

Artysta tworzy tyle, ile wie

Jacek Hajnos OP

Magister sztuki ASP w Krakowie.
Malarz, rzeźbiarz. Duszpasterz wspólnoty
twórców chrześcijańskich Vera Icon.
Do Zakonu wstąpił w 2016 r.

Zgodnie z klasyczną definicją sztuka jest naśladowaniem rzeczywistości poprzez działalność człowieka. Lub – według stworzonej w XX wieku instytucjonalnej definicji – dziełem sztuki jest artefakt, któremu przedstawiciel świata sztuki nadał status kandydata do oceny. A czym jest sztuka według Ciebie, Jacku?

Zacznę od dość ogólnej intuicji. Po pierwsze – przez dwadzieścia pięć wieków różni myśliciele próbowali zdefiniować sztukę, powstało wiele różnych pomysłów na jej definicję, więc nic w tym dziwnego, że z każdym nowym nurtem filozoficznym pojawiają się pomysły na to, jak wyrazić jej istotę. Bliskie jest mi podejście Arystotelesa (chyba najszersze), który twierdził, że sztuka jest cnotą rozumu praktycznego. Mieści się w działaniu *poiesis*, czyli wytwórczości – i choć wiąże się z moralnością i intelektem, to w tym ujęciu jest to oddzielny rodzaj poznania. Natomiast Arystoteles zauważył, że każdy twórca tworzy dlatego, że zauważa brak w przyrodzie. Mamy w przyrodzie drzewa, zjawiska atmosferyczne, jaskinie... natomiast człowiek na pewnym etapie cywilizacyjnym zauważa w sobie potrzeby wykraczające poza naturę – zauważa na przykład, że

mógłby mieć obuwie na stopy, bo wtedy łatwiej będzie mu się przemieszczać; że potrzebuje jakiejś broni, za pomocą której mógłby sprawniej polować. Można powiedzieć, że gdzie powstawał brak i potrzeba człowieka, tam powstawała sztuka. I właśnie dlatego w starożytnym ujęciu sztuka jest wszędzie tam, gdzie jest odpowiedź na brak. Ta sztuka jest celowa.

To szerokie ujęcie jest mi bliskie dlatego, że w zamęcie różnych koncepcji odnośnie do tego, czym jest sztuka, mieści w sobie najwięcej. Jest najbardziej ogólne, ale też najbardziej intuicyjne w kontekście myślenia o naturze i kulturze. Jedna rzecz jest tu interesująca: tym, co zasadniczo różni człowieka od zwierząt na pewnym etapie rozwoju, jest fakt, że człowiek pierwotny wytwarza artefakty, które nie mają *stricto* praktycznego zastosowania. Na przykład figurka Wenus z Willendorfu – przy jej pomocy nie jest łatwiej przeżyć w lesie. Tak samo malunki w Altamirze czy w Lascaux – nawet jeżeli miały funkcję kultową, to wymagały tak heroicznej dla tych ludzi pracy (konstrukcji rusztowania, malowania po ciemku, a nawet wykorzystywania prymitywnego aerografu!), że łatwo wyobrazić sobie prostsze i bardziej przystępne formy kultu. Człowiek od początku podejmował jakiś wysiłek – celowy, ale wykraczający poza praktyczny, albo może ściślej, pragmatyczny cel. (Człowiek pierwotny przecież polował – malowanie zwierząt nie pomaga w utrzymaniu się przy życiu). Takim odkryciem archeologicznym (w kontekście szerokiego podejścia do sztuki) jest odkrycie Göbekli Tepe, w południowej Turcji. W 1994 roku niemiecki archeolog Klaus Schmidt odkrył tam najstarsze na świecie obiekty monolityczne, pochodzące jeszcze sprzed czasów osadnictwa. Ludzie przynosili tam 20-tonowe kamienie, ociosywali je, układali w konkretnych konfiguracjach, dekorowali w różne ornamenty...

no właśnie, po co? Jak wskazuje Schmidt, najpierw powstała świątynia, potem miasto.

Czyli można powiedzieć, że poczucie braku w wymiarze sztuki (lub kultu) było dla tych ludzi bardziej doskwierające, niż pragmatyczna potrzeba posiadania miasta?

