

KS. ANDRZEJ DRAGUŁA

Uniwersytet Szczeciński

<https://orcid.org/0000-0002-3287-3119>

## RELIGIJNE SZANSE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Pytanie o religijne szanse sztuki współczesnej dotyka kwestii absolutnie fundamentalnych, które niejednokrotnie już były przedmiotem namysłu historyków i krytyków sztuki oraz teologów. Chodzi bowiem o pytanie o ontologię obrazu rozumianego jako wizerunek utrwalony plastycznie (ang. *picture*), o wyznaczenie kategorii, które czynią go obrazem o określonej kwalifikacji: obrazem świętym, sakralnym, religijnym, kultycznym czy dewocyjnym. Wymienionych tutaj przymiotów obrazu nie należy traktować zamiennie, ponieważ określają one zróżnicowane funkcjonowanie obrazu i – dodajmy – skazane są na zakresową nieostrość i niejednoznaczność<sup>1</sup>.

Określenie statusu danego obrazu będzie wymagało wzięcia pod uwagę przynajmniej trzech okoliczności: tematu, autora i funkcji obrazu. Obraz o tematyce religijnej nie musi być obrazem kultycznym, a obraz sakralny – jak się okaże – nie musi *explicite* podejmować tematyki religijnej, wyłączając się tym samym z obszaru tzw. sztuki kościelnej. Nie bez znaczenia jest także pytanie o związek między wiarą czy niewiarą autora a sakralnością dzieła. Czy konieczne więc będzie wypełnienie wszystkich trzech kryteriów łącznie, aby można było mówić o sztuce sakralnej (a może tylko religijnej)? Poszukiwania odpowiedzi na te pytania w kontekście sztuki współczesnej nie da się wyabstrahować od toczącej się od wieków dyskusji na ten temat, dlatego tytułowe „szanse” sztuki współczesnej – ograniczając się wyłącznie do sztuk plastycznych – zostaną ukazane w kontekście proponowanych już w historii rozwiązań. Szczególne znaczenie dla rozumienia sztuki religijnej miały dwa momenty kryzysowe: renesans oraz XIX-wieczne odnowienie sztuki religijnej.

---

<sup>1</sup> Już tutaj należy zauważyć, że w odniesieniu do obszaru, który zbiorczo można nazwać „sztuką religijną”, mamy do czynienia z bardzo dużą nieostrością pojęć oraz ich wieloznacznością, na którą zwrócił uwagę Władysław Stróżewski. Takie terminy jak: sztuka sakralna, sztuka religijna, sztuka zawierająca sacrum, sztuka kościelna, sztuka liturgiczna stosowane są często zamiennie, a ich zakresy pokrywają się i krzyżują. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków: Znak 1989, s. 23–25.

## 1. RENESANSOWA EMANCYPACJA SZTUKI

Teza mówiąca, że w okresie oświecenia – jak pisze Joseph Ratzinger – „dochodzi do zdecydowanego wyemancypowania się kultury spod wpływu wiary”<sup>2</sup>, przesuwając datę pierwszego kryzysu na wiek XVIII, a wyrazem tegoż kryzysu byłby opublikowany w roku 1750 pierwszy tom *Estetyki* Alexandra Gottlieba Baumgartena. Wiek Świąteł, w którym „wartości estetyczne stały się ważniejsze niż religijne”<sup>3</sup>, dopełnia jedynie tego, co zostało zapoczątkowane w renesansie. Jak bardzo radykalna była to zmiana w obszarze tego, co dzisiaj z perspektywy czasu nazywamy sztuką religijną, bardzo dobrze wyraził Hans Belting w swoim sztandarowym dziele *Obraz i kult*, wyznaczając cezurę między dwiema epokami: „Jesteśmy tak mocno uformowani przez «erę sztuki», że z trudem tylko potrafimy wyrobić sobie pogląd o «erze obrazu»”<sup>4</sup>. Renesans jest właśnie momentem, gdy „era obrazu” ustępuje „erze sztuki”. „Obraz” to w rozumieniu Beltinga „przede wszystkim wizerunek osobowy, *imago*. *Imago* przedstawiało zazwyczaj osobę i dlatego traktowano je również jak osobę. Tak pojmowane, stało się ulubionym przedmiotem praktyk religijnych. Na tym obszarze czczono je jako obraz kultowy, ten zaś odróżniano od opowieści w obrazach czy od historii, która czytającemu widzowi niejako unaczyniała dzieje zbawienia”<sup>5</sup>. To właśnie w renesansie obraz, który był dotychczas obiektem kultu, „ulubionym przedmiotem praktyk religijnych”<sup>6</sup>, zsekularyzował się i stał się dziełem sztuki<sup>7</sup>.

Traktowanie obrazu „jak osoby”, o czym wspomina Belting, miało swoje filozoficzno-teologiczne uzasadnienie, które znalazło swój wyraz w orzeczeniu Soboru Nicejskiego II z roku 787. Platońskie rozumienie sztuki jako *mimesis* (naśladownictwo) świata idei znalazło swoją kontynuację w teologicznej koncepcji wizerunku jako odwzorowania archetypu (prototypu). Sobór – idąc za św. Bazylim – stwierdził: „Cześć oddana wizerunkowi przechodzi na prototyp; a kto składa hołd obrazowi, ten składa go Istocie którą obraz przedstawia”<sup>8</sup>. „Obrazem”

<sup>2</sup> J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków: Znak 1999, s. 150.

<sup>3</sup> J. Winnicka-Gburek, *Krytyka, etyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 43.

<sup>4</sup> H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2010, s. 15.

<sup>5</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 5.

<sup>6</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 5.

<sup>7</sup> M. Janocha przesuwając tę granicę między epokami „aż do końca baroku”. „Nawet jeśli ona [sztuka religijna] się znajdowała z jakichś powodów w prywatnym kontekście, na przykład obraz Madonny z Dzieciątkiem umieszczony w sypialni, to równie dobrze mogłaby się znaleźć w każdym kościele”. *A piękno w ciemności świeci. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio*, Warszawa: Więź 2017, s. 53.

<sup>8</sup> Sobór Nicejski II, [*Dekret wiary*], w: *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków: Wydawnictwo WAM: 2001, s. 339.

Belting nazywa więc to, co teologia określi mianem „ikony” rozumianej nie jako forma przedstawienia czy konkretny typ malarstwa tablicowego, ale teologiczna funkcja plastycznego wyobrażenia<sup>9</sup>. Beltinga interesowało pytanie, w jaki sposób dokonał się proces przejścia od obrazu traktowanego jako obiekt sakralny (obraz święty, obraz kultyczny) do obrazu pojmowanego jako obiekt estetyczny. Według niego jeszcze sztuka romańska i gotycka (choć ta już inaczej) była rozumiana jako *res sacra* – narzędzie służące hierofanii, samoobjawieniu się Boga. Renesans przekształcił święty obraz w artefakt, dając pierwszeństwo autonomii twórcy i kryteriom estetycznym<sup>10</sup>. „Historia sztuki bez wahania ogłosiła sztuką wszystko, aby do wszystkiego zgłosić tytuł własności” – trafnie diagnozuje Belting<sup>11</sup>, ale to, co dzisiaj nazywamy sztuką sakralną, nie było sztuką w znaczeniu Beltingowskim. „Sztuka [...] zakłada kryzys dawnego obrazu oraz nadanie mu w renesansie nowej wartości jako dzieła tejże sztuki. Związane jest to z wyobrażeniem autonomicznego twórcy i z dyskusją nad artystycznym charakterem wytworów jego fantazji” – dopowiada Belting<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> W literaturze przedmiotu funkcjonuje bardzo zróżnicowane rozumienie terminu „ikona”, co nie pomaga w teologicznej debacie na temat sakralnej funkcji sztuki. Najbardziej rozpowszechnione rozumienie tego terminu oznacza religijne malowidło na desce używane w tradycji wschodniej jako obraz kultowy. Zob. A. Frejlich, *Ikona*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1997, kol. 8. K. Klauza wyróżnia trzy definicje ikony, które – choć się różnią między sobą – sprowadzają rozumienie tego terminu do kontekstu religijnego, idei religijnej, odniesienia religijnego jako cechy konstytutywnej i delimitacyjnej. K. Klauza, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2000, s. 13–14. W rozumieniu semiologicznym ikona „oznacza [...] pewną doktrynę widzialności obrazu, a dokładniej: posługiwanie się tą widzialnością”. J.-L. Marion, *Ślepy w Siloe, czyli odniesienie obrazu do oryginału*, „Communio” (wersja polska) 2 (1990), s. 24. Mając na względzie teologiczne i semiologiczne kryteria za ikonę w sensie teologicznym należy uznać taki wizerunek o treści religijnej, który opiera się na istotowej relacji między wyobrażeniem malarskim a paradygmatem, co stanowi podstawę kultu. Zob. J. Królikowski, *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos 2008, s. 103–109.

