

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II

Wydział Teologiczny

Agata Rainer

**Teologia sztuki w myśli Romano
Guardiniego**

Praca doktorska napisana

na seminarium z teologii fundamentalnej

pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Tadeusza Dzidka

Kraków 2023

Spis treści

Spis treści.....	2
Wstęp	5
Część I Artystyczna biografia Romano Guardiniego	10
1. Od Dantego po Goethe – dzieciństwo i młodość (1885 – 1910).....	12
2. Umysł i duch – dwa pola pracy z młodzieżą (1915 – 1939)	20
3. Między biurkiem a katedrą – dojrzałe lata (1939 -1968)	31
Część II O sztuce	44
4. O istocie dzieła sztuki.....	46
4.1. Wspólny język ludzkości: treść dzieła	47
4.2. Całość stworzenia: struktura dzieła.....	53
4.3. Symbol pełni istnienia: związki w obrębie dzieła.....	57
4.4. Sens dzieła i tworzenia.....	59
5. Dzieło sztuki jako relacja.....	64
5.1. Gdy dzieło zaczyna żyć.....	64
5.2. Wspólny język, czy rozbieżność myśli?	69
5.3. Zawilość relacji	72
6. Natura i kultura	78
6.1. Natura i kultura – rozpiętość znaczeń	79
6.2. Tożsamość i powołanie – absolutny charakter natury i kultury.....	84
6.3. Zaburzona relacja	90
6.4. Nowe szanse.....	96
7. Sztuka diagnozą swoich czasów	105
7.1. Machina masy ludzkiej	107
7.2. Moc nieokiełznana	121
7.3. Chryścijaństwo bez Boga	127
Część III Sztuka i człowiek	136
8. Sztuka jako aktywność ducha ludzkiego	137
8.1. Osobliwy organ poznania.....	138

8.2.	Przestrzeń wolnego spotkania	142
8.3.	Gdzie duch staje się twórczy	145
8.4.	Konieczność wiary	149
9.	Rola i odpowiedzialność artysty	156
9.1.	Pragnienie pokonania chaosu i „dobra godzina”	156
9.2.	Postawa artysty: czystość ducha	162
9.3.	Postawa artysty: gotowość na cierpienie.....	164
9.4.	Postawa artysty: służba i ofiara.....	167
9.5.	Motywacja tworzenia i natura natchnienia	169
9.6.	Wiara artysty	172
10.	Postawa odbiorcy wobec dzieła	177
10.1.	Wolne spotkanie.....	178
10.2.	Cierpliwość i pokora	180
10.3.	Kontemplacja i twórcza wyobraźnia.....	186
10.4.	Konieczność formacji artystycznej	190
11.	Sztuka jako pomoc w realizacji człowieczeństwa	195
11.1.	Pomoc w samorealizacji: trzy główne funkcje sztuki.....	196
11.2.	Płaszczyzny samoaktualizacji: relacje człowieka	202
Część IV Sztuka w służbie Objawieniu.....		212
12.	Doświadczenie religijne a doświadczenie estetyczne.....	214
12.1.	Porządek i definicja.....	214
12.2.	Cechy wspólne obu doświadczeń.....	221
12.3.	Wzajemne relacje obu doświadczeń	226
13.	Teologia świętego obrazu	232
13.1.	Obraz Niewidzialnego.....	232
13.2.	Obraz Boga – ślad człowieka.....	239
13.3.	Obraz sakralny i obraz medytacyjny.....	242
14.	Sztuka siostrą liturgii	249
14.1.	Sens, nie cel: wolne bycie przed Bogiem.....	250
14.2.	Styl: harmonia tego, co osobiste z tym, co powszechne	255
14.3.	Praobrazy: powszechny język liturgii i sztuki	259

14.4. Stosunek do piękna	261
15. Eschatologiczny wymiar sztuki	266
15.1. Tęsknota i nadzieja.....	267
15.2. Zacząć na nowo.....	270
15.3. Przebłysk wieczności	272
Zakończenie.....	276
Bibliografia.....	280

Wstęp

W ostatnim stuleciu obserwujemy dystans, który dokonał się między sztuką a teologią. Współczesne dzieła zdają się być całkowicie wyzute z elementów duchowych, co doprowadziło do rozbratu tych dwóch płaszczyzn. Tymczasem spotkanie sztuki i teologii i ich wzajemna asysta jest dziś nie tylko możliwa, ale także potrzebna. Pomimo głębokiego kryzysu, sztuka nadal może i powinna być miejscem teologicznego poznania.

O wpływie chrześcijaństwa na rozwój sztuk pięknych można by mówić bardzo wiele; związek tych dwóch pól ludzkiego działania, zwłaszcza w kontekście dzieł religijnych, jest niezaprzeczalny; i choć dziś sztuka nowoczesna i teologia zdają się kroczyć różnymi drogami, nikomu nie przyjdzie do głowy, by odrzucać wieki ich wspólnej historii. Nieco mniej oczywiste może być znaczenie sztuki dla teologii, zwłaszcza współcześnie, w erze, w której artystyczne kody stały się w niektórych przypadkach całkowicie niezrozumiałe dla przeciętnego człowieka, wiele dzieł ociera się o profanację prawd chrześcijańskich, a wszechobecny religijny kicz pokazuje, jak dalece zmysł piękna u ludzi wierzących uległ upośledzeniu. Tym bardziej potrzebna jest refleksja nad tym, w jaki sposób sztuka wciąż może stanowić *locus theologicus*, jakie powinna spełnić warunki, by pomagać wiernym w pogłębianiu ich relacji z Najwyższym oraz w jakim stopniu może być odmianą teologii.

Ową konieczność dobrze zidentyfikowało wielu teologów XX w., którzy w swoich pracach nieraz zwracali się ku powiązaniom piękna z rzeczywistością wiary. Najśłynniejszym dziełem na tym polu wciąż zdaje się być *Chwała. Estetyka teologiczna* (1961-1969 r.) H. U. von Balthasara¹, w której autor zastosował kategorie estetyczne do teologii. Balthasar pokazał tym samym, że sztuka może pomóc nam w odkryciu piękna i harmonii, które spoczywają w samym sercu stworzenia, a dzięki

¹ H. U. Von Balthasar, *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik*, t. 1-3, wyd. Johannes, Einsiedeln 1961-1969.

temu lepiej zrozumieć Boga i Jego plan dla naszej egzystencji. Obok tej pozycji z pewnością warto wymienić również: artykuł K. Rahnera pt. *Sztuka w horyzoncie teologii i pobożności*² (1984 r.), ujmujący sztukę jako sposób na wyrażanie i ujawnianie transcendentnego wymiaru rzeczywistości, w tym także Boga i Jego tajemnic; a także kilka innych wartościowych pozycji w temacie związków sztuki z teologią, takich jak *Sztuka i ostateczna rzeczywistość* (1961 r.) P. Tillicha³, *Art and the Bible (Sztuka i Biblia, 1973 r.)* F. A. Schaeffera⁴, czy *Art et scolastique (Sztuka i mądrość, 1920 r.)* J. Maritain'a⁵. Na gruncie polskim do najważniejszych studiów na ten temat zaliczyć należy *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury* (1994 r.) J. Szymika⁶ oraz *Funkcje sztuki w teologii* (2013 r.) T. Dzikka⁷.

Niniejsza praca nie koncentruje się jednak na ogólnej panoramie relacji między teologią i sztuką. Przedmiotem moich zainteresowań stało się zagadnienie tych relacji w pracach jednej z najwybitniejszych postaci chrześcijańskiego świata XX w. – niemieckiego teologa i duszpasterza, Romano Guardiniego (1885-1968). Właśnie ta postać i jej wybitne naukowe dokonania stała się drugim *spiritus movens* niniejszej dysertacji. To persona nietuzinkowa i niezwykle interesująca; pochodzący z włoskiej rodziny, wychowany w niemieckiej kulturze kapłan, wychowawca młodzieży i wykładowca, w swojej myśli łączący romańską wrażliwość z germańskim myśleniem. Człowiek o niezwykle imponującym dorobku naukowym: za swojego życia napisał ok. czterdziestu książek, a z notatek i krótkich tekstów, które po sobie zostawił, powstało kilkanaście kolejnych. Jednak najbardziej charakterystycznym elementem jego pracy były wykłady w ramach specjalnie dla Guardiniego utworzonej katedry *Katholische Weltanschauung*, tj. katolickiego spojrzenia na świat. Teolog zajmował się tam przede

² K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit*, [w:] K. Rahner, *Schriften zur Theologie, t. 16*, Zürich 1984, s. 264-372.

³ P. Tillich, *Art and Ultimate Reality*, [w:] Apostolos-Cappadona (red.), *Art, Creativity and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, s. 219-235.

⁴ F. A. Schaeffer, *Art and the Bible*, wyd. InterVarsity Press, Downers Grove 2009.

⁵ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, tł. K. i K. Górcy, wyd. Fronda, Warszawa 2001.

⁶ J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury: literatura piękna jako locus theologicus*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1994.

⁷ T. Dzik, *Funkcje sztuki w teologii*, wyd. WAM, Kraków 2013.

wszystkim interpretacją sztuki w optyce chrześcijańskiej i poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, jak poszczególne dzieła mogą pomóc człowiekowi w duchowej formacji.

Guardini obcował z dziełami sztuki na co dzień; znaczyły one dla niego coś dalece więcej, niż jedynie zaspokojenie estetycznych potrzeb. Były pomocą w rozumieniu świata, narzędziem pomagającym wyrazić to, co głębokie i niewyraźne słowami, w końcu zaś – były drogą do lepszego rozumienia Objawienia i sposobem na rozwijanie i wzbogacanie ducha. Nic więc dziwnego, że analizując efekty lat pracy teologa, co i rusz natrafiamy na kolejne wzmianki, dygresje, a nawet całe wykłady i artykuły dotyczące sztuki. Temat ten bezustannie towarzyszył mu w jego poszukiwaniach teologicznych, stanowiąc – obok naukowego zgłębiania prawd Objawienia – równie istotną aktywność ludzką, będącą źródłem wiedzy o człowieku i jego relacjach z Najwyższym.

Postać Romano Guardiniego stała się przedmiotem wielu opracowań biograficznych⁸, jak i tych skupiających się na jego myśli⁹ i duchowości¹⁰. Istnieje jednak sfera w życiu i pracy tego teologa, która do dziś nie doczekała się choćby jednej monografii: jest to jego relacja ze sztuką. Pasja do wiary i do piękna była tym, co w największym stopniu ukształtowało życie tego człowieka. Relacja z Bogiem zdaje się być czymś oczywistym, jeśli mówimy o chrześcijańskim kapłanie. A jednak, kto choć raz zetknął się z duchowymi pismami Guardiniego¹¹, z pewnością został oczarowany ich głębią, przenikliwością myśli, a przede wszystkim ogromną miłością teologa do Stwórcy i całego Objawienia; to właśnie ta miłość sprawiła, że cały

⁸ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987; H. Kuhn, *Romano Guardini; der Mensch und das Werk*, Kösel-Verlag, München 1970.

⁹ Por. H. U. von Balthasar, *Romano Guardini. Reform aus dem Ursprung*, wyd. Kösel, München 1970; A. Schilson, *Perspektiven theologischer Erneuerung. Studien zum Werk Romano Guardinis*, Düsseldorf 1986; F. Debuyst, *Romano Guardini. Einführung in sein liturgisches Denken*, wyd. Pustet, Regensburg 2009.

¹⁰ R. Haubenthaler, *Askese und Freiheit bei Romano Guardini*, wyd. Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995; A. Knoll, *Glaube und Kultur bei Romano Guardini*, wyd. Schöningh, Paderborn 1993; H. Kleiber, *Glaube und religiöse Erfahrung bei Romano Guardini*, wyd. Herder, Freiburg 1985.

¹¹ Por. R. Guardini, *Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*, tł. J. Zychowicz, wyd. Fronda PL Sp. Z.o.o., Warszawa 2018; R. Guardini, *Briefe über Selbstbildung*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1985; R. Guardini, *Tugenden: Meditationen über Gestalten sittlichen Lebens*, wyd. Grünwald/Schöningh, Mainz/Paderborn, 1987.

dorobek tego wybitnego duchownego przeniknięty jest *ad finem* chrześcijańską perspektywą. Wiara z pewnością nie była dla niego tylko jedną ze sfer życia, lecz tworzyła podstawę, w której inne jego aspekty miały solidny fundament. Stąd też wszystkie swoje refleksje, niezależnie od przedmiotu, ujmował Guardini w optyce człowieka wierzącego. Nie inaczej było z jego fascynacją tym, co piękne.

Pisząc tę pracę, mam nadzieję sprostać choć w niewielkim stopniu potrzebie uzupełnienia dotychczasowych opracowań na temat dorobku Guardiniego o studium jego refleksji związanych ze sztuką. W tytule zawarłam sformułowanie „teologia sztuki” – jestem bowiem przekonana, iż właśnie z tym zjawiskiem mamy tu do czynienia. Nazwa ta wydaje się bowiem najtrafniejszym określeniem tego, czym Guardini zajmował się w ramach wykładów *katholische Weltanschauung*. Jeśli przyjmiemy, iż teologia to „refleksja nad Objawieniem, rozwijana we wspólnocie Kościoła i w postawie wiary¹²”, a jej przedmiotem – a właściwie podmiotem – jest Bóg i cała rzeczywistość w odniesieniu do Niego¹³, to sztuka, przynajmniej w takim wydaniu, jak ujmuje ją Guardini, z pewnością jest rodzajem języka wyrażającego prawdy Objawienia. Pytanie, które stanowi więc główną oś mojej pracy jest następujące: czy sztuka może być teologią? Odpowiedzi na nie udzielam głosem samego Guardiniego.

Moim celem było zrekonstruowanie i usystematyzowanie myśli teologa na temat teologii sztuki, a także zrozumienie ich genezy. Pracę oparłam na całym dorobku naukowym Romano Guardiniego, składającym się z ponad czterdziestu książek. Na szczególne wyróżnienie zasługuje antologia pt. *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki)*, składająca się z dziesięciu tekstów dotyczących sztuki. To właśnie ona stanowi punkt wyjścia dla mojej analizy, uzupełnionej o spostrzeżenia i przemyślenia teologa na temat sztuki, które z różnych względów nie znalazły się we wspomnianej pozycji, a które przedstawiam w pierwszej części niniejszej pracy. Zasadniczo moja analiza oparta została na oryginalnych tekstach niemieckich, w

¹² *Teologia Fundamentalna, t. V: Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 2006, s. 51.

¹³ Por. Tamże, s. 52.

nielicznych przypadkach jednak posłużyłam się cytatami z niewielu dostępnych polskich wydań prac Guardiniego.

Na początku jednak, postanowiłam zapoznać czytelnika z krótką biografią artystyczną Romano Guardiniego – czyli nie taką, z jakimi zazwyczaj mamy do czynienia. Ta, którą sporządziłam na potrzeby tej dysertacji, a która stanowi pierwszą jej część, jest raczej próbą zlokalizowania i zrozumienia tych momentów w życiu teologa, które zaowocowały jego oryginalnymi pomysłami na temat sztuki. Korzystając z metody historycznej, na podstawie osobistych wspomnień i pamiętników¹⁴ Guardiniego, starałam się ukazać jego wybitną wrażliwość oraz znaleźć uzasadnienie dla kierunków, które obierały jego przemyślenia.

Kolejne trzy części pracy stanowią systematyczne opracowania wyżej wspomnianych wątków. Skorzystałam przy tym z metody hermeneutycznej: jako ta, która bierze pod uwagę zarówno intencję autora, odbiorcy, jak i samego dzieła, wydała mi się najbardziej odpowiednia. Omawiane zagadnienia zawarłam w trzech grupach tematycznych składających się kolejno na II, III i IV część mojej pracy. Część zatytułowana *O sztuce* dotyczy wątków koncentrujących się na sztuce jako takiej: jej istocie (rozdziały 4 i 5), relacji ze światem (6) i tym, w jaki sposób o nim opowiada (7). Następnie zajmiemy się relacją człowieka i sztuki (część III, *Sztuka i człowiek*). Na tym etapie pracy staram się ukazać znaczenie tej ostatniej dla ducha ludzkiego i jego samorealizacji (rozdziały 8 i 11), a także przedstawić „receptę” Guardiniego na jak najlepszą, przynoszącą najpiękniejsze owoce postawę wobec dzieła i rzeczywistości twórczej (9,10). Ostatnim tematem, będącym motywem przewodnim IV części pracy, jest zagadnienie sztuki jako służebnicy teologii (część IV, *Sztuka w służbie Objawieniu*). Zawiera ona kolejno wątki dotyczące związku między doświadczeniem religijnym a estetycznym (12), teologii świętego obrazu (13), relacji liturgii ze sztuką (14) oraz jej eschatologicznego wymiaru (15).

¹⁴ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995; R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995.

Część I

Artystyczna biografia Romano Guardiniego

Romano Guardini – wybitny teolog, charyzmatyczny wychowawca i inspirujący wykładowca – niewiele mówił o sobie. Nie pozwalały mu na to wrodzona nieśmiałość, introwertyzm, a może nawet jakiegoś rodzaju kompleksy. A jednak, gdy przyszło mu zmierzyć się ze zbliżającą się starością, odczuł potrzebę pewnej osobistej konfrontacji z własnym życiem. Efektem powrotu Guardiniego do wspomnień stała się książka *Berichte über mein Leben (Opowiadania o moim życiu, 1984 r.)*, wydana już po jego śmierci i stanowiąca niezwykle istotne źródło informacji nie tylko na temat wydarzeń z jego życia, ale opisująca również jego doświadczenia duchowe i inspiracje. Obok niej możemy również wymienić *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns (Prawda myślenia i prawda czynu, 1980 r.)*, pamiętniki z lat pięćdziesiątych, prywatne przemyślenia i zapiski, wydane również po śmierci Guardiniego za decyzją Felixa Messersmidta, będącego w ich posiadaniu. Dzięki obu tym pozycjom jesteśmy w stanie zrekonstruować intelektualną i duchową biografię teologa, bez zagrożenia przypisywania mu doświadczeń lub motywacji, które nie miały miejsca.

Na początku tej pracy pragnę zaprosić czytelnika do wspólnej podróży przez najważniejsze wydarzenia z życia Guardiniego. Szczególnie istotne wydały mi się te elementy jego historii, które ukształtowały jego ponadprzeciętną wrażliwość i wzmacniały jego wielkie zamiłowanie do piękna. Podjęłam więc próbę zbudowania czegoś w rodzaju „biografii artystycznej”. Korzystając z metody genetycznej, zestawiałam biograficzne fakty z dziełami Guardiniego powstałymi w tym samym czasie, starając się zlokalizować momenty, w których wykiełkowały najważniejsze idee teologa dotyczące sztuki. Rezultatem moich poszukiwań jest pierwsza część pracy, którą czytelnik ma przed sobą. Zawiera ona dwa elementy: opowieść o życiu Romano Guardiniego, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczeń związanych z szerokopojętą sztuką i zmysłem estetycznym oraz dodatek graficzny, mający stanowić

wizualną pomoc w umiejscowieniu konkretnych dzieł teologa na przestrzeni lat jego życia i przyporządkowaniu ich do idei ujętych w kolejne rozdziały niniejszej książki.

