

## Kryzys sztuki religijnej — historia czy terażniejszość?

\*

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Problem kryzysu sztuki religijnej w aspekcie jej współczesnego funkcjonowania miałem okazję poruszyć w 1984 r. na poświęconym temu zagadnieniu Seminarium w Rogóźnie, zorganizowanym przez Katolicki Uniwersytet Lubelski<sup>1</sup>. Sprawę rozpatrywałem wówczas raczej od strony Kościoła i jego mecenatu, czy — ściślej — polityki kulturalnej<sup>2</sup>, i od strony odbioru sztuki przez społeczności katolickie (przede wszystkim parafialne). Obecnie chciałbym na zagadnienie spojrzeć przede wszystkim od strony samego artysty i jego rozdarcia pomiędzy kultem formy a służebnością sztuk pięknych.

Poszukując historycznych źródeł kryzysu z tego punktu widzenia, należałoby w pierwszym rzędzie sprostować pewien banalny sąd bez pokrycia, ale dobrze okokonyony w świadomości przeciętnego człowieka: że laicyzacja sztuki rozpoczyna się wraz z renesansem, który „odkrył człowieka”. Prawdą jest jednak, że przełomowe znaczenie renesansu oraz fakt wprowadzenia w obręb sztuki znacznie szerszego niż dotychczas wachlarza wątków świeckich nie stały w sprzeczności z dogmatami i nie były same w sobie zagrożeniem dla sztuki religijnej. W podobny sposób i naukę w ciągu długich wieków oskarżano o antyreligijność i czynili tak zwłaszcza ludzie blisko związani z Kościołem, ale nie rozumiejący jego ziemskiego posłannictwa. Był jednak renesans, szczególnie na obszarze Włoch, wspinałym odrodzeniem właśnie sztuki religijnej, bowiem równoległe odrodzeniem i myśli teologicznej, i samej formy jej wypowiedzania. Pojawienie się nowych wątków ikonograficznych, odmłodzenie symboliki, niezwykle poszerzenie horyzontów intelektualnych (m. in. dzięki coraz lepszemu pozna-

<sup>1</sup> T. Chrzanowski *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka. Konferencja naukowa zorganizowana przez Sekcję Historii Sztuki KUL, Rogóźno 1984*, Kraków 1986. — Ilustracje dołączone do niniejszego artykułu nie wszystkie wspomniane są w tekście, ale, jak sądzę, ilustrują jego tezy. Próbowałem w nich ukazać — niektóre zresztą — cechy zjawisk pojawiających się w sztuce religijnej minionego i obecnego stulecia. W konsekwencji wydało się rzeczą niezbędną opatrzyć je zwięzłymi komentarzami.

<sup>2</sup> W. Krassowski *Mecenas artystyczny czy polityka artystyczna*, w: *Mecenas — kolekcjoner — odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 15-27.

waniu spuścizny greckiej) — oto znamiona tego odrodzenia w jego właśnie religijnym wymiarze. Na schyłku tej epoki kładzie się cień reformacji, ale i blask reformy Kościoła kulminującej w soborze trydenckim, tylko że odbicie tego w sztuce należy już w większości do następnych faz stylowych: manieryzmu i baroku. Tak więc sądzę, że palącym problemem dla historii sztuki jest stworzenie nie nowej, ulepszonej wersji ikonografii po-trydenckiej (czyli odnowionego Mâle'a, czy poszerzonego na inne terytoria Knippinga), lecz ikonografii chrześcijańskiej sztuki Odrodzenia<sup>3</sup>.

W renesansie tkwiło jednak pewne bardzo istotne zagrożenie sztuki chrześcijańskiej, ale w tamtej epoce nie zdołało się jeszcze ujawnić w szerszym zakresie: mam na myśli proces wyzwalania się artysty z jego powinności, jeśli tak rzecz wolno: służebnych. Był ten proces konsekwencją przeobrażeń społecznych: artysta wyzwał się z przypisania go do kręgu rzemiosł, a dalsze tego procesu konsekwencje są aż nazbyt oczywiste. W moim przekonaniu kryzys nie tkwił ani w poszerzeniu zakresu tematycznego sztuk, ani w wyzwoleniu artysty z uwarunkowań hierarchii społecznej, ale w tym, że poprzez wyzwolenie artysty wyzwoliła się sztuka. Tylko należałoby teraz zapytać: czy rzeczywiście wyzwoliła? Czy nie było to tylko wspaniałe złudzenie? Czy nadmiar wolności nie pozbawił jej daru rygoru i posłannictwa? Na szczęście na tak globalnie sformułowane pytania nie czuję się zobowiązany odpowiadać.

Natomiast rzeczywisty rdzeń kryzysu tkwi w epoce Oświecenia. Podjęty w XVIII w. proces rzeczywistej laicyzacji sztuki, proces dialektycznie niezbędny, został zwichnięty przez rozmaitych ideologów i „prawodawców” kanonów estetycznych, którzy niewątpliwie mieli jak najlepsze intencje, a sprawą, co brukowane jest dobrymi chęciami, nie interesowali się nadmiernie, przestali bowiem wierzyć w piekło. Od zagubienia wiary w diabła zaczyna się, jak chcą niektórzy współcześni autorzy, utrata wiary w Boga. Być może mój niezbyt życzliwy stosunek do Oświecenia jest reakcją na nadmiar zachwytów dla owej epoki w niedawnym czasie — w tzw. okresie błędów i wypaczeń. W każdym razie wolterianizm i russoizm Oświecenia dziwnie się dla mnie kojarzy poprzez ideologów minionego stulecia z sarytryzmem czy marksizmem obecnego.

W dziedzinie sztuk pięknych Oświecenie powiło dwoje dzieciątek, jak przystało dla jego libertynizmu — z matek najzupełniej różnych. Klasycyzm okazał się dzieckiem posłusznym i „dobrze ułożonym”<sup>4</sup>, trak-

<sup>3</sup> E. Mâle *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932; — J. B. Knipping *The Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974. Wiele szczegółowych studiów o renesansowej ikonografii (niekoniecznie religijnej) powstało w kręgu Instytutu Warburga, ale nadal brak syntetycznego ujęcia właśnie z punktu widzenia renesansu. Badacze ikonografii i uczeni ikonologowie skłonni są przeskakiwać ten okres, poszukując tematu w średniowieczu, manieryzmie czy baroku.