<sup>10</sup> Trochę innego zdania jest L. Steinberg, który wykazuje, że także w renesansie istniały wizerunki, które miały za zadanie objawiać prawdę, choć czyniły to zupełnie inaczej niż wschodnie ikony. O ile bizantyjski obraz święty pozostanie zawsze „wizerunkiem” opartym na ikonizacji, która pozbawia obraz jakiegokolwiek domieszkę ziemskiego realizmu, o tyle na Zachodzie „realizm – im dalej sięgający, tym lepszy – stanowił [...] uświęconą formę kultu”. Jeśli sakralne malarstwo renesansowe było realistyczne, to nie z powodu chęci wiernego naśladowania rzeczywistości, ale dla wyrażenia określonej teologii. Zob. L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Walczak, Kraków: Universitas 2013, s. 11.

<sup>11</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 5.

<sup>12</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 5. W tym kontekście interesująco brzmi uwaga M. I. Rupnika, iż sztuka i liturgia tak bardzo odeszły od siebie, że „nie wiemy, czy jest rzeczą słuszną nazywanie sztuką tego, co należy do przestrzeni liturgicznej. Rozwój sztuki poszedł tak bardzo w kierunku radykalnego humanizmu, że sztuki o znamionach teologicznych i liturgicznych niemal nie uważamy już za sztukę”. *Czerwień Niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji. Marko Ivan Rupnik w rozmowie z Nataşą Govekar*, tłum. A. Wojnowski, Poznań: Wydawnictwo Święty Wojciech 2018, s. 116.

Tak więc sztuka jest rzeczywistością względnie nową, gdyż powstała w wyniku procesu sekularyzacji: obraz święty (ikona) stał się „po prostu” obrazem, najwyżej obrazem o religijnej tematyce, bardziej „przeznaczonym do kolekcjonowania”<sup>13</sup> niż do kultu czy liturgii. Widać to doskonale w malarstwie mistrzów renesansu, którzy na swoich obrazach bohaterów Biblii umieszczali w świeckim kontekście współczesności. „Po przełomie renesansowym podmiotem stała się chęć epatowania efektami, która Tajemnicę Nadprzyrodzoną sprowadziła do rangi pretekstu, by artysta mógł się spełnić w akcie tworzenia” – zauważa Zbigniew Treppa<sup>14</sup>. Dopełnieniem tego procesu było powstanie muzeów, w których obrazy i przedmioty kultu umieszczono w świeckim otoczeniu, poza ich naturalnym środowiskiem, którym była przestrzeń sakralna<sup>15</sup>.

Różnicę między obiema epokami w europejskich dziejach obrazu doskonale obrazuje inne zdanie H. Beltinga, w którym określa on istotę przedrenesansowego kultu obrazów: „W końcu należało nie tylko oglądać obrazy, ale dawać im wiarę”<sup>16</sup>. Obraz – w swej prymarnej roli – nie był po to, by się podobał, ale po to, by objawiał, przypominał czy wskazywał inną, duchową, nadprzyrodzoną rzeczywistość i w tym znaczeniu rzeczywiście należało mu „dawać wiarę”, był więc przedmiotem wiary, a w konsekwencji – przedmiotem czci i kultu.

Sztuka renesansowa z wprowadzeniem perspektywy i portretu „na żywo” porzuciła cele funkcjonalne, by sprostać wymaganiom artystycznym, estetycznym czy dekoracyjnym. Jak to formułuje Treppa, było to konsekwencją „zastąpienia zmysłu kontemplacji zmysłem obserwacji”<sup>17</sup>. Celem obrazu stało się podobać, a nie objawianie. W ten sposób zrodziła się sztuka, gdzie centralne miejsce przestaje zajmować dzieło z jego zobiektywizowanymi znaczeniami, a na jego miejsce wkracza artysta i jego subiektywne wrażenia, które znajdują wyraz w dziele. Dzieło otrzymuje więc – jak pisze Belting – „nową płaszczyznę sensu: zastrzeżona jest ona dla artysty, który poddaje obraz swej władzy jako przejaw sztuki”<sup>18</sup>.

J. Ratzinger nazwie to kreatywnością, przez którą „rozumie się dzisiaj robienie czegoś, czego nikt jeszcze nigdy nie zrobił ani nie pomyślał, wynalezienie czegoś całkiem własnego i całkiem nowego”<sup>19</sup>. Nieobecny dotąd i ukryty za dziełem autor

<sup>13</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 5.

<sup>14</sup> Z. Treppa, *Tajemnica widzialności Boga. Szkice z teologii obrazu*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2015, s. 62.

<sup>15</sup> „Od tamtej epoki [renesansu] aż do dziś nigdy nie pojawił się prąd artystyczny zdolny obdarzyć tę organiczną sztukę realistycznym symbolizmem, bogatym jak gesty samej liturgii. Odkąd nastał renesans, nigdy już nie pojawiła się sztuka klasztorna [...]. Więcej: sztuka XX wieku i sztuka dzisiejsza – widzimy to coraz jaśniej – nie daje się pogodzić z liturgią; jest to bardziej jeszcze widoczne niż w przypadku sztuki renesansowej, która przecież tę współczesną zrodziła”. *Czerwień Niebieskiego Jeruzalem*, s. 116.

<sup>16</sup> J. Ratzinger, *Nowa pieśń*, s. 20.

<sup>17</sup> Z. Treppa, *Tajemnica widzialności*, s. 162.

<sup>18</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 23.

<sup>19</sup> J. Ratzinger, *Nowa pieśń*, s. 164.

ujawnia się z imienia i nazwiska, staje pomiędzy dziełem plastycznym a jego odbiorcą, przekształcając się w artystę i kreatora. Punktem odniesienia przestaje być dla niego obiektywny porządek, a staje się nim jego subiektywne odczucie i doświadczenie zmysłowe. Malarz nie chce już odzwierciedlać odwiecznych prototypów, ale chce naśladować naturę, malować portret, który ma być „jak żywy”, a za pomocą perspektywy ukazywać prawdziwość świata<sup>20</sup>.