Człowiek odpowiada na różne braki w przyrodzie, tworzy artefakty, i widzimy to w całej kulturze. Kiedy tych artefaktów jest dużo, to mamy oznakę cywilizacji. Z drugiej strony, możemy zobaczyć człowieka, który na pewnym etapie swojego rozwoju tym się różni od zwierząt, że tworzy wysoko skomplikowane przedmioty, które nie mają pragmatycznego sensu. Jest to krok w stronę transcendencji – przekraczania siebie, już na samym początku naszego istnienia jako gatunku. Tym, co wyróżnia tę definicję Arystotelesa, jest wskazanie na znane nam zagadnienie *mimesis* – ale co ono właściwie oznacza? Nie chodzi o to, że artyści z biegiem czasu nauczyli się naśladować przyrodę w rozumieniu dokładnego odwzorowania portretu, sylwetki ludzkiej czy kształtu drzewa. Chodziło o naśladowanie celowości natury – Arystoteles zauważył, że natura jest celowa. Byty w przyrodzie dążą do spełnienia swojego celu, do *entelechii*, do pełni bytowej. Warto się nad tym zastanowić, bo w mojej opinii współcześnie to właśnie celowość jest wyznacznikiem tego, co można do sztuki przyporządkować – co sztuką jest, a co jest tylko pomnażaniem braku. Sztuka jest świadomym, celowym działaniem człowieka, naśladującym przyrodę, adekwatnie odpowiadającym na jej braki. Stąd zawody jak lekarz czy szewc, odpowiadające na braki materialne, oraz takie jak malarz czy muzyk i wiele innych, odpowiadające na braki niematerialne.

Ale przecież nie nazwiemy dzieł szewca albo lekarza, choćby nawet najlepszych, „wzniosłą sztuką” albo „piękną sztuką”. A na pewno nie w tym samym sensie, w jakim będziemy mówić o pięknej sztuce malarza czy muzyka.

Sztuka klasyczna nie знаła podziału sztuk na te szlachetniejsze, uaktywniające intelekt, i te nieszlachetne (rzemieślnicze), które go nie uaktywniają, czy tego podziału, który wprowadził Charles Batteux, wyodrębniając sztuki piękne. Natomiast w rozumieniu panującym w starożytności wszystko, co człowiek

sensownie (czyli celowo) wytwarza, zauważając braki w przyrodzie, jest sztuką.

Można też z filozofii Tomasza z Akwinu, czy też z innych filozoficznych nurtów realistycznych, wyprowadzić myśl, że człowiek tworzy tyle, ile wie. Innymi słowy: jeżeli sztuka jest bezsensowna, nie odpowiada na braki, nie doświadczamy w niej celowości, to bardzo możliwe, że jest odzwierciedleniem stanu wiedzy o świecie i światopoglądu jej twórcy. I w tym sensie styl i język artystyczny twórcy są efektem jego wiedzy, osobowości i doświadczenia. Można powiedzieć tak jak brat Albert Koczej: „człowiek bez osobowości nie ma stylu”. Przywołam tu przykład Picassa, który kiedy zauważał, że jakaś rzecz mu się bardzo podoba, że przyzwyczajają się do jakiegoś elementu obrazu, usuwał to z obrazu dlatego, że bał się maniery, która niszczy styl. Maniera jest bowiem pewnym wyborem ładnego, przyjmowanego przez publiczność stylu; języka, który się udał, który się ludziom podoba, ale którego powtórny wybór oznacza dla artysty brak rozwoju.

Podsumowując: na poziomie sztuki klasycznej, według Arystotelesa, sztuka jest cnotą rozumu praktycznego; człowiek potrzebuje sztuki, aby wytwarzać przedmioty, które odpowiadają na pewien brak w przyrodzie; artysta musi być cnotliwy, a więc posiadać zdolność wewnętrzną i zewnętrzną; artysta tworzy tyle, ile wie. Nawet jeżeli artysta działa zgodnie z regułami, jak za chwilę zobaczymy, może to prowadzić do wykonania rzeczy dobrze zaplanowanych, dobrze działających, które niekoniecznie nazwalibyśmy sztuką. Zadam Ci proste pytanie, które zadał profesor Henryk Kiereś podczas jednego ze swoich wykładów: czy obóz koncentracyjny jest dziełem sztuki?

