

Sztuka religijna dawniej i dziś – Wędrowki po Europie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej

ABSTRACT. Chońska Bogna, *Sztuka religijna dawniej i dziś – „Wędrowki po Europie” Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej* [Religious art yesterday and today – „Travels around Europe of Aleksandra Olędzka-Frybesowa]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 173-185. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The article presents a peculiar understanding of religious art, which is possible to be found in Aleksandra Olędzka-Frybesowa's essay writing. An artistic easiness of the usage of symbols is connected with two orders coexistence in a human being: a cosmic and a historical, sacrum and profanum. However, the crisis of European culture (which started together with the fall of Romanesque art) is a result of a separation of these both spheres in a man's consciousness and of a return to Greek-Roman ideals. A recipe for dealing with the crisis within the area of the fine arts is supposedly not regaining early medieval heritage, but rather a humble mimetism. It could constitute an introduction to symbolic generalisation which the author contradicts with abstract thinking.

Aleksandra Olędzka-Frybesowa – poetka i eseistka – jest między innymi autorką trzech eseistycznych tomów *Wędrowek po Europie*¹, które będąc swoistym dziennikiem z podróży, jednocześnie przedstawiają jej niezwykle ciekawą, choć kontrowersyjną teorię kultury europejskiej. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zawartej w esejach koncepcji sztuki religijnej, gdyż jest to problem niezwykle nurtujący autorkę i poruszany przez nią najczęściej.

Na początku trzeba zaznaczyć, że pod pojęciem sztuki religijnej rozumie Frybesowa zbiór dzieł, które spełniają warunek bycia symbolicznymi, a więc umożliwiają odbiorcom kontakt ze sferą transcendentną. Innymi słowy, eseistka, która uważa, że status świata wyznacza współbytovanie dwóch sfer: historycznej i kosmicznej, i która kryzys kultury wiąże z sytuacją całkowitego rozdzielenia tychże sfer w świadomości i życiu człowieka², postrzega sztukę religijną jako odwołującą się do obu

¹ Chodzi o następujące tomy: *Patrząc na ikony*, Kraków 1989, *W głąb labiryntu*, Kraków 1979, *Z Paryża w przeszłość*, Kraków 1973.

² Podział na sferę świętą i świecką charakteryzował, zdaniem autorki, *gipsową starożytność* (określenie de Goncourta) antycznej Grecji i Rzymu. Uważa ona, że zatem kryzys kultury wiąże się z powrotem do ideałów antyku. Jest w tym bliska rosyjskiemu sympatykowi tzw. „rosyjskiego renesansu” Lwu Szestowowi; por. L. Szestow, *Ateny i Jerozolimę*, tłum. i wstęp C. Wodziński, Kraków 1993.

z nich. Chodzi jej mianowicie o harmonijne połączenie *sacrum* i *profanum*, które to sztuka ma ukazywać, a więc o połączenie zarówno pierwiastka, który można określić mianem historyczno-materialnego (wiąże się to przede wszystkim z zaakceptowaniem sfery ludzkiej codzienności), jak i pierwiastka kosmicznego. Taka wstępna definicja, choć nieprecyzyjna, na razie musi wystarczyć.

Przy pierwszej, powierzchownej lekturze tekstów zawarta w nich koncepcja sztuki religijnej wydaje się sprzeczna. Jej paradoks polega na tym, że zawiera pozornie wykluczające się tezy: z jednej strony zarzuty przeciwko sztuce imitatorskiej, (po platońsku) mimetycznej, z drugiej zaś pochwałę tejże. Paradoks ten można przedstawić inaczej: nieustannym zachwytem Frybesowej nad dawną sztuką, zwaną przez autorkę abstrakcyjną, towarzyszą niejednolite (częściej jednak negatywne) oceny abstrakcji współczesnej. Sądzę, że pomimo pozornych sprzeczności poglądy eseistki można określić jako zadziwiająco oryginalną, spójną i głęboką wizję.

Zachwyty Frybesowej sztuką religijną można przeciwstawić jej krytykę sztuki greckiej, która podobnie jak wczesnośredniowieczna jest dla autorki niejako lustrem swojej epoki. O ile, jak pisał Mikołaj Biediajew: „Nic naprawdę klasycznego, całkowicie wykończonego na tym padole ziemskim, nie było możliwe w świecie chrześcijańskim”³, o tyle sztuka grecka zamknęła wszystko w naukowych analizach, ograniczając w ten sposób duchowość człowieka, udało jej się to, co tajemnicze: „[...] zamknąć [...] w tym, co ludzkie, wymierne i rozkładalne analizą, tak jak racjonalny i rozkładalny na zharmonizowane elementy jest marmurowy tors greckiego herosa”⁴.

Ów idealny porządek sztuki greckiej jest, wedle autorki oderwanym od życia złudzeniem, utrzymywanym tym chętniej: „[...] im bardziej sztuka oddalała się od życia szerokich mas ludności wydanych najdosłowniej, najbardziej bezpośrednio groźnej niespodziance życia”⁵. Związany ze śródziemnomorskim nawykiem plastycznym klasycyzm rozumiany jako Auerbachowski styl homerycki⁶, gdzie napięcie rozłożone jest jak gdyby po równo na wszystkie części przedstawionego dzieła, oswaja i zniekształca rzeczywistość⁷: „Kto wie, czy antyczna doskonałość formy plastycznej nie ułatwiła tego oderwania od gleby cierpienia i rozpaczy”⁸.