„Sztuka renesansu – zauważa Robert Woźniak – potwierdza naczelną zasadę odnowionego myślenia głoszącą, że człowiek jest miarą wszystkiego. [...] Od tej pory to, co widzialne, zajmować będzie coraz bardziej poczesne miejsce w malarstwie, aż do stopniowego zaniku wrażliwości na skategoryzowane *sacrum*, na święty wymiar historii i całej rzeczywistości. [...] tematem malarstwa [...] staje się coraz bardziej to, co świeckie, co bliskie uziemionemu życiu, aż do takiego momentu, że sztuka sakralna znika jako wielki temat realizacji pozakościelnych. Sztuka [...] w końcu skupiła swoje zainteresowanie tylko na człowieku, wyrzucając jednocześnie Boga poza krąg swoich zainteresowań”<sup>21</sup>.

Dawniej obraz świata dawał się odczytać, a w konsekwencji – odwzorować w wizerunku. Harmonia świata i podmiotu zostaje teraz zastąpiona przez osobiste odczucie. Podmiot przejmuje panowanie nad obrazem, a odwieczny porządek, dający się dotąd niemal bezbłędnie odczytać z obserwacji świata, zostaje wyparty przez zmienną i zindywidualizowaną metaforę świata. Podobna przemiana dokonuje się także w obszarze wiary. Sztuka religijna przestaje być sztuką sakralną „w momencie, kiedy zaczyna się rozchodzić doświadczenie religijne Kościoła i doświadczenie religijne indywidualne” – jak zauważa Michał Janocha<sup>22</sup>. W sposób oczywisty zmienia się także rola odbiorcy. Obraz, który dotychczas dawał się rozszyfrować zgodnie z regułami i kanonami, staje się przedmiotem osobistej refleksji widza. Od tego, co ukazane, obraz przeszedł do tego, co zobaczone. Zobiektywizowane doświadczenie teologiczne zostaje wyparte przez subiektywne doświadczenie estetyczne. „To, co estetyczne, oddziela się od tego, co duchowe, chociaż estetyka sama siebie jeszcze wtedy nie nazwała” – zauważa Janocha<sup>23</sup>. Takie rozumienie sztuki osiągnęło swoje apogeum w wieku XVIII, kiedy piękno przestanie być rozumiane jako udział w stwórczym akcie Boga, a zaczną być widziane wyłącznie jako owoc ludzkiej kreacji. „Według takiego rozeznania – zauważa Witold Kawecki – [...] musiało dojść do rozejścia się wiary i sztuki. Odtąd zaczęto tworzyć piękno dla

---

<sup>20</sup> „[...] wraz z rozdziałem sztuki i religii [...] na pierwszy plan wysunęła się inspiracja artystyczna, a w konsekwencji - samodzielny wybór tematu przez artystę. Artysta, uwolniony od «przymusowego» niejako tworzenia obrazów przeznaczonych do kultu, może samodzielnie wybrać temat religijny. Dopiero wtedy mogła powstać sztuka religijna, czyli sztuka powstająca z indywidualnej inspiracji religijnej”. J. Winnicka-Gburek, *Krytyka, etyka, sacrum*, s. 42.

<sup>21</sup> R.J. Woźniak, *Po co Bóg? Po co człowiek?*, w: *Wielkie tematy teologii*, red. Z. Nosowski, Warszawa: Więź 2015, s. 38–39.

<sup>22</sup> *A piękno w ciemności*, s. 53.

<sup>23</sup> *A piękno w ciemności*, s. 14.

samego piękna, jakby autonomicznie, bez odniesienia do Boga (tak jak to czyniło choćby średniowiecze). Z biegiem czasu musiało dojść do kryzysu oraz oderwania piękna i w konsekwencji sztuki od transcendencji<sup>24</sup>.

## 2. WŁASNA SZTUKA KOŚCIOŁA

Drugim istotnym okresem dla definiowania sztuki o charakterze religijnym jest wiek XIX, co było związane choćby z datowanym na ten czas dużym rozwojem budownictwa sakralnego oraz z odrodzeniem życia religijnego. We Francji na przykład wybudowano wówczas najwięcej kościołów od czasu średniowiecza. Podobnie było w innych krajach Europy, co wynikało choćby z coraz większej urbanizacji. Nowo wybudowane kościoły musiały zostać ozdobione. Jak zauważa Alain Besançon, Kościół pragnął, by ilustracje wiary były wymowne i piękne. Nie chodziło o to, aby artysta wyrażał swoje osobiste emocje religijne, ale aby wymalował obraz najpiękniej jak potrafi. Nie miało znaczenia jego subiektywne widzenie religijnego tematu, gdyż – jak stwierdza Besançon – „dogmat nie był sprawą malarza, lecz Kościoła”<sup>25</sup>. Malarz miał jedynie dbać, aby obraz podsycał pobożność i nie wykraczał poza normy przyzwoitości. „Kościół – podkreśla Besançon – nie domaga się od artysty osobistego zaangażowania. Nie pyta go, czy jest wierzący. Oczekuje od niego, aby namalował obraz dobry i pobożny, a nie żeby on sam był dobry i pobożny”<sup>26</sup>. Malarz miał osiągnąć ten cel, trzymając się ustalonych konwencji malarstwa realistycznego, odrzucając jednocześnie iluzjonistyczne tendencje malarstwa modernistycznego. „Oko wiernego – pisze Besançon – przyzwyczało się do takiego malarstwa i Kościół nie miał żadnych powodów, by zmienić te przyzwyczajenia”<sup>27</sup>.

Niestety – jak się okazuje – nie była to droga do wypracowania takich kryteriów, które zdolne byłyby wykreować sztukę o wysokich walorach teologicznych i artystycznych. „W krańcowym przypadku – zauważa Krystyna S. Moisan – utrzymany w konwencji naturalistycznej uduchowiony kicz staje się jakby «ikoną» sztuki Zachodu, wizerunkiem kultowym, od którego co prawda sztuka odejdzie, ale który poprzez oleodruki i dewocjonaalia przetrwa aż do naszych czasów”<sup>28</sup>. Trudno

<sup>24</sup> W. Kawecki, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań: Flos Carmeli 2013, s. 16.

<sup>25</sup> A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris: Gallimard 1994, s. 476.

<sup>26</sup> A. Besançon, *L'image interdite*, s. 477.

<sup>27</sup> A. Besançon, *L'image interdite*, s. 478.

<sup>28</sup> K.S. Moisan, *Ikonografia maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia” 27/2 (1989), s. 132.

się więc dziwić, że w kontekście soborowej odnowy Kościoła i sztuki, „wszyscy [...] żywiliśmy pewną pogardę dla XIX stulecia, chodzi o neogotyki i kiczowate posągi świętych, a dalej także o ciasną i nieco kiczowatą pobożność i nadmierną sentymentalność” – jak przyznaje papież Benedykt XVI<sup>29</sup>. I czyniono tak nie bez powodu, bo – jak zauważa Janocha – „w wieku XIX [...] główny nurt sztuki zaczyna płynąć gdzieś obok Kościoła”<sup>30</sup>.