<sup>4</sup> Znakomitą interpretację klasycyzmu w aspekcie literatury polskiej zawiera dzieło: R. Przybylski *Klasycyzm czy Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983. Autor podkreśla sakralizację artysty (s. 40): „Wtajemniczenie poetów w ich sakralne obowiązki odbywa się w miejscu symbolizującym czas ponadhistoryczny: nad wodą czystą. Poeta, kiedy tworzy wiersze, przemienia się w muzę. Jego status ontologiczny nabiera więc innego charakteru. Staje

tował racjonalizm serio, podobnie jak zabieg przenoszenia architektury i sztuki greckiej w wiek pary, a nieco później i elektryczności. Romantyzm narodził się jako dziecię zbuntowane, może nawet słusznie: jako potencjalny dysydent. Klasycyzm sztuką religijną po prostu się nie interesował, a wyjątki potwierdzają regułę. Do takich wyjątków zaliczyć można na naszym gruncie działalność mecenasowską Kołłątaja, który wymowną acz nieskomplikowaną symboliką kościoła w Krzyżanowicach starał się uczciwie racjonalizować religię<sup>5</sup>. Ale jednocześnie klasycyzm odczuwał dziedziczny wstręt do barbarzyńskich wieków średnich, gdy rodzony brat — romantyzm — gustował w nich od samego początku. Przy sprzecznościach istnieją jednak pomiędzy rodzeństwem więzy „krwi” nie do zatarcia<sup>6</sup>. Oto jak próbował pogodzić sprzeczności budowniczy francuskiego romantyzmu, a zarazem dziedzic wrodzonego klasycyzmu swej nacji, François René vicomte de Chateaubriand: „L'ordre gothique, au milieu de ces proportions barbares, a toutefois une beauté qui lui est particulière”<sup>7</sup>.

Obaj bracia zwalczali bezpardonowo bezpośrednią przeszłość: była to owa „klasyczna” dialektyka dziejów, tyle że każdy miał inne motywacje i każdy działał w sposób odmienny. Romantyzm chciał spod kostiumu i pudru peruk, czyli nawarstwień konwenansu i etykiety, wydobyć uczucia czyste lub oczyścić się dające. Element transcendentny stanowił dlań energię niesłychanie ważną. Był bowiem romantyzm naturalnie religijny, tak jak klasycyzm — naturalnie laicki. Ta tęsknota do transcendencji przejawiała się może najsilniej w przepojeniu mistyką natury, w traktowaniu jej jako ogromnego boskiego „Gesamtkunstwerku”<sup>8</sup>.

Artyści romantyczni sięgali nieraz do tematyki konwencjonalnej, chociaż i nowych poszukiwań ikonograficznych było sporo. Ale i poszukiwania były konwencjonalne w sposobie wypowiedzi. Śmielsze były założenia, gdy jednak dochodziło do realizacji, śmiałość ta poddawała się łatwo zakorzenionym konwencjom obrazowania. A więc z jednej strony istniały warunki rozkwitu i nowatorstwa w omawianej dziedzinie, z drugiej jednak występowała niezupełnie zrozumiała niemoc. Oczywiście zjawisko to da się po części wytłumaczyć znacznym osłabieniem katolicyzmu (i ogólniej: chrześcijaństwa) w epoce laicyzacji państw lub — co było dla Kościoła znacznie gorsze — tendencją podporządkowania go państwu

się on bogiem umiejętności i sztuk. Cały kosmos mówi”. Oczywiście tego ujęcia nie sposób, z uwagi na inny charakter sztuki, przenieść na plastykę, pozostaje jednak w mocy to właśnie: teizm XVIII w. przerodził się w egocentryzm, usakralizował go.

<sup>5</sup> Z. Rewski *Z działalności Kołłątaja na polu budownictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki” XIV, 1952, 2; — E. M. Rostworowski *Książd Kołłątaj i trzy konstytucje: polityczna, ekonomiczna i moralna*, w: tegoż *Popioły i korzenie. Szkice historyczne i rodzinne*, Kraków 1985, s. 142 n.

<sup>6</sup> H. Honour *Neoklasycyzm*, tłum. W. Juszcak, Warszawa 1972. Interesujące uwagi na temat relacji klasycyzmu i romantyzmu zawarł tłumacz we wstępie do polskiego wydania.

<sup>7</sup> B. R. de Chateaubriand *Génie du christianisme*. Paris 1838, s. 278.

<sup>8</sup> J. Woźniakowski *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 72 n.; — J. Białostocki *Romantyczna symbolika w sztuce Caspara Davida Friedricha*, w: tegoż *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 368-383.



1. Moritz von Schwind *Święta Elżbieta opuszczająca Wartburg*, fresk na zamku Wartburg, 1855. Ekspresja stylizacji w duchu romantycznie pojętego średniowiecza



2. Leopold Kupelwieser *Adoracja Matki Boskiej z Dzieciątkiem przez rodzinę Potockich*, ok. 1850, kościół par. w Krzeszowicach. Ekspresja stylizacji historyzującej, gotycko-renesansowej, w tradycji szkoły nazareńczyków



3. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Madonna z hostią*, 1854, Luwr. Ekspresja stylizacji nie pre-, ale postrafaelickiej, utrzymana w duchu akademickim

(józefinizm realizujący w obrębie kultury łacińskiej to, co już od wieków było zrealizowane w kulturze greckiej, a więc dziedziczącej po Bizancjum nie tylko kanony, lecz i tradycję uzależnienia od władzy). Ale obok czynników zewnętrznych występowały jeszcze inne — leżące właśnie po stronie samych artystów.