1. Od Dantego po Goethe – dzieciństwo i młodość (1885 – 1910)

Gdy sięgamy po biografię Romano Guardiniego, dość szybko wpadamy w pewne zakłopotanie. Już na początku stajemy bowiem przed kwestią, która – mimo, iż bardzo podstawowa - nie znajduje jednoznacznej odpowiedzi. Stanowi ją pytanie o narodowość Guardiniego. Pisząc niniejszą pracę, niejednokrotnie spotykałam się ze zdziwieniem, gdy na pytanie o to, kim był Guardini, odpowiadałam pokrótce, że niemieckim teologiem. Jego nazwisko ma wszakże brzmienie dalekie od germańskiego. Sam autor zapewne również nazwałby się teologiem niemieckim, co nie przeszkadzałoby mu jednocześnie czuć się Włochem. Urodzony w 1885 r. Weronie, w tradycyjnej włoskiej rodzinie, odkad skończył pierwszy rok życia, mieszkał w Moguncji. Odebrał włoskie wychowanie, jednak od początku poruszał się w społeczeństwie germańskim. Od dzieciństwa uwielbiał Dantego, ale jego życie zdaje się być niesione przez strofy Goethego, Hölderlina i Rilkego. Odpowiedź na pytanie o narodowość Guardiniego nie jest prosta. Pomimo przywiązania do swojej rodziny, jako jedyny zdecydował się pozostać w Niemczech, których obywatelem stał się oficjalnie w 1911 r. Poskutkowało to wewnętrznym napięciem pomiędzy miłością do bliskich a wyobcowaniem, spowodowanym poddaniem się kulturze nielubianych przez jego matkę Niemców¹. Jednym z owoców tego napięcia będzie ciągle powracająca depresja oraz pewne wycofanie, niesmiałość². Sam Guardini uważał się za Europejczyka. Jak we wszystkim, również w swoim pochodzeniu doszukiwał się głębszych znaczeń i symboli. W pewnym wystąpieniu pt. „*Europa*” und „*Christliche Weltanschauung*” z 1955 r. mówił:

Urodziłem się w Italii, w Weronie, a dokładnie, jeśli mogę dodać, w pobliżu areny, której potężny owal, mówi tyle samo o historii, co o sile form antycznych. Przez Weronę wiedzie droga z północy do serca Italii, a drogi są torami życia, którymi

¹ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 56.

² Por. tamże, s. 57-58.

człowiek może „przyjść skądś” lub „udać się do”. [...] Do tego dochodzi, jako bardzo osobisty znak, że nazwisko „Guardini” pochodzi od niemieckiego „Wardein” i można by nie bez przyczyny uważać, że z powodu jakiejś niemieckiej kampanii, ktoś o tym nazwisku pozostał w Weronie. Byłoby wówczas nie tylko możliwe, ale i nawet byłoby to przeznaczeniem, że jeden z jego potomków odbędzie drogę powrotną – i tak właśnie się stało. Z powodów zawodowych moja rodzina przeniosła się do Niemiec; i podczas gdy w domu mówiło się i myślało po włosku, wrosłem duchowo w niemiecki język i kulturę³.

Tak, jak kultura i sztuka germańska wyrosły w pewnym sensie ze sztuki i kultury klasycznej, tak, jak owe kierunki przenikały się wzajemnie i uzupełniały, tak też Guardini mieścił w sobie zarówno klasyczną harmonię, jak i tajemniczy, germański mistycyzm.

Chociaż sam Guardini z wielkim trudem znajdował w sobie jakiegokolwiek wspomnienia z dzieciństwa, nie pozostało ono bez wpływu na jego umysłowość oraz wrażliwość, zwłaszcza tę duchową i estetyczną. Ojciec, z zawodu kupiec, ze względu na pracę rzadko bywał w domu. To jednak on „przedstawił” synowi Dantego, który będzie towarzyszył przyszłemu teologowi do końca życia. Matce zaś zawdzięczał Guardini wychowanie w wierze, choć przyznawał sam, że w domu było średnio religijnie, o sprawach duchowych raczej nie rozmawiano, a pomysł o kapłaństwie spotkał się z ogromnym oporem ze strony rodziców⁴.

Od pierwszych lat życia przejawiał Guardini wyjątkową wrażliwość względem otaczającego go świata. Już jako trzylatek wierzył głęboko, że przedmioty mają w sobie swego rodzaju „życie”, które budzi się, gdy ów przedmiot jest przez kogoś używany i „zamiera”, gdy idzie w odstawkę. W książce *Im Spiegel und Gleichnis* z 1932 r. przywoływał Guardini pewną scenę z dzieciństwa:

Miałem trzy lata. W mojej rodzinnej wiosce pewien mały chłopiec w trakcie zabawy upadł na potłuczone szkło i zmarł z powodu ran. Kilka dni później poszedłem do domu

³ R. Guardini, „Europa” und „Christliche Weltanschauung” [w:] tamże, s. 294-295. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego: Agata Rainer.

⁴ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] tamże, s. 59.

tego chłopca. Jego matka płakała w kuchni. Na kominie stała biedna, mała zabawka. Pamiętam dokładnie, że był to mały konik z ołowiu lub cyny, zaprzęzony w mały wózek z białej blachy. Matka chłopca zapytała mnie: „To powóz mojego małego, biednego, zmarłego Ludwika. Mam ci go dać?” Wtedy załała moje serce fala rozczulenia. Czułem, że ta zabawka została pozbawiona swojego pana, swojego przyjaciela i teraz cierpi z tego powodu. Wziąłem ją więc i zaniósłem do domu, płacząc i współczując jej⁵.

Wspomnienie to jest nie tylko bardzo piękne, ale i interesujące. Jest takie zaś z tego względu, że wiara Guardiniego w relacje między przedmiotami a ludźmi nie zaniknie z biegiem lat. Więcej nawet – przerodzi się w refleksje dotyczące owych relacji i da sobie wyraz w jego tekstach dotyczących związków między człowiekiem a sztuką.

Zamiłowanie Guardiniego do piękna dawało o sobie znać również w czasach szkolnych. Philipp Harth, kolega z dzieciństwa, wspominał:

Gdy go odwiedziłem po raz pierwszy, byłem zaskoczony tym, że ściany jego pokoiku obklejone są ilustracjami tych dzieł sztuki, które sam byłbym wybrał. Romano posiadał regał z wieloma książkami. Byłem szczęśliwy, że poznałem chłopca, który podzielał moje zainteresowania; ja opowiadałem mu o obrazach, które widziałem codziennie w bibliotece lub o rzeźbach sakralnych, które rysowałem. Pełen podziwu słuchałem, jak Romano opisywał treść książek, które przeczytał. Bardzo interesowała go poezja, sam też pisał wiersze. [...] Największą i najpiękniejszą książką, jaką posiadał Romano, była *Boska Komedia* Dantego z ilustracjami Doré. Te ilustracje często razem oglądaliśmy. Romano umiał mi je wyjaśnić, bo przeczytał tę książkę⁶.

W tym czasie również prowadził Guardini swoje pierwsze dyskusje o filozofii i sztuce. Założył nawet tzw. „Dante-Kränzchen” – „Kółko Dantego”, które nieformalnie zrzeszało szkolnych kolegów zakochanych w *Boskiej Komедii*.

⁵ R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932, s. 66.

⁶ H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 32-33.

Towarzyszył mu w tym m. in. Karl Neundörfer, najbliższy przyjaciel Guardiniego, który podzielił z nim jeszcze niejedno istotne doświadczenie.

Po maturze w 1903 r. rozpoczął młody Romano studia chemiczne w Tybindze. Studia zupełnie nieprzemyślane i nietrafione, stąd też szybka decyzja o zmianie kierunku (tym razem były to nauki polityczno-ekonomiczne) i przeprowadzce do Monachium. Chociaż nowe studia również nie były strzałem w dziesiątkę, Guardini spędził na uniwersytecie trzy semestry (lata 1904-1905), które skądinąd wywarły mocny wpływ na dalsze jego losy. Z jednej strony, miasto pociągało młodego studenta swoją ofertą kulturalną – kawiarnie w których spotykała się miejscowa bohema, jak i wszechobecny artystyczny duch ośmielały i uwodziły; obracał się więc Guardini w towarzystwie miłośników sztuki i literatury, rozważał zagadnienia związane ze stylem i manierą, prowadził dyskusje, a czasem, proszony przez kolegów, recytował po włosku fragmenty z Dantego⁷. Z drugiej strony, nowe życie stało się niejako przyczyną duchowego kryzysu, w którym wyniesiona z domu, tradycyjna i wciąż jeszcze niedojrzała religijność musiała skonfrontować się z duchem i umysłem dorosłego człowieka. Kryzys nie przyszedł nagle; rozwijał się już od dawna, stanowiąc raczej odległe tło zdarzeń; aż pewnego dnia doszedł do głosu, krusząc na oczach Guardiniego wszelkie podstawy jego własnej religijności. Wydarzyło się to podczas pewnej rozmowy z innym studentem, w czasie której, o ironio, młody Romano przedstawiał towarzyszowi dowody na istnienie Boga. Gdy tamten jednak odpowiedział krytyką Kanta, Guardini spostrzegł, iż „cała jego wiara uległa zniszczeniu; a właściwie – że nie miał jej już ani trochę⁸”. W tej pustce duchowej, która nastąpiła, Guardini nie był jednak sam; jak się okazało, jego najbliższy przyjaciel, wspomniany już Karl Neundörfer, również zmagał się z kryzysem wiary. Gdy obaj młodzieńcy udali się w czasie jesiennej przerwy semestralnej do rodzinnej Moguncji, stało się coś szczególnego:

⁷ Por. tamże. S. 39.

⁸ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 67.

Karl Neundörfer i ja rozmawialiśmy o kwestiach, które nas obu zajmowały i moje ostatnie słowo zabrzmiało: „Wychodzi więc na to, co stoi w zdaniu: Kto chce zachować swoje życie straci je, a kto je straci, zachowa je”. Wtedy ogarnął mnie lęk, jakobym wszystko – naprawdę, wszystko, moje całe jestestwo – niósł w moich rękach, jak na jakiejś wadze, która obecnie się równoważyła: mogę sprawić, że przechyli się na prawo lub lewo. Mogę moje życie oddać lub zachować... I wtedy pozwoliłem owej „wadze” przeważać w prawą stronę [w stronę oddania życia – przyp. tł.]. Ten moment był cichy. To nie był żaden wstrząs, ani oświecenie, ani wielkie przeżycie. To było całkowicie jasne zrozumienie: Tak właśnie jest. – i nieznaczne poruszenie: Tak właśnie ma być⁹.

Semestr zimowy 1905/1906 Guardini postanowił spędzić w Berlinie. I to miasto czyniło zadość jego zamiłowaniu do piękna: koncerty, przedstawienia teatralne i wystawy stanowiły znaczną część jego studenckiego życia. Jednocześnie, po raz kolejny dochodziła w nim do głosu znajoma już wątpliwość: znów wybrał niewłaściwe studia. Co prawda, dość pilnie angażował się w naukę, jednak znacznie bardziej pociągały go zajęcia z filozofii i historii sztuki, na które uczęszczał jako wolny słuchacz¹⁰. Niepokój jednak się wzmacniał, aż do momentu, gdy podczas jednej z niedzielnych mszy świętych nastąpił przełom:

Pewnej niedzieli byłem na sumie w kościele dominikanów przy Oldenburger Strasse. Byłem w bardzo złym stanie. Gdy zobaczyłem brata świeckiego zbierającego kolektę, jego spokojną twarz, pozazdrościłem mu bardzo i nagle przyszła do mnie myśl: „Nie mógłbyś stać się również kimś takim?” Wówczas myśl od razu pobiegła dalej: „Nie, bratem świeckim nie, ale mógłbyś zostać kapłanem”¹¹.

Od tej chwili ogarnął Guardiniego pokój, gdyż uświadomił sobie, iż decyzja ta dojrzewała w nim podświadomie już od dłuższego czasu. Tym większa była jego radość, że w tym samym czasie na drogę kapłaństwa zdecydował się także Karl Neundörfer. To właśnie jego słowa miały przynieść Guardiniemu ostateczną pewność

⁹ Tamże, s. 69-70.

¹⁰ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*. Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 44.

¹¹ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünwald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 73.

co do właściwego wyboru: „Ostatecznie to tam jest prawda, gdzie znajduje się największa możliwość kochania¹²”.

W 1906 r. rozpoczął więc Romano Guardini studia teologiczne we Freiburgu, następnie w Tybindze, gdzie znów oprócz głównego kierunku zajmował się sztuką (w tym czasie przeżywał swą fascynację dziełami Rafaela¹³) i gdzie nawiązał nowe przyjaźnie z ludźmi, którzy dzielili jego teologiczno-filozoficzne oraz artystyczne zainteresowania.

Poszukując w biografii Guardiniego tych czynników, które ukształtowały jego wrażliwość i znacząco wpłynęły na jego pojmowanie świata, nie sposób przeoczyć dwóch kręgów, środowisk, w których był obecny i aktywny jako student. Pierwszym z nich był dom małżeństwa Schleußnerów, pary intelektualistów z Moguncji, wokół których gromadziła się młodzież pragnąca rozwijać się duchowo i intelektualnie¹⁴. Podczas cotygodniowych spotkań toczyły się żarliwe dyskusje na tematy teologiczne, historyczne, czy też związane ze sztuką, filozofią, czy literaturą. Świetnie wykształceni i równie dobrze uformowani duchowo Josefina i Wilhelm Schleußner, nie tylko przyciągali swoją kulturą i erudycją; Josefina Schleußner, jak wspomina sam Guardini, była dla niego niemal kimś pokroju duchowego przewodnika:

Była uprzejma i energiczna, człowiek cieszył się, gdy mógł przy niej przebywać. Taki rodzaj czci żywiłem ku niej, jaki młody człowiek nieraz odczuwa wobec dużo starszej, bardzo istotnej dlań duchowo, wytwornej kobiety. [...] W jej pobliżu czuło się coś niezwykłego, ale w sensie dobra i powściągliwości, które nigdy nie czyniły zamieszania lub niepokoju, tylko zawsze szły z pomocą. Ze Schleußnerem dyskutowałem o kwestiach religijnych, ale niebawem zrozumiałem, że odwiedzam ich głównie z jej powodu. Dlatego najpiękniej było, gdy mogłem ją spotkać sam na sam i opowiedzieć, co mi leżało na sercu¹⁵.

¹² H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987, s. 45.

¹³ Por. tamże, s. 50.

¹⁴ Por. tamże, s. 45-48.

¹⁵ Tamże, s. 46-47.

Stałym gościem domu Schleußnerów bywał Guardini od 1903 r. aż do roku 1913, w którym to, ku jego wielkiemu ubolewaniu, zmarła pani domu, tak bardzo przez niego poważana Josefine. Schleußnerowie byli dla Romano jak druga rodzina. To właśnie oni, przez lata kształtujący umysłowość, wrażliwość i ducha młodego studenta, a później księdza, towarzyszący mu w jego najważniejszych momentach, – w tym również przy podjęciu decyzji o kapłaństwie - Wilhelm i Josefine Schleußner, w czasie uroczystości prymicyjnych w 1910 r. stali u jego boku jako „duchowi rodzice”.

Drugim miejscem, które miało niepoślednie znaczenie dla dalszej drogi Guardiniego, był klasztor benedyktyński Beuron¹⁶. Do opactwa przywiódł go przyjaciel, Josef Weiger, który będąc wówczas nowicjuszem zakonu, zaprosił Guardiniego na kilka dni. Z pozoru zwyczajna wizyta okazała się jednak momentem przełomowym i definiującym ścieżkę naukową, którą miał później obrać przyszły kapłan i teolog. Wspomnienie pierwszego wieczoru w opactwie już go nie opuści:

Dostaliśmy coś do jedzenia, a potem poszliśmy na kompletę. Kościół był już pogrążony w mroku, z chóru widać było kilka świateł. Mnisi stali na swoich miejscach i z pamięci modlili się pięknymi psalmami, wówczas jeszcze dla mnie monotonicznie brzmiącej komplety. Całą świątynię ogarnęła tajemnica, święta i wyzwalająca jednocześnie. Później widziałem już, że liturgia ma w sobie o wiele większą potęgę i piękno; lecz na początku te drzwi komplety poprowadziły mnie do serca jej świętej rzeczywistości, jako wrota prowadzące ku wielkim liturgicznym aktom¹⁷.

To tam, w opactwie Beuron, wkroczył Guardini w świat liturgii, jej piękna i znaczenia. Prawdopodobnie właśnie wtedy dostrzegł liczne podobieństwa między liturgią i sztuką, których związki opisał później w wielu swoich pracach. Tam też zrodził się pomysł na jego najsłynniejsze dzieło, a jednocześnie jedną z pierwszych poważniejszych publikacji – *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)*¹⁸. Beuron stał się kolejną przestrzenią, w której ponadprzeciętna wrażliwość Guardiniego mogła poddawać się kolejnym szlifom.

¹⁶ Por. tamże, s. 59-61.

¹⁷ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 85.

¹⁸ Tamże, s. 86.

* * *

To, co jest chyba najbardziej ujmujące w postawie Guardiniego z czasów jego młodości, to szczerść wobec samego siebie i nieustępliwość w poszukiwaniach. Choć za każdym razem mocno przeżywał wyboje na swojej drodze, nie zrażał się młody Romano ani swymi nietrafionymi wyborami, ani trudnościami, które mu towarzyszyły – zarówno tymi natury zewnętrznej, ani wewnętrznej. Przyszły teolog nie bał się przyznać przed samym sobą, że stracił wiarę; a uczciwość ta, pozwoliła mu nie poddawać się, lecz pozostać otwartym na Boże działanie. Gdy zaś obrane kierunki okazywały się niezgodne z jego oczekiwaniami i wrażliwością, nie wahał się ich zmienić. Zwykł szukać i zadawać pytania tak długo, dopóki nie odnalazł satysfakcjonującej odpowiedzi, ścieżki, co do której miał pewność, że jest właściwa. Jednocześnie, niby tło dla jego młodzieńczego życia, cały czas towarzyszyła mu sztuka. Niezależnie od miejsca zamieszkania i sytuacji życiowej, zawsze sięgał Guardini po wielkie dzieła, które, krok po kroku, rozwijały jego ponadprzeciętną wrażliwość. Jak się po latach okaże, to one pomogły mu wyrazić najgłębsze teologiczne treści, dla których zwykły język niejednokrotnie okazywał się zbyt ciasny.

2. Umysł i duch – dwa pola pracy z młodzieżą (1915 – 1939)

Lata 1915-1939 były dla Romano Guardiniego czasem niezwykle intensywnej pracy, pracy skoncentrowanej przede wszystkim wokół młodzieży. Teolog towarzyszył młodym zarówno w rozwoju intelektualnym – jako wykładowca na uniwersytecie, jak również w rozwoju osobistym i duchowym, jako lider, animator i kaznodzieja ruchu młodzieży katolickiej „Quickborn¹⁹”. To właśnie przede wszystkim jako wybitny pedagog i duszpasterz dał się poznać historii i jako taki do dziś jest wspominany i szanowany wśród katolików z krajów niemieckojęzycznych. Jego praca wśród i dla młodych zaowocowała również wieloma publikacjami, z których niemała część jest poświęcona sztuce.

Tuż po święceniach w 1910 r. Guardini oddał się pracy kapłańskiej. Jednocześnie rozwijał się intelektualnie – w 1915 r. obronił doktorat z teologii nt. św. Bonawentury. W tym samym roku jego rodzina powróciła do Italii. Od tej pory krajina ta będzie stałym celem licznych podróży Guardiniego, który, zakochany w ojczyźnie swych przodków, regularnie będzie do niej powracał. We wspomnieniach teologa bardzo często pojawiają się opisy piękna włoskiej przyrody i architektury, a jego doświadczenia estetyczne zdają się rozkwitać w medytacje na temat harmonii stworzenia²⁰. Szczególną uwagę zwracał autor na liczne podobieństwa i związki pomiędzy naturą, uczynioną ręką boską, a kulturą wytworzoną przez człowieka:

Gdy zaś stojąc na brzegu ustępu skalnego odwróciłem się od morza i spojrzałem w kierunku stoku góry, na prawo i lewo ode mnie, na daleki łuk rzędu cyprysów – doświadczyłem czegoś dziwnego. Naraz zrozumiałem teatr grecki: wielką formę przestrzeni, w której działanie ludzkie, stosując odpowiednią formę, ujmuje naturę,

¹⁹ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 128-140; 175-176.

²⁰ Teksty te znaleźć można przede wszystkim w następujących publikacjach: R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932; R. Guardini, *Italienische Reisen. Meditationen zu Landschaften*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 2000; R. Guardini, *Listy nad jeziora Como*, tłum. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021.

rozwija ją i podnosi do wyższej formy sztuki; niebo, szerokość, światło; i w tym wszystkim poruszający się kształt i wypowiedane słowo²¹.