Ostateczny rozbrat między sztuką a Kościołem nastąpił na przełomie XIX i XX wieku. Jak zauważa Otto Mauer, wówczas pojawia się pojęcie sztuki kościelnej jako sztuki *sui generis*, sztuki osobnej, własnej sztuki Kościoła. O ile w okresie sztuki romańskiej, w czasach gotyku, renesansu czy baroku „Kościół przejmował ówczesne tendencje artystyczne z ogromną i bezkrytyczną naiwnością”, to wobec modernizmu nabrał dystansu i nieufności. Kulturowa symbioza ustąpiła miejsca kulturowemu dystansowi. Sądzono wówczas – jak mówi Mauer – „że musi istnieć jakiś [...] rezerwat ochrony sztuki kościelnej”<sup>31</sup>. O ile więc architektura modernistyczna ogłosiła zerwanie z wszelką stylizacją, a już na pewno ze stylami historycznymi, i ruszyła ku poszukiwaniu nowych form, które najlepiej wyrażą funkcjonalność projektowanych budynków, o tyle Kościół długo starał się opierać nowym tendencjom, bojąc się, że nowoczesność jest ze swej natury antysakralna. Kamieniem obrazu było oczywiście programowe zerwanie z tradycją, która dla Kościoła jest jedną z naczelných kategorii. Skutkiem tego – jak zauważa Henryk Nadrowski – „tradycja romańska i gotycka zaważyły na myśleniu zarówno architektów, jak i duchownych. Uważano nawet, że to właśnie style historyczne jedynie nadają się do budownictwa kościelnego. [...] Utrwaliło się przekonanie o sakralności, nie tyle przestrzeni kościelnej i jej klimatu modlitewno-kontemplacyjnego, ile sakralności konkretnych stylów, i to stylów sprzed wieków. Bez względu na argumentację, a nawet przeświadczenie wielu teologów, był to faktyczny zastój w rozwoju architektury kościelnej”<sup>32</sup>. Ta konstatacja o zastoju dotyczy również dobrze także rozwoju malarstwa religijnego.

Elżbieta Wolicka wskazała na trzy bariery, które odgradzają sztukę XX wieku od *sacrum*. Pierwsza bariera to „nieokiełznane eksperymentatorstwo i pogoń za nowością”. Możliwości, jakie daje rewolucja technologiczna, sprawiają, że „fascynacja i zonglerka tworzywem często staje się dla nich celem samym dla siebie”. Druga bariera to „nieufność wobec wartości uznanych za tradycyjne i pretendujących do rangi absolutnych”, co prowokuje do nieustannego poszukiwania form nowych i jednoznacznie zrywających z przeszłością. Trzecią barierę stanowi tendencja do religijności bezwyznaniowej, kontestującej tradycyjne formuły dogmatyczne

<sup>29</sup> Benedykt XVI, P. Seewald, *Ostatnie rozmowy*, tłum. J. Jurczyński, Kraków: Rafael 2016, s. 100.

<sup>30</sup> *A piękno w ciemności*, s. 27.

<sup>31</sup> O. Mauer, *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans*, „Znak” 12 (1991), s. 49.

<sup>32</sup> H. Nadrowski, *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2000, s. 46.

i poszukującej „znaków transcendencji” poza uznanymi formami kultu, a co za tym idzie – tradycyjnej ikonografii<sup>33</sup>. Taka diagnoza natychmiast stawia modernizm do kościelnego kąta, wyznaczonego przez gotycką i romańską ścianę. Niektórzy historycy sztuki i teologowie wprost uważają, że modernizm sam z siebie jest niezdolny do stworzenia sztuki, w tym architektury i powiązanego z nią malarstwa o charakterze sakralnym. Zbawieniem sztuki kościelnej miałby więc być jedynie czytelny powrót do przeszłości i utrzymanie się w dotychczasowych konwencjach estetycznych. Czy rzeczywiście sztuka religijna nie ma innego wyjścia jak jedynie wskrzeszanie stylów historycznych?

### 3. SAKRALNOŚĆ STYLU

Pytając o religijny potencjał współczesnej sztuki, Tadeusz Chrzanowski wskazywał na historycznie inkluzywne podejście Kościoła do sztuki religijnej: „Katolickie sacrum przejawiało się nie w centralistycznym stanowieniu, ale w owej nieustannej przemienności oraz w tym, że dla sztuk pięknych otwierały się rozległe obszary: od wizerunku otoczonego czcią, poprzez wykład dogmatyczny czy moralny, aż po skrót myślowy – symbol”<sup>34</sup>. Czy ta retoryczna różnorodność nie poddaje się jednak żadnym ograniczeniom? Według Kaweckiego „sztuka sakralna jest wtedy, gdy wizja duchowa wciela się w formy, które są odbiciem wizji”<sup>35</sup>. Mówiąc inaczej, sakralność sytuowana jest nie tylko w treści dzieła (np. obrazu), ale przede wszystkim w jego formie. Brak „sakralnej formy” skutkuje tym, że mamy do czynienia wyłącznie ze „sztuką religijną”, która ma miejsce wtedy, „gdy sztuka sakralna zapożycza formalny język ze sztuki świeckiej”<sup>36</sup>. Tak więc współczesna sztuka sakralna charakteryzowałaby się formalną odrębnością i innością.

Proponuję więc, by sakralność formalną nazwać ikonicznością, czego przykładem jest – co oczywiste – ikona jako typ malarstwa o bizantyjskiej proweniencji. „Ikoniczność – jak zauważa Maciej Bielawski – warunkuje w pierwszym rzędzie objawienie, które dokonało się w Jezusie Chrystusie, nie zaś taka czy inna technika artystyczna”<sup>37</sup>. Istotne jest pytanie, czy tak rozumianą ikonicznością mogą się odznaczać także inne formy przedstawięń malarskich (dzieła sztuki)? Przypomnijmy, co Belting pisze o sztuce bizantyjskiej: „Teologiczny postulat «prawdy» ograniczał wszelką swobodę produkcji artystycznej. Nie chodziło tu przecież o prawdę

<sup>33</sup> A. Wolicka, *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu*, „Znak” 12 (1991), s. 44–45.

<sup>34</sup> T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków: Znak 1989, s. 14.

<sup>35</sup> W. Kawecki, *Teologia piękna*, s. 69.

<sup>36</sup> W. Kawecki, *Teologia piękna*, s. 70.

<sup>37</sup> M. Bielawski, *Oblicza ikony*, Kraków: Homini 2006, s. 10.

w sensie artystycznym czy pojmowaną w kategoriach naśladownictwa natury. Postulat autentyczności odnosi się do archetypów. Archetyp jednak wymaga powtórzenia. To wyjaśnia konserwatywny dogmatyzm malarstwa ikon. Tam, gdzie – jak się wydawało – znaleziono pewną autentyczną formę, czy to dla jakiejś prawdy religijnej, czy dla «rzeczywistego» portretu Chrystusa, nie mogło być już więcej rozwiązań «prawidłowych»<sup>38</sup>. Czy możliwa jest jeszcze inna niż ikona forma nadająca się do wyrażenia prawdy?

Pytanie o sakralność sztuki, jej religijny potencjał, jest w gruncie rzeczy pytaniem o styl. Sobór Watykański II stwierdził, że „Kościół żadnego stylu nie uważał jakby za swój własny, lecz stosownie do charakteru i warunków narodów oraz potrzeb różnych obrządków dopuszczał formy artystyczne każdej epoki”<sup>39</sup>. Janocha twierdzi jednak, że „to kontrowersyjne stwierdzenie”, którego celem jest – owszem – „otwarcie na pluralizm artystyczny”, ale „w tym otwarciu na polifonię stylistyczną [...] jest też niebezpieczeństwo braku granic”. Według tego teologa i historyka sztuki „te granice jednak istnieją – nie każdy styl nadaje się do wyrażenia prawdy ewangelicznej”<sup>40</sup>. Styl musi być adekwatny do treści, tak jak to jest na przykład w ikonie, sztuce bizantyjskiej, średniowiecznej, a nawet w baroku. „Istnieją jednak style – zauważa Janocha – które wyrosły ze światopoglądu zupełnie obcego chrześcijaństwu i nie zawsze potrafią one wyrazić przekaz doświadczenia Kościoła”<sup>41</sup>.