Sprawa uległa dodatkowej komplikacji, gdy romantyzm przedłużył swą egzystencję i odrodził w prądach schyłku XIX w.<sup>9</sup>, a jeszcze wcześniej z kazirodczego związku z klasycyzmem narodził się akademizm. Kolejne pogmatwanie objawiło się w naszym stuleciu. Dezintegracja stylistyczna



4. Eugène Delacroix *Walka Jakuba z Aniołem*, fresk, 1856-1861, kaplica kościoła St-Sulpice w Paryżu. Romantyczna interpretacja baroku (przede wszystkim Rubensa). Znakomitość rzeźmiśla, ogromna dynamika i brak motywacji psychicznej: kompozycja przeobraża się w popis atletyczno-taneczny

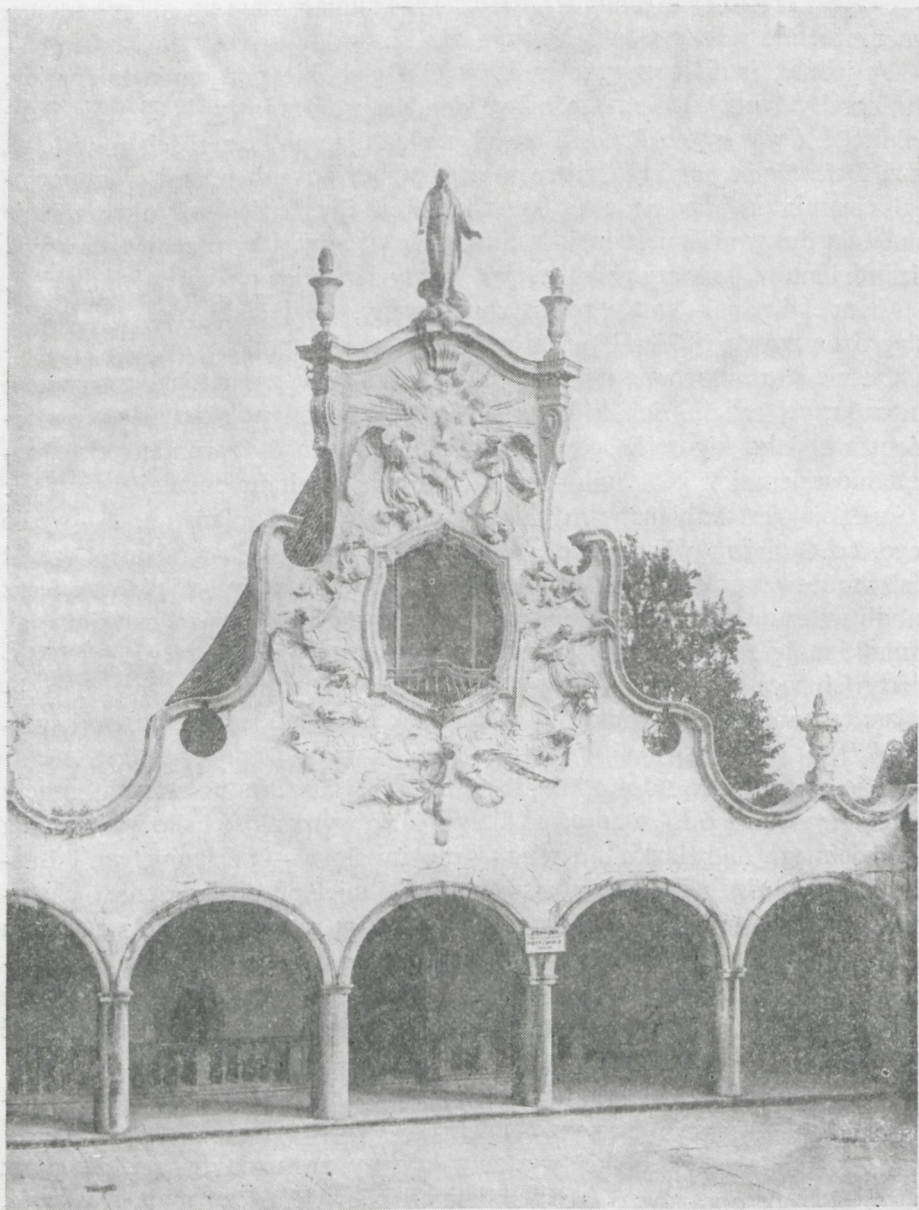


5. Tommaso Mainardi *Matka Boska wśród świętych dziewic oczekuje w niebiosach św. Stanisława Kostki*, 1825, obraz umieszczony w tzw. celi św. Stanisława, nad nagrobkiem Le Gros, w kościele S. Andrea al Quirinale w Rzymie. Ekspresja słodczy przeobrażającej się w ekliwosć

sztuki XX w. wprowadziła dodatkowe utrudnienie: sztuce religijnej bardzo trudno było zasymilować się z klasycyzmem i romantyzmem, a co powiedzieć o historyzmach, eklektyzmach i współczesnej wieży Babel tendencji i kierunków. Stosunkowo bujna choć krótkotrwała koegzystencja sztuki religijnej z secesją wyjaśnia tę sytuację — był to przecież ostatni w naszym stuleciu konsekwentny styl.

Na naturze owego kryzysu zaciążyło w dużej, a może nawet przeważającej mierze owo wspomniane już wyzwolenie się artystów. W wieku XIX osiągnęli oni to, o czym zaledwie marzyć mogli w XV czy XVI stuleciu, a o czym nawet na pewien czas zapomnieli w XVII i w 1 poł. XVIII: uzyskali w społeczeństwie status specjalny, stali się twórcami niezależnymi. To znaczy: każdy artysta, zwłaszcza gdy mu chodziło o szczególnie dostatnie bytowanie, mógł sam wybrać i podporządkować się mecenasowi lub zdać na „marchande'a”, ale ostatecznie utrzymanie statusu artysty wolnego wcale nie musiało oznaczać zaraz poddaszy bohemy czy połatanej peleryny malarza „przekłętego”. Badania analityczne, a zwłaszcza te, które dotyczą życia artystycznego, wykazują, jak owi wyzwoleni mistrzowie dbali o polask, czyli potencjalnych nabywców. I dopiero gdy weźmie się pod uwagę





6. Jasna Góra, kaplica Stołu Pańskiego, 1925; architektura — Adolf Szyszko-Bohusz, wystrój rzeźbiarski — Karol Hukan. Po stylu gotyku wiślano-bałtyckiego, po ludowej stylizacji stylu zakopiańskiego, a równoległe do stylu dworskowego — próba stworzenia „narodowego rokoka”. Cattai, przekonany, że dzieło pochodzi z XVIII w., zamieścił je w swej pracy jako przykład „niewco zbarbaryzowanego rokoka polskiego”, a umiejscowił... na Ukrainie

owe czynniki natury psychicznej, bardziej rozumiała staje się, nie programowa może, ale rzeczywista laicyzacja sztuki.