Zdecydowanie nie! Wszystkie moje intuicje w oczywisty sposób mówią mi, że nie jest to dzieło sztuki.

Ale pomyśl – dlaczego nie jest? Zastosujmy kategorie Arystotelesa – to będzie ciekawy zabieg, który nam trochę wyjaśni, dlaczego niektórych rzeczy nie uważamy za sztukę.

Wytworzył go człowiek: jest celowym, świadomym wytworem jego działalności. Jest naśladowaniem natury: doskonalili świat poprzez eliminację „słabszych jednostek”. Dlaczego więc się wzdrygamy, by obóz koncentracyjny nazwać sztuką? Ponieważ koncepcja świata, jaka leży u podstaw obozu koncentracyjnego, jest fałszywa. Chodzi o defekt poznawczy – artysta tworzy tyle, ile wie. Wszystkie elementy arystotelesowskiej definicji sztuki mamy w tych trzech punktach, natomiast w ostatnim, wiążącym się z tym, kim jest artysta, tkwi błąd poznawczy. Okazuje się, że artysta ma fałszywe pojęcie świata. Ten radykalny przykład bardzo wyraźnie pokazuje, jak ogromną rolę ma ten ostatni punkt – to koncepcja świata odpowiada za stworzenie tak piekielnego miejsca na ziemi jak obóz koncentracyjny.

A wracając do artystów – w jaki sposób pełnią misję doskonalenia świata?

Człowiek zauważa w świecie braki, a artysta ma potrzebę odpowiadania na te braki w specyficzny sposób. Artysta, inaczej niż szewc czy lekarz (oni są też sztukmistrzami według koncepcji Arystotelesa), odpowiada na braki na poziomie duchowym. Ma potrzebę, żeby poprzez swoją sztukę wzmacniać to, kim jest człowiek – a jest bytem transcendującym, otwartym na Boga! Stworzonym do czegoś więcej niż tylko do zaspokajania podstawowych potrzeb.

Jeżeli sztuka niska, rozrywkowa karmi tylko niskie potrzeby człowieka (jakby powiedział Max Scheler, który rozróżniał poziomy wartości), jej autor staje się zakładnikiem publiki, zakładnikiem niskich potrzeb i wartości, i nie realizuje tego, co sztuka

może osiągnąć – czyli pobudzania wyższych wartości w człowieku i odpowiadania na nie.

Czy w takim razie ma sens wyróżnianie sztuki religijnej? Z tego, co powiedziałaś, można wywnioskować, że podstawowy odruch tworzenia, obecny w sztuce człowieka pierwotnego, ma charakter religijny, transcendentny. Być może sztuka w ogóle zrodziła się jako sztuka religijna? Czy możemy mówić w takim razie o sztuce religijnej?

Myślę że ważnym dokumentem w dyskusji o tym czym sztuka jest, choć nie z punktu widzenia *art worldu*, a z punktu widzenia teologii, jest dokument *Sacrosanctum concilium* Soboru Watykańskiego II, który używa terminów wręcz wprost zapożyczonych od Charlesa Batteux. Zacytuję punkt 122: „Do najszlachetniejszych dzieł ducha ludzkiego słusznie zalicza się sztuki piękne, zwłaszcza sztukę religijną, i jej szczyt, mianowicie sztukę kościelną. Z natury swej dążą one do wyrażania w jakiś sposób w dziełach ludzkich nieskończonego piękna Bożego. Są one tym bardziej poświęcone Bogu, i pomnażaniu Jego czci i chwały, i wyłącznie zmierzają ku temu, aby swoimi dziełami dusze ludzkie pobożnie zwracać ku Bogu”.