Wycieczki do rodzinnego kraju każdorazowo stawały się okazją do zachwytu nad pięknem przyrody. Szczególnie ukochał sobie Guardini drzewa, w których widział coś więcej niż dzieła matki natury, i które, jak sam twierdził, wielokrotnie inspirowały go do różnych przemyśleń:

Prawie wszystkie moje idee zrodziły się i dojrzały tu, pod naszymi drzewami w Isola Vincentina. Pod nimi spacerowałem zamyślony; następnie plon tych rozważań zanosilem na biurko, spisywałem, by po tym znów wyjść na zewnątrz i dalej medytować. Proszę nie brać tego opisu jedynie jako dekoratywny przypadek; tu rzeczywiście istnieje pewien związek. Drzewo ze swym wysokim kształtem, z tą piękną różnorodnością form, swym cichym życiem i spokojną obecnością, w jakiś szczególny sposób – nie wiem jednak jak mógłbym to przeanalizować – powiązane jest z duchem człowieka, jego myślącym i czującym życiem²².

Obcowanie z włoską przyrodą zawsze prowadziło Guardiniego do refleksji nad pięknem natury oraz nad pięknem, którego autorem jest człowiek – nad dziełami sztuki, których w Italii również nie brakowało. Wiele z tych przemyśleń znalazło się w swego rodzaju „pamiętniku” wydanym w 1932 r. pt. *Im Spiegel und Gleichnis (W lustrze i przypowieści)*, w listach (*Briefe aus Comer See – Listy znad jeziora Como*, 1927 r.), we wspomnieniach spisanych przez Guardiniego pod koniec życia i wydanych w 1965 r. pt. *Stationen und Rückblicke (Stacje i retrospekcje)*, a także w wydanych długo po jego śmierci zbiorach tekstów o pięknie natury, takich jak *Italienische Reisen. Meditationen zu Landschaften (Włoskie podróże. Medytacje o krajobrazach*, 2000 r.).

Wróćmy jednak do roku 1915. Pomimo panoszącej się już od roku I Wojny Światowej, udało się Guardiniemu obronić doktorat (temat: *Die Lehre des Heiligen Bonaventura von der Erlösung – ein Beitrag zur Geschichte und zum System der*

²¹ R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932, s. 16.

²² R. Guardini, *Die Bäume von Isola Vincentina* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünwald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 309.

Erlösungslehre – Nauczanie św. Bonawentury o zbawieniu – komentarz do historii i systemu nauki o zbawieniu). Targająca Europą wojna wezwała go jednak do pracy na rzecz ojczyzny: od 1916 r. przez dwa lata młody doktor teologii pełnił funkcję sanitariusza²³. Po obronie pracy doktorskiej liczył Guardini na rychłą propozycję pracy na uniwersytecie, zamiast tego jednak został posłany do młodzieży jako opiekun grupy Juventus²⁴. Nie wiedział jeszcze, jak bardzo ten pierwszy krok ku pracy wychowawcy młodych zdefiniuje jego dalszą ścieżkę. Pomimo lekkiego zawodu faktem, że nie powołano go od razu na uniwersytet, angażował się całym sercem w formację młodych. Wyróżniał się kreatywnością i pomysłowością i wielokrotnie korzystał z dzieł sztuki (również tych mniej oczywistych, jak np. teatrzyk lalkowy), by rozwijać kulturę i ducha swych podopiecznych. Niezbity dowód na to, że związek kultury i sztuki z wychowaniem był dla Guardiniego czymś oczywistym znajdujemy w tekście z 1920 r. pt. *Goethe czy Homer? Wychowanie klasyczne czy niemieckie?*²⁵, w którym autor rozważał sposób oddziaływania sztuki antycznej i sztuki nordyckiej na kształcenie młodzieży.

Gdy wojna dobiegła końca, przyszedł dla Guardiniego czas na wydanie książki, która szybko stała się – i jest do dziś - jedną z najpopularniejszych pozycji w swojej dziedzinie: *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)*. Na jej powstanie miał wpływ nie tylko wspomniany przeze mnie wyżej klasztor Beuron, ale również praca w Juventusie. Romano Guardini już wtedy dostrzegał bowiem potrzebę przemiany rozumienia i postrzegania liturgii, która w dotychczasowej formie stawała się coraz bardziej obca i martwa – zwłaszcza w odczuciu młodych ludzi. Jako uważny pedagog i gorliwy kapłan, wychodził naprzeciw duchowym potrzebom swoich wychowanków, jednocześnie dbając o to, by liturgia nie zatraciła swego piękna i znaczenia. Dalsza praca w ruchu młodzieżowym zaowocowała również kilkoma innymi pozycjami na temat poszczególnych elementów liturgii, a które były odpowiedzią na pytania rodzące się wśród młodych. Tak powstały takie książeczki jak *Vom heiligen Zeichen (Znaki*

²³ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] tamże, s. 28.

²⁴ Por. tamże.

²⁵ Por. R. Guardini, *Goethe czy Homer? Wychowanie klasyczne czy niemieckie?* [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tłum. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991.

święte, 1927 r.), *Gemeinschaftliche Andacht zur Feier der hl. Messe (Medytacja wspólnoty przed Eucharystią, 1920 r.)*, *Kreuzweg (Droga krzyżowa, 1919 r.)*, *Der Rosenkranz unserer Lieben Frau (Różaniec naszej Pani, 1940 r.)* czy *Liturgische Bildung (Formacja liturgiczna, 1923 r.)*²⁶. Jego doświadczenie i nowa perspektywa zostały docenione kilka dekad później, w czasie II Soboru Watykańskiego (1962-1965 r.), którego niestety nie mógł być aktywnym uczestnikiem z powodów zdrowotnych²⁷.

Rok 1920 okazał się być kolejnym kamieniem milowym na duszpasterskiej ścieżce Guardiniego. To wówczas po raz pierwszy stanął na dziedzińcu zamku Rothenfels nad Menem, w miejscu cyklicznych rekolekcji ruchu młodzieżowego „Quickborn²⁸”, które na wiele lat miało stać się jego drugim domem. Te pierwsze rekolekcje były początkiem przygody, która trwała aż do 1939 r. i stała się najbardziej znanym polem działalności Guardiniego. To właśnie pośród murów zamku Rothenfels kielkowały nowe idee dotyczące funkcjonowania Kościoła, nowa estetyka i formy przeżywania wiary. Romano Guardini mocno zaangażował się w rolę pedagoga, a jego zamiłowanie do sztuki w naturalny sposób wkomponowało się w jego pracę wychowawcy. W ramach spotkań z młodymi na zamku Rothenfels organizował więc koncerty, wieczory czytania poezji, rozmowy o sztuce²⁹. Zainicjował również wydawanie katolickiego czasopisma młodzieżowego *Die Schildgenossen*, na łamach którego sam niejednokrotnie publikował, często na temat sztuki³⁰. Wśród artykułów tych znalazły się między innymi: *Puppenspiel (Teatrzyk kukielkowy, 1924 r.)*, *Rembrandt lächelndes Alterbildnis (Uśmiechnięty autoportret Rembrandta, 1924 r.)*,

²⁶ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 167.

²⁷ Por. tamże, s. 297.

²⁸ „Quickborn” to ruch młodzieżowy powstały na początku XX w. w kręgach niemieckich i autriackich katolików. Mocno związany z zamkiem Rothenfels nad Menem, gdzie odbywały się cykliczne spotkania i rekolekcje dla jego członków. Przep. aut. Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 133-136.

²⁹ Por. R. Guardini, *Quickborn. Tatsachen und Grundsätze*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünwald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 77.

³⁰ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 158-160.

Religiöser Ausdruck (Wyrasz religijny, 1925 r.), *Der Segen Jakobs von Rembrandt* (Rembrandta „Błogostawieństwo Jakuba”, 1930 r.), *Heilige Schrift und Glaubenswissenschaft* (Pismo Święte i nauka o wierze, 1928 r.). W tym czasie powstało również wiele tekstów, które zostały wydane później w zbiorze pt. *Unterscheidung des Christlichen* (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie. Studia zebrane 1923-1963, 1963 r.). Choć wszystkie publikacje dla *Die Schildgenossen* wykielkowały na żyznym gruncie spotkań z młodzieżą, dwie z nich zasługują na szczególną uwagę, związane są bowiem bezpośrednio z samym zamkiem Rothenfels. Mowa o tekście *Das Bild des Gottesmutter in der Burgkapelle Rothenfels* (Wizerunek Matki Bożej w kaplicy zamku Rothenfels) z 1929 r. oraz *Kultbild und Andachtsbild* (Obraz sakralny i obraz medytacyjny) z roku 1937. W 1927 r. powierzono Guardiniemu pieczę nad zamkiem³¹. Od tej pory nie był już odpowiedzialny jedynie za duszpasterską i wychowawczą stronę całego ruchu Quickborn; do jego obowiązków należała również troska o sprawy praktyczne i organizacyjne. Jednym z większych projektów, który go czekał, była obszerna przebudowa zamku. Jako syn kupca, a jednocześnie człowiek o wielkiej wrażliwości estetycznej, był Guardini idealnym kandydatem na osobę nadzorującą projekt. Sam zadbał o wszystko: od finansowania, po kwestie architektoniczne i artystyczne. Potrzebował jednak profesjonalisty, który z jednej strony umiałby zastosować praktyczne rozwiązania, z drugiej zaś podzielał poczucie estetyki Guardiniego, który miłując harmonię sztuki klasycznej, ukochał jednocześnie siłę wyrazu nowoczesnych stylów. Tak doszło do spotkania teologa z Rudolfem Schwarzem, architektem, z którym zbudował duet odpowiedzialny za nową odsłonę zamku³². Szczególną uwagę poświęcił Guardini projektowi znajdującej się w zamku kaplicy. Jej zupełnie nowa, ascetyczna i oszczędna w formie odsłona, stanowiła ucieleśnienie trendów nowoczesnej architektury wnętrz, zapewniając jednocześnie zadziwiające poczucie sacrum³³. Trudno nie powiązać nowej wersji kaplicy z tekstem *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott* (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.). Choć tekst datowany jest na lata pięćdziesiąte, więc

³¹ Por. tamże, s. 175.

³² Por. tamże, s. 179-185.

³³ Por. tamże.

ponad dwadzieścia lat po rozbudowie zamku, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Guardini, rozważając w nim znaczenie pustej przestrzeni dla oddania wizerunku Bożego, myślał właśnie o kaplicy Rothenfels. Jednym z niewielu znajdujących się w niej przedmiotów była, na owe czasy dość szokująca rzeźba Matki Bożej autorstwa współczesnej artystki, Marii Eulenbruch³⁴. Wspomniany wyżej tekst z 1929 r. - *Das Bild des Gottesmutter in der Burgkapelle Rothenfels (Wizerunek Matki Bożej w kaplicy zamku Rothenfels)*, w którym znaleźć można ciekawe perspektywy na współczesną sztukę sakralną, stanowił przemówienie Guardiniego z okazji otwarcia rzeczonyj kaplicy. Niewykluczone również, że to właśnie w Rothenfels zrodziły się pierwsze przemyślenia Guardiniego dotyczące rozróżnienia sztuki sakralnej od sztuki „medytacyjnej”, które ostatecznie zostały przelane na papier w 1937 r. w formie listu do pewnego historyka sztuki³⁵. Dziś możemy znaleźć go w różnych zbiorach i antologiach jako tekst o tytule *Kultbild und Andachtsbild (Obraz sakralny i obraz medytacyjny, 1937 r.)*.

Przy całej swojej powadze i znaczeniu, Rothenfels był tylko jednym z dwóch skrzydeł pracy Guardiniego. Drugim była praca akademicka. Tu również zajmował się młodzieżą, ale z nieco innej strony. Po habilitacji w 1922 r. na Uniwersytecie w Bonn czekała na Guardiniego posada w katedrze liturgiki i teologii praktycznej. Teolog jednak odrzucił propozycję – pomimo, iż marzył o pracy akademickiej. Powody takiej odpowiedzi były dwa. Pierwszym z nich był warunek zrezygnowania z pracy dla Quickborn. Uniwersytet nie darzył wielkim zaufaniem ruchu młodzieżowego, stąd to żądanie, które dla Guardiniego było nie do przyjęcia. Z drugiej strony, Guardini nie czuł się na siłach, by objąć stanowisko właśnie w tej katedrze. Nieustannie oscylując między filozofią, teologią, kulturą i zagadnieniami politycznymi, Guardini nie do końca uważał się za „pełnowartościowego” teologa, specjalistę w tym fachu; twierdził, że stoi gdzieś „pomiędzy” teologią a innymi naukami, dlatego uważał, że nie nadaje

³⁴ Por. R. Guardini, *Das Bild des Gottesmutter in der Burgkapelle Rothenfels*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 84-88.

³⁵ Por. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, [w:] tamże, s. 50-65.

się na proponowane mu stanowisko³⁶. Choć ta droga, na własne życzenie Guardiniego, została zamknięta, nowa miała się za chwilę otworzyć. W 1923 r. ówczesny minister kultury, Carl Becker, zainicjował w Berlinie, Frankfurtcie i Göttingen utworzenie tzw. *Weltanschauungsprofessuren*, stanowisk uniwersyteckich zajmujących się wykładem chrześcijańskiego światopoglądu (głównie były to katedry światopoglądu katolickiego na uniwersytetach z przewagą protestantów), mających na celu zaprowadzenie „religijnej równowagi³⁷”. Becker od razu pomyślał o Guardinim. Zdawał się on być idealnym kandydatem na wykładowcę *katholischer Weltanschauung*, czyli światopoglądu katolickiego na Uniwersytecie w Berlinie. Niestety, laicko-protestanckie środowisko tej uczelni stawiało duży opór, stąd też Becker uciekł się do kompromisowego rozwiązania: zatrudniony przez berliński Uniwersytet Guardini miał wykładać „gościnnie” na uniwersytecie we Wrocławiu³⁸. Nieco zbity z tropu teolog przyjął ofertę, lecz miał pewien problem: nie do końca wiedział ani czego się od niego oczekuje, ani o czym ma być treść wykładu. Kwestie merytoryczne pozostawały właściwie otwarte. Nie musiał jednak długo czekać, a pomoc nadeszła:

[...] Chciałbym tu z wdzięcznością wymienić nazwisko jedyne go człowieka, który potrafił dać mi sensowne wskazówki. Tym człowiekiem był Max Scheler. W rozmowie, która mocno zaważyła na moim życiu, powiedział między innymi: „Musi pan robić dokładnie to, co oznacza słowo *światopogląd*, to znaczy oglądać świat – rzeczy, człowieka i jego dzieła – z pozycji odpowiedzialnego chrześcijanina, a następnie opowiedzieć to, co pan widzi, zgodnie z rygorami nauki”³⁹.

To Max Scheler zasugerował Guardiniemu przeanalizowanie dzieł Dostojewskiego z perspektywy chrześcijańskiej. Owocem tej analizy oraz poświęconych jej wykładów stała się książka *Der Mensch und der Glaube. Versuch über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen* wydana w 1933 r.

³⁶ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 115-118.

³⁷ Artykuł z Wikipedii, hasło: *Weltanschauungsprofessur*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Weltanschauungsprofessur>, dostęp z dn. 15.7.2022.

³⁸ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 118.

³⁹ Tamże, s. 120.

(*Człowiek i wiara. Próba na temat egzystencji religijnej w wielkich powieściach Dostojewskiego*). Romano Guardini poszedł drogą zaproponowaną przez Schelera. Nie skończył na rosyjskim mistrzu pióra; w ramach przygotowywania się do wykładów o katolickim światopoglądzie, dokonał również analizy dzieł Rilkego, Mörike i Hölderleina. Owoce jego pracy ukazały się w postaci książek: *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit* (*Hölderlin. Obraz świata i pobożność*, 1939 r.) oraz *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins* (*O interpretacji bycia u R. M. Rilkego*, 1941 r.), a także w wydany długo po śmierci Guardiniego zbiorze pt. *Sprache, Dichtung, Deutung; Gegenwart und Geheimnis, Eduard Mörike* (*Język, poezja, interpretacja; współczesność i tajemnica, Eduard Mörike*, 1992 r.), w którym znalazły się nie tylko wiersze Mörike, ale też krótkie interpretacje pojedynczych tekstów innych autorów, takich jak np. Wilhelm Raabe. Wśród dzieł literackich, którymi z pasją zajmował się Guardini, nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć najważniejszego, towarzyszącego mu już od lat dziecięcych: *Boskiej Komedii* Dantego. Poświęcił jej dwa obszerne tomy: *Dante-Studien. 1. Band: Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie* (*Studia nad Dantem. Tom 1. Anioł w Boskiej Komedii Dantego*, 1937 r.) oraz *Dante-Studien. Band 2. Landschaft der Ewigkeit* (*Studia nad Dantem. Tom 2. Krajobraz wieczności*, 1958 r.). Po latach pracy teolog przyznał literaturze szczególne miejsce wśród swoich naukowych dokonań:

Tak właśnie, *mutatis mutandis*, robiłem [co poradził Max Scheler – przyp.aut.] i przy tym stało się dla mnie jasne, co oznacza światopogląd katolicki: nieustanne, powiedzmy systematyczne spotkanie wiary ze światem. I to nie tylko ze światem w ogólności, tak, jak to również czyni teologia stawiając różnorakie kwestie, ale w konkretności: z kulturą i jej przejawami, z historią, życiem społecznym itd. Szczególnie ważna stała się dla mnie poezja. Tak więc powstały moje książki o formach historii ducha i literatury, od Platona przez Dantego i Pascala po Hölderlina, Mörike i Rilkego, które w żadnym razie nie chcą być teologią ani literaturoznawstwem, lecz spotkaniem, spojrzeniem jednego no inne⁴⁰.

⁴⁰ R. Guardini, „Europa” und „Christliche Weltanschauung” [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 299-300.

Nieprzeciętna wrażliwość nie pozwalała zatrzymywać się Guardiniemu na samych dziełach sztuki czy literatury. Jak to dobrze widać we wspomnianych wyżej analizach i interpretacjach, zawsze sięgał on do perspektywy samego artysty. Niezwykle interesował go sam moment twórczy i kondycja duchowo-psychologiczna tworzącego. Stąd więc liczne ślady tych przemyśleń w dziełach Guardiniego, które jako takie nie zawsze wprost traktują o sztuce. Dobrym przykładem jest tutaj książka z 1928 r. *Von Sinn der Schwermut (O sensie melancholii)*, w której, opierając się na doświadczeniach własnych oraz S. Kirkegaarda, rozważał Guardini znaczenie depresji dla ducha człowieka. Cierpiąc wiele lat z powodu tej właśnie choroby, upatrywał w niej istotnego czynnika towarzyszącego inspiracji twórczej:

Od dziecka nosiłem w sobie również schedę po matce: depresję. Dziedzictwo tego typu nie jest samo w sobie złe; jest jak balast, dzięki któremu statek osiąga pewną głębię. Nie wierzę, że talent artystyczny i głębokie zrozumienie i nastawienie do życia może istnieć bez tendencji do depresji⁴¹.

Choć Guardini za artystę sam się nigdy nie uważał, dostrzegał we własnej metodzie pracy pewne analogie z działaniem artystów – i miał na myśli zarówno pracę naukową, jak i duszpasterską. Wspominając swoje pierwsze homilie zauważył, że rozwijał się w nich pewien „element artystyczny”:

Mówiąc „element artystyczny” mam na myśli, że przy każdej homilii chodzi mi o pewien kształt, który musi się wyłonić i że punkt zapalny tego, o czym mówiłem, jest jednocześnie źródłem owego kształtu. W konsekwencji, każda homilia jest, w najskromniejszej mierze, tworzeniem⁴².