³ M. Biediajew, *Nowe średniowiecze*, tłum. M. Reutt, Komorów 1997, s. 26.

⁴ A. Olędzka-Frybesowa, *W głębi labiryntu...*, s. 143.

⁵ Tamże, s. 144.

⁶ Por. E. Auerbach, *Blizna Odyseusza*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, tłum. i wstęp Z. Żabicki, Warszawa 1968.

⁷ Por. A. Pieńkoś, *Laokoon – figura cierpienia...*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 1991, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 126-128.

⁸ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony...*, s. 232.

Takiemu oderwaniu od życia autorka esejów przeciwstawia szerokie ogarnięcie, uogólnienie, które nie stanowi oderwanego od rzeczywistości schematycznego ładu, lecz jest widzeniem zwyciężającym ograniczenia czasu ziemskiego. Frybesowa, porównując sztukę abstrakcyjną czasów dawnych i dzisiejszą, stwierdza: „Abstrakcja sztuki romańskiej – abstrakcja sztuki dzisiejszej. Bogactwo symbolicznych znaczeń, ciepła naturalność pierwszej, oschłość, mózgowość, czasem okrucieństwo drugiej...”⁹

Charakterystyczne dla wczesnego średniowiecza, a przejawiające się w dziełach sztuki, widzenie symboliczne **zwycięża** historię, ale jednocześnie **nie neguje** jej. Tak Frybesowa interpretuje wizerunek płaczącej Niobe – Racheli:

Rachela tkwi w swoim starotestamentowym podłożu, a powraca w Nowym Testamencie. [...] Ale z jaką naturalnością Rachela pojawia się pod pędzlem XIV-wiecznego bałkańskiego malarza wśród pobitych niemowląt Betlejem: oplakuje zarazem niewolę babilońską, rzeź niewinności i owe straszliwe masakry, które na tych ziemiach ponawiały się wraz z kolejnymi najazdami Turków, i tyle jeszcze nieszczęść późniejszych¹⁰.

Jedną z głównych i dość kontrowersyjnych tez, którą da się wyeksplikować z esejów autorki, jest teza o stopniowo postępującej degeneracji kultury zachodnioeuropejskiej. Rozdzielenie historii i wieczności pokrywa się z rozdzieleniem *sacrum* i *profanum*, który to proces, zdaniem Frybesowej, rozpoczął się już we wczesnym średniowieczu. *Sacrum* stało się dziedziną rozumu, tym samym świętość zaczęto rezerwować dla Boga, zaś oddzielenie to wiązało się z następującym niebezpieczeństwem:

[...] to, co wydzielone, odróżnione od reszty świata, nabiera pewnych cech szczególnych, obwarowuje się przepisami, zakazami, wymaganiami formalnymi, oddala się od reszty i sztywnieje¹¹.

Sacrum, we wczesnym średniowieczu nieodłącznie związane z samym życiem, z czasem coraz bardziej upodobniało się do nieruchomego, Parmenidejskiego bytu (Jedno), natomiast pozostawiona człowiekowi codzienność:

[...] wyzbywa się ogólnego sensu, coraz bardziej i z coraz bardziej niepokojącym skutkiem – rządzi się swoimi własnymi prawami, pozbawionymi świadomości powszechnych powiązań¹².

Zdaniem Frybesowej, procesy przebiegające na terenie sztuki są miarodajne dla całej kultury, toteż to właśnie sztuka uwidacznia degenera-

⁹ Tejże, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 80.

¹⁰ Tejże, *Patrzac na ikony...*, s. 233.

¹¹ Tejże, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 127.

¹² Tamże, s. 127.

cję europejskiej kultury, polegającą na uporczywym i coraz bardziej konsekwentnym powracaniu do ideałów antyku. W warstwie opisowej esejów autorka stara się przedstawić i zinterpretować historię sztuki religijnej od wczesnego średniowiecza aż do czasów współczesnych. I tak, o sposobach przedstawiania postaci w sztuce wczesnośredniowiecznej decydowało ich znaczenie. Pierwsze krzyże, jak pisze autorka esejów, były próbami włączenia faktu życia Jezusa w historię świata i jednocześnie włączenia tego faktu do porządku sakralnego; nie kładło się nacisku wyłącznie na cierpienie Jezusa jako człowieka, ale przede wszystkim na całość zbawienia, która przerasta pojedyncze życie¹³. Chrystus miał wielkie, nierealistyczne rozmiary, otwarte oczy – był przedstawiany syntetycznie i ponadczasowo. Takie przedstawianie w sztuce określa Frybesowa jako abstrakcję, mając na myśli przede wszystkim nierealistyczność tej sztuki. Autorka jest wielbicielką rzeźb z kościołów romańskich, które, jak wiadomo, charakteryzowały się geometryzacją (postaci były wydłużane, skracane, wyginane), ponieważ nie tylko dostosowywano je do wnętrza kościołów, ale starano się także poprzez nierealistyczne proporcje przedstawionych osób względem siebie, ukazać miejsce każdej z nich w kosmicznej hierarchii¹⁴. Według Frybesowej rzeźba romańska, która powstała w czasach, gdy wiara nieodłącznie była związana z samym istnieniem, ma:

[...] skłonność do abstrakcji, dekoracyjnych, nieraz geometrycznych uproszczeń, nie dba o prawdopodobieństwo szczegółów, wydobywa uczuciową lub pojęciową istotę rzeczy¹⁵.