Mamy tutaj zakreślone dwie funkcje: pierwszą – aby dusze ludzkie pobożnie zwracać ku Bogu, oraz drugą – dzieła sztuki mają dążyć do wyrażania nieskończonego piękna Bożego. Sam dokument stosuje następujące rozróżnienie (a nawet gradację): na początku mówi po prostu o sztukach pięknych (najszersze pojęcie), potem wskazuje na wyższą formę – sztukę religijną, która podejmuje tematykę związaną z Bogiem, z Kościołem, ze świętymi. Na końcu natomiast wymienia szczyt sztuki religijnej – sztukę kościelną, którą możemy nazwać sztuką sakralną. Warto zastanowić się, na ile sztuka religijna jest zaangażowana w kult – wkraczają tutaj pewne cechy formalne, ponieważ taki przedmiot sztuki, aby stać się przedmiotem kultu, musi spełniać pewne wymagania. Może być tak, że pomimo iż artysta miał intencję stworzenia przedmiotu sakralnego, a do tego taka sama była intencja zamawiającego, dany przedmiot ma potencjał tylko na sztukę religijną. To od tych cech

formalnych zależy, czy mamy do czynienia z przedmiotem kultu, czy nie. To jest też ważne rozróżnienie w kontekście języka sztuki, którego używa twórca, aby wyrazić treści religijne.

Co odróżnia sztukę religijną
od sztuki sakralnej?

W sztuce religijnej można używać zasadniczo dowolnych języków twórczych, czyli dowolnej formy ekspresji. Bierze się to stąd, że w sztuce religijnej, która nie ma przeznaczenia sakralnego, artysta może sobie pozwolić na większą indywidualizację, ekspresję, a nawet swoją osobistą interpretację scen religijnych – dopuszczalne są tutaj nawet ujęcia mniej ortodoksyjne. Potrzeba artystycznej ekspresji twórcy jest w przypadku sztuki religijnej bardziej respektowana niż w sztuce sakralnej. Można natomiast powiedzieć, że w sztuce sakralnej chodzi bardziej o logikę łaski. Mam tutaj na myśli teorię uobecnienia, którą opisał w znakomity sposób profesor Janusz Krupiński. Sztuka nie jest ekspresją, ale jest łaską – nie pochodzi od artysty, ale poniekąd z zewnątrz (jak na przykład w przypadku ewangelistów albo Besaleela z Księgi Wyjścia). Jest tutaj obszar wolności artystycznej oraz obszar otwarcia na łaskę i uobecnienie. Wydaje mi się, że równowaga między tymi dwoma obszarami może dać szczyt, o którym mówi *Sacrosanctum concilium*. W sztuce religijnej równowaga między tymi obszarami może być zaburzona – może być w niej więcej indywidualizmu i ekspresji.

W takim razie gdzie leży granica? Jakie języki sztuki religijnej są akceptowalne w sztuce sakralnej, a jakie nie? Kto o tym decyduje: autorytet kościelny, odbiorca, sam artysta?

Myślę, że to równowaga różnych czynników, które wymieniał. Po pierwsze, język powinien być tak prowadzony, aby był możliwy do odczytania przez ludzi w danym kodzie kulturowym. Artysta w sztuce sakralnej powinien świadomie podjąć refleksję nad tym, jakiej użyć formy, tak aby symbolika została dobrane odczytana przez odbiorcę. Po drugie, ważne jest,

czy język użyty nie ma w sobie zbyt silnych, charakterystycznych elementów, które zaburzałyby skupienie w przestrzeni sakralnej. Sztuka sakralna, ukierunkowana na kontemplację, ma mniejszą rolę prorocką (w takim znaczeniu, w jakim na przykład Jeremiasz tłukł naczynia przed Izraelitami). Myślę że jest na to miejsce we współczesnej sztuce religijnej – sporo jest dobrych dzieł performatywnych, także w obrębie chrześcijańskiego performansu, które pobudzają do myślenia (wystarczy wspomnieć działalność artystyczną Zbigniewa Warpechowskiego). Natomiast myślę, że w przestrzeni sakralnej poprzez styl artystyczny nie powinniśmy prowokować odbiorcy do krytycznych pytań dotyczących religii. Chodzi raczej o to, aby te dzieła artystyczne pomagały w kontemplacji, w modlitwie. I nie ma takiej sztywnej granicy, gdzie powiedzielibyśmy: „O, ta sztuka to już jest przekroczenie!”.