Po latach zauważył również Guardini to podobieństwo w pracy intelektualnej:

Dzisiaj znów sobie uświadomiłem, jak bardzo moje myślenie podobne jest do artystycznego tworzenia. Najpierw szuka, aż znajdzie płodny punkt; później krąży wokół niego i stopniowo się rozwija. Nie mogę powiedzieć, że to ja jestem, ja to czynię – to dzieje się samo. Ale służenie temu „dzianiu się”, uchwycenie go,

⁴¹ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 75.

⁴² Tamże, s. 95.

chronienie, pilnowanie i jednocześnie nie-zmącenie jest tak samo wyczerpujące jak własna osobista aktywność. Wszystko musi przejść przez owe wewnętrzne rodzenie się. Nic z zewnątrz nie może się przypiąć. Tak rysuje się pewien kształt, który staje się coraz dojrzały i bogatszy. Mimo wszystko, nie jest to dzieło sztuki, to, co powstaje, lecz pewien pogląd, prawda; ponowne narodziny samo-istniejącego jako poznanego; kształt wyrosły z prawdy⁴³.

Refleksja nad momentem twórczym oraz kondycją artysty i odbiorcy dzieła doszła do pełnego brzmienia w wykładzie *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki)*, wygłoszonym przez Guardiniego na Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie w 1947 r.⁴⁴ Trudno przeoczyć w nim wątki wynikające z biografii autora.

Pracę Romano Guardiniego dla Rothenfels oraz Uniwersytetu w Berlinie brutalnie przerwali naziści i wybuch II Wojny Światowej. Naciski ze strony narodowosocjalistycznych władz na ruch młodzieżowy były już odczuwalne we wczesnych latach trzydziestych, od 1934 r. znalazł się Guardini pod czujnym szpiegowskim okiem Gestapo⁴⁵. W końcu w sierpniu 1939 r. zamek Rothenfels został siłą przejęty przez rządową policję⁴⁶. Wykłady światopoglądu katolickiego również zostały zawieszane – ich treść nie zgadzała się bowiem z panoszącym się wówczas w Niemczech światopoglądem charyzmatycznego niedoszłego malarza, którego partia niedawno wygrała wybory⁴⁷.

Okropieństwa wojny odcisnęły swoje piętno na jego zdrowiu i psychice (zwłaszcza bombardowania Berlina spowodowały u niego poważne problemy z sercem⁴⁸). Tymczasem jednak, miał przed sobą Guardini pięć lat pracy za biurkiem

⁴³ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] tamże, s. 194-195.

⁴⁴ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-31.

⁴⁵ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 194-197.

⁴⁶ Por. tamże, s. 197-198.

⁴⁷ Por. tamże, s. 258.

⁴⁸ Por. tamże, s. 261.

w pokoiku w Berlinie, a od 1943 r. w Mooshausen, gdzie narodziło się wiele nowych idei, które światu miały ukazać się dopiero za jakiś czas.

* * *

Jest znakiem poczucia humoru Opatrzności fakt, że ktoś taki, jak Guardini, prawie dwadzieścia pięć lat swojego życia poświęcił aktywnej pracy wśród ludzi. Cichy, nieśmiały i wycofany, zdawał się być nienajlepszym kandydatem na pedagoga i przewodnika dużych grup. A jednak, Bóg widzi więcej niż człowiek – i to właśnie ów niepozorny kapłan stał się najślynniejszym wychowawcą młodzieży swojego czasu, który do dziś w krajach niemieckojęzycznych wspominany jest z podziwem i sentymentem. Gdy się jednak lepiej przyjrzeć jego postaci, taki obrót spraw wcale nie dziwi. Teolog ów, owszem, niewątpliwie był introwertykiem, jednak cechowała go głęboka troska o innych i niebywała hojność w dzieleniu się tym, co sam otrzymał. A otrzymał wiele, a przede wszystkim wybitną umiejętność czucia i rozumienia wszystkiego, co piękne. Wyrosła ona z wrażliwości, którą Guardini wyniósł z rodzinnego domu, a kształtowała się najprężniej w dynamice spotkań z ludźmi o podobnym usposobieniu. To właśnie ona uczyniła z niemieckiego kapłana inspirującego kaznodzieję, uważnego ojca duchownego oraz nietuzinkowego wykładowcę, dla którego młodzież na wiele lat stała się lustrem, w którym przeglądały się i były poddawane korekcie liczne i nie mniej oryginalne idee teologa.

3. Między biurkiem a katedrą – dojrzałe lata (1939 -1968)

Rok 1945 nie tylko przyniósł koniec wojny, ale dla Guardiniego był rokiem jubileuszu: teolog kończył 60 lat. Praca w zaciszu domu parafialnego w Mooshausen, wojna, a także starzejące się ciało sprawiły, że Guardini coraz bardziej rozmyślał nad swoim życiem, nad przeszłością, pracą, stanem ducha; ostatecznie, pomimo głębokiego introwertyzmu i niechęci do opowiadania o sobie, zrodziła się w nim potrzeba spisania własnych wspomnień. W liście do Johannesesa Spörla z 12 lutego 1945 r., będącym wprowadzeniem do swojej autobiografii, Guardini pisał:

Drogi Przyjacielu!

Za kilka dni skończę 60. rok mojego życia i godzę się z tym, że oznacza on bramę do starości. Nie mówię tego z żalem, ponieważ – jeśli Bóg pozwoli – liczę jeszcze na kilka lat tworzenia i działania. Nie mogę jednak zaprzeczyć, że zwłaszcza ostatnie półtora roku wraz z całym jego nieogarnionym zniszczeniem i mnie niemal pozbawiło życia, i od tamtej pory coś w moim wnętrzu uległo zmianie. Ostatnio zdarza się też często, że we śnie spotykam ludzi należących do czasu mej młodości; i przypominam sobie słowa mojej starej przyjaciółki, że to się zdarza, ponieważ gdy zbliża się starość, życie szuka swoich korzeni. [...] Tak więc naszła mnie dziś rano myśl, czy to nie czas, aby spojrzeć wstecz na własne życie i zdać z niego sprawę. [...] Chciałeś niegdyś napisać moją biografię. Myśl ta jest mi jednak daleka. Każdy człowiek jest tylko jeden w swoim rodzaju i żaden przebieg życia nie powtarza się; dlatego nie da się w gruncie rzeczy opisać osobliwości każdego istnienia i każdej drogi. Biblioteki są pełne biografii, ale to dobrze, że ci ludzie o których one mówią, już nie żyją; nie sądzę, by podobały im się obrazy, które o nich nakreślono⁴⁹.

Wróćmy jednak do roku 1939. Był to rok wielkich, tragicznych zmian dla całego świata. Naturalnie więc i życie Guardiniego uległo zmianie. Jak już wyżej wspomniałam, końcem stycznia został odwołany z posady wykładowcy na Uniwersytecie w Berlinie. W tym samym czasie otrzymał Guardini propozycję objęcia

⁴⁹ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 16-17.

posady wykładowcy teologii dogmatycznej aż z trzech uniwersytetów – w Bonn, we Freiburgu i w Tybindze. Odmówił jednak, nie czując się na siłach – zarówno fizycznych jak i intelektualnych - by objąć tę katedrę⁵⁰. Miał też możliwość wykładania nieco bliższej mu teologii fundamentalnej, ale i na to nie miał zbyt wielkiej ochoty:

Miałem w planach duże dzieła – moje książki o Hölderlinie, o śmierci Sokratesa i wiele innych. Kusiła mnie więc myśl, by zostawić sobie dla nich przestrzeń. Zmęczenie wynikające z długich lat przepracowania też zrobiło swoje i myśl o spokojnym życiu w moim cichym domu, bez naglących terminów, za to z możliwością uczynienia czegoś dla siebie, wydawała mi się bardzo piękna⁵¹.

Będąc jeszcze w Berlinie kontynuował Guardini swoją pracę ze studentami – tym razem nie od strony akademickiej, lecz duchowej, duszpasterskiej. Oprócz tego, bywał zapraszany jako wykładowca, np. do Liebfrauenkirche w Lipszyc⁵². Te niezależne od Uniwersytetu wystąpienia stały się powodem powstania takich pozycji jak: *Die letzten Dinge (Rzeczy ostateczne, 1940 r.)*, *Die Vorschule des Betens (Przedszkole modlitwy, 1942 r.)*, czy *Freiheit, Gnade, Schicksal (Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia, 1943 r.)*⁵³.

Rok 1943 oznaczał dla berlińczyków coraz częstsze ataki bombowe, przez co życie w tym mieście stało się dla Guardiniego prawdziwą udręką. Przeniósł się do Mooshausen, ponad 600km od Berlina, do domu parafialnego, gdzie w zaciszu swego pokoju przez kilka następnych lat pracował nad swoimi kolejnymi dziełami⁵⁴. Tematy, które zdawały się go w tym czasie w szczególności zajmować, to analiza polityczna oraz krytyka kultury i sztuki⁵⁵. Prof. Barbara Gerl w biografii Romano Guardiniego czyni dokładny zestaw pozycji, które w tym czasie powstały. Pozwolę sobie przytoczyć te, które mają szczególne znaczenie dla niniejszej pracy. Są to interpretacje

⁵⁰ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 258.

⁵¹ Tamże, s. 258.

⁵² Por. tamże, s. 260.

⁵³ Por. tamże.

⁵⁴ Por. tamże, s. 262.

⁵⁵ Por. tamże, s. 264.

dorobku artystycznego – zwłaszcza literackiego – różnych twórców. W 1939 r. ukazała się więc wymieniana już przeze mnie książka o poezji Hölderlina, *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit (Hölderlin. Obraz świata i pobożność)*. Rok 1941 przyniósł owoc żmudnej pracy nad poezją innego artysty – R. M. Rilkego, wydany pt. *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins (O interpretacji bycia u R. M. Rilkego)*. Książka ta została przez Guardiniego dopracowana i uzupełniona w 1953 r., jej korzenie sięgają zaś lat trzydziestych. Na początku były interpretacje wierszy Rilkego przedmiotem ćwiczeń na seminarium naukowym, następnie treścią wykładów w prywatnym kole słuchaczy zgromadzonych wokół hrabiny Hatzfeld. Z zapisków Guardiniego wynika, że dzieło to kosztowało go szczególnie dużo wysiłku:

Zdecydowałem się w mojej książce o Rilkiem zrezygnować z całej literatury (jak przy moich innych interpretacjach) i pracować tylko na tekście. [...] Naprawdę odetchnę, gdy rękopis zostanie już wysłany i uwolnię się od Rilkego. /26.7.53/⁵⁶

Zakończenie pracy nad Rilkiem przysparza mi wielkiej biedy. Przede wszystkim wprowadzenie do książki. Utknęło ono w martwym punkcie i nie mogę go doprowadzić do ładu. Powodem są o wiele bardziej przeszkody natury psychicznej, niż te dotyczące samej rzeczy. /17.8.53/⁵⁷

Dobrnąłem do połowy poezji zebranych Rilkego (1906-1026). Muszę rzec „dobrnąłem”, bo nie było to dla mnie łatwe. Maniera w jego wierszach jest tak mocno odczuwalna, że aż żenująca. [...] Po tym, co zostało powiedziane jest to dosyć wstydlive, ale w tych dniach stało mi się jasne, jak wiele jest pokrewieństwa między Rilkiem a mną. Jakże mogłoby mnie w innym wypadku każde jego zdanie i słowo tak do żywego przejmować! /5.9.53/⁵⁸

Dziś do wydawnictwa została wysłana przełomowa korekta książki o Rilkiem. Odczułem wielką ulgę. Praca ta trwała tyle lat – czasem sam dziwię się, że mogłem włożyć w nią tyle czasu i wysiłku, wszakże Rilke nie jest ani naprawdę wielkim, ani

⁵⁶ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 175.

⁵⁷ Tamże, s.181.

⁵⁸ Tamże, s. 186.

czystym poetą. Ale zaiste, to z samym Rilkiem toczył się we mnie spór – i było warto. /25.9.53/⁵⁹

Jak widać, spotkanie Guardiniego z poetą miało mocno osobisty charakter, stąd również trudności z napisaniem książki. Pomimo, iż praca nad tym dziełem była dla niego wyjątkowo ciężka, poezje Rilkego nie są wyjątkiem, jeśli chodzi o wywołane przez nie poruszenie duszy teologa. Niemal każde spotkanie z wielkim dziełem sztuki, a nawet z prostymi rzeczami zawierającymi w sobie jakiegoś rodzaju piękno, powodowały w nim w najgorszym przypadku wzruszenie, a w najlepszym – doświadczenie duchowe i inspirację. W wielu zapiskach teologa znajdujemy niezwykle liczne dowody jego szczególnej wrażliwości, szczególnego – i nieraz mocno krytycznego – zmysłu estetycznego. Niektóre opisy zawarte w *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns* mogą pozornie sugerować pewien rodzaj infantylności Guardiniego, gdy się je natomiast czyta w pełnym kontekście jego życia, wyłania nam się obraz człowieka, który nie był w żadnym razie dziecinnieśny, lecz cechował się dziecięcym zadziwieniem i zachwytem nad światem, który go otaczał. Dotyczyło to zarówno rzeczy małych – np. jakiegoś ładnego naczynia – jak i wielkich dzieł sztuki:

W kolumnadzie są obecnie sklepy. Kupiłem sobie małą niebieską czarkę i bardzo się tym cieszyłem. Niebieski kolor mnie cieszy. Obok, w galerii K. Hieschlera widziałem duży, pomalowany na niebiesko chiński talerz. Może jego też kupię. Niebieski naprawdę mnie uszczęśliwia. /17.6.53/⁶⁰

Wystawa Picassa in Palazzo Reale; około 800 dzieł. Całkowicie mnie rozwaliły. Nie wiedziałem, że P. jest tak mocny. Jawił mi się jako mistrz i jednocześnie eksperymentator, może nawet świadomie blefujący. Jest kimś więcej. Nie jest wielki, w prawdziwym znaczeniu tego słowa, ale mocny i o gwałtownej wydajności. Jego spokojne obrazy – np. obrazy dzieci, czasem jego własnych – są piękne. Wazy i talerze częściowo o prawdziwie antycznej tradycji. Inne dzieła zaś, surrealistyczne, albo jakby raczej należało rzec, przerażające. Z okropną monotonią, zawsze nowymi środkami

⁵⁹ Tamże, s. 189.

⁶⁰ Tamże, s. 164.

formy i koloru dzieje się zawsze to samo: wewnętrzna harmonia człowieka zostaje rozbita. /5.10.53/⁶¹

Wróćmy jednak do twórczości samego Guardiniego. Obok interpretacji Hölderlina i Rilkego, znalazły się jeszcze dwie inne książki wymienione przez prof. Gerl, które dotyczyły krytyki kultury: *Der Tod des Sokrates (Śmierć Sokratesa)*, 1943 r.) oraz *Anfang. Eine Interpretation der fünf ersten Kapitel von Augustinus Bekenntnissen (Początek. Interpretacja pięciu pierwszych rozdziałów Wyznań św. Augustyna)*, 1944 r.), która, zdaniem prof. Gerl, stanowi daleko idące utożsamienie się samego Guardiniego z przełomowymi doświadczeniami duchowymi świętego⁶². Jest to zatem kolejna rozprawa nad dziełem literatury, mająca jednocześnie znaczenie osobiste.

W 1945 r., po zakończeniu wojny, minister kultury ponownie zaproponował Guardiniemu objęcie katedry światopoglądu katolickiego, tym razem na Uniwersytecie w Tybindze⁶³. Teolog zgodził się i ta odmiana, będąca odejściem od wycofanego stylu życia w Mooshausen (choć mieszkał w nim do 1948 r.), wysłała mu na dobre: „Zimą było dużo pracy, jednak stałem się kilka lat młodszy, tak dobrze mi robi ponowna możliwość wykładania⁶⁴”.

Tematy wykładów znowu mocno koncentrowały się na sztuce i kulturze. Prof. Gerl wymienia niektóre z nich: *Pascals Bild von der Welt, dem Menschen und der Gesellschaft (Pascala obraz świata, człowieka i społeczeństwa)*, semestr zimowy 1946-1947 r.), *Hölderlin* (semestr letni 1947 r.), *Augustinus und Rilke* (semestr zimowy 1947-1948 r.), *Dostojewskij* (semestr zimowy 1948-1949 r.), *Romantik. Erscheinung und Wesen (Romantyzm. Zjawisko i istota)*, semestr letni 1947 r.)⁶⁵. Z tego okresu pochodzą również teksty, które bezpośrednio traktując o sztuce, miały niepoślednie znaczenie dla niniejszej pracy: *Kunst und Absicht (Sztuka i intencja)*, 1946 r.) oraz

⁶¹ Tamże, s. 192-193.

⁶² Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987, s. 264.

⁶³ Por. tamże, s. 269.

⁶⁴ Tamże, s. 269.

⁶⁵ Por. tamże, s. 270.

Abschied von der Tübinger Kunstaussstellung (Pożegnanie wystawy sztuk pięknych w Tybindze, 1947 r).

W godzinach wolnych od pracy na uniwersytecie, bywał Guardini zapraszany z wykładami do innych szkół i akademii. Tak, jak za czasów studenckich chodził jako wolny słuchacz na wykłady z historii sztuki, tak teraz, jako wykładowca o imponującym dorobku, pojawiał się na uczelniach artystycznych ze swoimi wystąpieniami. Jednym z nich był wykład na temat istoty sztuki wygłoszony na Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie w 1947 r., którego pokłosem stał się przywoływany już tu przeze mnie tekst *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki)*.

Rok 1947 przyniósł Guardiniemu zdarzenie, które niosło z sobą spory bagaż emocjonalny – odzyskano zamek Rothenfels. Tym razem jednak, dawny pedagog i duchowy towarzysz młodzieży odmówił prowadzenia wspólnoty:

Od roku 1945 doszło mi tyle pracy, że nie wiem, czy znalazłbym wolny czas i siły. Mówiąc szczerze, obawiam się, że miłość do zamku tak mnie pobudzi i w pewnym sensie pochłonie, że nie byłbym w stanie wziąć odpowiedzialności za inne zobowiązania⁶⁶.

Kilka lat później, niespełna osiemdziesięcioletni Guardini pisał:

Rothenfels miał w moim życiu takie właśnie znaczenie – i mimo wszystko, w gruncie rzeczy nadal ma – że ciągle byłbym ogarnięty troską o niego. W ostatnich latach tylko dlatego udało mi się skończyć z „rzeczą Rothenfels”, ponieważ trzymałem się całkowicie z daleka. Również próba współpracy z „kołem Rothenfels” pokazała mi, że albo muszę wejść w to dzieło w pełni, albo się muszę całkowicie odsunąć. Gdybym był dwadzieścia lat młodszy, byłbym się zaangażował od razu, i to maksymalnie. Ale tymczasem – nie da się⁶⁷.

Jednym z powodów, dla których Guardini odmówił współpracy z ukochanym Rothenfels, był podeszły wiek. I nie chodziło tu jedynie o siły fizyczne. Guardini

⁶⁶ Tamże, s. 274.

⁶⁷ Tamże.

starzał się, a postępujące lata odczuwał przede wszystkim w coraz bardziej odczuwalnej przepaści mentalnej między czasami które pamiętał, a tymi, które nastały. Najmocniej objawiało się to wyobcowanie w kontakcie z młodzieżą i nowoczesną sztuką. W jednym z listów usprawiedliwiał się:

Jestem... jeśli chodzi o artystyczne ruchy współczesne, troszkę staroświecki... Widzę wprawdzie w nowoczesnej architekturze coś interesującego, w pojedynczych dziełach nawet coś pięknego, w jej całości jednak coś, co niszczy świat, który naprawdę kocham. Że ma ona do tego historyczne prawo, jest rzeczą oczywistą. Wiem też, że to moje uczucie izoluje mnie od terażniejszości. Ale nie byłoby właściwe, gdybym na rzecz wspólnoty z tymi czasami zaprzeczał samemu sobie⁶⁸.