Na pytanie o potencjalną ikonizację „stylu sakralnego” odpowiada francuski filozof Jean-Luc Marion, określając pewne warunki tworzenia obrazu świętego, który będzie miał potencjał ikoniczny, a więc będzie umożliwiał ów *transitus* między wizerunkiem a prototypem. Ciekawe jest to, że może być to według niego sztuka niefiguratywna. Przede wszystkim – zgodnie ze swoim rozróżnieniem na idola i ikonę – musi być to dzieło, które nie karmi spojrzenia pięknem estetycznym, a jednocześnie wyzwala się z niewoli mimetyzmu, tzn. naśladowania rzeczywistości. „Ikona wywodzi się z kenozy obrazu” – mówi Marion<sup>42</sup>. Oznacza to, że obrazem świętym może być według niego każdy obraz, który przeniesie spojrzenia poza siebie, dlatego – twierdzi Marion – tak dobrze ma się kicz, gdyż nie skupia na sobie ani na autorze, ale odnosi bezpośrednio do treści, a więc prototypu. Taką funkcję może według niego spełniać także bezprzedmiotowość, ponieważ abstrakcja nie musi oznaczać desakralizacji, jak to jest w słynnych pracach Marka Rothki czy w przypadku *Czarnego kwadratu na białym tle* Kazimierza Malewicza. Abstrakcja nie jest oczywiście obrazowaną świętością, ale może stanowić wstępny etap poznania Boga.

<sup>38</sup> H. Belting, *Obraz i kult*, s. 27.

<sup>39</sup> Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, Poznań: Pallottinum 1967, 123.

<sup>40</sup> *A piękno w ciemności*, s. 191.

<sup>41</sup> *A piękno w ciemności*, s. 192.

<sup>42</sup> J.-L. Marion, *Ślepy w Siloe*, s. 26.

Takie ujęcie spotyka się jednak z krytyką, że wszelka sztuka niefiguratywna jest wyrazem jedynie duchowości kosmicznej, opartej na naturalnym, pierwotnym doświadczeniu, które nie poddaje się kryterium ortoikoniczności, a chrześcijaństwo jako religia Boga Wcielonego nie może inaczej opowiadać siebie jak przez sztukę figuratywną, przedstawieniową<sup>43</sup>. Czy da się ustalić kanon ortoikoniczności między przedstawieniem abstrakcyjnym, niefiguratywnym a prototypem Chrystusa? Wydaje się to teologicznie niemożliwe. Ale z drugiej strony figuratywność też ma swoje ograniczenia, jeśli chodzi o sztukę religijną, co bardzo dobrze widać w odniesieniu do ikonografii przedstawiającej osobę Boga Ojca czy Ducha Świętego<sup>44</sup>.

Władysław Stróżewski upatrywał sakralności obrazu przede wszystkim w jego zdolności odwzorowania tematu czy wydarzenia religijnego. „Otóż odwzorowanie [...] nabrać samo przez się sakralnego charakteru. [...] Obraz ukrzyżowania Chrystusa poprzez intencje odwzorowania zbawczego zdarzenia oraz możliwe w konkretyzacji numinotycznej jego «powtórzenie» sam stać się nośnikiem sacrum, zawiera bowiem w sobie świętą treść związaną intencjonalnie ze zdarzeniem samym. [...] Dzieło sztuki nabiera tym samym jakby wartości rytuału”<sup>45</sup>. Koncepcja Stróżewskiego daje się łatwo zweryfikować wobec *sacrum* malarstwa figuratywnego. O wiele trudniej owo „odwzorowanie” odczytać w sztuce niefiguratywnej – w różnych nurtach symbolizmu czy abstrakcjonizmu.

#### 4. OD WIARY AUTORA DO WIARY ODBIORCY

Czy jednak to, co nazwaliśmy ikonicznością czy też sakralnością stylu, jest warunkiem wystarczającym, by powstało dzieło o charakterze sakralnym? Jaka jest rola autora i odbiorcy? Na to pytanie odpowiadał już Gabriele Paleotti, abp Bolonii, który jeszcze w wieku XVI w dziele *Rozprawa o obrazach świeckich i świętych* dokonał ich gatunkowego rozróżnienia. „Dzielimy naszą materię [...] na obrazy święte i świeckie. [...] Rozgraniczenie między obu tymi rodzajami dokonuje się i w samych dziełach i w osobie obserwatora. Możliwe jest, że obraz [...] należy do obrazów świętych, a przecież w umyśle widza przesuwają się do innego porządku [...] a przez paru głupców zaliczony zostanie wręcz do sztuki świeckiej służącej

<sup>43</sup> „Sztuka abstrakcyjna [...] nigdy nie będzie mogła być nośnikiem nauki Ewangelii i tradycji Kościoła, choć może w pewnym zakresie w tym kierunku prowadzić. W ikonie pojawiają się elementy abstrakcyjne, ale podporządkowane figuratywności. Podobnie we wnętrzu kościelnym abstrakcja może pełnić ważną rolę, zresztą zawsze ją pełniła, ale nie może zabraknąć postaci Chrystusa. Jeżeli z tego zrezygnujemy, to zaprzeczmy tajemnicy Wcielenia”. *A piękno w ciemności*, s. 193.

<sup>44</sup> Zob. F. Boespflug, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris: Les Éditions du Cerf 1984.

<sup>45</sup> W. Stróżewski, *O możliwości*, s. 29.

jedynie rozrywce [...]. W ten sposób jeden i ten sam obraz przedstawia się całkiem inaczej w zależności od wyobrażeń, które stwarzają sobie o nim widzowie<sup>46</sup>. Paleotti uzależnił sakralność i świeckość obrazu *de facto* od subiektywnego odbioru widza. Co prawda, mówi on jedynie o przesunięciu obrazu świętego ku świeckości, ale otworzył furtkę dla przeciwnego kierunku: przesunięcia obrazu świeckiego ku świętości, które może dokonać się u odbiorcy. Tym samym została usankcjonowana zasada, że dzieło konkretyzuje swoją wartość w relacji odbiorcy do niego samego. *Intentio operis* staje się niewystarczające, potrzebne jest jeszcze *intentio lectoris*. A co z *intentio auctoris*?

Problem ten został po raz pierwszy „rozwiązany” w dokumencie zwanym *Libri carolini*, gdzie malarza przypisano do *opifera*, a nie do *artes*, a więc do rzemiosła, a nie do sztuk. Malarz obrazów świętych – stwierdzono – wcale nie musi być święty, wystarczy, by był sprawny w rzemiośle, gdyż ten, kto maluje sceny zbrodni równie dobrze może malować obrazy religijne. Jak zauważa Dariusz Chelstowski, „w doktrynie karolińskiej nie było różnicy między sztuką religijną a świecką, a nawet pogańską. Tym, co odróżniało od siebie dane obrazy był kunszt artystyczny i jakość wykorzystanych materiałów<sup>47</sup>. Wiara nie była czymś koniecznym, by stworzyć obraz sakralny, który przeznaczony był do kościoła, a więc do kultu.

Nie znaczy to jednak, że w późniejszych rozważaniach teologów nad sztuką religijną problem wiary twórcy nie powracał. I tak na przykład Federico Borromeo, arcybiskup Mediolnu, w rozprawie *De pictura sacra* z roku 1624 pisał o malarzach, że „jeżeli oni sami przedtem nie postarali się wzbudzić uczuć we własnej duszy, nie będą mogli w dzieła swe przelać tego, czego sami nie czują, to jest pobożności i szlachetnych uczuć duszy<sup>48</sup>. Wydaje się jednak, że nie ma jednej i ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czy komponent biograficzny jest konieczny w genezie dzieła sakralnego. „Czy [...] artysta, jego dyspozycja i zamiary, a także sam przebieg procesu twórczego mogą stać się warunkiem koniecznym lub wystarczającym, albo jednym i drugim zarazem dla pojawienia się sacrum w dziele?” – pyta Stróżewski. I natychmiast odpowiada, że są dzieła, co do których można powiedzieć, iż „ich początkiem stała się nie tylko żarliwa pobożność ich autorów, ale i szczególnie przeżycie sacrum, które zostało im objawione. Tak więc istnieją dzieła sztuki, w których sacrum [...] odnosi nas także do przeżyć religijnych ich twórców i tam każe poszukiwać swej ostatecznej racji<sup>49</sup>. Dodaje jednak, że geneza nie wyczerpuje problemu sakralności dzieła.