Ale przyznasz przecież, że tego typu komentarze się pojawiają. Spotykamy się z takimi opiniami o sztuce sakralnej. Brak wycucia? Niezrozumienie?

Wydaje mi się, że możemy w pewnym przybliżeniu powiedzieć o niektórych stylach, na przykład: współczesne style awangardowe (przynajmniej na podstawie mojej wewnętrznej sondy społecznej) są raczej niezrozumiałe. Dotyczy to takich stylów malarskich jak ekspresjonistyczny, fowistyczny czy niektóre przejawy abstrakcji geometrycznej (ale nie wszystkie). Uogólniając, wszystkie te formy, które w sposób indywidualistyczny deformują postacie świętych tak bardzo, że stają się one mniej czytelne. Przykład: jestem fanem El Greco, który deformuje postacie – wydłuża twarze, ręce, to są bardzo dynamiczne ujęcia... natomiast u El Greco nie mamy poczucia przytłoczenia ekspresją dla odbiorcy w kościele. Wręcz przeciwnie, tam jest zachowana równowaga między stylem indywidualnym a objawieniem czy uobecnieniem, o którym mówiłem wcześniej. Natomiast są takie

prace, które przez zbyt nadmierną ekspresję artysty, nieudolne wykonanie, brak rzemiosła czy brak warsztatu nie powinny się znaleźć w kościele. I zaburzają przestrzeń sakralną – nie pomagają w modlitwie, a przecież taki jest cel sztuki sakralnej. Chciałbym tu przywołać postawę Proboszcza z Ars, Świętego Jana Marii Vianneya – kiedy dostawał pieniądze, wydawał je na dwa sposoby: pierwszym było przekazywanie ich na sierociniec, drugim – aby upiększać kościół, ale w naprawę dobrej jakości. Tu miał dwie intuicje: dla Boga należy oddawać to, co najlepsze (choć w porównaniu z Bożą chwałą to i tak skromne środki), oraz że przez piękno działa On sam.

Czy zgodziłbyś się z takim ujęciem, że sztuka sakralna jest przeznaczona do kontemplacji i w związku z tym traci wymiar profetyczny? Sztuka współczesna ma bardzo duże możliwości wykorzystywania mocnych języków artystycznych dla wywołania u odbiorcy religijnego poruszenia, jak chociażby wspomniany wcześniej performans religijny. Czy nie ma na to miejsca w sztuce sakralnej?

Wydaje mi się, że każda dobra sztuka ma wymiar profetyczny, tylko chodzi mi o ten wymiar profetyzmu, który wiązałby się z szokowaniem, wybijaniem z rytmu. Są takie opisy w Piśmie Świętym, chociażby losy Ozeasza czy Jeremiasza, w których Pan Bóg wzywa proroków, aby prowokowali i budzili Izraela. Aby zwracali się na nowo ku Bogu. I uważam, że absolutnie potrzebujemy takiej sztuki. Dla mnie takim inspirującym twórcą jest Krzysztof Wodiczko, który robił ruchome instalacje dla osób bezdomnych, a oprócz tego w Hiroszimie zrobił *videoart* dla upamiętnienia tragedii atomowej, oraz wiele, wiele innych działań społecznych, pobudzających ludzi do myślenia. Cenię niektóre dzieła początkowej fazy polskiej sztuki krytycznej, czy wspomnianego „awangardowego konserwatystę” Zbigniewa Warpechowskiego, ich działania często miały silny ładunek profetyczny w aspekcie „wybijania” ze schematów myślenia, stereotypów czy powierzchownej wiary. Natomiast kiedy sztuka krytyczna krytykuje z zasady, i już bez zastanowienia używa krytyki jako materii twórczej, to istnieje wielkie ryzyko popadnięcia w pewną manierę

krytykanctwa – gdzie krytyka jest wpisana w ideologiczną modę wytoczoną przez *art world* i pokazywaną w galeriach światowych. Tacy artyści – a jest ich sporo współcześnie, są zakładnikami instytucji, a ich krytyka staje się niemym szczekaniem. Taka sztuka traci wymiar prorocki, a zamienia się w najcięższy grzech sztuki współczesnej, mianowicie – poprawność polityczną. Sztuka sakralna może i powinna być prorocka, ale nie w wymiarze szokowania i destabilizowania. Jej wymiar profetyczny jest związany ze wskazywaniem na Boga – przybliżyć do realnego spotkania już bez pośredniczenia ze sztuką. Dobra sztuka sakralna transcenduje samą siebie.