A jednak istniało zawsze w człowieku głębokie pożądanie tajemnicy. Znakomitym przykładem może być dandys programowy — Charles Baudelaire, który w swych *Racach*, owych zaskakujących szczerością notatkach tzw. *Dzienników poufnych*, pisze w następujący sposób o czołowym racjonalistcie minionej epoki: „W «Uszach Księcia Chesterfield» Wolter żartuje na temat duszy nieśmiertelnej, że przez dziewięć miesięcy przebywała wśród ekskrementów i moczu. Wolter, jak każdy leń, nienawidził tajemnicy”<sup>10</sup>.

Baudelaire, jak każdy poeta zbuntowany, upajał się swą śmiałością, niegroźną zresztą, jakież bowiem mogły go za nią spotkać represje? A jednocześnie sformułowania pozornie bluźniercze sąsiadują u niego z wyrazem autentycznej religijności, którą nie wiedzieć czemu polski wydawca skomentował jako bigoterię, gdy tymczasem chodziło o to romantyczne pożądanie tajemnicy i ... miłości. Oto próbka owej mniemanej śmiałości: „Co dzisiaj jest kapłaństwem? Nawet młodość jest kapłaństwem — wedle tego, co o niej mówi młodzież. A co dzisiaj jest modlitwą? Nawet sranie jest modlitwą, wedle tego, co mówią demokraci, kiedy srają”<sup>11</sup>. A teraz modlitwa samego poety: „Nie karz mnie za pośrednictwem matki mojej, a matki mojej nie karz z mojej przyczyny. Polecam Ci dusze ojca mego i Marietty [służąca z lat dzieciństwa — przyp. mój]. Daj mi siłę, abym natychmiast wykonywał mój codzienny obowiązek i tak stał się bohaterem i świętym”<sup>12</sup>.

Nie chodzi mi o udowadnianie szczerości wiary i jej potrzeby u „poety przekłętego”, ale o to, o co prosi dla siebie: o wytrwałość i siłę wypełniania „codziennego obowiązku”, a więc — innymi słowy — posłannictwa. I Baudelaire, i bardzo wielu artystów tamtej epoki mieli przeświadczenie o charyzmatycznym poniekąd zobowiązaniu, które w niewyraźnym wskazaniu istnieje gdzieś pomiędzy darem ich talentu a potrzebami ludzi. Stąd należy ostrożnie interpretować hasło „sztuka dla sztuki”, ale należy też i o tym pamiętać, że było wielu artystów interpretujących je jako „wolność dla wolności”.

Lecz powróćmy do Baudelaire’a, cytując fragment wypowiedzi o najbardziej interesującym nas problemie:

„Z okazji każdej nowej wystawy krytycy zwracają uwagę, że coraz bardziej brak obrazów o treści religijnej. Nie wiem, czy mają słuszość, ale na pewno się nie mylą, jeśli mowa o jakości. Wielu pisarzy religijnych, skłonnych z natury rzeczy, podobnie jak pisarze demokratyczni, do uzależnienia piękna od wiary, tłumaczy trudność wyrażania spraw dotyczących religii brakiem wiary. Jest to błąd, który można by wykazać filozoficznie,

<sup>10</sup> C. Baudelaire *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przekład i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 280.

<sup>11</sup> Tamże, s. 266.

<sup>12</sup> Tamże, s. 284 (zob. też uwagę do przyp.).

gdyby fakty nie dowiodły w sposób dostateczny, że jest wręcz przeciwnie, zaś historia malarstwa nie dostarczała nam przykładów artystów bezbożnych i ateuszy, autorów doskonałych dzieł religijnych. Powiedzmy tedy po prostu, że religia, będąca najwznioślejszą fikcją umysłu ludzkiego (mówię umyślnie tak, jakby mówił ateista, profesor sztuk pięknych i nie należy stąd wyciągać wniosków o mojej własnej wierze), żąda od tych ludzi, którzy pragną wyrazić jej akty i uczucia, najwyższej wyobraźni i największych wysiłków. [...] Jedyne ustępstwo, jakie można by uczynić na rzecz zwolenników teorii uznającej wiarę za wyłączne źródło natchnienia religijnego, sprowadza się do tego, że poeta, aktor i artysta w chwili gdy pracują nad podobnym dziełem, pobudzeni koniecznością, wierzą w rzeczywiste istnienie tego co ukazują”. I nieco dalej charakterystyczna niby-pointa: „nawet w XIX wieku artysta może dostarczyć dobry obraz religijny pod warunkiem, że wyobraźnia jego potrafi wznieść się dość wysoko”<sup>13</sup>.

Szczególny jest jednak kontekst tej wypowiedzi, poeta bowiem chwalił wówczas obrazy niemal zapomnianych już malarzy: Alphonse'a Legros i Amanda Gautier, by szczególnym zachwytem powitać religijne kompozycje Delacroix. A przecież dla nas nawet najlepsze obrazy religijne tego czołowego romantyka (nie mówiąc o nudnym akademickim baroku malowideł ściennych np. w paryskim kościele St-Sulpice) nie mogą się równać z dziełami o innej tematyce: historycznej, egzotycznej czy społecznej<sup>14</sup>.

Poprzącka trafnie zwróciła uwagę na charakterystyczne zjawisko w malarstwie minionego stulecia: obraz religijny przestawał być coraz częściej malowidłem przeznaczonym dla kościoła, stawał się eksponatem salonowym. Oto doskonałe sformułowanie: „Pozbawione swego naturalnego, kościelnego przeznaczenia, malarstwo to swobodnie operowało nastrojami: od religijnej ekstazy, poprzez ckliwość, grozę, do bluźnierczej kryptopornografii”<sup>15</sup>. I tu autorka wskazuje na przerosty alegoryzmu, a jednocześnie, powołując się na Norwida, uwypukla łatwość metamorfoz interpretacyjnych (rozważania malarza w noweli *Ad leones*: „... co z tego będzie... bo może być Kleopatry... a może Wniebowzięcie”)<sup>16</sup>.