---

<sup>46</sup> G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, w: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli 1961, s. 171; cyt za: H. Belting, *Obraz i kult*, s. 625.

<sup>47</sup> D. Chelstowski, *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2 (2017), s. 393.

<sup>48</sup> F. Borromeo, *O malarstwie religijnym*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, oprac. J. Białostocki, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2009, s. 95.

<sup>49</sup> W. Stróżewski, *O możliwości*, s. 26.

Związek między wiarą twórcy, jego religijnością a dziełem może być bardzo zróżnicowany. Besançon proponuje rozróżnienie na sztukę religijną artystów chrześcijan, sztukę chrześcijańską artystów niechrześcijan oraz sztukę religijną niechrześcijańską. Do pierwszej kategorii należy zaliczyć autorów, którzy „wyznają swoją wiarę religijną w realizacjach o tematyce sakralnej”, a pewien „ton religijny” można zauważyć także w ich dziełach o tematyce świeckiej. Do drugiej kategorii Besançon włącza tych artystów, którzy nie deklarują się oficjalnie jako ludzie wierzący i którzy tworzą swoje dzieła bez świadomości religijnej bądź też tej świadomości nie da się wyczytać z dzieła. Besançon nazywa taką sztukę „spontanicznie religijną”, a więc taką, która – co oczywiste – nie poddaje się dyscyplinie Kościoła. Trzecia kategoria obejmuje dzieła z zakresu symbolizmu, ekspresjonizmu, futuryzmu, surrealizmu czy abstrakcjonizmu. Według Besançona wiele dzieł powstałych w tych nurtach wyraża religijność bardziej intensywną i żarliwą niż chrześcijaństwo, choć trudno ją nazwać religijnością ortodoksyjną. „Nie należy jednak ustanawiać wyraźnej granicy między tymi nowymi religijnościami a chrześcijaństwem” – uważa Besançon. Wielu przedstawicieli tych nurtów uważało się za chrześcijan, ale nimi nie byli. Z drugiej jednak strony wielu z nich było bardziej chrześcijanami w sposobie artystycznego wyrażania się, niż im się wydawało<sup>50</sup>.

Besançon proponuje jeszcze jedno ważne rozróżnienie w ramach sztuki religijnej: na sztukę kościelną, sztukę chrześcijan i sztukę powstałą w historycznym obszarze chrześcijaństwa. Sztuka kościelna obejmuje sztukę świątyń oraz przedmiotów religijnych. Jest ona poddana dyscyplinie i dogmatyce Kościoła, a jej synonimem może być termin „sztuka chrześcijańska”. W odniesieniu do drugiej kategorii zasadne pozostaje pytanie o konieczny stopień przynależności do Kościoła czy też utożsamiania się z chrześcijaństwem. Trzecia kategoria jest najszersza i obejmuje sztukę powstałą z inspiracji chrześcijańskiej, która wykracza poza sztukę europejską<sup>51</sup>.

Na pytanie o wiarę autora jako warunek *sine qua non* powstania dzieła religijnego, Krystyna Zwolińska odpowiada, wskazując na różne możliwości objawienia się sacrum. Jedną z nich jest „«bezwyznaniowe» przeżycie religijne”, które doprowadziło do powstania konkretnych dzieł i które jest w tych dziełach „doskonale czytelne” (np. pejzaże C.D. Friedricha)<sup>52</sup>. Jednocześnie – jak zauważa – „sztuka

<sup>50</sup> A. Besançon, *L'image interdite*, s. 478–484.

<sup>51</sup> A. Besançon, *L'image interdite*, s. 485–486.

<sup>52</sup> K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielieńska, Kraków: Znak 1989, s. 49. W. Kawecki bardzo mocno podkreśla różnicę między ściśle rozumianym „doświadczeniem religijnym” a szeroko rozumianym „doświadczeniem parareligijnym”. Według niego o sztuce religijnej można mówić wyłącznie w pierwszym przypadku. „Doświadczenie transcendencji jako przekroczenie sfery empirycznej nie utożsamia się przecież z doświadczeniem wiary” – zauważa Kawecki, który termin „doświadczenie religijne” czy też „doświadczenie wiary” zawęża do religii mającej odniesienie do Boga osobowego. „Sztuka religijna istnieje wszędzie tam, gdzie relacja religijna pozostaje zawsze relacją konkretną i osobową, w której *ja* dokonuje aktu wiary”. W. Kawecki, *Teologia piękna*, s. 68.

o temacie religijnym może dostarczyć wielu przykładów dewocji nieudanej”. Zwolińska przytacza tutaj dwa przykłady: obraz Jezusa Miłosiernego autorstwa Kazimierowskiego oraz *Światłość świata* prerafaelity Holmana Hunta. O obu artystach Zwolińska zauważa: „być może modlili się dobrze, ale nie umieli modlić się obrazem”<sup>53</sup>. Z kolei Kawecki twierdzi, że dzieło ma status religijnego „gdy następuje związek podmiotowy konkretnego *ja* z osobowym Bogiem, a sztuka ten związek odzwierciedla. Sztuka z całą pewnością ma charakter religijny, gdy twórca – jako osoba wierząca – angażuje swoją osobowość i swoje przeżywanie życia w tworzone przez siebie dzieło artystyczne”<sup>54</sup>. Pójdźmy jeszcze dalej. Może przecież także istnieć sakralność pozareligijna, sakralność objawiająca się w sferze *profanum*. Jak zauważa Janocha, istnieją dzieła, które naznaczone są „pewnym sakralnym odczuciem rzeczywistości przenikniętej Bogiem. Wielka sztuka daje temu świadectwo niezależnie od tematu, jaki podejmuje”<sup>55</sup>.

Czy możliwe jest ono bez autentycznego przeżycia artystycznego? Odnosząc się do obrazu Jezusa Miłosiernego, Zwolińska pisze, że obraz ten „zdaje się stać pod znakiem zapytania powagą przeżycia religijnego autora. Autentyczne przeżycie musi być wyartykułowane przez autentycznego artystę, a ten nieraz całe lata trawi na poszukiwaniu właściwego języka, aby dorównać swej intuicji”<sup>56</sup>. Zwolińska konsekwentnie akcentuje wartość doświadczenia religijnego jako warunku sakralności ze szkodą dla warunku figuratywności. Szuka więc sakralności „w sztuce abstrakcyjnej lub do niej zbliżonej”, powołując się przy tym na Mistra Eckharta, według którego aby dojść do Istoty Rzeczy, trzeba zniszczyć wszelkie „podobieństwo”. Istnieje więc takie dzieła sakralne, w których „Bóg pozwala nam całkowicie oderwać się od wyobrażeń”<sup>57</sup>. Zwolińska nazywa to religijnością cherubiczną, „w której przemożną rolę odgrywają intelekt i spekulacja logiczna”<sup>58</sup>.