Artysta tworzący sztukę sakralną powinien więc być współczesnym prorokiem.

Sztuka sakralna wiąże się z wiedzą artysty, jego stylem, a także z potrzebami człowieka... ale oprócz tych wszystkich czynników artysta powinien wyłapywać pewne trudno uchwytnie intuicje odnoszące się do współczesnych czasów. Tak, aby jego sztuka była z jednej strony jak najlepszej jakości, a z drugiej pomagała ludziom się modlić. Dla mnie takim idealnym przykładem był Stanisław Niemczyk – genialny twórca, zresztą również współpracujący z wielkimi artystami... ale oprócz tego miał wspaniałe podejście do ludzi. On sporo czasu przed samą budową spędzał z parafianami, których zachęcał do oddolnego zaangażowania się w jego dzieło, konsultował z nimi pomysły i projekty (często bardzo zaawansowane). Można powiedzieć, że swoje dzieła tworzył organicznie, wspólnie z ludźmi, którzy byli tych dzieł odbiorcami. Ludzie naprawdę czuli, że to jest ich dzieło – nie, że to jakiś wyniosły artysta przyszedł i zaproponował im coś, czego tak naprawdę nie chcą. Tak po ludzku można powiedzieć, że Niemczyk wiele godzin, nawet wiele dni „zmarnował”, aby porozumieć się z ludźmi, aby zachować wymiar wspólnotowy, a przy tym stworzył

najwyższej jakości dzieła pod względem kompozycji i materiału. Niektóre jeszcze się tworzą, już niestety bez jego obecności – mam na myśli kościół w Tychach. (Myślę że to będzie taka nasza polska wizytówka, jak Sagrada Familia w Barcelonie).

Wspomniany wyżej kontemplacyjny aspekt sztuki sakralnej może się wiązać z daleko posuniętym minimalizmem: w myśl zasady, że ponieważ wrażenia artystyczne mogą rozpraszać, dlatego lepiej je zredukować. Przykładem może tu być architektura klasztoru trapistów w czeskim Nowym Dworze. Co sądzisz o takiej stylistyce?

Minimalizm jest wyrazem współczesnej wrażliwości człowieka. Wrażliwości zmęczonej nadmiarem bodźców w przestrzeni publicznej, w internecie, w mass mediach. Ten nurt jest ciekawą odpowiedzią na potrzebę wyciszenia, także wyciszenia estetycznego. Dlatego takie realizacje jak Nowy Dwór w Czechach stanowią przykład niezwyklej równowagi pomiędzy nawiązaniem do tradycji (w tym przypadku cysterskich) a zarazem odniesieniami do sztuki współczesnej. Tam właśnie architekt John Pawson umieścił tradycyjną figurkę Matki Bożej na tle oświetlonych, białych ścian, co daje niezwyklej efekt wyciszenia estetycznego. Minimalizm to nie sama pusta przestrzeń hangarowa – to też trzeba umieć zrobić. A paradoksalnie, żeby zrobić coś bardzo prostego, trzeba być genialnym. Łatwiej stworzyć skomplikowane formy.

A jaka jest rola teologii, doktryny, przekonań religijnych w sztuce religijnej i sakralnej? W pewien sposób mogą one przecież zawęźać ekspresję twórczą. Czy nie jest to czasem zduszenie iskry talentu u twórcy?

Powtórzę to, co mówiłem na początku – artysta tworzy tyle, ile wie.

Jeżeli na przykład artysta ma jakiś defekt poznawczy, braki warsztatowe, silne zakotwiczenie ideologiczne, to jego twórczość nie będzie uzupełniać braków w naturze. Może się zdarzyć coś przeciwnego, a mianowicie, że będzie pomnażać braki, tworząc sztukę, która nie jest piękna ani nie prowokuje w jakiś celowy sposób – tylko jest jak opuszczony dom, w którym nikt nie chce mieszkać, a wszyscy boją się go zburzyć, bo ma jakąś mityczną wartość.

