukrzyżowanego, nie należy do porządku patrzenia, lecz działania. Ostatni epizod dramatu jest aktem: dziełem Ojca, który wskrzesza Syna i wieńczy Jego uwielbienie. Czy jednak owoc tego przeobrażenia jest „piękny”? Czy Zmartwychwstanie jest upiększeniem? Zmartwychwstały zachowuje przecież ślady gwoździ i rozdarcia boku włócznią. Chwała, do jakiej dochodzi, nie jest pięknem. Duch, wyzwolony wówczas, gdy Jezus konając oddał Go Ojcu, oraz dany przez Zmartwychwstałego, nie był tam obecny po to, aby umożliwić oglądanie Ukrzyżowanego w swoim blasku i świetle. Kiedy zaś został dany, to nie On pozwala oglądać Jezusa, lecz Ojciec, którego miłość staje się dostępna w Synu. Duch nie kieruje się zatem do nas na sposób Piękną. Było ono zresztą w swym rodowodzie platońskim pomyślane jako to, co jest najbardziej widoczne wśród tego, co jest widzialne, i jako to, co w konsekwencji wywiera na nas wpływ nieprzezwyčajalnie pociągający. W chrześcijaństwie pociąganie jawi się wyłącznie w odniesieniu do wolności. Dalekie od tego, by ją ograniczać, realizuje się w niej na tyle, na ile wolność jest wolna. To wolność decyduje bowiem o tym, aby się oddać, lub nie dać się zwieść. Piękno zależy od wolności. I dlatego sztuka chrześcijańska może być miła, przyjemna, a nawet szarmancka, ale rezygnuje z tego wszystkiego, co fascynuje lub urzeka. Sztuka pogańska stara się wciąż przyciągać do siebie, zniewalając wolność, której nie mają jej dzieła. Sztuka chrześcijańska — będąca w pierwszym rzędzie sztuką Boga, który się objawia — ma za swe centrum dzieło Chrystusa, które jest samą wolnością. Sugeruje nam przeto dostęp do tej wolności, wprowadzając nas tam, gdzie się ona faktycznie znajduje, w samo dzieło.



## Mit codzienny

W rzeczy samej Duch nie zaprasza nas do patrzenia, oglądania, ale do działania — do działania, aby móc patrzeć i widzieć. A działanie, jakie tchnie w nas, polega na naszym upodobnieniu się do Chrystusa. Aby „widzieć” Krzyż, trzeba wziąć go na siebie i iść za Tym, który go dźwiga. Chrześcijańska „estetyka” tym się znamionuje, że nie zatrzymuje się na przedmiocie, który ma być podziwiany, kontemplowany (a odnosi się to do całej kontemplacji chrześcijańskiej), ale przyjmuje go w jego stawaniu się, dokonywaniu. Z tego punktu widzenia ekonomia zbawienia potwierdza się znów jako paradoksalna mitologia. A jej obcość jest obcością dzieła, jakie odzwierciedla. Kiedy nie istnieje już żadna symfonia, w której słuchacz byłby miarą, żaden fresk, którego widz byłby jedną z postaci, zostajemy wówczas wezwani do wkroczenia w dzieło. I dlatego, skoro dzieło zawiera w sobie mitologię, możemy przejść z jednej strony zwierciadła na drugą i stać się integralną częścią mitu. Aby zaś tego dokonać, trzeba i wystarczy, że się nawrócimy. Mit nie będzie już bowiem widowiskiem rozwijającym się przed naszymi oczyma ani przeznaczeniem ogarniającym nas jak jakaś przemożna siła. Mit, daleki od tego, by się przeciwstawić decyzji, sam ją zakłada. Chrześcijańska mitologia wymaga wiary: trzeba w nią wierzyć. Ale nie byle jaką wiarą. Wymaga ona wiary. Nie jest ona w żadnym razie i nigdy nie była czymś samym przez się oczywistym. To, co poza chrześcijaństwem jest prawdziwe tylko przez analogię, staje się tutaj jak najbardziej dokładne: „wiara i tylko wiara oddziela mit w prawdziwym tego słowa znaczeniu od fikcji, która chciałaby zająć jego miejsce”<sup>19</sup>.