Wysoko ocenia ona również prawosławne ikony, a jak twierdzi zwłaszcza tej dziedziny historii sztuki: Barbara Dąb-Kalinowska, ikona aż do czasów późnośredniowiecznych miała naśladować pierwoprzyczynę bytu (tak zwane przez Pseudo-Dionizego „nienaśladowane naśladownictwo”¹⁶), z założenia zatem to, co w niej przedstawione, nie miało prawa być podobnym do rzeczywistości. Kontemplując obraz, nie wolno równocześnie wyobrażać sobie boskości jako pokrewnej światu, nie wolno też zatrzymywać wzroku na pięknie przedstawionych przedmiotów. Celem ikony

¹³ Pozioma belka krzyża symbolizuje ziemskość, pionowa zaś transcendencję, wyższy porządek; krzyż jest symbolem życia jako całości. Wiąże się to z tezą, że jak twierdzi A. Turczyński, drzewo poznania to *prototyp świętego krzyża*: niepokorny Adam przyniósł rodzajowi ludzkiemu śmierć, ale Chrystus wchodząc w historyczność zniweczył grzech Adamowy jednocząc to, co boskie, z tym, co ziemskie; por. A. Turczyński, *Święto ikony*, Poznań 2002, s. 193.

¹⁴ Por. M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 2, Warszawa 1997, s. 216 i nast.

¹⁵ A. Olędzka-Frybesowa, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 56.

¹⁶ Podają za: B. Dąb-Kalinowska, „Klasyczna” ikona ruska, w: *Klasycyzm i klasycyzmy...*, s. 75.

było połączenie wiernych ze światem duchowym, dlatego wszelkie podobieństwa do elementów świata materialnego mogły utrudniać to przybliżenie¹⁷.

Począwszy od wieku XII (jest to ustanowiona przez Frybesową cezurę, która stanowi granicę pomiędzy tym, co w kulturze europejskiej wartościowe, a tym, co wartości coraz bardziej pozbawiane¹⁸) tendencje do „prawdziwego” przedstawiania wydarzeń historycznych biorą górę nad inną prawdziwością: coraz bardziej dba się o to, by Chrystus wyglądał naturalistycznie, by wzbudzał zwykłe, ludzkie współczucie zamiast doznania głównie religijnego. Wierne odtwarzanie szczegółów męki Pańskiej, troska o zgodność z historycznym przekazem, zdaniem Frybesowej, zabiły w sztuce sakralnej to, co najwartościowsze, stały się celem samym w sobie. Od interpretacji i syntezy aż do imitacji, jak najwierniejszego naśladowania natury – oto droga, którą, według autorki przebyła sztuka nowożytna zachodniej Europy. Powiedzmy raz jeszcze, że zdaniem autorki – była to droga powrotna do starożytnej Grecji i Rzymu, czyli, jej zdaniem, droga donikąd.

Historia sztuki zachodnioeuropejskiej, właśnie przez fakt uwidacznienia rozdziału święte-świeckie pokazuje nam, że sztuka o tematyce religijnej nie zawsze jest sztuką religijną. O specyfice tej ostatniej decyduje bowiem nie temat dzieła, lecz zawartość pierwiastka transcendentnego, a więc paradoksalne współlistnienie w dziele dwóch kręgów (koło kosmiczne i historyczne), wspomnianych już dwóch sfer. Dowodem na to jest fakt, iż „religijne” obrazy Rubensa są, zdaniem autorki esejów, puste i przeładowane niepotrzebnymi szczegółami, zaś ukochane przez nią holenderskie XVII-wieczne martwe natury bliższe są mistycyzmu niż niejeden obraz przedstawiający „święty” temat. Tak więc przynajmniej niektóre dzieła malarstwa nowożytnego, i to takie, co do których najbardziej pasowałoby określenie: mimetyczne, są dziełami religijnymi.

¹⁷ Por. B. Dąb-Kalinowska, „Klasyczna” ikona ruska...

¹⁸ Poglądy Frybesowej wykazują duże pokrewieństwo z modną dziś filozofią alternatywną, której naczelnym postulatem jest powrót do przeszłości (rozumiany różnorako, ale między innymi filozofia ta wzywa do powrotu do duchowości wczesnośredniowiecznej). Filozofia ta może być traktowana jako jeden z dwóch (obok postmodernizmu) sposobów odejścia od pokartezjańskiego modelu kultury europejskiej. Na temat pochodzenia i naczelných tez filozofii alternatywnej, por. A. Wyka, *Wstęp*, w: F. Capra, *Punkt zwrotny. Nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, tłum. E. Woydyłło, Warszawa 1987.