Przytoczę taki przykład – „Teologia Polityczna” na początku projektów artystycznych organizuje

teologiczne warsztaty z artystami. Te warsztaty mają charakter edukacyjny, ale też są po to, aby artysta zrozumiał złożoność problemu, do którego ma podejść w sposób artystyczny (formalny). Innymi słowy, aby mógł zobaczyć temat od strony Biblii, teologii, historii sztuki. W związku z tym poszerza swoje rozumienie świata. To pozwala mu, wykorzystując swój styl (jeżeli to nie jest tylko maniera) oraz wiedzę pozyskaną na tych warsztatach, stworzyć pewien wartościowy przedmiot. Oczywiście możemy potem dyskutować, czy to się udało, czy nie. Ale kierunek jest taki, aby odpowiedzieć na ten problem współczesnej sztuki, jakim jest ignorowanie *ratio*, ignorowanie w edukacji artystycznej tego zasadniczego elementu: świata wewnętrznego artysty w relacji wolności do prawdy.

Współcześnie, przynajmniej na podstawie moich doświadczeń, wydaje się, że w edukacji artystów brakuje *logosu*, sensu. Poza krytyką rzeczywistości nie ma wcale afirmacji rzeczywistości – jeżeli twój świat składa się tylko z tego, co negujesz, rodzi się pytanie, jaki jest twój świat? Co jest w nim wartościowe?

Jeżeli wolność osoby jest tylko wolnością negatywną, składającą się z zaprzeczania temu, co mówi świat, Kościół czy państwo, to czy nie jest tak, że artyści nie mają nic do powiedzenia? I na poziomie edukacyjnym taka ignorancja jest często pochwalana. I to jest niepokojące, bo żeby odrzucić drabinę, którą możemy nazwać tradycją, trzeba wejść na jej szczyt. Jeżeli ją za szybko odrzucisz, okaże się, że jesteś ignorantem, któremu tylko wydaje się, że jest na szczycie, że robi coś niesamowitego.

Mówię o tym w kontekście wspomnianej instytucjonalnej definicji sztuki, ponieważ często ludzie dostają się do świata sztuki, ponieważ podejmują modne tematy. Mieliśmy takiego profesora na ASP w Krakowie, który swego czasu mówił, że jeżeli połączymy

temat homoseksualizmu i antysemityzmu, i na dodatek jakiś obraz na temat wydzielin, to dostaniemy się do modnych galerii sztuki.

Oczywiście, pomimo tego sporo dobrych dzieł trafi do *mainstreamu* (tutaj trzeba docenić prywatne galerie sztuki) i dużo osób promuje dobrą sztukę.

Jakie jest miejsce kanonu w sztuce religijnej i sakralnej? Chociażby kanon ikony prawosławnej – czy to konieczne, potrzebne? Czy jest to raczej przeszkoda i ograniczenie? A może to wzorzec, poprzez którego łamanie można wydobyć geniusz twórcy?

Jeżeli chodzi o kanon ikony prawosławnej, to powstawał on w sposób organiczny i ewolucyjny. Dany artysta, na przykład Rublow, nie dostał objawionego obrazu, tylko działał w pewnej tradycji. Pewne kanony powstawały organicznie – byli jacyś mistrzowie, którzy wyróżniali się pod względem warsztatu (a także pod względem życia duchowego i moralnego, co jest charakterystyczne dla Wschodu). Dany mistrz miał pod sobą rzemieślników i uczniów, mniej od niego uzdolnionych. Dzieło stworzone przez samego mistrza, dobrze przyjęte w środowisku religijnym (często są to naprawdę znakomite dzieła!), staje się pewnym schematem, który jest powielany przez kolejnych, mniej uzdolnionych twórców (wiemy o tym z historii różnych szkół malowania ikon już od czasów klasztoru na Synaju). Później zaciera się moment przekazania tego schematu uczniom w ramach warsztatu artysty – schemat staje się wzorcem kulturowym, powszechnie obowiązującym. Tak powstała ortodoksja ikon. Od modelu dynamicznego, wykształcania schematu artystycznego w relacji uczeń-mistrz, przeszła ona do modelu statycznego, w którym skodyfikowano pewne motywy, a one stały się wiążące. Do tego doszedł później element silnego zatwierdzenia – połączono te skodyfikowane wzorce z autorytetem teologicznym środowisk duchowych, szczególnie mnichów. Nadano ikonie wtedy, po II soborze nicejskim, znaczenie parasakramentalne.