W pamiętniku jednak pozwalał sobie na mocniejszą krytykę współczesnych dzieł. W ramach refleksji po koncercie z dziełami Brahmsa, Beethovena i Schuberta:

Artyści grali wspaniale. [...] Dlaczego, gdy istnieje coś tak pięknego, miałby się człowiek katować brzydotą i trudem sztuk nowoczesnych? Co powiedzieliby Grecy, Włosi i Francuzi tamtych pięknych czasów na tę bezczelność? [...] Wczoraj spotkałem Riezlera, który powiedział, że słyszał w Kolonii muzykę elektroniczną. Zdała mu się być objawieniem diabła⁶⁹.

Podobnie, jak obco czuł się w relacji z niektórymi współczesnymi dziełami sztuki, tak też nie do końca przekonany był do nowej formy, jaką był wówczas film. Uważał, że to dzięki tajemnicy obecnej w dziele sztuki, dzięki temu, co ukryte, da się dopiero ujrzeć istotę rzeczy; film zaś podawał wszystko „na tacy”, nie rozbudzał wyobraźni, wszystko odkrywał, podczas gdy – zdaniem Guardiniego - im więcej się widzi, tym mniej da się zobaczyć⁷⁰. W jego pamiętnikach znaleźć można kilka komentarzy na temat filmów, które obejrzał, da się jednak w nich odczuć duży dystans względem tej formy sztuki wizualnej. Bywał nieraz zapraszany, by mówić o filmie jako dziele – z pewnością wygłosił przynajmniej dwa wykłady na ten temat. Pierwszy

⁶⁸ Tamże, s. 307.

⁶⁹ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 210.

⁷⁰ Por. R. Guardini, *Überlegung zum Problem des Films*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen, tom 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 117-118.

miał miejsce w lutym 1953 r. na Uniwersytecie w Monachium, drugi, wygłoszony kilka miesięcy później w czasie wakacyjnego kursu dla obcokrajowców, pozostawił mały ślad w pamiętniku:

Dzisiaj wykład o filmie w ramach letniego kursu dla obcokrajowców. Młodzi odbierają człowieka jako przeciwnika, gdy ten spróbuje podjąć się krytyki filmu. Widocznie widzą w kinie własny rodzaj sztuki⁷¹.

W roku 1948, Uniwersytet w Monachium zaproponował Guardiniemu posadę na wydziale filozoficznym, którą teolog przyjął bez wahania. Monachium od zawsze kojarzyło mu się lepiej niż Tybinga; było większe, miało lepszą ofertę kulturalną i pewne podobieństwa do jego ukochanej Italii. Pracował tam aż do emerytury w 1962 r.⁷². Jednym z większych jego dzieł tamtego czasu było tłumaczenie Księgi Pslamów na język niemiecki. Choć Guardini nie znał hebrajskiego i musiał przekładać z łaciny, to właśnie jego poproszono o to tłumaczenie – być może ze względu na jego znakomitą znajomość literatury i niebywałą umiejętność operowania piórem⁷³. Mimo to, praca nie należała do najłatwiejszych:

Poczucie rytmu jest inne u każdego, zauważyłem nawet, że może zmieniać się u jednej osoby z biegiem dnia. Co dla jednego jest miłym dla ucha rytmem, dla drugiego brzmi zbyt twardo. Do tego dochodzi fakt, że moje tłumaczenie nie jest gładkie, i to celowo. Dlatego właśnie, że jest ono – ośmielam się mieć nadzieję – naprawdę niemieckie, a rytm niemiecki nie jest w żadnym wypadku gładki. Pełny jest wewnętrznych napięć, stromych konstrukcji, rytmicznych zwrotów. Humanistyczne wykształcenie dało nam o tym zapomnieć. Wystarczy jednak wziąć do ręki średniowieczny wiersz, nie mówiąc już o wielkich autorach hymnów jak Notker z St. Gallen, by zobaczyć, jak to jest. Nie sądzę zatem, że zadanie polegać ma na nadaniu temu tłumaczeniu gładkiego, równego

⁷¹ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 179.

⁷² Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987, s. 289-290.

⁷³ Por. tamże, s. 293.

rytmu – co byłoby prościzną -, lecz lud musi być wychowywany, a żeby to się stało, sam nauczyciel musi wpieryw wczuć się w ów rytm⁷⁴.

To w Monachium również rozpoczęła się współpraca Guardiniego z Bawarską Akademią Sztuk Pięknych⁷⁵. Miała ona szczególne znaczenie zwłaszcza w kontekście dystansu Guardiniego wobec rozwijających się wówczas kierunków w sztuce. Współpraca z Bawarską ASP stała się więc niejako próbą zrozumienia i znalezienia sensu w sztuce nowoczesnej. Być może właśnie w czasie tej współpracy zrodził się pomysł na tekst *Abstrakte Kunst philosophisch gesehen (Filozoficzne ujęcie sztuki abstrakcyjnej, 1956 r.)*, który nie sprawia wrażenia, jakoby jego autor żywił wobec sztuki nowoczesnej jakąkolwiek niechęć.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte zaobfitowały również w kilka nowych dzieł, spośród których najbardziej wybija się filozoficzna refleksja nad zmianami niesionymi przez nowoczesność: *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*. Oprócz niej napisał Guardini m.in. *Objawienie. Natura i formy Objawienia (1957 r.)* oraz wiele krótszych esejów na tematy religii, sztuki, filozofii i socjologii, z których niektóre wydane zostały w dwóch tomach pt. *Sorge um den Menschen (Troska o człowieku, t. 1. 1962 r., t. 2. 1966 r.)*.

Rok 1962 był kamieniem milowym w pracy Guardiniego: teolog odszedł na zasłużoną emeryturę. Choć kochał Uniwersytet całym sercem i niełatwo było mu pożegnać działalność akademicką, zmusiło go do tego starzejące się ciało. A ono nie oszczędzało go nawet w czasie młodości. Pisałam już o nawiedzającej go regularnie depresji. Nie była ona jednak jedynym jego zdrowotnym balastem⁷⁶. Od wczesnych lat miał Guardini problemy ze wzrokiem, lewe oko było właściwie bezużyteczne. Zapewne odczuwał to tym mocniej, że, jak już o tym była mowa, był szczególnie wrażliwy na estetyczne doznania zmysłowe. W pamiętniku pod datą 16 czerwca

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Por. tamże, s. 301-302.

⁷⁶ Por. tamże, s. 304-307.

1953 r. zanotował: „Wiem coś o tym, czym są zmysły, odkąd zawodzi mnie mój słuch i twarz⁷⁷”.

Pisząc o twarzy, miał na myśli zapewne porażenie nerwu twarzowego, na które cierpiał przez trzynaście lat swojego życia. Mimo, iż dwa razy poddawał się operacjom, nie przyniosły one wielkich skutków. Schorzenie to bardzo utrudniało mu pracę wykładowcy, sam Guardini mówił o nim że to „ból w czystej postaci⁷⁸”. Do tego wszystkiego dochodziła pewna psychiczna nadwrażliwość, tendencje do stresu, które ujawniały się w dolegliwościach natury psychosomatycznej, jakim w przypadku Guardiniego była astma:

Dziś znowu miałem atak astmy. Na dwa lata dała mi spokój, a teraz znów tu jest. Jest źle. Można by rozumieć każdą chorobę jako rozeznanie jakim się jest człowiekiem, oczywiście w sposób negatywny. W każdej chorobie – moim zdaniem zwłaszcza w tych najważniejszych, tak zwanych najcięższych chorobach, ukazuje się człowiek w pewnym stanie zagrożenia, stanie, który objawia szczególność ludzkiej istoty⁷⁹.

Tak jak niemal we wszystkim, tak i w doświadczeniu choroby szukał Guardini zawsze głębszych znaczeń i symboli. Cierpienie przeżywał w sposób świadomy i zawsze szukał jego sensu. W jednym z niepublikowanych fragmentów pamiętnika, miał ponoć napisać, że dobre przeżywanie choroby jest tak samo ważne, jak napisanie najlepszej książki⁸⁰ - tych zaś Guardini napisał wiele. O tym, że sam rozumiał wartość bólu w sposób na wskroś chrześcijański, dowiadujemy się z rady, której udzielił innemu choremu, by centrum swego życia duchowego ulokować w zaufaniu i wspólnocie życia z Ukrzyżowanym⁸¹. Znamienne, że właśnie w ostatnich latach swojego życia, pomimo wszelkich cielesnych przeszkód, pisał książkę o życiu

⁷⁷ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 164.

⁷⁸ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987, s. 304.

⁷⁹ R. Guardini, *Wahrheit des Denkens und Wahrheit des Tuns*, [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 157.

⁸⁰ Por. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987, s. 304.

⁸¹ Por. tamże.

chrześcijańskim – *Die Existenz des Christen* (*Egzystencja chrześcijanina*, 1977 r.), której wydania niestety nie doczekał.

W sierpniu 1968 r. odbył Guardini swoją ostatnią podróż w rodzinne strony, na Isola Vincentina. Przebywał tam od 28 sierpnia do 15 września 1968 r.⁸². Przy okazji wspomnienia tego miejsca, przypomnijmy ogromne zamiłowanie Romano Guardiniego do przyrody. W jego prywatnych zapiskach znaleźć można całe mnóstwo jej opisów, którą się zachwycał niemal na każdym kroku. Najobszerniejsze zawarte są w przytaczanej już książce *Im Spiegel und Gleichnis* (*W lustrze i przypowieści*, 1932 r.), w której relacjonował Guardini m.in. swoją podróż na Sycylię. Niejednokrotnie zestawiał krajobrazy naturalne z obrazami znanych malarzy:

Nieokielznany był poranek. [...] Słońce stało na wysokości i – nie ma na to właściwego niemieckiego słowa! [...] Wśród rysunków Van Gogha jest jeden z „Saintes-Maries” z roku 1888. Ukazuje on miasto na wzgórzu; od niego do odbiorcy ciągną się winnice; a niebo ponad tym wszystkim jest całkowicie wypełnione ogromnym, jaśniejącym słońcem. Tak właśnie było, i pojąłem, jak ten człowiek w przerażeniu i radości ogląda i adoruje nieziemskość tego słońca⁸³.

Ostatnia podróż do rodzinnych stron tak cieszyła starca, że wstąpiły w niego nowe siły. Był to już jednak łabędzi śpiew, o czym wiedział sam Guardini. 30 września 1968 r., dzień przed swoją śmiercią, miał powiedzieć do swego przyjaciela: „Jeszcze jedna filiżanka kawy, a potem Requiem⁸⁴”.

Gospodyni teologa wspominała, że wieczorem jeszcze przez godzinę kapłan modlił się słowami św. Augustyna: „niespokojne jest moje serce, dopóki nie spocznie w Tobie”, które wielokrotnie powtarzał⁸⁵. Następnego dnia, 1 października 1968 r., Guardini obudził się już przed obliczem Boga. Jego życie i śmierć można by podsumować jego własnymi słowami:

⁸² Por. tamże, s. 308-309.

⁸³ R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932, s. 103.

⁸⁴ H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 309.

⁸⁵ Por. tamże.

Śmierć nie jest tylko ustaniem i unicestwieniem, ale niesie w sobie sens. Pomyślmy o podwójnym znaczeniu, które ma słowo „enden” (zakończyć) i jak ono ukazuje się połączone ze słowem „voll” (pełen). „Voll-enden” (wypełnić) oznacza wprawdzie doprowadzić do końca, ale w taki sposób, że spełnione zostaje to, o co we wszystkim chodziło. Dlatego śmierć nie jest po prostu zniknięciem, lecz końcową wartością życia – czymś, o czym nasze czasy zapomniały⁸⁶.

* * *

Obok Guardiniego nie da się przejść obojętnie – tak zadziwiająca jest to postać. Do dzisiaj imponuje nam jego aktywność i bogactwo dokonań – zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę jego ograniczenia wpływające ze stanu zdrowia, czy charakteru. Wycofany i introwertyczny, okazał się silnym i charyzmatycznym przewodnikiem młodzieży; choć był bardzo nieśmiały i wątpił w swe możliwości intelektualne, stał się niezapomnianym i wyjątkowym wykładowcą, dla którego specjalnie utworzono nową katedrę. Mimo, iż schorowane ciało narzuciło mu wiele ograniczeń i nieraz utrudniało pracę, napisał ponad czterdzieści książek, z których kilka stało się klasyką nauk teologicznych. To jednak, co najbardziej nadawało kolorytu jego osobowości, to jego niespotykana wrażliwość. Jak nikt inny potrafił dostrzegać najbardziej subtelne odcienie rzeczywistości i w swoich dziełach tworzyć z nich głębokie i pełne prawdy, duchowe i intelektualne krajobrazy. Jego spojrzenie na sprawy świata i ducha było świeże i wyjątkowe, bo zimne twierdzenia i dogmaty tłumaczył językiem piękna. Nie uważał się za artystę, jednak był nim niewątpliwie, choć jego „sztuka” jest może nieoczywista. Jednak w swoich dziełach nie tylko poszukiwał prawdy, ale pozwalał się jej wyrazić na nowe sposoby, co – jak sam przyznawał w swoich książkach – jest sednem prawdziwego tworzenia.

Poniżej zamieszczam tabelę obrazującą rekonstrukcję myśli Guardiniego w takiej chronologii, w jakiej powstawały i uobecniały się w poszczególnych jego dziełach.

⁸⁶ Tamże, s. 309-310.

		Postawa odbiorcy	Sztuka pomocą w realizacji człowieczeństwa	Wiara artysty i jego odpowiedzialność	O istocie dzieła sztuki	Sztuka a liturgia	Dzieło sztuki jako relacja	Eschatologiczny wymiar sztuki	Teologia świętego obrazu	Natura i kultura	Sztuka jako aktywność ducha ludzkiego	Doświadczenie religijne a doświadczenie estetyczne	Sztuka diagnozą swoich czasów
1918	Vom Geist der Liturgie												
1920	Goethe czy Homer												
1924	Rembrandt lächelndes Alterbildnis												
1924	Puppenspiel												
1925	Religiöser Ausdruck												
1926	Gedanken über das Verhältnis von Christentum und Kultur (Unterscheidung des Christlichen)												
1927	Lebendige Freiheit (Unterscheidung des Christlichen)												
1927	Freiheit und Unabänderlichkeit (Unterscheidung des Christlichen)												
1927	Lebendiger Geist (Unterscheidung des Christlichen)												
1928	O sensie melancholii												
1928	Heilige Schrift und Glaubenswissenschaft												
1929	Das Bild des Gottesmutter in der Burgkapelle Rothenfels												
1930	Der Segen Jakobs												
1931	Reflexion über das Verhältnis von Kultur und Natur												
1932	Im Spiegel und Gleichnis												
1934	Die christliche Innerlichkeit												
1937	Der Herr												
1937	Kultbild und Andachtsbild												
1938	Die Bereiche des menschlichen Schaffens (Unterscheidung des Christlichen)												
1940	Objawienie												
1946	Kunst und Absicht												
1947	Abschied der Tübinger...												
1947	O Bogu zywym												
1947	Über das Wesen des Kunstwerks												
1948	Freiheit Gnade Schicksal												
1950	Das Ende der Neuzeit												
1951	Über religiöse Dichtung der Neuzeit												
1951	Religiöse Gestalten in Dostojewski												
1954	Die Situation des Menschen (Unterscheidung des Christlichen)												
1955	Die Begegnung 1955												
1956	Das religiöse Bild und das Unsichtbare Gott												
1956	Abstrakte Kunst...												
1957	Objawienie												
1959	Briefe aus Comer See												
1961	Das Phänomen der religiösen Erfahrung												
1962	Sorge um den Menschen												
1963	Doświadczenie religijne												
1966	Sorge um den Menschen 2												

Część II

O sztuce

Stwierdzenie, że sztuka była dla Guardiniego ważna, trąciłoby banałem. W rzeczywistości była ona dla niego czymś znacznie więcej, niż obiektem zainteresowania. Była częścią jego życia i jedną z form ekspresji. Choć sam Guardini nie był artystą w najbardziej powszechnym rozumieniu tego słowa, przekonaliśmy się przed momentem, że cała jego biografia spleciona jest z wątków, w których objawia się jego twórcza i wrażliwa na piękno natura. Guardini uczynił ze sztuki język swojej teologii. Wiedział dobrze, że istnieją prawdy, którym zwyczajna terminologia i definicje nie są w stanie podołać. Jednak sztuka nie była mu tylko narzędziem w wyrażaniu myśli. Fascynowała go sama w sobie, jako obszar ludzkiego działania, jako wyjątkowo intrygująca część rzeczywistości, która – choć z pozoru nie należąca do pierwszych potrzeb - towarzyszy nam od wieków.

Na czym polega tajemnicza moc prawdziwej sztuki? Czym jest dzieło sztuki? Gdzie sztuka ma swoje źródło i jakie są jej powiązania z innymi sferami życia człowieka? Te i inne pytania stanowią punkt wyjścia do rozważań zawartych w kolejnych czterech rozdziałach tej książki. Pierwsze dwa, *O istocie dzieła sztuki* oraz *Dzieło sztuki jako relacja*, dotyczą sztuki sensu stricto, jej znaczenia oraz funkcji, jaką pełni. Głównym źródłem zawartych w nich myśli był dla mnie wykład pt. *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki)* wygłoszony przez Guardiniego w 1947 r. w Tybindze. Kolejne rozdziały, tj. *Natura i kultura* i *Sztuka diagnozą czasów* koncentrują się wokół miejsca sztuki w świecie człowieka. Omówiłam w nich te powiązania sztuki z innymi dziedzinami życia ludzkiego, na które swoją uwagę zwrócił Guardini. W największej mierze posłużyły mi do tego dwie książki autora: *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*, stanowiąca wyczerpującą i błyskotliwą refleksję na temat zmian w stosunku człowieka do siebie i świata, jaki można zaobserwować na przestrzeni wieków oraz *Unterscheidung des*

Christlichen. Ges. Studien 1923-1963 (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie. Studia zebrane 1923-1963) – zbiór esejów filozoficznych zorientowanych wokół życia chrześcijańskiego, wydany w 1963 r. Oprócz tego korzystałam z licznych zapisków i wspomnień Guardiniego zawartych w jego autobiografii, z którą czytelnik zapoznał się już w pierwszej części tej pracy. Wspomnienia te będą nam towarzyszyć przez całą podróż po refleksjach Guardiniego na temat sztuki; to w jego osobistych doświadczeniach bowiem znajdujemy najgłębszy obraz jego własnej relacji ze sztuką.

4. O istocie dzieła sztuki

Jeśli sięgniemy po wygłoszony w Tybindze przez Guardiniego wykład pt. *Über das Wesen des Kunstwerks* (*O istocie dzieła sztuki*, 1947 r.) i pozwolimy poprowadzić się myśli teologa, już na początku zawiedzie ona nas do miejsca, w którym stanie przed nami następująca kwestia:

Cóż jest takiego w dziele sztuki, co jest jednocześnie tak nierzeczywiste, a jednak tak mocno działające; tak bardzo wyjęte ze zwyczajnego bycia, a jednak tak głęboko dotykające wnętrza człowieka; tak niepotrzebne wszystkim według wszelkich możliwych pomiarów, a jednak niezbędne każdemu, kto choć raz się z tym czymś spotkał?¹

Pytanie nietuzinkowe, dotyczy bowiem pewnej tajemniczej rzeczywistości, która, choć nienazwana, odczuwana jest przez każdego, kto choć raz doznał zachwyty nad jakimś dziełem. Guardini nie pyta o definicję sztuki, jego rozumowanie biegnie zupełnie innym torem. Dużo bardziej interesuje go bowiem to, co prawdziwa sztuka czyni z człowiekiem, nie zaś, które eksponaty zasługują na miano dzieł, a które nie. Zdaje się, że z jego perspektywy, prawdziwa sztuka „obroni się sama” właśnie ze względu na to, jak mocne jest jej oddziaływanie. Tym zaś, co Guardiniego najbardziej interesuje, jest właśnie owa szczególna moc, która sprawia, że w człowieku budzi się duch, że odchodzi on pocieszony, oczyszczony, mocniejszy i bogatszy².