Mit nie jest przeto przewyciężoną już przeszłością, która może być tylko przedmiotem nostalgii melancholijnej z tego powodu, że ta niepamiętna przeszłość nigdy nie była prawdziwie obecna. Powrót do niej nie jest bynajmniej absurdem: to od nas zależy, czy staniemy się jej aktorami. Kto podejmuje decyzję wkroczenia w mit, ten zaczyna jednak grać ze swym własnym pragnieniem: mit jest rzeczywistością o wiele bardziej konkretną, aniżeli tego pragnęlibyśmy, obecności nas ogarniającej. Zgoda na to, by mit przełamał granice określonego dominium, w którym chcielibyśmy zachować go do własnej dyspozycji, i by on sam nami dysponował, wymaga bardzo bolesnego nierzadko nawrócenia. Wejście w mit nie oznacza schronienia się w czymś innym. Jest to, przeciwnie,

<sup>19</sup> W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée (Essai sur le destin actuel des lettres et des arts)*, Paris 1936, s. 269. Autor tego znakomitego dzieła nie waha się mówić o „miecie chrześcijańskim” (s. 273).

uznanie siebie za usytuowanego w ekonomii zbawienia, która nie pozostawia niczego poza sobą i wymaga wszystkiego dla siebie. Ekonomia ta nie rozpoczęła się wraz ze mną. Wyprzedza mnie od początku, od stworzenia świata. Powiniennem przeto uważać wszystko, co mnie otacza, jako „wzięte” w mit, jako będące jego częścią: „natura” jest stworzeniem i jest ona w Słowie, w „którym wszystko zostało stworzone”. W ten sposób można będzie pogłębić jego obecność, która pozornie się jawi sama z siebie, aż do wolności, która je sytuje — ucząc w ten sposób patrzeć na nie jako na dzieło. Ten sposób patrzenia na to, co jest jakby dziełem, a więc nie tylko tym, co „jest tam”, lecz skryształizowaniem wolności, nadaje sztuce chrześcijańskiej szczególną optykę. Jeżeli bowiem stworzenie jest sceną, na której się spotyka wolność Boża z wolnością człowieka, to ta ostatnia wolność nie może już jej pojmo- wać jako czegoś heterogenicznego w stosunku do siebie i dlatego powinna, w najlepszym przypadku, do niej się dostosować, wycią- gając tą drogą najlepszą część z sytuacji obcości. Chrześcijanin nie jest Robinsonem. Jeżeli świat został stworzony, to jest on z tej samej tkaniny (wolności), co człowiek. Wolność człowieka może zatem zgadzać się ze światem bez wyrzekania się swej włas- nej godności — biorąc się za bary z materią, aby nadać jej znamię tym bardziej gwałtowne, im bardziej zna jej niestałość, niszcząc ją swą wyobraźnią, uciekając od niej, itd. Dla chrześcijanina sztuka może być jednym ze sposobów ukazywania dobroci stworzenia, stworzonego w Słowie i zamieszkiwanego przez pewien czas przez Słowo Wcielone.

Nic nie jest tu obce mitowi. Życie codzienne, praca, praktyko- wanie najbardziej prozaicznych zobowiązań moralnych — są czę- ścią mitu. Co więcej, to mit nie toleruje żadnej ucieczki. Chodzi przede wszystkim o ucieczkę estetyzującą, niemożliwą dla chře- ścijanina. I dlatego w sztuce chrześcijańskiej realizm reprezen- tacji<sup>20</sup> jest po prostu procesem artystycznym; wypływa na serio z nawrócenia i do niego nawołuje. Jeżeli zaś rzeczy tak się mają, to zarzuty moralne, jakie można by podnieść pod adresem sztuki, tracą na znaczeniu. Ta bowiem sztuka nie odwraca nas w niczym od najbardziej poważnych działań i czynności; nie pozwala nam też marzyć o jakimś wyimaginowanym pojednaniu poza konkretną rzeczywistością. Wprost przeciwnie, zachęca nas do brania na serio

<sup>20</sup> Znana jest teza E. Auerbacha, zgodnie z którą chrześcijaństwo wy- warło decydujący wpływ na powstanie sztuki zachodniej — jako realizm. Dyskusja na ten temat, zob. H. R. Jauss (red.), *Die nich mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Aesthetischen (Poetik und Hermeneutik, III)*, München 1968, zwł. ss. 143-185 i 583-609.

i przyjmowania miłości upodabniającej nas do Tego, który sam tylko może doprowadzić do rzeczywistego pojednania. Tak więc to, co w platonizmie i jego krytyce sztuki było prawdziwe „w pewnym sensie” — niech nikt nie żąda od nas kopiowania idei i twórczenia czegoś innego, lecz jedynie tego, by stać się zdolnym je widzieć, a tym samym stać się takim, jak one<sup>21</sup> — staje się dosłownie prawdziwe w odniesieniu chrześcijanina do Boga.