Kanon był organiczny – na początku składały się na niego tylko wybitne wzorce, tworzone przez mistrzów, a dopiero później w środowiskach religijnych zaczęto sakralizować te wzorce, tworząc kanon.

A w naszym kontekście? Czy chrześcijaństwo zachodnie potrzebuje kanonu?

My potrzebujemy mądrych artystów. Nie potrzebujemy kanonu takiego jak Wschód, który trochę usztywnił myślenie (choć to się też zmienia, czego przykładem jest szkoła nowej ikony albo twórczość Mateusza Środonia). Zachód ma większe zaufanie co do języka artystycznego, mamy większe wyczucie i szacunek dla indywidualności – doceniamy zarówno Świętego Łukasza, który miał bogatsze słownictwo, jak i Świętego Marka, który pisał dużo prościej. Bóg działa w indywidualnym podmiocie i objawia się w konkretnym stylu artysty. Styl w świecie malarskim jest tym, co zmienia suchy komunikat w wyznanie twórcy. Jak podkreśla doktor Dariusz Karłowicz, w *Katechizmie Kościoła Katolickiego* temat sztuki jest wspomniany przy omawianiu ósmego przykazania: „Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu”. Artysta może więc przez swój styl złożyć fałszywe lub prawdziwe świadectwo o Bogu. Oczywiście, jeżeli ten artysta jest mądry, to w pokorze i z wielką uważnością zapoznaje się z tematem, który ma podjąć, oraz szuka odpowiednich środków, aby go wyrazić, używając rozumu praktycznego. Musi używać rozumu w doborze materiału, techniki, ujęcia tematu, kolorystyki... to ujęcie może być bardzo nowe, poza kanonem i wzorcami kulturowymi, jeżeli tylko sens danej sceny jest zachowany, a nawet uwypuklony w kontekście konkretnego dzieła. Dlatego mądry artysta za każdym razem zastanawia się, jak dobrać środki do danego tematu, unika maniery, jest krytyczny wobec siebie, słucha Kościoła i ludzi mądrzejszych od siebie. Tak aby jego dzieło było jednocześnie stworzone w sposób

charakterystyczny dla niego samego, a jednocześnie harmonijny z objawieniem, z uobecnieniem łaski. Połączenie tych dwóch rzeczywistości przy pomocy Bożej łaski może dać dzieło sztuki sakralnej, które może pomóc ludziom w kontakcie z Bogiem.

Pytanie na koniec:
czy piękno zbawi świat?

Tak, piękno zbawi świat. I dodam to, co powiedział Myszkin w *Idiocie*: „Piękno Chrystusa zbawi świat”. Tak, absolutnie... Na rekolekcjach *Vera Icon*, w których uczestniczyłem, piękną konferencję o egzystencjalnym wymiarze powołania artystycznego w Kościele wygłosił albertyn i malarz brat Albert Koczaj. Powiedział on, w kontekście nawracania innych, że nie spotkał jeszcze nikogo, kto nawrócił się dzięki sile argumentów. My ich potrzebujemy, ale zazwyczaj na kolejnym etapie, kiedy już uwierzymy, aby poukładać sobie różne rzeczy w głowie. Natomiast nawracamy się dlatego, że Bóg działa przez urok. Kiedy widzimy człowieka pięknego moralnie i życiowo, kiedy widzimy działanie Boga w Kościele i świecie, a także w naszym życiu, to wszystko działa przez urok. Bóg nas pociąga poprzez swoje piękno.

I kiedy przyjdzie powtórnie na końcu czasów, przyjdzie w blasku, który dla niektórych może być oślepiający, a dla innych będzie oświecający, ekstatyczny i piękny.

Rozmawiał: Antoni Kowalik OP

[illegible]