Odpowiedź na powyższe pytanie ma wiele wymiarów i nie da się zawrzeć w jednym zdaniu. Na podstawie wykładu *Über das Wesen des Kunstwerks* (*O istocie dzieła sztuki*, 1947 r.), jak również innych prac Guardiniego, możemy wyróżnić cztery elementy dzieła sztuki, które, razem wzięte, sprawiają, że zyskuje ono ogromną siłę oddziaływania na człowieka. Oto one:

1) Treść dzieła,

¹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7.

² Por. tamże, s. 28-30.

- 2) Struktura dzieła,
- 3) Zależności ukazane w dziele,
- 4) Sens dzieła i tworzenia.

Spróbujmy dokładniej przyjrzeć się każdemu z nich.

4.1. Wspólny język ludzkości: treść dzieła

Gdy natrafiamy na dzieło sztuki, w pierwszej kolejności działa ono na nasze zmysły. Słyszymy tony, widzimy płótno lub uformowany w rzeźbę kamień. Następnie umysł nasz porządkuje te wrażenia, przypisując im nazwy, kategorie, definicje. W końcu, staje przed nami pełen obraz: docieramy do tego, co sam artysta zapisał w dziele, a co nam zostaje udostępnione za pomocą uformowanej przez niego materii. Mówiąc więc o treści zawartej w dziele, nie mam na myśli tego, co w bezpośredni sposób ukazuje się zmysłom odbiorcy. Nie chodzi tu o przekształcone płótno, wykuty kamień czy zbudowaną melodię, lecz o właśnie o tę „wiadomość”, którą artysta za ich pomocą chciał przekazać, a która jest jednocześnie tym samym, co podnosi się w wyobraźni i sercu odbiorcy. Skąd jednak pochodzi ta możliwość autentycznego porozumienia? Skąd gwarancja, że odbiorca, często oddzielony od artysty setkami lat i kilometrów, będzie potrafił odtworzyć zamysł tego ostatniego? To osobliwe zjawisko pewnej jednomyślności artysty i odbiorcy, kazało Guardiniemu poszukiwać czegoś, co byłoby niejako językiem wspólnym dla nich obu, niezależnie od czasu i przestrzeni; sposobu komunikacji, dzięki któremu zarówno artysta, jak i odbiorca, zobaczą w dziele tę samą zawartość, niezależnie od materiału wykonania, stylu artysty, epoki, czy szerokości geograficznej. Według Guardiniego, językiem tym są tzw. *praobrazy*³. By pojąć, co dokładnie rozumie teolog pod tym słowem, sięgnijmy do tekstu źródłowego: wśród licznych prac Guardiniego znajdujemy trzy obszerne fragmenty definiujące ten fenomen. Pierwszy tekst pochodzi z książki *Unterscheidung*

³ Romano Guardini używa tutaj niemieckiego słowa *Bilder*. Ma ono wiele znaczeń, m.in. wyobrażenia, fotografie, obrazy, widoki, ilustracje; niejednokrotnie do słowa tego dodaje przedrostek *Ur*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza polski przedrostek *pra*. Stąd tłumaczenie *praobrazy* wydaje się autorce niniejszej pracy najbardziej odpowiednie.

des Christlichen (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie, 1963 r.) i nosi tytuł: *Die Bereiche des menschlichen Schaffens* (Obszary ludzkiego działania, 1938 r.):

Istnieją kształty, które obok swego bezpośredniego sensu, objawiają inny, głębszy. Są w stanie rozświetlić istnienie i wskazać kierunek. „Nić” na przykład, jest rzeczą, która istnieje w naturze i w technice. Posiada określone znaczenie i cel. Gdy tylko jednak zaczynam – jak przykładowo w micie o Mojrach – mówić o „nici życia”, otrzymuje ona nowy charakter: staje się obrazem. Jako taki, tłumaczy mi ona to właśnie życie: że jest słabe i może się urwać, że się zaczyna i kończy, że leży w dłoni nieznanymi mi mocy, etc. [...]

Można by powiedzieć, że obrazy te są znakami dla racjonalnego faktycznego stanu; że są sprzężeniem, w którym wyraża się ogromna liczba wewnętrznych i zewnętrznych doświadczeń; skrótami dla różnorodnych związków w świecie. Przez to wyrażone byłyby jednak tylko niektóre założenia ich powstawania i użycia, nie zaś ich sens. Ten zaś, zdaje się, spoczywa w tym, że rozrzedzają one konfuzję bycia; [...] pomagają człowiekowi w walce z owym byciem. Sens tych obrazów nie leży ani w racji naukowej, ani w technicznej użyteczności, lecz w mądrości⁴.

W tej samej książce, w tekście napisanym kilkanaście lat później - *Situation des Menschen* (Sytuacja człowieka, 1954 r.) – czytamy o praobrazach:

Obrazy są wyobrażeniami, które pochodzą ze spotkania z określoną rzeczą lub działaniem, których znaczenie zaś przenika całą egzystencję. [Obrazy] rozjaśniają życie. Wyrażają wiedzę o tym, jak człowiek daje sobie z nim radę. Należą do podstawowego stanu świadomości. Nie są wrodzone; wrodzone treści nie istnieją. Ale u podstaw ducha leży gotowość, by je wydać; i wystarczy jedynie kilka spotkań z przejawami świata, by to się dokonało. Wkraczają one w materiał historii, w poezję, mądrość, sztukę i tworzą wszędzie działającą tradycję⁵.

Bardzo podobny opis do tego z 1938 r. znajdujemy we wspomnianym już wykładzie *Über das Wesen des Kunstwerks* (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.):

⁴ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 209-210.

⁵ R. Guardini, *Die Situation des Menschen*, [w:] tamże, s. 232.

[W dziele sztuki] istnieją również inne elementy, które nie przedstawiają się tak otwarcie, a jednak nie są z tego powodu słabsze w oddziaływaniu. Do nich należy to, co chcemy nazwać „obrazami”. Dokładniej znaczy to: pra-elementy świata obrazów, lub obrazy elementarne – pozostawmy je jednak przy prostszym wyrażeniu.

Każdy kształt posiada najpierw bezpośredni sens. Weźmy na przykład obraz nici. Można użyć jej czysto praktycznie, np. przyszyć jakąś rzecz do innej, lub spiąć z sobą dwa punkty tkaniny. Można ją zbadać naukowo i zrozumieć prawa, które konstytuują jej zachowanie, np. elastyczność. Można patrzeć na nią z gospodarczo-ekonomicznego punktu widzenia, np. w kontekście produkcji tkanin itp. Jej forma jednak ma również głębszy wymiar; ujawnia się on, gdy mówimy o „nici życia”. Ów sposób mówienia o niej stanowi pozostałość rozległego związku, mianowicie mitu o Mojrach. Widzi on życie pod postacią nici, którą kobiety losu przędą, ciągną dalej i w końcu przecinają. W obrazie tym objawia się życie jako coś, co rozpoczyna się i trwa dzięki nieznanym siłom; w którym widzi się tylko to, co jest, a nie, co będzie; co może być gładkie, lecz również może się zaplątać i posiadać węzły; co jest słabe, zagrożone urwaniem, a jednak znosi wiele napięć; które wreszcie, przez te same siły, które je rozpoczęły, doprowadzone zostaje do końca. Przez ten obraz tłumaczy się istotę bycia. Jego nieprzewidywalna rozciągalność i zagmatwanie splata się w nieograniczoną formę i w takim kształcie powierza się człowiekowi. Jego ciemność rozświetla się sensem, który we wszystkie strony rozciąga swe znaczenie. To, co pojmuje, nie jest naukowymi definicjami, lecz żywym uczuciem; stąd też bycie otwiera się w nim dla każdego, którego uczucie jest przebudzone. Ma on wtedy w ręce środek, który pomaga mu się odnaleźć; nie w praktycznym działaniu, jak w technice czy nauce, lecz duchowo, przez sens i kierunek. Zdobywa on coś z tego, co nazywamy „mądrością”⁶.

Praobrazy są zatem pewnymi formami, które oprócz swego podstawowego celu i znaczenia, stanowią metaforę, symbol, znak innej niż one same rzeczywistości. Rzeczywistości te dotyczą zaś najgłębszych sfer ludzkiego istnienia. Doświadczenia, które do tych sfer należą – jak np. droga, życie, miłość czy śmierć - pomimo swojej prostoty, bywają tak trudne do opisanie, że potrzebują pomocy w wyrażeniu się. Znajdują ją właśnie w praobrazach, które uniwersalnym językiem codziennych form,

⁶ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 12-13.

wypowiadają treści zrodzone w głębi ludzkiej duszy. Człowiek, który jest w stanie te treści odczytać i przyjąć, zyskuje niezrównaną pomoc w odnalezieniu i zrozumieniu najważniejszych elementów swojej egzystencji; nie jednak w formie praktycznych wskazówek – Guardini jasno stwierdzał, że nie chodzi tu o naukowe pojmowanie rzeczywistości i zależności w niej obecnych – raczej w formie uczucia, czegoś może na kształt intuicji, która wskazuje kierunek, porządkuje wewnątrz człowieka i sprawia, że dzięki tym praobrazom staje się on sam dla siebie bardziej zrozumiały.

Skąd wzięły się praobrazy? Zdaniem Guardiniego, nie są one przez nikogo „wymyślane”. Dużo bardziej można o nich powiedzieć, że się same zrodziły⁷, wyłoniły w toku dziejów człowieka; niejako niezależnie od jego woli – i tak również stoją wobec niego w swej autonomii. Ich punktem wyjścia było z pewnością spotkanie człowieka ze światem. Pierwszą okolicznością, w której zaczęły się pojawiać, była rzeczywistość wizji. Pierwszą ich formą - mądrość widzącego, pierwszym środowiskiem zaś – mit i kult⁸. Jest to ta sama sfera, w której, według Guardiniego, narodziła się sztuka. Pierwotnym sensem sztuki było bowiem objawianie owych praobrazów⁹:

Kto posiadał obraz, wierzył, że ma moc nad istnieniem; kto znał imię – formę równoległą do obrazu – uważał, że panuje nad rzeczą imię to noszącą. Pierwsze przedstawienia były sięgnięciem po to, co pożądane – jak np. zaklęcie owocnych łowów. Pierwsze rzeźby chciały przygarnąć bogów lub zdobyć władzę nad nimi. Pierwsza pieśń była zaklinaniem. Pierwszą biżuterią – amulet. Stąd właśnie pochodzi wciąż tak bardzo podniecająca dla nas potęga pierwszej sztuki i jej relacja z głębią również naszego współczesnego ducha¹⁰.

Choć na początku najmocniej wybrzmiewały praobrazy w mitach i pogańskim kulcie, okazały się one żywotniejsze od nich. Wizje i prorocтва stopniowo zanikały;

⁷ Por. R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1963, s. 210.

⁸ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 12-16.

⁹ Por. R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1963, s. 213.

¹⁰ Tamże.

podobnie i mit. Pra-obrazy, te szczególne symbole rzeczywistości, przeżyły w świadomości – a mocniej jeszcze w podświadomości – ludzkiej, znajdując sobie miejsce w powiedzeniach, baśniach, czy obrzędach ludowych¹¹.

Najbardziej naturalnym światem dla praobrazów jest więc wszystko, co związane z ceremonią. Stąd też, są one dużo łatwiej zrozumiałe dla dzieci, dla których każda zabawa nosi cechy ceremonialności, a każdy przedmiot i gest ma znaczenie. Artysta zaś, ma coś zarówno z dziecka, jak i coś z proroka, wizjonera¹². Treść, która powstaje w jego duszy pod wpływem natchnienia, chce przybrać konkretną formę. Gdy dzieło jest już gotowe, odbiorca postrzega je zmysłami i widzi lub słyszy to, co postrzegalne: kolory, dźwięki, kształty, kompozycję, układ. Mogą one mu się podobać, w sensie czysto estetycznym; w przypadku prawdziwego dzieła jednak, jego doświadczenie będzie dużo szersze. Odbiorca dozna wstrząsu lub pocieszenia, lub doświadczy obu tych rzeczy równocześnie. Będzie miał wrażenie, że w jakiś przedziwny sposób „rozumie” zamysł artysty zawarty w dziele, nie jednak intelektualnie, tak, że byłby w stanie opisać to słowami. Chodzi raczej o doświadczenie porozumienia z twórcą, nawet tym oddalonym o setki lat historii; rozpoznanie obecnej w dziele - i w nim samym jako odbiorcy - prawdy, którą byłby w stanie poczuć również niemal każdy uczestnik ludzkich dziejów. Nieodwołalną cechą praobrazu jest bowiem to, że tkwi on głęboko w ludzkiej podświadomości, a człowiek jest w stanie rozpoznać jego znaczenie niezależnie od czasu i miejsca. Praobrazy obecne w człowieku są właśnie wewnętrzną rzeczywistością, „organem”, który odpowiada poruszeniem na działanie sztuki. Pisze Guardini:

Nasza świadomość nie wie tego, ale podświadomość, w której prawiek jest wciąż żywy, owszem. Dzieło sztuki dotyka go i przywodzi praobraz do wibracji. Stąd przedstawienie artystyczne otrzymuje swoją wagę, że wychodzi daleko poza swój pierwszoplanowy sens. Gdy np. poezja obrazuje bieg życia jakiegoś człowieka, za opowiadaniem tego losu wybrzmiewa owa stara, ukazująca istnienie i pokonująca chaos treść symbolu, jakim jest droga. Świadome ucho słyszy jedynie tamto

¹¹ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 12-16.

¹² Por. tamże.

[„artystyczne przedstawienie”], nieświadomość zaś słyszy tę pra-mądrość i czuje się umocniona w nieustającej walce z chaosem. Przecież już same elementy formy, jak np. koło będące częścią kompozycji obrazu [...], noszą te właśnie pra-kszały w sobie i z nich pochodzi spora część mocy, którą wywierają na nas napotkane dzieła¹³.

Pierwszym zatem warunkiem i powodem, dla którego prawdziwe dzieło sztuki potrafi do głębi dotknąć i wstrząsnąć człowiekiem, są praobrazy, podstawowe elementy ludzkiej egzystencji ubrane w symbol; powszechny język ludzkości, mający swe początki być może nawet przed tysiącami lat, lecz wciąż żywy w ludzkiej podświadomości. To one są podstawą porozumienia między artystą a odbiorcą; to one sprawiają, że człowiek patrzący na dzieło zostaje poruszony i ma wrażenie, że oto ktoś lub coś przemawia do najgłębszych pokładów jego ducha.

Zadziwiająca jest żywotność i moc praobrazów. Wiele z nich, jak np. wspomniany obraz nici, ale również takie jak droga, płomień, szczyt, fala, gołębnica – funkcjonują do dzisiaj, choć historie i obrzędy, w których się zrodziły, odeszły już dawno w zapomnienie. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że pomimo swojej siły i „długowieczności”, praobrazy nie są nieśmiertelne. W cytowanym wyżej tekście *Die situation des Menschen (Sytuacja człowieka, 1954 r.)*, wyrażał Guardini troskę o to, że wiele praobrazów zostało rozmytych wraz z rozwojem techniki¹⁴. Bezpośrednim powodem takiego stanu rzeczy jest fakt, że formy spotkania człowieka ze światem, z których powstały dane obrazy, albo zanikły całkowicie, albo zmieniły swoją formę tak bardzo, że treść danego praobrazu nie jest już tak mocna, lub w ogóle zrozumiała. Jako przykład takiej sytuacji podaje Guardini obraz źródła. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu, symbol źródła lub studni, jako miejsca, z którego czerpie się i pije życiodajny napój, które często jest tak daleko lub głęboko, że człowiek musi się porządnie natrudzić, by doń dotrzeć – był dobrze zrozumiały. Jednak wraz z pojawieniem się wodociągów, które przyniosły bieżącą wodę do każdego domostwa, symbolika źródła straciła na znaczeniu¹⁵. Co prawda, znak ten nadal jest zrozumiały; gdy np. oglądając

¹³ Tamże, s. 16.

¹⁴ Por. R. Guardini, *Die situation des Menschen*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 232-234.

¹⁵ Por. tamże.

dzieło malarskie korzystające właśnie z tego praobrazu uświadomimy sobie, jak trudno było zdobyć wodę w dawniejszych czasach, prawdopodobnie treść dzieła w jakiś sposób do nas przemówi. Nie będzie to jednak takie oddziaływanie, o jakie chodziło Guardiniemu; to, co się bowiem w nas wydarzy, będzie należało do płaszczyzny świadomości i procesu intelektualnego; zupełnie inaczej niż u kogoś, kto nosząc wodę ze studni na własnej skórze poznał żar palącego słońca, ból pleców uginających się pod ciężarem wiader i odciski na strudzonych drogą stopach. W tym drugim przypadku to, co obudzi się w odbiorcy, to swoiste poczucie, że obraz odnosi się do czegoś, co on sam dobrze zna, co „czuje” i rozumie całym sobą, a nie tylko intelektem; co należy do sfery jego osobistego doświadczenia. Takich „rozmytych” obrazów jest oczywiście więcej. Być może, wraz z rozwojem techniki, zrodzą się jakieś nowe. Sam Guardini zauważa, że warto byłoby zbadać, które z owych „symboli istnienia” wyblakły lub zmieniły się pod wpływem techniki; i co te zmiany oznaczają dla sztuki, sfery, która tak mocno na nich bazuje¹⁶.

4.2. Całość stworzenia: struktura dzieła

Obok tego, co stanowi treść dzieła, naturalnie leży jego forma. To ona jest kolejnym elementem, który sprawia, że sztuka „działa”, wywołuje w człowieku jakąś reakcję. Nie chodzi nam jednak wyłącznie o środki wykorzystane do sporządzenia obrazu, czy skomponowania utworu muzycznego; również nie – a przynajmniej nie tylko – o specyficzny styl konkretnych twórców, ujawniających się w ich pracach. Chodzi o formę dzieła jako takiego, o jego ogólną strukturę. Ta zaś wynika ze spotkania człowieka ze światem, z rzeczywistością, i stanowi jedność wyrażającego się przedmiotu i ducha artysty¹⁷.

Świat, który istnieje wokół nas, bogaty jest w naturalne formy, które przemawiają do człowieka i pouczają go o rzeczywistości. Człowiek potrafi wyczytać z nich bardzo wiele, już bowiem u św. Pawła czytamy, że przyroda jest w stanie

¹⁶ Por. tamże, s. 234.

¹⁷ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 8-10.

doprowadzić człowieka do prawdy o Stwórcy świata¹⁸. Gdy na te naturalne formy natrafia jednak ktoś, kto obdarzony jest szczególną wrażliwością i kreatywną mocą, wydarza się coś osobliwego: mianowicie, takie spotkanie człowieka ze światem, które skutkuje działaniem twórczym i powstaniem zupełnie nowego kształtu, jeszcze głębiej objawiającego istotę swego pierwowzoru. U Guardiniego czytamy:

Człowiek uzdolniony artystycznie spotyka przedmiot zewnętrznej rzeczywistości: drzewo, zwierzę, drugiego człowieka. Czuje się dotknięty przez szczególne cechy linii, kolorów i ruchów, i powołany, by się wypowiedzieć; wyrazić ich istotę przez umiejętność formy. [...] Jest to coś takiego, co ma na myśli Goethe, kiedy mówi, że gdy artysta działa, „powinien uczynić z siebie organ”: organ, w którym wyrazi się esencja rzeczy i zdarzeń.

W tym stanie sięga artysta po to, co jest na zewnątrz. Nie tak, aby – jak technik – przywieść to do służby praktycznym celom, lecz by wydać to coś na nowo.

Jak to się jednak dzieje? Przez to, że [artysta] przekształca; w materiale, do którego odnosi się jego talent – w naszym przypadku w płótnie i kolorach – wydaje on obraz, który podobny jest przedmiotowi z zewnątrz. „Podobny” rzecz jasna w pewnych granicach, które tkwią w naturze użytych narzędzi. [...] Podobny również w obrębie konkretnego stylu, określonego przez epokę; w ten sposób, malarz renesansowy inaczej widzi przedmiot, niż któryś ze współczesnych twórców sztuki abstrakcyjnej¹⁹.