O tej granicy pisze także Francastel, rozpatrując problem przestrzeni malarstwa średniowiecznego i renesansowego. Przejście z jednej do drugiej epoki objawiło się zmianą przestrzeni segmentowanej na scenograficzną, a spowodowały ją zmiany stosunków międzyludzkich. Dwie przestrzenie to dwie różne koncepcje człowieka: w średniowieczu człowiek podporządkowany jest Bogu, w renesansie pewnie porusza się w niezmiennym świecie, por. P. Francastel, *Twórczość malarstwa a społeczeństwo*, tłum. J. Karbowska, A. Szczepańska, Warszawa 1973, s. 88, 96, 119, 129-136 oraz 166.

Dochodzimy tutaj do kolejnej tezy autorki, która to teza, jak wspomniałam na początku, może wydawać się sprzeczna z powyższą oceną rozwoju sztuki religijnej jako podlegającą procesowi stopniowej degeneracji. W jednym z esejów czytamy:

[...] może malarstwo religijne, wyszedłszy ze wzruszającego dziecięctwa prymitywów, rezygnuje z przedstawiania nadnaturalnego (przecież niewyraźnego wprost i niewyobraźalnego), a poprzestaje pokornie na tropieniu jakiejś części, jakiegoś odbicia boskości w tym, co naturalne¹⁹.

Powyższy cytat wskazuje na całkowicie odmienne stanowisko w kwestii sztuki naśladowanej – okazuje się bowiem, że skupienie artysty na otaczającym świecie, wierne jego kopiowanie może być sposobem na odzyskanie w sztuce tego, co zostało przez nowożytność zagubione. Swego rodzaju zdemaskowanie wymiaru transcendentnego i (wbrew zasadom klasycyzmu) skupienie na drobiazgach życia codziennego oznaczają sprowadzenie sztuki na teren doczesności, co nie musi być wcale tożsame z nadaniem jej statusu antyreligijnej czy areligijnej. Przeciwnie – właśnie dzięki sztuce naśladowanej możemy odzyskać coś, co można nazwać możliwością prześwitu transcendencji. Jak połączyć te ogólnie zarysowane, dwa, z pozoru niespójne stanowiska?

Potraktowane chronologicznie dzieła malarstwa czy rzeźby ukazują przede wszystkim wizerunek Chrystusa, który, zdaniem autorki *Wędrówek po Europie*, na przestrzeni kilku wieków z Syna Bożego stał się synem człowieczym, tym samym ukazują stopniowe kurczenie się sfery *sacrum* jako następstwo rozwoju sfery *profanum*, aż do zupełnego zaniku tej pierwszej. *Sacrum* zanika, gdyż rozwijająca się nauka pozwoliła na opanowanie świata zjawisk, świata historii bez tajemnicy, w którym to świecie człowiek jest niekwestionowaną władcą. I chociaż prócz swych unifikujących osiągnięć nauka ukazuje także puste, budzące grozę miejsca pomiędzy szczegółowymi specjalizacjami, które domagają się wyjaśnień, to kurcząca się sfera sakralna staje się sferą porządku czysto ludzkiego, tym samym z powszechnej i tajemniczej (jak już pisałam) zmienia się w atrybutywną: „Im bardziej zaś jest atrybutem, tym bardziej grozi jej powierzchowność, poprzestanie na zewnętrżności, zerwanie z prawdziwym, głębokim i powszechnym sensem”²⁰.

Sfera *profanum*, którą człowiek (szczególnie współczesny) kojarzy z całokształtem rzeczywistości, jest traktowana przez niego jako sfera niegodna, pozbawiona tego, co święte, wzniosłe, dlatego „świętość” musi zostać do niej niejako sztucznie dodana. Imitacja – przedstawianie doczesnego świata – połączona jest zazwyczaj, wedle Frybesowej z dodaniem do niego czysto zewnętrznych, zdobytych niejako na drodze

¹⁹ A. Olędzka-Frybesowa, *W głąb labiryntu...*, s. 311.

²⁰ Tejże, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 128.

intelektualnej (zatem nie przeżytych autentycznie przez człowieka) atrybutów „świętości”. Dzisiejsza, wyrodzona w manierę sakralność, przejawiająca się w przesłodzonych, różowych obrazkach odpustowych i dewocjonaljach, tkwi zatem korzeniami w greckim stylu klasycznym i kojarzy się autorce z tendencją do nieprawdziwego przedstawiania świata: jako uporządkowanego wzniosłego i „wygładzonego”. A traktowanie atrybutów „świętości” jako istniejących na poziomie faktycznym grozi zaślepieniem pychy, pewnością:

[...] że to, czego się nie da pokazać, ani się o to kusić warto, da się pokazać „jak żywe”. I z tego podstawowego błędu rodzą się następne: dęta monumentalność, niepotrzebny, głośny patos, gdzie na miejscu byłoby tylko przemilczenie, mówienie ciszą²¹.

Brak „pionowego” wymiaru to zarzut przeciwko sztuce mimetycznej, który wydaje się dla wielbicielki ikon i kościołów romańskich nie do obalenia. Ale sztuka mimesis jest w jej esejach traktowana dwojako.