Czym różni się więc sztuka sakralna od sztuki religijnej i którą z nich można by nazwać – pod jakimi warunkami – sztuką kościelną? Odpowiedź na to pytanie zależeć będzie od przyjętych kryteriów. Według Janochy „sztuka religijna” obejmuje zbiór „dzieł inspirowanych się szeroko pojętych chrześcijaństwem”. „Sztuka kościelna” – określona przez Sobór jako „szczyt sztuki religijnej” – obejmuje „dzieła, które znajdują się w kościołach, a żeby mogły tam trafić, potrzebna jest zgoda proboszcza, biskupa czy opata”, a więc władzy kościelnej<sup>59</sup>. „Wspólna część

<sup>53</sup> K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*, s. 49.

<sup>54</sup> W. Kawecki, *Teologia piękna*, s. 68.

<sup>55</sup> *A piękno w ciemności*, s. 181.

<sup>56</sup> K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*, s. 49.

<sup>57</sup> K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*, s. 51.

<sup>58</sup> K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*, s. 49.

<sup>59</sup> „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 wyrażenia w jakiś sposób w dziełach ludzkich nieskończonego piękna Bożego. Są one tym bardziej poświęcone Bogu i pomazaniu Jego czci i chwały, im wyłącziej mierzą tylko do tego, aby swoimi dziełami dusze

tych dwóch zbiorów, czyli sztuki religijnej i sztuki kościelnej, to jest właśnie sztuka sakralna. Wyrasta ona z religijnej inspiracji i jednocześnie jest przeznaczona do kościoła, czyli ma związek z kultem, może pomóc w modlitwie<sup>60</sup>. Jasno z tego wynika, że może istnieć „sztuka religijna, ale niesakralna”. „Jest to sztuka, która wyrasta z doświadczenia religijnego, ale nie będzie miała swojego miejsca w kościele [...]. Ta sztuka może nas zainspirować, może budzić w nas bardzo ciekawe skojarzenia, również religijne, ale ona wprost nie służy kultowi”<sup>61</sup>. Ten właśnie nurt wydaje się dominować we współczesnej sztuce religijnej: „jest coraz większe pole dla indywidualnych odczuć religijnych, ale one już są poza kościołem w sensie budynku, ale także poza Kościołem w sensie instytucjonalnym”<sup>62</sup>.

## ZAKOŃCZENIE

Wydaje się, że istotnym problemem, przed którym stoi współczesna sztuka religijna, jest wypracowanie nowej ikonografii religijnej. Nawiązując do religijnej sztuki XIX-wiecznej, która miała stać się przejawem renesansu artystycznego w łonie katolicyzmu, Chrzanowski zauważa, że ówczesne próby „nie były odrodzeniami, lecz rejteradami i że nawet najznakomitszym artystom [...] nie udało się stworzyć naprawdę nowej, to znaczy wyrażającej pytania swego czasu, sztuki religijnej. I to nie w wyniku niedostatku formy, ale niedostatku ikonografii, odpowiadającej epoce”<sup>63</sup>.

Współczesna sztuka religijna, a zwłaszcza jej kościelna odmiana, to prawie wyłącznie „sztuka dawna”<sup>64</sup>. „[S]ztuka «na służbie» Kościoła modli się dziś niemal tak samo jak wczoraj, retuszując tylko najbardziej zewnętrzny kształt tych modlitw” – zauważa Chrzanowski. Według tego wybitnego historyka sztuki istotnym problemem jest dzisiaj rozdziewiek między sztuką a pobożnością jej religijnych odbiorców. Jak podkreśla, „w minionym stuleciu dokonano się ogromne prze-wartościowanie w świecie artystycznych doznań”, wskutek czego „wciąż jeszcze weryzm przedstawięń wydaje się czymś nieznośnym”. Ogromnym wyzwaniem dla współczesnych artystów jest fakt, że „większość ludzi nie obytych ze współczesną

---

ludzkie pobożnie zwracać ku Bogu”. Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, 122.

<sup>60</sup> *A piękno w ciemności*, s. 50.

<sup>61</sup> *A piękno w ciemności*, s. 53

<sup>62</sup> *A piękno w ciemności*, s. 53.

<sup>63</sup> T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu*, s. 17.

<sup>64</sup> Przykładem tego, że w Kościele możliwa jest także „sztuka nowa”, są niektóre współczesne świątynie, które zostały projektowane przez wybitnych architektów. Zob. J. Turbasa, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Warszawa: Więź 2019.

sztuką domaga się takich właśnie obrazów”: werystycznych, naturalistycznych, akademickich. Chrzanowski uważa jednak, że współczesna sztuka religijna winna iść w kierunku symbolu, ale „okazuje się, że nośność wielu dawnych zmaląła przez stulecia, a nowych stwarzać nie potrafimy”<sup>65</sup>. Marko Rupnik dopowiada: „w sferze wiary język nie jest sprawą obojętną. Nie można go zwyczajnie wziąć z kultury świata i bez zmian wprowadzić do prezbiterium”<sup>66</sup>.

Aaron Rosen w swojej monografii o sztuce religijnej XXI wieku zauważa, że wyzwolona od kościelnej kurateli i wolna w eksplorowaniu wielu religii sztuka współczesna jest czymś zupełnie innym niż ta, która w przeszłości postawała z religijnej inspiracji, a właściwie z wiary. Twierdzi on, że „religia i sztuka współczesna nadal stanowią przykład śmiertelnych wrogów”. Wzajemne niezrozumienie dotyczy zwłaszcza sztuki najnowszej. Sugerując się choćby nagłówkami informacji medialnych, można by zaryzykować diagnozę, że „sztuka i religia zmierzają do apokaliptycznej rozgrywki”<sup>67</sup>. Czyżby sztuka i religia skazane byłyby już wyłącznie na spór i konfrontację?

Wydaje się, że szansą (a właściwie koniecznością!) dla współczesnej sztuki religijnej jest podjęcie na nowo dialogu między sztuką a teologią. „Kryzys języka uniwersalnego ma swe źródło [...] w zaniknięciu ściślejszej współpracy pomiędzy artystą a teologiem”<sup>68</sup>. Ale to nie sztuka nie chce dialogu, lecz teologia – diagnozuje Chrzanowski. To właśnie teolodzy „muszą się ponownie uczyć widzenia obrazowego, z artystami, którym przydałoby się stosować w pracy twórczej do Goethowskiej myśli o samoograniczeniu, które znaczy mistrza”<sup>69</sup>. Bez dialogu artystów i teologów, świata sztuki i świata religii, kultury i Kościoła religijne szanse sztuki współczesnej wydają się niewielkie. I nie chodzi tutaj o religijną tematykę, bo dzieł współczesnych ją podejmujących – także z pozycji krytycznej czy bluźnierczej<sup>70</sup> – jest wiele, ale o dzieła zdolne komunikować *sacrum*.

<sup>65</sup> T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu*, s. 21.

<sup>66</sup> *Czerwień Niebieskiego Jeruzalem*, s. 126.

<sup>67</sup> A. Rosen, *Art + Religion in the 21st Century*, London: Thames & Hudson 2015, s. 8–9.

<sup>68</sup> „Duchowieństwo chyba także i w tej dziedzinie przyczyniło się do trwałości kryzysu, ulegając znieczuleniu na jakości estetyczne. Dzisiaj przeciętny ksiądz jest tak odległy od przejawów sztuki współczesnej, jak niegdyś był jej bliski”. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu*, s. 20.

<sup>69</sup> T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu*, s. 22.

<sup>70</sup> Zob. S. Brent Plate, *Blasphemy, Art that Offends*, London: Black dog publishing 2006; A. Draguła, *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*, Warszawa: Wiąż 2015; K. Sienkiewicz, *Zatańcz ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Warszawa: Karakter 2014.