Jednak wspaniała ironia czy nawet sarkazm Norwida okazują się ślepe w zakresie jego własnej twórczości plastycznej. Może to nie faire wobec jego wzniosłej pamięci wypominać ową twórczość, która — co stwierdził jeszcze Tadeusz Dobrowolski — „nie stoi w żadnej proporcji do jego twórczości pisarskiej”, ale czynię tak, bowiem rysunek zatytułowany podobnie jak nowela<sup>17</sup> daje sporo do myślenia. Grupa chrześcijan, wkrótce męczon-

<sup>13</sup> C. Baudelaire *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekład J. Guze, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 96 n.

<sup>14</sup> K. Mittelstädt *Eugène Delacroix*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa-Berlin-Budapeszt 1980, tabl. 24 i 28.

<sup>15</sup> M. Poprzącka *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 91.

<sup>16</sup> C. K. Norwid *Ad leones*, w: tegoż *Pisma wszystkie*, 6, wyd. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 159.

<sup>17</sup> Rysunek reprodukcji w: *Dzieła Cypriana Norwida*, wyd. T. Pini, Warszawa 1934, po s. 464; — T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*, 1, Wrocław-Kraków 1957, s. 356.



7. Gustave Doré *Ostatnia Wieczerza*, ilustracja do Biblii, wyd. ok. 1865. Akademizm, świetna technika i próba archeologicznej rekonstrukcji



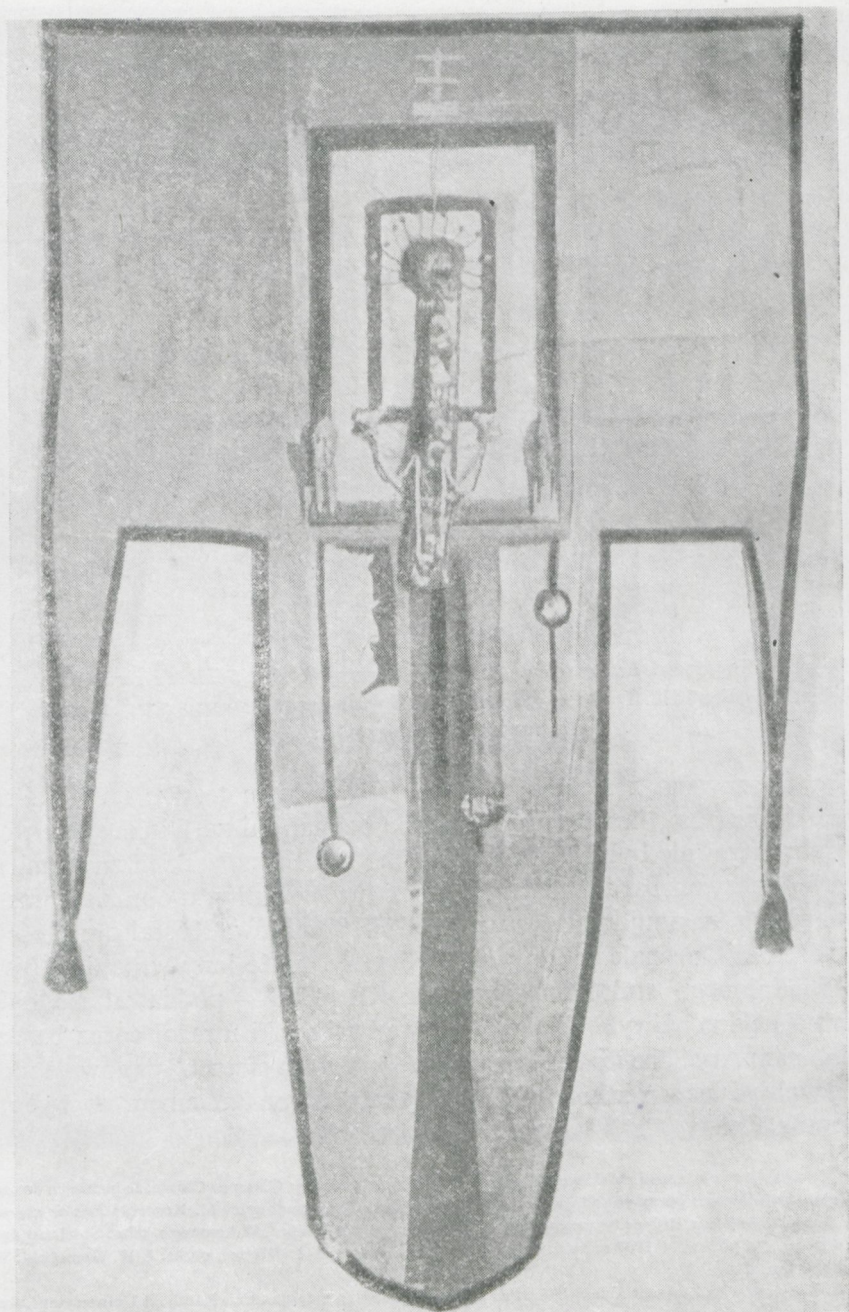
8. Théophile Fragonard *Kuszenie św. Antoniego*, ilustracja do *Génie du christianisme* Chateaubrianda, wyd. z 1838. Tradycja erotyzmu XVIII w., naiwna perwersja spadkobierców libertynizmu poprzedniego stulecia

ników, upozowana została jak w prowincjonalnym teatrze na tle... ruin Forum Romanum, które jednak ani za Nerona, ani za Dioklecjana wcale jeszcze ruinami nie były. O rzeczywistych gustach malarskich znakomitego poety świadczy też bardzo piękny wiersz o bardzo ckliwym obrazie Tomasso Mainardiego, znajdującym się w tzw. celi św. Stanisława Kostki przy kościele S. Andrea al Quirinale w Rzymie<sup>18</sup>. Niestety, także inny wspaniały pisarz polski minionego stulecia — Zygmunt Krasiński — poddawał się opinii powszechnej i za najwybitniejszego artystę swej epoki uważał coraz bardziej obcego nam Ary Scheffera<sup>19</sup>. W ogóle w „wyższych sferach” panowała moda na Włochy i na meszkolancję klasycyzmu z romantyzmem w wydaniu epigonów Canovy<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> W dawniejszej literaturze polskiej podawano mylnie nazwisko autora: Giuseppe Chiara. Jednakże co do autorstwa nie ma wątpliwości: obraz posiada wyraźną sygnaturę. Zob. T. Chrzanowski, M. Kornecki *Polskie nagrobki, epitafia i płyty nagrobne w Rzymie* (w przygotowaniu). Wiersz ten, bez tytułu („W komnacie, gdzie Stanisław święty zasnął w Bogu...”), powstał w 1857 r. Zob.: C. Norwid *Dziela zebrane*, 1-2: *Wiersze*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, poz. 126.