Artysta przekształca naturalną formę w taki sposób, by mogła wyrazić się ona jeszcze pełniej. Używa do tego rozmaitych środków; to jednak, co w tym procesie jest najważniejsze, to jego ludzki duch i płynąca zeń zdolność tworzenia:

W czynie tym leży triumf artysty nad naturą: staje się on twórczy. Świat, owszem, będzie istniał, ale jako jego dzieło. Tworzenie to nie jest jednak samowolne, lecz poddane poleceniu: ma służyć istnieniu²⁰.

¹⁸ Por. Rz 1, 18-32 [w:] *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. IV, wyd. Pallotinum, Poznań 1991.

¹⁹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 8-9.

²⁰ Tamże, s. 9.

Natchnienie twórcze i wynikające zeń twórcze działanie człowieka ma przewagę nad tym, jak buduje natura. Ta ostatnia oparta jest bowiem na pewnych określonych zasadach, i nawet, gdy jej dzieła są piękne, ich wartość estetyczna nie wynika z artystycznego pędu żywego ducha, lecz z różnorodnych procesów, powiązań i praw rządzących przyrodą. Z tego względu, natury nie można nazwać kreatywną. Jej Twórca – Bóg, owszem, jest największym Artystą, lecz natura, przyroda, jest Jego dziełem, a nie częścią Jego twórczej mocy. Inaczej rzecz ma się z człowiekiem. Ten, będąc częścią stworzenia, jest jednocześnie posiadaczem żywego ducha; jest uczyniony „na obraz i podobieństwo” Boga i została mu udzielona łaska uczestnictwa w Jego twórczym działaniu. Dzięki temu, potrafi on budować nowe, przekształcać, nadawać lepszą formę istniejącym już przedmiotom. Moc ta budzi się w nim w wyniku spotkania z resztą stworzenia. Wówczas artysta czuje się wezwany do kreatywnej wypowiedzi. Guardini pisze:

Chodzi tu o coś, co starożytni nazywali mianem „mimesis”: „naśladowanie natury”. Wyrażenie to jest jednak niefortunne; myślimy bowiem od razu o realizmie lub weryzmie. Może trzeba je ująć głębiej; na przykład, jak wskazuje samo to określenie, w takim związku, w którym stoi aktor względem postaci, którą poeta stworzył. Wówczas oznacza ono ów akt, w którym artysta stawia swoją widzącą i formującą siłę oraz swoje żywe i kształtujące bycie do dyspozycji istocie rzeczy, i sprawia, że staje się ona ciałem. Tak, jak czyni to natura, lecz lepiej niż ona – o tyle lepiej, że siłą swego ducha stoi człowiek ponad nią²¹.

Przedmioty obecne w naturze mogą wyrazić swą istotę jedynie w ograniczony sposób. Gdy jednak człowiek przetwarza ich formę, pomaga wydobyć ich sens na zewnątrz i zawrzeć w dziele w taki sposób, by była ona jeszcze bardziej czytelna. Jednocześnie, w dziele tym pozostawia ślad również jego własny duch, duch artysty; nie jednak w taki sposób, który poprzez agresywne wtłoczenie w formę własnego „ja” pogwałcił by tę ostatnią na rzecz samolubnej afirmacji człowieka. Chodzi o to – cytując Guardiniego:

²¹ Tamże, przypis, s. 9.

[...] czym człowiek jest ze stworzenia i powołania, oraz czym powinien się stać na drodze do samourzeczywistnienia.

Zarówno istota rzeczy, jak i istota artysty scala się w jedno i prze do wyrazu. „Czucie-siebie“ artysty przenika do sposobu, w jaki ogląda on daną rzecz; kształt istoty rzeczy podnosi się z ekscytacji towarzyszącej przeżywaniu swojego „ja”; oba te procesy dokonują się zaś w taki sposób, że powstaje z nich forma, dzieło²².

Dzieło sztuki stąd właśnie czerpie swój wyjątkowy charakter. Jako ucieleśnienie spotkania człowieka ze światem, przybiera doskonalszą formę, niż rzeczy należące do świata natury. Fakt, że dzieło sztuki jest jednością wyrażającą się istoty człowieka i istoty świata sprawia, że dotyczy ono nie tylko konkretnego artysty, lecz ludzkości w ogóle²³. Stanowi bowiem znak jedności całego stworzenia i lepiej niż natura wyraża jego istotę. Na tym właśnie polega również moc oddziaływania dzieła, o którą pytał Guardini w *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.)*: sztuka, będąca niejako naturą przekształconą przez człowieka, w swej specyficznej formie łączącej ducha artysty z istotą przedstawionego przedmiotu, otwiera drogę do rozumienia tych aspektów świata, które w naturze pozostają ukryte, umożliwiając wszystkim ludziom głębsze pojmowanie rzeczywistości:

Do istoty dzieła sztuki należy również to, że może zostać pojęte przez obserwującego i słuchającego. Wyzwolenie istoty, którego dokonał artysta, jest w dziele utrwalone; w ten sposób człowiek, który sam nie jest twórczy, również może mieć w tym wyzwoleniu udział. Również owe uwypuklenie istoty artysty, o którym mówiliśmy, ma charakter zastępujący. Do istoty prawdziwego artysty należy to, że czyni on klarownym coś, co dotyczy człowieka w ogóle. Również to utrwalone jest w dziele sztuki i może być przeżyte przez człowieka, który nie jest zdolny sam z siebie do takiego samourzeczywistnienia. W ten sposób dzieło sztuki czyni drogę do pojmowania świata, która w tym momencie dla każdego stoi otworem. Buduje

²² Tamże, s. 10-11.

²³ Por. tamże, s. 18-22.

przestrzeń, w którą człowiek nietwórczy może wkroczyć i stać się częścią powstałego w niej świata²⁴.

Dwa elementy istnienia – człowiek i świat – scalone w jedno: oto dzieło sztuki. Osobliwa forma, w której, dzięki ludzkiemu działaniu, natura może się lepiej wyrazić: oto moc dzieła. Mariaż ducha ludzkiego ze światem naturalnym, który urzeczywistnia się w zupełnie nowej formie: to wrota otwarte przed człowiekiem, prowadzące do zrozumienia siebie, świata i swoich z nim relacji.

4.3. Symbol pełni istnienia: związki w obrębie dzieła

Trzecim powodem, dla którego dzieło sztuki stanowi absolutnie wyjątkową rzeczywistość działającą na człowieka w tak wyjątkowy sposób, jest „zdolność” dzieła do zawarcia w sobie całego świata, pełni istnienia. Patrząc na dobrze uczyniony obraz, bądź słuchając utworu skomponowanego przez prawdziwego artystę, można odnieść wrażenie, że w dziele tym zawarte jest już wszystko; nie można nic dodać, ani nic ująć. Więcej nawet: zdaje się, że nawet jeśli forma danego dzieła jest minimalistyczna, obecna w nim jest prawda, która wyraża wszystko, co w ogóle da się wyrazić, która zawiera w sobie wszystkie zależności i związki obecne w świecie i scala je w jedno w obrębie nadanej przez artystę formy. By ukazać tę moc, posłużył się Guardini przykładem obrazu z krzesłem autorstwa Vinzenta van Gogha. Jeśli ktoś po prostu sfotografowałby zwykłe krzesło, zobaczylibyśmy li tylko fragment rzeczywistości. Jednak krzesło namalowane przez van Gogha naturalnie staje w centrum w taki sposób, że zdaje się organizować i porządkować całą przestrzeń wokół; wszystko, co znajduje się poza nim, cała pozostała rzeczywistość „gromadzi się” przy nim i w ten sposób ukazuje nie wycinek, lecz całość istnienia²⁵. Píše Guardini:

Zawsze chodzi o ów proces, w którym zjawiska będące zazwyczaj wetkane w ogół związków rzeczywistości, scalają się w pełną życia jedność.

²⁴ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 214.

²⁵ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 16-18.

Czuć w tym coś, co leży daleko poza przedstawionym przedmiotem, mianowicie całość istnienia w ogóle. Całość ta nigdy nie stawia się bezpośrednio przed moimi oczami. Ja sam jestem w końcu małą częścią nieobliczalnego związku; przedmiot, na który natrafiam, tak samo; a moje życie jest zawsze tylko relacją fragmentu z innym fragmentem. Tutaj jednak, w procesie artystycznego kształtowania, dzieje się coś osobliwego: ta jedność, która wyłania się z pojmowanej rzeczy i pojmującego ją człowieka, ma wzywającą moc. Naokoło niej, aktualna i obecna staje się pełnia istnienia: całość wszechrzeczy, natura, całość życia człowieka, historia, wszystko to żyjące w jednym²⁶.

Warto zaznaczyć, że nie chodzi o „encyklopedyczne” przedstawienie świata²⁷. Niektóre, niezbyt udane dzieła próbują ukazać rzeczywistość w najdrobniejszych szczegółach. Nie o to jednak chodzi, by widoczne były wszystkie jej elementy. Tutaj znowu sztuka odnosi się do pewnej wrażliwości, swoistego „zmysłu” tkwiącego w głębi człowieka, a nie w możliwościach zewnętrznego postrzegania. Odpowiednio zrealizowana kompozycja, nawet jeśli stanowi ją dzieło sztuki abstrakcyjnej, w którym widać tylko kreski i kolory, sprawia, że człowiek, który wykaże się wobec niej odpowiednią postawą, odczuje wycierającą zza przedstawionych linii wielkość treści, rzeczywistość, która obejmuje również jego samego i jednoczy z całością istnienia. Uczucie to może być wstrząsające; może również mieć taką moc, że człowiek poczuje się przytłoczony ogromem Wszechświata. W ten sposób jednak realizuje się to, co mamy na myśli mówiąc, że w dziele sztuki zapisany jest cały świat:

Obszary sztuki głęboko różnią się od siebie, ostatecznie jednak chcą tego samego: dać jedności istoty człowieka i świata wyraz, którego nie ma rzeczywistość i pozwolić w nim dźwięczeć całości istnienia²⁸.

Ta moc ukazywania „pełni wszechrzeczy” wiąże się również z formą dzieła, o której mówiłam przed momentem. Ta ostatnia jest bowiem po części źródłem takiego oddziaływania. Fakt, że dzieło sztuki jest zapisem spotkania człowieka ze światem i efektem twórczej pracy jego ducha z naturalną materią, posiada dwojaki efekt.

²⁶ Tamże, s. 16-18.

²⁷ Por. tamże.

²⁸ Tamże, s. 18.

Pierwszy, omówiony wcześniej, stanowi możliwość lepszego zrozumienia siebie, natury oraz relacji człowieka ze światem. Drugi, którego dotyczy niniejszy akapit, to świadomość jedności i poczucie złączenia ze wszystkim, co istnieje.

4.4. Sens dzieła i tworzenia

Jedną z kwestii, które najwcześniej dają się zauważyć w rozważaniach Romano Guardiniego na temat sztuki, jest pytanie o jej cel. Zagadnieniu temu poświęcił autor wiele miejsca już w jednej z pierwszych swoich prac – *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* i pomimo, iż teoria celu i sensu zawarta w tej książce miała dotyczyć bezpośrednio liturgii, teolog zaznaczał, że analogicznie rzecz się ma ze sztuką²⁹. Do tematu celu i sensu – tym razem już w kontekście dzieła sztuki – powrócił on w latach czterdziestych, dając wyraz swym przemyśleniom w dwóch tekstach: *Kunst und Absicht (Sztuka i intencja, 1946 r.)* i wspomnianym już *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.)*. Odpowiedź na pytanie o cel sztuki będzie więc dla nas również odpowiedzią na pytanie o czwarty element dzieła, warunkujący jego szczególne oddziaływanie.

By jednak dobrze zrozumieć punkt widzenia Guardiniego, musimy najpierw ustalić, co ma on na myśli pisząc o celu. Odpowiedź znajdujemy w rozdziale *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* zatytułowanym *Liturgia jako zabawa*:

Celem we właściwym znaczeniu tego słowa nazywamy coś porządkującego, coś co jedne rzeczy lub czynności podporządkowuje innym, tak że jedno odnosi się do drugiego, jedno istnieje ze względu na drugie. Coś, co jest podporządkowane czemuś innemu, ma o tyle tylko znaczenie, o ile jest w stanie służyć temu, co nadrzędne, celowi³⁰.

Celowość zatem zakłada i ustala hierarchię środków. Środki te stanowią jedynie ogniwa przejściowe, a ich przydatność określana jest na podstawie oceny, jak

²⁹ Por. R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tłum. J. Koźbial, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 160.

³⁰ Tamże.

dalece służą one osiągnięciu postawionego zamierzenia³¹. Choć podejście skoncentrowane na celu konieczne jest w codziennym funkcjonowaniu, działanie celowe to tylko jeden biegun egzystencji. W słynnej książce Guardiniego pt. *Der Herr - Betrachtungen über die Person und das Leben Jesu Christi* (*Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*, 1937 r.) przeczytamy nawet, że celowość działania obniża rangę jego wartości³². Dlatego też, o niektórych obszarach ludzkiego życia i działania należałoby raczej powiedzieć, że nie mają celu, a sens. Ich funkcjonowanie bowiem nie jest w sposób planowy podporządkowane czemuś innemu, lecz ich istota tkwi w nich samych. Przykładem takiego zjawiska jest nauka: choć wykorzystuje się jej dokonania do różnych praktycznych zastosowań, ona sama jest poszukiwaniem i zgłębianiem prawdy, które to ma funkcję nie utylitarną, ale istnieje samo dla siebie, samo w sobie ma sens³³. Innym przykładem podanym przez Guardiniego jest przyroda – choć to zjawisko bardziej złożone, ponieważ z jednej strony jak najbardziej można w nim mówić o pewnej celowości (np. w przypadku ewolucyjnego rozwoju jakichś cech gatunku jako przystosowaniu się do środowiska), z drugiej jednak, mnogość składników i form niekoniecznych – takich jak np. różnorodność kształtów i kolorów kwiatów - sprowadza nas raczej do szukania w nich sensu, a nie celu. Zagadnienie to jednak dużo łatwiej zrozumieć, gdy obok zjawisk przyrody postawi się maszynę, w której każdy element jest przemyślany i ma konkretną funkcję, podporządkowaną pewnym założeniom. W maszynie nie ma nic zbędnego, każda część ma swoje zadanie³⁴.

Dziełem człowieka, o którym można powiedzieć raczej, że ma sens, a nie cel, jest z pewnością sztuka. W *Vom Geist der Liturgie* (*O duchu liturgii*, 1918 r.) czytamy:

Czy sztuka jest celowa? Również nie. Chyba, że powiemy, że sztuka jest po to, aby artysta mógł zarobić na odzież i wyżywienie. Albo po to – jak twierdziło Oświecenie – aby ujmować obrazowo treści poznania rozumowego i rozwijać w człowieku cnoty.

³¹ Por. tamże, s. 161.

³² Por. R. Guardini, *Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*. Przeł. Juliusz Zychowicz, wyd. Fronda PL Sp. Z.o.o., Warszawa 2018, s. 115.

³³ Por. R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 162-163.

³⁴ Por. tamże.

Dzieło sztuki nie ma celu, ale ma sens. Jego sensem jest *ut sit* – aby było, aby ujawniała się w nim czysta postać rzeczy i dusza artysty-człowieka³⁵.

Porównajmy powyższy cytat z fragmentem tekstu *Kunst und Absicht (Sztuka i intencja, 1946 r.)*; i tutaj bowiem autor, wychodząc od pytania „po co jest sztuka?”, doszedł do znanej nam już teorii sensu i celu:

Ponieważ w niedalekiej przeszłości sztuka była tak często włączana we wszelkie możliwe formy użyteczności, odczuwamy tę starą formułę znowu jako bardzo „na czasie”. Właściwie rozumiana ma ona na myśli, że sztuka sama w sobie nosi swoje zadanie i odrzuca wszelkie, z zewnątrz pochodzące próby podporządkowania jej celom. Istnieje ona po to, by objąć istotę rzeczy i wyrazić ją w pełnej sensu formie; w tym zaś podlega ona swoim własnym prawom. [...] Sztuka nie ma celu, ale ma sens: aby ten „zrodzony do widzenia, wezwany do patrzenia”, w barwach, tonach, kształtach i słowach wyrażał ciągle nowe spotkanie człowieka ze światem – bez zamierzeń, lecz w sposób czysty; nie z rozkazu sloganów, lecz w odpowiedzialności przed sumieniem³⁶.

Sztuka ma objawiać prawdę, ukazując najgłębsze związki człowieka ze światem. Dlatego też artysta tworzący dzieło, nie powinien myśleć o jego praktycznym zastosowaniu. Oczywiście, dzieło sztuki może również być wykorzystane do jakichś celów – w końcu tak wiele wspaniałych obrazów i kompozycji muzycznych powstało na zamówienie; jednak, zdaniem Guardiniego, nawet jeśli zamówiony eksponat miał być użyty do spełniania konkretnych funkcji – jak np. płaskorzeźba zmarłej osoby miała jej zapewnić pewien rodzaj „nieśmiertelności” – jej piękno nie tkwiło w funkcjonalności, lecz leżało gdzieś indziej, w sferze zupełnie autonomicznej³⁷. To naturalne, że powstanie różnorodnych dzieł wynikało z jakiejś praktycznej potrzeby, jednakowoż ich artystyczny charakter nie był podporządkowany żadnym celom. Dlatego też wypływająca z natchnienia artysty forma dzieła, musi wynikać z rzeczywistej potrzeby wyrażenia się rzeczy, ze znanego artystom palącego

³⁵ Tamże, s. 163.

³⁶ R. Guardini, *Kunst und Absicht*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 3*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2002, przypis, s. 317-318.

³⁷ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 16-18.

imperatywu do znalezienia odpowiedniego kształtu dla chcącej się objawić rzeczywistości:

[Człowiek] usiłuje w obrębie sztuki przywrócić jedność między pragnieniem a spełnieniem, ideałem i rzeczywistością, własną duszą i światem przyrody, ciałem i duchem. Taki jest sens dzieł sztuki. Nie mają one celów dydaktycznych, nie przekazują prawd i cnót. Prawdziwy artysta nigdy do tego nie dąży. Artysta przez swoją sztukę chce osiągnąć jedno: przezwyciężyć wewnętrzne rozdarcie, wyrazić w świecie wyobraźni to wyższe życie, którego pragnie, a które w świecie rzeczywistym pozostaje niedoskonałe. Artysta pragnie tylko jednego: chce wyrazić swoją istotę i swoje tęsknoty, nadać widzialny kształt swojej wewnętrznej prawdzie. Widz ze swej strony również nie powinien niczego chcieć od dzieła sztuki, powinien przebywać w jego duchowej przestrzeni, oddychać jego atmosferą, poczuć się wolnym, odkrywać najlepsze cechy swojej natury, przeczuwać spełnienie najskrytszych pragnień. Nie powinien zastanawiać się, kierować „rozumem” i szukać w dziełach sztuki pouczeń i przestroóg³⁸.

Jeżeli artysta szczerze i poważnie podejdzie do swojej pracy, wyjdzie spod jego ręki coś, co będzie ucieleśnieniem wolnego spotkania człowieka z naturą. Przedmiot ten – dzieło sztuki – nie tylko będzie symbolem wszechrzeczy, o którym była już mowa. Co jeszcze ważniejsze, otworzy dla człowieka nową przestrzeń; sferę należącą nie do „pierwszego”, ale do „drugiego świata”, tj. świata będącego owocem złączenia człowieka z naturą³⁹. To właśnie ta osobliwa „bezcelowość” artystycznego działania jest kolejnym źródłem siły, z jaką prawdziwe dzieło sztuki uderza odbiorcę. Brak zamierzeń jest bowiem warunkiem do tego, by stało się ono nie tylko eksponatem, ale by nosiło w sobie cały świat, nieustannie zapraszający człowieka, by weń wkroczył, poruszał się, oddychał i ostatecznie - odszedł ubogacony i pełniejszy:

W przestrzeni dzieła odbiorca doświadcza również, że dzieje się coś z nim samym. Wkracza w jakiś inny stan. Zamknięcie, które obudowuje jego istotę, rozluźnia się – mniej lub więcej, w zależności od tego, jak głęboko wejdzie on w napotkane dzieło,

³⁸ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 166-167.