Postawie artystycznej *osadnika* przeciwstawia Frybesowa postawę *nomady*, rozumiejąc, że ta ostatnia (chodzi jej tu przede wszystkim o holenderskie malarstwo z XVII wieku): „[...] jest nie tyle [...] konstrukcją i konstatacją, ale przede wszystkim pytaniem, sprawdzaniem otaczającego świata głodnymi, szeroko otwartymi oczyma dziecka, niemal dotykaniem tym właśnie dziecinnym, sprawdzającym palcem”²². Taka pytająca, pokorna postawa związana jest z myśleniem symbolicznym, które odzwierciedla nieskończoną ilość wzajemnych, istotnych, choć nie zawsze logicznych związków. Jest to postawa antykartezjańska, ponieważ punktem wyjścia relacji człowiek-świat nie jest racjonalny, nieufny podmiot, który wątpi w otaczającą go rzeczywistość (kartezjanizm może doprowadzić do solipsyzmu: istnieję **ja**, a cała reszta stanowi jedynie **moje** doznanie²³), lecz jak gdyby podmiot afirmujący, roztapiający się w świecie. Frybesowa w kilku miejscach powołuje się na francuską mistyczkę Simone Weil, dla której malowanie mogłoby być czynnością religijną, gdyby malarz umiał pośredniczyć pomiędzy Bogiem i jego stworzeniem jedynie dzięki uwadze. Pokorna uwaga to pełne skupienie na przedmiocie: „Prawdziwy malarz przez napięcie uwagi jest tym, na co patrzy”²⁴. Uwaga jest tym bardziej napięta i skierowana na zewnątrz, im mniej czło-

²¹ Tamże, s. 305.

²² A. Olędzka-Frybesowa, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 349.

²³ Por. M. Hempoliński, *Filozofa współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, t. 2, Warszawa 1989, s. 414.

²⁴ S. Weil, *Myśli*, tłum. i posł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985 s. 163. Jednakże Weil, w przeciwieństwie do Frybesowej, była wrogiem twórczości artystycznej. Sądziła bowiem, że każda twórczość daje możliwość popisania się własnym „ja”, które niemalże nigdy nie jest w stanie schować się za odtwarzanym światem.

wiek zajmuje się sobą, doskonałość i pełnia uwagi wiąże się więc z zatrą-
tą własnego „ja”.

Owa skromność jest, według Frybesowej, warunkiem, jaki musi speł-
niać arcydzieło religijne i wiąże się z rezygnacją z osobistych ambicji.
Jeżeli w centrum uwagi ktoś stawia przede wszystkim własne ego, musi
ponieść klęskę, także jako artysta. Ustanowiona przez eseistkę cezura,
która oddziela epokę „dobrą” (wczesne średniowiecze) od epok „złych”
(nowożytnych) stanowi także moment nowego autopostrzegania artysty:
skromny odtwórca staje się twórcą, kreatorem na podobieństwo Boga.
Dawny artysta godził się z rolą pośrednika pomiędzy dwoma światami:
boskim i ziemskim; dzisiejszy chce wszystkich informować o stanie swo-
jej duszy. Zdaniem Frybesowej, we współczesnej, goniącej za oryginalno-
ścią sztuce zbyt mocno ceni się własne, subiektywne i doprowadzające aż
do wynaturzeń widzenie rzeczy.

Wydaje się, że sztukę mimetyczną, która polegałaby wyłącznie na
kopiowaniu otaczającego świata, i która wiązałaby się z pokorną i jedno-
cześnie otwartą (wolną od intelektualnych schematów narzucanych
światu) postawą tworzącego artysty; można określić jako religijną. Jak
pisał Ludwig Wittgenstein w *Traktacie logiczno-filozoficznym*: „Nie to,
jaki jest świat, jest tym, co mistyczne, lecz to, że jest”²⁵.

Niemniej dawna sztuka, określana przez Frybesową jako abstrak-
cyjna oraz „pokorna” sztuka mimetyczna, w koncepcji autorki *Wędrówek
po Europie*, dziwnie łączą się ze sobą. Wittgensteinowska tautologiczna
„zasada tożsamości”²⁶, która obowiązuje w relacji pomiędzy faktem a jego
odwzorowaniem, i która ma *pokazać* nam mistyczność świata, spleta się
tutaj z apofatycznością religii Wschodu. „Czysta” imitacja rzeczywistości,
o ile dobrze rozumiem autorkę, może stanowić wstęp do jej abstrakcyjnej
(w sensie religijnego skrótu) negacji. Chodzi tutaj o sakralność spowo-
dowaną uogólnianiem realności, nie zaś dodawaniem czysto zewnętrz-
nych atrybutów *sacrum* do (lub kosztem) historycznych realiów.

Autorka esejów w wielu miejscach stara się ukazać wyższość chrze-
ścijańskiego Wschodu nad Zachodem: Wschód oferuje powszechne odku-
pienie i miłość w miejsce zachodniej sprawiedliwości – oczekiwania na

²⁵ L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. i wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 1977, s. 86.