<sup>19</sup> Ł. Kondratowicz *Zygmunt Krasiński i sztuki piękne*, mpis pracy magisterskiej, Katolicki Uniwersytet Lubelski 1982.

<sup>20</sup> Zakres oddziaływania rzeźby neoklasycyzmu w XVIII i XIX w. ukazał T. Dobrowolski *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną*, Wrocław-Kraków-Warszawa 1974. Polscy wychowankowie rzymskich akademii minionego stulecia, m. in. Stattler, Sosnowski, Brodzki, Hegel, reprezentują wszyscy nurt w sztuce swego czasu zdecydowanie passeistyczny. Niewiele dalej postąpił Pius Weloński — w ogóle Rzym wieku XIX jako stolica sztuki nie odgrywał większej roli i wędrowni artyści Polaków świadczyły o znacznej artystycznej dezorientacji w kraju uwikłanym w zupełnie inne problemy.



9. Władysław Hasiór *Sztandar Świętego Emeryta*, 1971, Muzeum Okręgowe w Lublinie.  
Nadużycie symbolu religijnego

Archeologizm ożeniony z tkliwością, niedobre tradycje dobrego przecież we wczesnej fazie nazarenizmu, to wszystko rzutuje na problem szerszy: realizmu, owego mitu, owej hipotezy roboczej artystów i dogmatyków. Gustave Doré, ironista jak Norwid, choć poczciwszy i bardziej facecyjny, za to w porównaniu z naszym poetą-malarzem nieprawdopodobnie biegły w rysunku<sup>21</sup>, wykpiwał nieraz uczonych w melonikach i szapoklakach, badających „szkiełkiem” (a więc lunetą, lupą lub monoklem) monumenta przeszłości. Gdy jednak sam podjął zadanie zilustrowania Biblii, nie ustrzegł się tych wszystkich zasadzek, które czyhają pomiędzy pompatycznością a ckliwością, mizernie zamaskowane cytatami archeologicznymi. O wiele lepsze wydają mi się klasycyzujące i też archeologizujące rysunki nazareńczyka Juliusa Schnorr von Carolsfeld<sup>22</sup>.

Archeologizowanie przeniosło się też w epokę średniowiecza, co wykazują sympatyczne zresztą malowidła ścienne Hippolyte'a Flandrin w kościołach paryskich (m. in. w St-Germain-des-Prés) lub Moritza von Schwind na zamku w Wartburgu. Ale konsekwencją staje się później niezliczone i nieznośne replikowanie malowanych, rzeźbionych czy po prostu odlewanych z gipsu stacji Drogi Krzyżowej z niezbędnym uczestnictwem rzymskich legionistów, kojarzących się niezawodnie z prowincjonalnymi strażakami.

Wielowiekowe borykanie się artystów z fikcją realizmu zaostriżyło się w drugiej połowie ubiegłego stulecia, na początku obecnego przeobrażając w odstręczający naturalizm Lovisa Corintha i niemieckich ekspresjonistów. Przekroczono bowiem barierę racji obrazowej. A cóż powiedzieć o słynnym *Ukrzyżowaniu* Nikołaja Nikołajewicza Gay'a, które nie ma nic wspólnego z wielką tajemnicą Ofiary, choć może być zrozumiane jako prorocza wizja współczesnych czasów pogardy i ludobójstwa<sup>23</sup>.

Artyści świadomi fikcyjności realizmu uciekali ku innym środkom ekspresji. Próbowano więc, po baroku, odrodzić ekspresję mistycznego zachwycenia, po gotyku sięgano po ekspresję okrucieństwa, najpopularniejsza i najbardziej ceniona była jednak ckliwość. Stało się tak, jakby religia miała być przeznaczona dla młodych dziewcząt, które jeszcze z domu czy z pensji nie zdążyły wyrzeć w świat i jego obraz budowały na podstawie czytywanych z wypiekami „romans larmoyants”. Nie darmo po kolei romantkom, akademikom, neoromantkom, a nawet artystom z kręgu Nowej Sztuki, patronowali Rafael, Murillo, Carlo Dolci, a w końcu Botticelli<sup>24</sup>. Podobnie

<sup>21</sup> K. Farmer *Gustave Doré der industrialisierte Romantiker*, Dresden 1963; ilustracje z Biblii — zob. t. 2, tabl. 130-144. Wspomniana przeze mnie kapitalna karykatura archeologów znajduje się w książce: X.-B. Saintine *La mythologie du Rhin*, Paris 1862, s. 10.

<sup>22</sup> Reprodukcyjne zob. w: *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem zeichnerischen Werk (Katalog)*, Berlin 1974.

<sup>23</sup> W. Molé *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 277 n., il. 219.

<sup>24</sup> Dolci (nomen omen!) stał się w ubiegłym stuleciu najulubieńszym artystą włoskim romantyków, szczególnie tych zapóźnionych. Oto fragment Juliana Ursyna Niemcewicza (*Pamiętniki czasów moich*, oprac. J. Dłhm, Warszawa 1937, I, s. 34): „Z tej sieni na lewą rękę wchodziło się do pokoju, wybitego ciemnym obiciem. Dwa obrazy, kopie Carlo Dolce Pana Jezusa i Matki Boskiej pastelą malowane za szkłem, stołki i stolik orzechowy izby tej były ozdobą...” W czasie inwentaryzacji zabytków we Włocławku (ten tom — XI, z. 18 — *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*

jak archeologizowanie wypaczyło najdonioślejszy wątek ikonograficzny chrześcijaństwa: Drogę Krzyżową, tak nabożna tkliwość zwichnęła swoiście czysty dotychczas nurt dewocji popularnej, mechanizując produkcję małych i większych obrazków (oleodruk zamiast malowideł na szkle lub tzw. grzebykowych)<sup>25</sup>.