### Kościół a przeznaczenie sztuki

Widzieliśmy już, że to, czego brak doprowadził sztukę współczesną do rany estetyzmu, a więc mitologia, było obecne w chrześcijaństwie. Równocześnie też widzieliśmy, że występowała ona tutaj w sposób paradoksalny. I ten właśnie paradoksalny sposób polegający na tym, że jest ona w chrześcijaństwie przedmiotem dobrowolnej decyzji wiary, może pozwolić ją odkryć i odzyskać na nowo. Kategorie, które pozwalają myśleć na serio o dziele sztuki, znajdują się zatem także w rzeczywistości chrześcijańskiej, ale istnieją tutaj jako nawrócenie. Ono z kolei je odwraca, ale i wyzwala równocześnie. Wyzwala je z ograniczeń oraz pozwala im przechodzić jedna w drugą. Oczyszcza też w końcu sztukę z podejrzania, jakie w nią uderza, kiedy się ona odcina od innych przejawów ludzkiej aktywności. Ukazuje tym samym sztuce urzeczywistnienie jej ideału. Wszystko zaś to się dokonuje za cenę skoncentrowania się na dziele jako dziele.

Widzieliśmy, jak sztuka wyzwala się z Piękną i wpada w estetyzm. Wydaje się nam bezsensowne staranie o to, by pokonać tę pochyłość i zdobyć w ten sposób niejako siłą piękno, które powinno samo się narzucać lub ofiarowywać łaskawie; wydaje się nam także rzeczą bezsensowną dążyć, jak do celu samego w sobie, do tego, co się nigdy nie ukazuje, chyba że jako nieprzewidziana nadwyżka towarzysząca majestatycznemu splendorowi, powadze, pokornej godności tego, co zasługuje faktycznie na szacunek — wszystkie te zjawiska, których solidarność jest prawdopodobnie tym, co strzeże Piękną przed degradacją i popadnięciem w estetykę. Przeciwnie, można bez wątpienia pogłębić wymiar dzieła, jaki zawiera w sobie dzieło sztuki, aby wznieść się z niego i przez nie do tego dzieła, w którym się wyraża doskonale absolutna wolność Boga. Sztuka zawiera się w ten sposób jakby w załączku w rzeczywistości chrześcijańskiej, a wszystkie jej dzieła są zawarte w najwyższym Dziele Ojca.

<sup>21</sup> I. Murdoch, *The fire and the sun (Why Plato banished the artists)*, Oxford 1977, s. 58.

Ale dzieło to nie jest „piękne”. Niemniej właśnie ono jest źródłem i załącznikiem piękna. Źródło piękna samo nie jest piękne. Jest godne, poważne, dostojne, dyskretne — jednym słowem: święte. Ale nie „piękne”. Hostia jest mniej piękna od monstrancji. Źródło staje się zdolne tworzyć piękno, ale tylko dla wolności, która je przyjmuje jako źródło, godząc się zarazem na to, by ją przyjmowano. To dzieło nie zależy też od ziarna, jakie napotyka, ani od ziemi zdolnej dać mu płodność. Nie zależy przeto także od Kościoła, którego korzeni nasze cywilizacje są, lub też nie są w stanie zanurzyć w sobie. Zadanie Kościoła nie polega więc na znerwicowanym dążeniu do wytworzenia jakiejś nowej sztuki, a tym bardziej nowej sztuki chrześcijańskiej. Sztuka jest wolna w swym rozwoju i powinna być zostawiona swej własnej wolności; artysta natomiast jest wolny, aby się nawrócić. Wiara nie czyni kogoś artystą; ona może uczynić człowieka świętym, i to wystarcza. Kościół nie powinien starać się tworzyć Piękno. Ono powstaje samo, a kto do niego dąży i o nie się stara, ten kończy na efekcie estetycznym. Mogłoby być natomiast tak, że Kościół czyni jeszcze coś więcej. Mogłoby być na przykład tak, że czyni on to jedno jedyne, czego może dokonać faktycznie dla sztuki: strzeże wiernie sam jej zarodek, jej zaczyn. Kościół wyznaje, że świat został stworzony przez Boga dobrego i że został stworzony w Słowie: jego piękno, piękno świata jest więc jedynie odbłaskiem, złudnym połyskiem bezsensownego chaosu, w którym grają swą rolę siły absurda i bezosobowe. Kościół wyznaje, że Słowo, w którym wszystko zostało stworzone, stało się Człowiekiem: człowiek nie jest więc przeznaczony do niszczenia, dewastowania tego świata i narzucania mu jakiegoś dowolnego, prowizorycznego porządku, lecz do upodabniania się do Słowa, aby móc zrekapitulować świat w wolności. Kościół wyznaje, że centralny dramat zbawienia uobecnił się w sakramentach, jakie sprawuje.

Kościół, który się koncentruje na wyznawaniu i celebrowaniu dzieła Bożego i który zdaje się w ten sposób porzucać mniej lub bardziej odpowiednie ilustracje czy obrazy, jakie nadaje mu sztuka, strzeże w ten sposób jedynie tego, co pozwala sztuce zachować sens. Postępując tą drogą, mogłoby mu się przydarzyć, że bez swej woli i wiedzy Kościół podtrzyma i zachowa dla sztuki te szanse, które zapewnią jej dalszą, pomyślną przyszłość

tłum. ks. Lucjan Balter SAC