²⁶ Język opisuje tylko fakty, a to, co ważne, to kwestia milczenia. Dlatego: *Zdania nie mogą wyrażać nic wyższego*. One mówiąc o faktach tylko wskazują na coś, co jest poza nimi. Tego, co ważne, nawet nie należy próbować opisać, bowiem *natychmiast się rozwieje, a nam zostaną w rękach jakieś plewy*. Dlatego właśnie próby przedstawienia tego, co nie jest faktem, lecz transcendencją przy pomocy (bo jakże inaczej?) gwałtownych środków wyrazu, ukazują tylko niemoc ludzką. Por. B. Wolniewicz, *O Traktacie*, w: L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*..., s. 27.

nagrodę i karę²⁷. Materialność Wschodu i związanie z życiem codziennym nie przekreślają jego mistyczności – przyniesione do cerkwi w czasie Wielkiego Tygodnia pokarmy (prawosławny zwyczaj opisywany w jednym z esejów) mają być darem dla zmarłych; zwyczaj ten ukazuje autentyczną łączność „tego” i „tamtego” świata²⁸: „Nasz własny, przeżywany aktualnie czas nie tylko nakłada się, ale i włącza w czas liturgiczny”²⁹.

Teologia apofatyczna, związana zresztą ze swoistą materialnością Wschodu, kładzie nacisk na niepoznawalność Boga ludzkim rozumem oraz na fakt, iż wszystko, co powiemy o Bogu, może zostać zanegowane. Dlatego kojarzy się ze skupieniem na cielesności (prawosławie nigdy nie traktowało ciała jako gorszego od duszy) i jednoczesnym poczuciem jego materialnej niewystarczalności oraz pokornym milczeniem w kwestiach ostatecznych³⁰. Zafascynowana ikonami Frybesowa opisuje pewien wstrząsający kapitel ze sceną zmartwychwstania: „Ani kobiet, ani straży, ani anioła, ani nawet anielskich dłoni czy skraju skrzydeł. Nieobecność anegdoty, ruchu, historii, ziemskiego czasu. Pusty całun. Milczenie”³¹.

Wydaje się, że pokorne przemilczanie stanowi istotę „nie-mózgowe- go” abstrahowania od rzeczywistości, umożliwiając tym samym powstanie sztuki – znaku. Obecność pierwiastka transcendentnego w sztuce sakralnej (obecność ta, jak pamiętamy, różnicuje abstrakcję dawną i dzisiejszą) wiąże się przecież z tak podkreślanym przez autorkę nadmiarem przedmiotu, nie zaś jego brakiem, zatem wiąże się z akceptacją wymiaru historycznego, a nie z jego zanegowaniem czy zakłamaniem.

Jak pogodzić tezę autorki o rozrastaniu się naukowej, pozbawionej większego sensu wizji świata kosztem jej sakralnej głębi, z inną jej tezą o dokonującym się dziś przełomie, polegającym na powrocie widzenia symbolicznego? Romantyczna idea *correspondances* oraz XX-wieczny

²⁷ Wg Andrzeja Turczyńskiego: Zachód czerpie z arystotelizmu, zaś Wschód z plato-nizmu, człowiek Zachodu wyprowadza Boga z rachunku logicznego, jest bardziej organiza-torem i wojownikiem niż marzycielem. Człowiek Wschodu naucza, cierpi i pokutuje, jest tolerancyjny i związany ideą wspólnoty. Zachód wciąż poszukuje nowości, Wschód jest konserwatywny, por. A. Turczyński, *Rzeki popiołu*, Warszawa 1995, s. 63, 76-77, 111.

²⁸ Jak pisze znawca prawosławia: „Cud wiary człowiek musi potwierdzać empi-rycznie, musi konkretyzować to, co abstrakcyjne, amorficzne i nazbyt symboliczne”; por. A. Turczyński, *Święto ikony...*, s. 77. Przez to zaczepienie o konkret Wschód jest (w przeciwieństwie do Zachodu) niepodatny na abstrakcję, stylizację i czystość formy, por. A. Turczyński, *Rzeki popiołu...*, s. 245.

²⁹ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony...*, s. 150.

³⁰ W teologii prawosławnej istnieją trzy rodzaje bytów: niepoznawalny Bóg, pozna-walne działania Boga w świecie, tzw. energie oraz byty stworzone. Zachód utożsamia energie z atrybutami Boga i, co ważne, nie widzi także różnicy pomiędzy nimi a cechami istotnymi Boga, por. E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2000, s. 56 i nast.

³¹ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony...*, s. 71.

symbolizm były wedle Frybesowej próbą powrotu do kultury symbolicznej. Próba ta pozostała jednak nieudana, dlatego że:

Może było za wcześnie, nie wyzbyto się jeszcze wszystkich XIX-wiecznych złudzeń i nie osiągnięto tego dna, od którego można się odbić znów ku górze, a którym były doświadczenia ostatniej wojny³².

Jak widać, ów w pewnym sensie pozytywny dla kultury przełom spowodowała druga wojna światowa. Bardzo podobnie kwestię tę ujmuje Mieczysław Jastrun: mity są sposobem ucieczki od rzeczywistości, stanowią pociechę dla człowieka wtedy, gdy jest mu źle, ale dzieje się tak do czasu, bowiem: „[...] po przekroczeniu pewnej granicy zbrodni i nieszczęścia rozlega się pustka, próżnia, która nie będzie „kołyską olbrzyma”³³. Nadzieja w tym, że: „Droga do piekieł jest zarazem drogą powrotną”; to właśnie z koszmaru wojny, z moralnej nicości wyłania się coś pozytywnego, coś, co ponownie łączy ludzi w najsilniejszą wspólnotę³⁴.