## RELIGIJNE SZANSE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

## Streszczenie

Pytanie o religijne szanse sztuki współczesnej zostaje w niniejszym artykule postawione wyłącznie w odniesieniu do sztuk plastycznych, gdzie funkcjonuje pojęcie sztuki religijnej. Trudność znalezienia odpowiedzi na to pytanie wynika z faktu, że nie ma zgodności co do istotnych kryteriów określenia danego dzieła mianem religijnego. Do tych kryteriów można zaliczyć zarówno wiarę autora, jak i temat religijny, funkcję liturgiczną bądź dewocyjną oraz styl, który zdolny byłby do wyrażenia świętości. Na pytanie o funkcjonowanie tych kryteriów w sztuce współczesnej nie da się odpowiedzieć bez spojrzenia na dwa istotne momenty dla rozwoju sztuki religijnej. Pierwszym był renesans, gdy wartości estetyczne dzieła zaczęły ustępować wyznacznikom teologicznym. Drugi moment to wiek XIX, w którym próbowano stworzyć nowy kanon sztuki religijnej. Oba te momenty kryzysowe w rozwoju sztuki sakralnej pokazują, że w religijne szanse sztuki uzależnione są od wspólnego funkcjonowania wielu czynników, a głównym problemem pozostaje kwestia znalezienia nowej formy, nowego stylu, który – jak niegdyś ikona – zdolny byłby wyrazić sakralność i podejmowałby dialog ze sztuką współczesną.

Słowa kluczowe: sztuka sakralna, sztuka religijna, ikona, sztuka kościelna, sztuka współczesna

## RELIGIOUS POTENTIAL OF CONTEMPORARY ART

## Summary

In this paper, the question of religious potential of contemporary art is posed only in relation to visual arts, which contain the concept of religious art. The difficulty in answering it stems from the lack of consensus on the relevant criteria for determining if a given work of art is a religious one. These criteria might include the author's faith and the religious topic, the liturgical or devotional function, as well as a style that is capable of expressing the sacred. The issue of how these criteria function in contemporary art cannot be answered without taking a closer look at two moments essential for the development of religious art. The first was the Renaissance, when the aesthetic values of a work began to give way to theological determinants. The second was the nineteenth century with its attempts to create a new canon of religious art. Both of these critical moments in the development of sacred art show that the religious potential of art depends on the concomitance of many factors. The main problem is finding a new form, a new style able to express the sacred and engage in dialogue with contemporary art as once the icon would.

Key words: sacred art, religion art, icon, ecclesiastical art, contemporary art.

## RELIGIÖSE CHANCEN DER HEUTIGEN KULTUR

## Zusammenfassung

Religiöse Chancen der modernen Kunst wird im folgenden Artikel ausschließlich auf die bildende Kunst bezogen, wobei auch der Begriff der religiösen Kunst verwendet werden kann. Die Schwierigkeiten in der Beantwortung dieser Frage resultiert aus der Tatsache, dass es keine Einigkeit darüber gibt, nach welchen Kriterien ein Werk als religiöse Kunst bezeichnet werden kann. Zu den Kriterien gehörten sowohl der Glaube des Künstlers, das Thema und die liturgische und frömmigkeitsmäßige Funktion, als auch der Stil, der zum Ausdrücken des Heiligen geeignet ist. Die Frage nach der Gültigkeit dieser Kriterien in der modernen Kunst lässt sich kaum beantworten, ohne zwei für die Entwicklung der religiösen Kunst wichtige Zeitspannen zu berücksichtigen. Die erste war die Renaissance, in der die ästhetischen Werte eines Kunstwerkes zu Gunsten der theologischen Gesichtspunkte zurücktreten. Die zweite war das 19. Jahrhundert, wo man versuchte, einen neuen Kanon der religiösen Kunst zu etablieren. Diese beiden Krisenzeiten in der sakralen Kunst zeigen, dass religiöse Chancen der Kunst vom Zusammenspiel vieler Faktoren abhängig sind, wobei das Hauptproblem das Finden einer neuen Form, eines neuen Stils, bleibt, der – wie seinerzeit die Ikone – imstande wäre, das Heilige auszudrücken und den Dialog mit der zeitgenössischen Kunst aufzunehmen.

**Schlüsselworte:** sakrale Kunst, religiöse Kunst, Ikone, kirchliche Kunst, moderne Kunst.

## BIBLIOGRAFIA

- A piękno w ciemności świeci. Z biskupem Michałem Janochą rozmawia Ewa Kiedio*, Warszawa: Więź 2017.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2010.
- Benedykt XVI, P. Seewald, *Ostatnie rozmowy*, tłum. J. Jurezyński, Kraków: Rafael 2016.
- Besançon A., *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris: Gallimard 1994.
- Bielawski M., *Oblicza ikony*, Kraków: Homini 2006.
- Boespflug F., *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris: Les Éditions du Cerf 1984.
- Borromeo F., *O malarstwie religijnym*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, oprac. J. Białostocki, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2009, s. 93–95.
- Brent Plate S., *Blasphemy, Art that Offends*, London: black dog publishing 2006.
- Chelstowski D., *Problem recepcji na Zachodzie nauki o obrazach Soboru Nicejskiego II*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2 (2017), s. 389–408.
- Chrzanowski T., *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków: Znak 1989, s. 13–22.

- Czerwień *Niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji. Marko Ivan Rupnik w rozmowie z Nataşą Govekar*, Poznań: Wydawnictwo Święty Wojciech 2018.
- Draguła A., *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*, Warszawa: Więź 2015.
- Frejlich A., *Ikona*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, red. S. Wielgus, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1997, kol. 8.
- Kawecki W., *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Poznań: Flos Carmeli 2013.
- Klauza K., *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2000.
- Królikowski J., *Nieme słowo. Teologia w sztuce*, Tarnów: Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos 2008.
- Marion J.-L., *Ślepy w Siloe, czyli odniesienie obrazu do oryginału*, „Communio” (wersja polska) 2 (1990), s. 12–29.
- Mauer O., *Kościół wobec sztuki współczesnej: bezradność i dystans*, „Znak” 12 (1991), s. 49–52.
- Moisan K.S., *IkonoGRAFIA maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, „Studia Theologica Varsoviensia” 27/2 (1989), s. 129–147.
- Nadrowski H., *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2000.
- Paleotti G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, w: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli 1961, s. 171; cyt za: H. Belting, *Obraz i kult*, s. 625.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków: Znak 1999.
- Rosen A., *Art + Religion in the 21st Century*, London: Thames & Hudson 2015.
- Sienkiewicz K., *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Warszawa: Karakter 2014.
- Sobór Nicejski II, [Dekret wiary], w: *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków: Wydawnictwo WAM 2001, s. 339.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej Sacrosanctum concilium*, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań: Pallottinum 1967, s. 25–99.
- Steinberg L., *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, Kraków: Universitas 2013.
- Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków: Znak 1989, s. 23–38.
- Treppa Z., *Tajemnica widzialności Boga. Szkice z teologii obrazu*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2015.
- Turbasa J., *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Warszawa: Więź 2019.
- Winnicka-Gburek J., *Krytyka, etyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Wolicka A., *Sacrum w sztuce. Punkty zapalne sporu*, „Znak” 12 (1991), s. 43–48.
- Woźniak R.J., *Po co Bóg? Po co człowiek?*, w: *Wielkie tematy teologii*, red. Z. Nosowski, Warszawa: Więź 2015, s. 31–50.
- Zwolińska K., *Sztuka a modlitwa*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cielińska, Kraków: Znak 1989, s. 43–51.