Z tego ograniczonego repertuaru odmian ekspresji stosunkowo najbardziej obronną ręką wyszła wzniosłość i ona to przetrwała w sztuce religijnej (tej naprawdę liczącej się) do naszych czasów. Przykładem wynikających stąd trudności jest sprawa tworzenia ikonografii nowych świętych. Na naszym terenie charakterystyczne będą poszukiwania ikonografii dla św. Maksymiliana Kolbe, któremu to zadaniu sprostał, w moim przekonaniu, jedynie Gustaw Zemła w swej potężnej figurze w kościele w Mistrzejowicach (Nowa Huta—Kraków)<sup>26</sup>.

Dalsza szczelina zarysowuje się pomiędzy realizmem a estetyzmem. Huysmans nawrócił się zafascynowany pięknem gregoriańskich chorałów, strzelistą symboliką gotyckich katedr, niezwykłością malarstwa Mathisa Neidhardta, zwanego Grünewaldem<sup>27</sup>. Jego ołtarzowi isenheimskiemu poświęcił opis pełen zachwyty, tak jak później Paul Hindemith miał mu poświęcić utwór symfoniczny. Ale zastanówmy się przez chwilę nad tym opisem — oto przedstawienie św. Jana Chrzciciela umieszczone w centralnej kompozycji:

„«Ukrzyżowanie» z Kolmaru wprowadza nowy element do sceny, którą wszyscy malarze traktują w sposób niezmienny; wymyka się z norm i gardzi znanymi kanonami; po namyśle okazuje się bardziej podniosłe i głębsze, ale trzeba jednak wyznać, że wdarcie się Prekursora w tragedię Golgoty jest raczej pomysłem teologa i mistyka niż malarza: bardzo możliwe, że w tym wypadku istniał pewien rodzaj współpracy wykonawcy z nabywcą...”; nieco dalej, w tonie usprawiedliwienia, Huysmans stwierdza, że był to obyczaj powszechnie niegdyś stosowany przez „malarzy — którzy uważali się zresztą jedynie za rzemieślników”<sup>28</sup>.

I znakomity król dekadentów, a zarazem człowiek, który żarliwie uwierzył, ujawnia, w pewnym sensie nieświadomie, ową niezwykłą pychę artystów, którzy uważają się za dostatecznie przygotowanych do podejmowania tematyki teologicznej bez rady i pomocy teologów (ci ze swej strony z radami takimi wcale się dziś nie spieszą). Konsekwencją tej pychy prze-

jest w druku... od trzech już lat!) znaleźliśmy trzy obrazy przypisywane temu malarzowi starą, lokalną tradycją. Wszystkie trzy pochodzą z innego okresu i były dziełem trzech różnych malarzy, przy czym autorstwo Dolciego było we wszystkich trzech nad wyraz wątpliwe.

<sup>25</sup> W gruncie rzeczy nadal nie straciło aktualności podstawowe dzieło o „małym obrazku dewocyjnym”: A. Spamer *Das kleine Andachtsbild vom 14.-20. Jahrhundert*, München 1930.

<sup>26</sup> Gustaw Zemła wykonał dla nowego kościoła w Mistrzejowicach kilka rzeźb. Na pierwsze miejsce wysuwa się grupa umieszczona nad ołtarzem głównym: Chrystus Ukrzyżowany, po bokach którego znajdują się: Matka Boska Niepokalanie Poczęta oraz św. Maksymilian Kolbe.

<sup>27</sup> E. Ruhmer *Der Isenheimer Altar*, München 1979.

<sup>28</sup> J.-K. Huysmans *O sztuce*, wybór i oprac. E. Grabska, przekład H. Ostrowska-Grabska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 160 n.



mieszanej z lenistwem (wolteriańskim — jak by powiedział Baudelaire) jest uwiad symbolu, który się ostatecznie dokonał już w naszej epoce. Pomiędzy ekspresją uczucia a ekspresją formy pozostaje zawsze przestrzeń ekspresji tego, co nieznane. Artyści wszystkich epok, szczególnie zaś schyłkowych, wpisywali w ową przestrzeń swe fascynacje, lęki, nadzieje i snobizmy. Śledził ową manieryczność nieco chaotycznie Hocke i może nie należało zeń czynić tylko kozła ofiarnego nauki prawdziwej<sup>29</sup>. To właśnie w owej przestrzeni psychologicznej ziemi niczyjej zamieszkał u schyłku minionego stulecia symbolizm, potomek romantyzmu, a rodzic surrealizmu. W tej ekspresji „niewypowiedzianego” znalazł Huysmans fascynację równie czystą jak w dziełach przemijającego średniowiecza. Wystarczy przypomnieć kapitalny rozdział z *À rebours* (przekład polski: *Na wspan*) i szkic z *Certains* poświęcony obsesji Herodiady w twórczości Gustave'a Moreau, a także w zachwycie dla tajemniczości Odilona Redon. Najdziwniejsze jest jednak to, że manieryczność, która ustępowała zazwyczaj przed energią okresów „burz i naporów”, w naszym stuleciu jakby usiłowała trwać i przetrwać, przybierając rozmaite kostiumy — *art nouveau*, surrealizmu, konceptualizmu.

Tylko że ta symbolika była zrozumiała co najwyżej dla samych artystów, a i to chyba nie zawsze. Epatować można bowiem nie tylko innych, siebie samego też. W konsekwencji proste więc, wymowne symbole zamarły. Nadużywa się ich zresztą nagminnie, nie starając dodać do nich niczego nowego. Więc z jednej strony nadmiar i ciemność, z drugiej — ubóstwo i też ciemność.