Sądzę, że także według autorki esejów zupełny zanik sfery *sacrum*, paradoksalnie, może otworzyć szersze perspektywy współczesnemu człowiekowi. Bezsens ostatniej wojny pokazuje nam historię zupełnie „nagą”, której okrucieństwa nie dadzą się już zażegnać żadnymi dodatkami, pustymi formułami. Akcentowane dzisiaj człowieczeństwo Jezusa całkowicie wypiera jego boskość, ale przecież odkąd *sacrum* i *profanum* rozdzieliły się, boskość stawała się coraz bardziej powierzchowna. Więc chociaż po doświadczeniach wojennych można mówić już tylko o osamotnionym Jezusie – człowieku, to jednocześnie człowieczeństwo Jezusa może stanowić punkt wyjścia dla sztuki sakralnej i dla tego, co jest z nią związane: prawdziwej wiary.

Frybesowa podkreśla, że ci, którzy jako pierwsi wyłamali się z malarzkiej tradycji antyku (naoczni świadkowie i pierwsi głosiciele Ewangelii) musieli pokonać wielką barierę i zaakceptować cielesność prawdziwą, nie-piękną:

[...] szokiem, zgorzeniem a w najlepszym razie niepojętym dziwactwem było oddawanie czci zhańbionemu ciału, odrażającemu przeciwieństwu harmonijnego, pogodnego piękna efebów czy herosów³⁵.

Absurd wojny, przełamujący tendencje do „ozdabiania” rzeczywistości, odsyła artystów współczesnych do czasów pierwszych chrześcijan, czasów tych, którzy wyłamali się z kanonów greckiego klasycyzmu. I dziś istnieje więc potrzeba radykalnego powrotu do tradycji ewangelicznej,

³² A. Olędzka-Frybesowa, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 310.

³³ M. Jastrun, *Eseje*, Warszawa 1973, s. 109.

³⁴ Tamże, s. 110 oraz 127.

³⁵ A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony...*, s. 41.

gdzie Chrystus przedstawiany jest jako „brzydki”, a więc: słaby, bezdomny, ubogi; zaś pokora i ubóstwo to cnoty ewangeliczne, które zastąpiły idealne (zatem nierealne) piękno i bezwzględna siłę.

Zdaniem Frybesowej, postawa pokorna pozwala na przeżycie symbolu i tym samym na zbliżenie się do istoty samej rzeczywistości (nowy sposób na poznanie), a także umożliwia artyście tworzenie dzieł sztuki sakralnej. Jeżeli skonfrontujemy to z tezą, że upadek sztuki sakralnej zwiastuje kryzys całej kultury, pokora wydaje się swoistym sposobem na odzyskanie biblijnego raju.

Zwracanie się ku zwykłym przedmiotom z codziennego otoczenia człowieka i, jak powtarzał to Zbigniew Herbert: *oddawanie światu sprawiedliwości*, znamionuje odwrót od klasycznych zasad tragedii, które nakazują, by artysta zajmował się wyłącznie „wielkimi” sprawami. Zdaniem Frybesowej, tylko umysł religijny jest w stanie zrozumieć i wyrazić to, że doskonałe jest wszystko, co istnieje, nie ma więc najmniejszego sensu oddzielanie tego, co święte od tego, co zwyczajne. Sztuka romańska, jak wielokrotnie podkreśla autorka, nie wzbraniała się przed umieszczaniem wszelkiego wyobraźnego stworzenia wewnątrz kościołów: muszle, żaby, smoki stanowiły razem z ludźmi i świętymi jedną Bożą rodzinę. Malarstwo holenderskie, wynosząc na szczyty sztuki malarzkiej martwą naturę, przejawia podobną tendencję – pokornej miłości do tego, co najzwyczajniejsze, najbardziej przez klasyków niedoceniane. O obrazie jednego z Holendrów, który to obraz przedstawia warzywa leżące na podwórku, autorka pisze, wcale nie ironicznie: „Dyńa i kapusta przemienione, misterium podwórka, dyńa w apoteozie”³⁶.

Według Frybesowej o wartości dzieła architektury bardzo często świadczy jego skromność, brak zamiaru olśniewania czy imponowania. Dotyczy to, rzecz jasna, dzieł stylu romańskiego, który pomimo swego uniwersalizmu pozostał ludowy, prowincjonalny; ale i pałaców słynnej Alhambry: „To pałace królewskie, ale zbudowane na miarę człowieka, w skali ludzkiej, która jest taka sama dla sługi i dla sułtana”³⁷.

Frybesowa sądzi zatem, że nasze czasy są czasami przełomu, wahania; uważa, że to dzięki współczesnej sztuce abstrakcyjnej uzyskaliśmy zdolność rozumienia romańszczyzny. Apeluje ona do szukania tego, co może nie zostało jeszcze całkowicie zagubione, mianowicie do poczucia harmonijnej przynależności do świata duchowo-materialnego, podkreślając, że dziś w sztuce też możliwy jest kontakt z Absolutem. Jednakże abstrakcyjna sztuka religijna, tak naturalna jeszcze w XII wieku, może stanowić inspirację, niezwykle trudne wyzwanie dla współczesnych, mo-

³⁶ A. Olędzka-Frybesowa, *Z Paryża w przeszłość...*, s. 331.

³⁷ Tamże s. 212.

że nauczyć nas pokory i szacunku wobec rzeczywistości; nie może jednak dać gotowych wzorców do naśladowania. Determinanty artystyczne to przede wszystkim środki wyrazu, jakie twórca ma do dyspozycji, czyli język danej epoki (forma), w którym artysta musi się wyrazić. Świadczą o tym następujące słowa poświęcone sztuce Michała Anioła:

Nie wystarczy być genialnym artystą, jeśli język plastyczny własnej epoki, w którego obrębie porusza się tworzący artysta, chlubiąc się wiernym odtwarzaniem rzeczywistości widzialnej, zatracił umiejętność wyrażania tego, co niewidzialne³⁸.

Jak pisze autorka, mozaiki bizantyńskie były dziełami sztuki religijnej, ale od XIII wieku technika mozaiki okazała się nie współbrzmieć z nowym postrzeganiem świata, artyści próbowali, używając dawnych technik mozaikowych, naśladować rzeczywistość, w której żyli – stąd zdaniem eseistki nieodwracalny upadek tego rodzaju sztuki. Powrót do przeszłości, zdaniem autorki esejów, nie udał się również romantyzm, którzy próbowali sztucznie połączyć sztukę i religię i w efekcie zaoferowali sztukę zamiast religii. Wydaje się, że takie upadki grożą wszystkim artystom, którzy chcieliby z założenia, niejako „z wyrachowania” naśladować przeszłość.

Warunki, jakie dzisiaj musi spełniać dzieło sztuki religijnej w koncepcji Frybesowej można określić jako warunki niezbędne, bowiem warunku wystarczającego chyba nie da się jednoznacznie scharakteryzować (nie jest to artystyczny talent, bo Michałowi Aniołowi przecież talentu nie brakowało). Z poprzedniej części tekstu wynika, że artystyczna pokora, zwrot ku realności ludzi i rzeczy i pełne na nich skupienie to dzisiaj jedyny sposób na zaradzenie kryzysowi malarstwa. Paradoksalnie, dziś jedynie tak rozumiana sztuka realistyczna stanowić może punkt wyjścia dla sztuki religijnej. Ów pokorny realizm artysty w podejściu do rzeczywistości pozwoli, zdaniem autorki *Wędrówek po Europie*, twórczo wykorzystać przeszłość: nie w znaczeniu zimnej kalkulacji, zapożyczenia, ale poprzez zmianę sposobu życia, stosunku do świata. Jest to, jak się wydaje, także metoda na odnalezienie prawdziwej wiary i sensu życia.

Można na koniec, odwołując się do poglądów twórców współczesnych, pokazać, że Frybesowa w swych poglądach nie jest odosobniona, bowiem podejrzliwość wobec sfery *sacrum* i jednoczesne skupienie na tym, co banalne i drugorzędne, stają się w dzisiejszych czasach dla wielu jedynym sposobem na tejsze sfery odzyskanie. Na przykład Mieczysław Jastrun następująco scharakteryzował kierunek spadkobierców Rimbauda – surrealizm:

³⁸ Tamże, s. 63.

Niszcząc dotychczasowe podstawy cywilizacji z logiką języka włącznie, usiłował w istocie znaleźć nowe źródła humanizmu, odkłamać go i odrodzić. Jego sadyzm, gloryfikacja brzydoty i zniszczenia zwracają się przeciw fałszywej stolicy, przeciw nieznośnej obłudzie haseł humanistycznych, za których zasłoną są noże³⁹. [Surrealizm:] wszedł na nowo w ciemność, aby rozświetlić idee⁴⁰.

Wydaje się zatem że surrealiści demaskując sferę *sacrum* i związane z nią wartości etyczno-religijne również traktują własną działalność jako wstęp do ich autentycznej afirmacji. Swoją postawą ukazują przede wszystkim niezwykle bolesne poczucie zatracania *sacrum* w świecie kultury współczesnej.

Frybesowa, która próbuje znaleźć drogę dla sztuki religijnej, idzie jednak nieco dalej. Zaleca ona artystom pokorne skupienie na rzeczywistości, które z czasem pomoże dokonywać im swoistych, można powiedzieć antyabstrakcyjnych uogólnień. Uogólnienie (abstrakcja wczesno-średniowieczna) tym różni się od abstrakcji współczesnej (*mózgowej*), że nie zatracą się w nim istnienie konkretnego przedmiotu, przedmiot nie jest uzupełniany czy zastępowany intelektualną formułą – przeciwnie – konkretne istnienie jest raczej dopełniane przez element transcendentny i przez to, może stać się mniej widoczne.

³⁹ M. Jastrun, *Eseje...*, s. 123.

⁴⁰ Tamże, s. 124.