Bliską kuzynką symbolizmu i manieryczności jest erotyka. I ją usiłowano wprowadzić do sztuki religijnej, i ją usiłowano wykorzystać jako maskę pustki. Moreau nobilituje ten kierunek. Może nawet są do przyjęcia, choć nie bez zastrzeżeń, takie obrazy, jak *Męczennica* Paule'a Delaroche czy *Dirce chrześcijańska*, gdzie dwaj panowie Henrykowie podają sobie ręce nad pulchnym aktem blondynki przytroczonej do srogiego byka. W tym drugim przykładzie erotyka jest zresztą dość parafiańska, zrodzona pomiędzy szlacheckim dworkiem a rzymskim atelier. Nie kalajmy jednak własnego gniazda. Leży przede mną smakowita edytorsko książka bretońskiego wicehrabiego, *Génie du christianisme*, opublikowana w 1838 r., z bogatym wystrojem graficznym niejakiego Théophile'a Fragonard. Jest to, rzecz można, kwintesencja romantyzmu spowinowaconego z rokokiem i wykształconego w Akademii, a w uroczych zresztą ilustracjach ckliwość spotyka się nieustannie z erotyką. Ilość bowiem obnażonych (niezależnie od warunków klimatycznych) krągłych piersi przewyższa znacznie liczbę nacechowanych wzniosłością anachoretów i mistyków. Natomiast w czysto ornamentальной warstwie pomieszano winckelmannowski antyk z walterscot-

<sup>29</sup> G. R. Hocke *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957. Podobnie zresztą postąpił A. Hauser *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964.

towskim średniowieczem, przydając renesansowe, manierystyczne i barokowe dekoracyjne *fiorituri*.

Kiedy rozmaite odmiany ekspresji okazały się na dłuższą metę za mało nośne, zaczęło się „poszukiwanie korzeni”, które zresztą wcale nie wygasło wraz z epoką pary i elektryczności, ale trwa nadal w epoce atomu i ludobójstwa. Powstała więc kolejna rozpadlina pomiędzy awangardą, nieustannie „inną”, a tym, co przeznaczone dla ludu. Jeszcze początkowo był to lud Kolbergowy i stylizowany narodowo a dziarsko, ale z biegiem czasu towar ten, przeznaczony w coraz większej mierze dla „ludu Bożego”, przeobraził się w folkloryzację. Nawet cytaty bizantyńskie nie uratowały na tej drodze sztuki religijnej, była to zresztą od początku „ścieżka obok drogi”.

Tymczasem w poszukiwaniu oryginalności i „inności” artyści ztratili tę cechę, która była czymś po prostu naturalnym w minionych stuleciach: zdolność uczestniczenia w polifonii sztuk. Współczesny artysta w pełni „wyzwolony” nie potrafi już, a może nawet nie chce, dostosować własnego dzieła do dzieła innego artysty, więc malarz do rzeźbiarza, a obaj do architekta (i *vice versa*). W swej drodze do wyzwolenia doszli więc nie tyle do sztuki dla sztuki, ale raczej do siebie samych dla siebie samych.

Jeśli sztukę religijną będziemy traktować poważnie, to znaczy nie jako temat z Biblii lub hagiografii opowiedziany ekliwie lub ze sztuczną wzniosłością, ale jako coś przeznaczonego do skomplikowanego, bo zbiorowego odbioru, wówczas dostrzeżemy, iż może ona istnieć tylko na zasadzie określonych i zgodnych z dniem dzisiejszym ciągów stylowych. Nie da się jej zmieniać, bo nie jest bielizną, a jej powszechność, czyli społeczność, musi się przejawiać w swoistej pokorze: twórcy wobec siebie samego, a przede wszystkim wobec tych społeczności, które zawsze zasługują na szacunek, choćby były biedne i oddalone od głównych centrów i jarmarków sztuki współczesnej. Ale ta pokora nie może być jednocześnie schlebianiem ubóstwu duchowemu, stąd bowiem prosta droga do kiczu<sup>30</sup>.

Czyżby Sedlmayrowskie *Verlust der Mitte*<sup>31</sup> przeżyło wiek XIX i zamierzało przeżyć obecne stulecie? To stulecie, które przyszło na świat z wrodzoną wadą estetycznego serca i z krótkim oddechem świadomości, co pozwala kreować teatr fenomenów, ale nie teatr powszechności.

A jednocześnie przecież oba te stulecia wypełnione były wybitnymi, czasem wręcz genialnymi dziełami religijnymi różnorodnych artystów. Byli nawet tacy — może nie genialni, ale uczciwi — jak nazareńczycy, którzy tematykę religijną postawili, jak w przeszłości, na pierwszym miejscu. Byli mistrzowie indywidualnej stylizacji: Gauguin i Barlach, Dunikowski i Nowosielski. I byli ci najsłynniejsi, którzy sami, bez poprzedników i następców, „buszowali w zbożu” religijnego posiewu: emfatyczny Delacroix

<sup>30</sup> A. Moles *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii szczęścia*, Warszawa 1978. — Zob. też wypowiedź J. J. Lipskiego i rozwinięta wokół niej dyskusję o kiczu religijnym w miesięczniku „Znak” 36, 1984, 353.

<sup>31</sup> H. Sedlmayr *Verlust der Mitte*, Wien 1946.

i protestancko-metafizyczny Friedrich. Mariackie anioły błogosławią witrażom Wyspiańskiego i Mehoffera. Georges Rouault odkrywa mistyczne światło witraży, a rosyjsko-żydowsko-francuski Chagall — mistyczny mrok Apokalipsy<sup>32</sup>. Niestety, pomiędzy tymi szczytami nie ma prześłań, nie rozpościerają się mosty: pozostali zupełnie sami — twarzą w twarz z tajemnicą. I my też, w ich cieniu, pozostajemy samotni, opuszczeni przez sztukę, która przez całe stulecia kwitła na polach wiary.

Sztuki religijnej jako zjawiska społecznego nie tworzy ani stylizacja, ani historyzm, ani poszukiwanie tego, co było, i tego, czego może nie było. Te drogi prowadzą donikąd, bowiem rozmijają się z chrześcijańskimi społecznościami. Zabrakło teologicznej wspólnoty w chrześcijaństwie intelektualnym, zabrakło bowiem pokory, czyli potrzeby podjęcia indywidualnego, choć zarazem wspólnego udziału w polifonii postannictwa.

Kryzys w sztuce dobiega już dwóchsetletniego „jubileuszu”. Czy istnieje z niego wyjście?

Jakie to jednak szczęście, że jestem tylko historykiem sztuki, a nie artystą czy prorokiem!

<sup>32</sup> Do grona artystów podejmujących tę fascynującą wizyjną tematykę zaliczyć można ostatnio Jana Lebensteina, który znakomitymi gwaszami ozdobił luksusowe wydanie paryskie *Apokalipsy* w przekładzie Czesława Miłosza (1986, Édition du Dialogue).