³⁹ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 20-21.

jak żywo je zrozumie, jak blisko jest mu ono przyporządkowane. Człowiek staje się wyraźniejszy dla samego siebie; nie dzięki teoretycznej refleksji, lecz w sensie bezpośredniego oświecenia. Ciężar własnego istnienia staje się lżejszy. Człowiek zdobywa głębszą możliwość, by stać się prawdziwym, czystym, wypełnionym i ukształtowanym⁴⁰.

* * *

Wyszliśmy od pytania o źródło tej tajemniczej siły, z jaką dzieło porusza człowieka. Z przytoczonych wyżej tekstów Romano Guardiniego mogliśmy wydobyć następującą odpowiedź: istotą dzieła sztuki jest objawianie rzeczywistości. Nie w taki sposób, jak robi to natura; sztuka jest czymś dalece więcej: jest owocem spotkania i zjednoczenia człowieka ze światem. Jako taka, pozwala człowiekowi z jednej strony poznać otaczającą go rzeczywistość, z drugiej – odnaleźć i zrozumieć samego siebie. Jest to możliwe, ponieważ w prawdziwym, dobrym dziele odbija się obraz całego istnienia: sztuka obejmuje świat i człowieka, życie, historię, los; wszystko to zespala się w jedność, która, przekazywana językiem zapisanych głęboko w człowieku obrazów, zaprasza go do swojej przestrzeni i pomaga mu przezwyciężyć chaos istnienia. To wszystko staje się możliwe zaś, gdy zarówno dzieło sztuki, jak i stający wobec niego człowiek, wolni są od jakiegokolwiek celowości. Kiedy w spotkaniu tym nie pragną niczego „osiągnąć”, lecz w wolności stają naprzeciw siebie by poznać chcąc się wyrazić prawdę. Gdy zaś spotkanie to rzeczywiście dojdzie do skutku, jego owoce będą z pewnością bogate.

⁴⁰ Tamże, s. 22.

5. Dzieło sztuki jako relacja

Wcześniej zajęłam się kwestią istoty sztuki. Poszukując źródła siły, z jaką dzieło oddziałuje na człowieka, udało mi się wyodrębnić cztery fenomeny: treść dzieła, która to wyrażona jest językiem praobrazów wspólnych dla wszystkich ludzi; formę dzieła, czyli jego strukturę, w której zawarte są rzeczywistość świata i rzeczywistość człowieka, harmonijnie z sobą zespolone; związki istniejące w obrębie dzieła, dzięki którym nie jest ono tylko fragmentem rzeczywistości, lecz ukazuje pełnię istnienia; oraz sens dzieła, który nie ma charakteru utylitarneho, lecz nastawiony jest na poszukiwanie i wyrażanie prawdy; który nie jest podporządkowany celom, lecz istnieje sam w sobie. Wszystkie te zjawiska razem wzięte sprawiają, że człowiek stojący naprzeciw dzieła sztuki i otwarty na jego przyjęcie, zostaje w tajemniczy sposób poruszony. Elementy te w dużej mierze decydują o sile oddziaływania dzieł, nie wyczerpują jednak w całości odpowiedzi na pytanie o to, czym sztuka rzeczywiście jest. U Guardiniego znajdujemy jeszcze jedną kwestię, być może najbardziej kluczową dla ukazania istoty dzieła sztuki; z pewnością zaś zasługującą na osobne omówienie.

5.1. Gdy dzieło zaczyna żyć

Punktem wyjścia niech będzie dla nas krótki tekst z 1924 r., *Rembrandt lächelndes Alterbildnis (Uśmiechnięty autoportret Rembrandta)*. Jest on z jednej strony lakoniczną analizą i interpretacją rzeczzonego obrazu, z drugiej strony zaś – pochwałą jego konkretnej reprodukcji, z którą kiedyś zetknął się Guardini. Przy tej okazji teolog zadał sobie pytanie o sens i wartość kopii wielkich dzieł sztuki. Przyznał przy tym, że sam był zdania, iż mistrzowską twórczość należy pozostawić w jej „pojedynczości”, gdyż naśladowanie jest czymś żenującym; ponadto, przyzwoita

reprodukcja nie pozostawia wątpliwości, iż nie jest oryginałem⁴¹. A jednak, jego odczucia dotyczące tej kwestii nie były jednoznaczne:

Wielkie dzieła wiszą w muzeach. Tam jednak, w tych kostnicach sztuki, nic z nich nie mam. Obraz chce przebywać w żywym środowisku. Tym, dla którego został namalowany. Gdzie wokół niego dzieje się życie, ze zmieniającego się nastroju wychodzi ku niemu spojrzenie, i w ten sposób, jego wewnętrzne życie może objawić się dobrej godzinie – ponieważ tylko wtedy może się to zdarzyć! – Jak mam tu (w muzeum) dotrzeć do takiego obrazu? Reprodukcje czynią z gwałtu muzeów znów coś dobrego. Przez nie obraz powraca do życia⁴².

W powyższym tekście jasno widać, że Guardini nie tylko nie odrzucił reprodukcji, lecz ujrzał w nich szansę na to, by dzieło w ogóle miało szansę zaistnieć w przestrzeni, do której należy – a tą z pewnością nie jest muzeum. Zdaniem teologa, jedyną możliwością, by dzieło „ożyło” jest sytuacja, w której jest ono przez kogoś postrzegane – przy czym nie oznacza to jedynie „widzenia”, czy „słyszenia” dzieła. Prawdziwy i odpowiedni odbiór dzieła sztuki nie polega na jego „oglądaniu”, na zatrzymaniu się na doznaniach zmysłowych; trzeba wejść i przebywać w jego przestrzeni – w sposób wolny i spontaniczny, co w otoczeniu zimnych gmachów muzeum w zasadzie graniczy z cudem. Muzeum, jako miejsce sztucznie uczynione, w którym wisi wiele dzieł obok siebie, jest środowiskiem nienaturalnym; koneserzy sztuki przychodzą tam „oglądać” obrazy czy rzeźby, które w zamyśle artysty miały znajdować się w zupełnie innym miejscu i sprawować zupełnie inną funkcję. Przestrzeń muzeów pozbawia je kontekstu, który przewidział dla nich ich twórca, a co za tym idzie – przeszkadzają we właściwej interpretacji. Guardini, bezsprzeczny krytyk idei muzeum, upatruje w reprodukcji pewien ratunek. Dzięki dobrze uczynionej reprodukcji, dzieło staje się nie tylko bardziej dostępne, lecz wchodzi w spontaniczną codzienność odbiorcy, dzięki czemu szansa na to, że ten ostatni odbierze je w odpowiedni sposób, jest dużo większa. Od razu nasuwa się jednak pytanie: czy

⁴¹ Por. R. Guardini, *Rembrandt lächelndes Alterbildnis*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 200.

⁴² Tamże.

można mówić o postrzeganiu konkretnego dzieła sztuki – jak np. wyżej wspomnianego autoportretu Rembrandta – jeśli to, z czym odbiorca ma styczność, to nie oryginał, nie „właściwe” dzieło, tylko podróbka – nawet jeśli doskonale uczyniona? Czy nie odbiera to wartości oryginałom, tj. „prawdziwym” dziełom sztuki, tym obecnym w muzeach? Odpowiedź Guardiniego jest dość niespodziewana:

Czy w powiedzeniu, że nie powinno się podrabiać dzieła sztuki nie leży pewne nieporozumienie [...]? Co właściwie jest „podrabiane”? Przecież nie samo „dzieło sztuki”. Tego w żaden sposób nie da się podrobić! Naśladować i podrobić można płótno, plamy kolorów, uformowane bloki kamienia.... Ale to nie jest jeszcze dzieło sztuki. To tylko martwe tworzywo! Tamto zaś jest żywą formą. Nie była ona uczyniona tymi czy tamtymi kolorami, ze startej ziemi czy tknięta olejem; nie osiadła ona na płótnie, tylko stała w duchu tego, który stworzył. I tam, w tym duchu, nadal żyje. Co zaś uchwytnie spoczywa w płótnie, to jedynie środki porozumienia, posiadające siłę, która pobudza tego, który potrafi patrzeć i pozwala rozbłysnąć w jego duchu temu, co artysta miał na myśli i co stworzył. Prawdziwego dzieła zatem, owego wewnętrznego kształtu, w ogóle tu „nie ma”, w sensie materialnym, tu i teraz, w sali numer 10 takiego a takiego muzeum; ono się dopiero „staje” lub nie! W zależności od tego, czy stoi przed nim ktoś, kto widzi jedynie etykietę i kolory, czy ten, w którego duchu znaki porozumiewawcze „zewnątrznego dzieła” stanowią rozpalającą iskrę⁴³.

Powyższy tekst ujmuje jeden z najbardziej charakterystycznych pomysłów Guardiniego: jego zdaniem to, co postrzegamy zmysłami stojąc przed dziełem sztuki, jeszcze nim nie jest; jest jedynie środkiem, pomocą umożliwiającą odbiorcy odczytanie zamysłu twórcy. Farby, tony, kamień czy płótno, uformowane przez artystę nie są dziełem, lecz środkami umownymi, które pozwalają, by dzieło zaistniało. Właściwe dzieło nie tkwi w tworzywie, lecz „wydarza się” pomiędzy twórcą a odbiorcą. Artysta ma pewną wizję, którą chce przekazać; powstaje ona w jego wyobraźni. Gdy zdecyduje on już, jakimi środkami będzie ją komunikował, zabiera się do pracy. W jej wyniku powstaje pewien obiekt, poznawalny zmysłowo – czy to obraz, rzeźba, czy utwór muzyczny. Gdy natrafia nań drugi człowiek, który potrafi w wolności i szczeroci stanąć przed tym, co stworzył artysta, następuje coś

⁴³ Tamże, s. 201.

osobliwego: zamysł, obraz, który zrodził się w duszy twórcy, zostaje odczytany przez odbiorcę i powstaje na nowo w jego własnym duchu, w jego własnej wyobraźni. Między twórcą, a odbiorcą zawiązuje się nic porozumienia, to, co zrodziło się w duchu jednego, odtwarza się i podnosi w wyobraźni drugiego. Ta właśnie relacja pewnej jednomyślności – oto dzieło sztuki. Dlatego też, dobrze uczyniona reprodukcja w żaden sposób nie ujmuje oryginałowi; to, co jest tu powielone, to tylko „wskazówka” dla odbiorcy. To zaś, co umożliwia tę relację, to w odpowiedni sposób ukształtowany materiał.

Najobszerniejszy i najdokładniejszy opis tej koncepcji znaleźć można w wykładzie *Über das Wesen des Kunstwerks* (*O istocie dzieła sztuki*, 1947 r.), w którym poświęcił mu Guardini cały akapit zatytułowany *Das Verhältnis zu Wirklichkeit* (*Stosunek do rzeczywistości*). Tekst ten stanowi dojrzały wynik przemyśleń teologa, które kiełkować zaczęły ponad dwadzieścia lat wcześniej. Zacytujmy choć fragment:

Do istoty dzieła sztuki należy w końcu, że z tym, co mu właściwe, nie stoi ono w rzeczywistości. Rzeczywiste są w nim kolory, słyszalne tony, materiały, z których skonstruowane są budowle; jednak to wszystko nie jest istotą dzieła. Ta zaś polega na wyżej wspomnianym przenikaniu się istoty człowieka i przedmiotu, wyłaniającej się w otwartości wyrazu. To, co dziełu właściwe więc, nie znajduje się w obszarze rzeczywistości, lecz wyobraźni – by stamtąd wkroczyć w rzeczywiste, tj. uchwytnie materiały i w ten sposób się zobiektywizować. Nie można przez to powiedzieć, że tylko materiały są rzeczywiste; duch również taki jest, nawet w wyższym stopniu, niż tworzywo. Akt poznania jest prawdziwszy niż kryształ, czy drzewo; nierzeczywista jest jednak jego zawartość: to, co ja, poznając, wewnętrznie mam przed sobą. To jest wyobrażone, myślane, to znaczy – nierzeczywiste. Podobnie rzecz ma się z dziełem sztuki. To, co w nim istotne, jest nieprawdziwe, nie dlatego, że jest duchowe, lecz dlatego, że jest treścią wyobraźni⁴⁴.

Jak widzimy, Guardini był w swym poglądzie bardzo radykalny. Jego zdaniem, sam materiał, nawet najlepiej ukształtowany, nie jest w żadnym sensie dziełem sztuki,

⁴⁴ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, Wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 25.

jeśli nie ma bezpośredniego kontaktu z człowiekiem. Mocy nabiera dopiero, kiedy jest postrzegany – czy to przez tworzącego artystę, czy to przez odbiorcę. Podając przykład płaskorzeźby przedstawiającej ucztę, pisał:

Co jest w niej prawdziwe? Kamień, z którego jest wykuta, lecz nie postaci same w sobie. Te znajdują się nie w tym samym miejscu i sferze, gdzie ów kamień, w tym i tym miejscu, które jest w ten lub inny sposób oświetlone, lecz istniały niegdyś w wyobraźni swego twórcy, i żyją każdorazowo w wyobraźni człowieka, który przed nimi stoi. Na pytanie, gdzie byłyby po śmierci artysty i gdzie pozostałyby w momencie, gdy odbiorca przestaje o nich myśleć, można dać tylko jedną odpowiedź: w ogóle ich już „tutaj” nie ma, jest tylko ich potencjalność⁴⁵.

To, co zatem istnieje obiektywnie, niezależnie od okoliczności, to – w tym wypadku – uformowana bryła kamienia. Jednak postaci i ich dynamika „ożywają” dopiero, gdy stoi przed nimi otwarty na treść dzieła człowiek; wówczas to kształty zamyślane przez artystę „podnoszą się w duchu obserwatora, który je postrzega⁴⁶”. Co ciekawe, to powstawanie kształtu we wnętrzu odbiorcy dzieła nie dotyczy wyłącznie sztuki; zdaniem Guardiniego tak wygląda proces postrzegania jakiegokolwiek obiektu. Poznanie jako takie jest, według niego, procesem „samoaktualizacji” postrzegającego, w czasie której w wyobraźni człowieka podnosi się i powstaje to, co odpowiada poznawanemu obiektowi, a zawartość postrzegania jako taka nie jest realna, tylko wyobrażona⁴⁷.

Zatrzymajmy się na chwilę, by poddać tę ciekawą koncepcję krytyce. Jakkolwiek ciekawa, wydaje się ona jednak zbyt radykalna. Co prawda, rację miał teolog, gdy twierdził, że w dziele sztuki chodzi naprawdę o to, co powstaje w duszy odbiorcy przy kontakcie z dziełem; moglibyśmy nawet, zgodnie z tym, co znajdujemy w innych pracach Guardiniego, rozciągnąć to zjawisko nie tylko na powstający w wyobraźni odbiorcy obraz, lecz na wszystko, co kontakt z danym dziełem czyni

⁴⁵ Tamże, s. 25-26.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Por. R. Guardini, *Heilige Schrift und Glaubenswissenschaft*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 345.

z człowiekiem – w jaki sposób wpływa na jego ducha, jak go przemienia, daje nadzieję, uspokaja, etc. Jednocześnie trudno się zgodzić z tym, by nazywać „dziełem” coś, co w zasadzie jest jego „oddziaływaniem”. Po pierwsze dlatego, że sam wyraz „dzieło” sugeruje coś ukończonego, pełnego – tymczasem zjawisko, o którym mówi Guardini – tj. owa „nić porozumienia” artysty z odbiorcą, „podnoszenie się” obrazu w duszy tego ostatniego, jest jak najbardziej dynamiczne, jest „stawaniem się” i raczej „bywa”, niż „jest”. W tym wypadku więc problematyczne jest samo sformułowanie, które zdaje się być po prostu nietrafne. Po drugie, idea ta uzależnia istnienie dzieła od predyspozycji i postawy odbiorcy, co niemal całkowicie pozbawia pracę artysty obiektywizmu. Takie ujęcie sprawy może stwarzać pewne zagrożenia. Jednym z nich jest pokusa relatywizowania wszystkiego, co jest wytworem ludzkim; jeśli nie odważymy się nazywać pewnych wartościowych obiektów dziełami sztuki, może się zdarzyć, że niebawem zaczniemy dziełami sztuki nazywać wszystko, co w jakikolwiek sposób w swej potencji może zadziałać na odbiorcę – nawet jeśli będą to twory marnej jakości. To zaś doprowadzi do sytuacji, w której prawdziwie wartościowe, a przez to wymagające dzieła zostaną zepchnięte na margines.

Wróćmy jednak do koncepcji Guardiniego i dajmy poprowadzić się dalej jego myśli.

5.2. Wspólny język, czy rozbieżność myśli?

W tekście pt. *Goethe czy Homer? Wykształcenie klasyczne czy niemieckie?* (1920 r.), opisując różnice występujące pomiędzy sztuką południa – hellenistyczną, a sztuką północy – germańską, poszukiwał Guardini powodów, dla których ta druga bywa trudniejsza w odbiorze. Doszedł tam do ciekawego wniosku, mianowicie, że środki umowne sztuki hellenistycznej dużo bardziej pokrywają się z treścią dzieła, niż w przypadku sztuki germańskiej:

Zewnętrzny, widzialny i słyszalny kształt dzieła sztuki jest wszak tylko środkiem porozumienia, jego istotą jest wizja wewnętrzna artysty. O tę właśnie wizję chodzi w odbiorze – odbiorca musi ją zrekonstruować we własnej duszy. Rzecz w tym, że te

dwa aspekty dzieła sztuki – wewnętrzne, właściwe dzieło i zewnętrzna forma – nie pokrywają się w pełni. Zawsze pozostaje między nimi pewien rozdźwięk⁴⁸.

Ukształtowana materia nie oddaje treści dzieła jeden do jednego; wskazuje na nią, a w zależności od stylu, epoki i tym podobnych zmiennych, rozbieżność między zewnętrznym a wewnętrznym aspektem dzieła jest mniejsza lub większa. Moglibyśmy jednak zadać sobie pytanie: co sprawia, że odbiorca w ogóle jest w stanie odczytać i zrozumieć, co zamyślił artysta – zwłaszcza w sytuacji, gdy środek komunikacji, jakim jest zewnętrzna forma dzieła, jest bardzo lakoniczny? Z odpowiedzią śpieszy nam teoria Guardiniego na temat praobrazów, którą omówiłam już w pierwszym rozdziale. Te właśnie, istniejące w podświadomości człowieka wszystkich czasów symbole, stanowią język, który, pomimo przybierania różnych kształtów w samym dziele, nadal pozostaje w większości zrozumiały, niezależnie od tego, ile lat i kilometrów dzieli twórcę od odbiorcy. Odpowiednia postawa artysty, jego otwarcie, uważność i wolność w tworzeniu dzieła, stwarza środowisko, które sprzyja wyłonieniu się danego wyobrażenia. Jeśli to się stanie, odbiorca postrzegający dzieło dozna czegoś szczególnego: nie racjonalnie, lecz gdzieś na poziomie podświadomości je „zrozumie”, jego dusza zostanie poruszona, coś w nim samym będzie „wibrować”. Owa wibracja będzie wywołana właśnie przez wyobrażenie, które – zawarte w materii – obudziło się właśnie gdzieś głęboko w podświadomości odbiorcy i stanęło obrazem w jego wyobraźni. Pra-obrazy to język, którym artysta komunikuje się z odbiorcą. Dzięki jego uniwersalności, relacja między obiema stronami staje się w ogóle możliwa, choć dzielić je będzie czas, przestrzeń i okoliczności. Owocem zaś nawiązania tego kontaktu jest pokój i swoiste przekonanie, że człowiek rzucony w burzę dziejów nie jest osamotniony w swoich zmaganiach. Rzecz jasna, człowiek musi tej relacji chcieć. Nie wystarczy, że powiesi w swym gabinecie obraz jakiegoś mistrza. Musi się wykazać ciekawością, otwartością na dzieło i chęcią zrozumienia, której wielu brakuje. W cytowanym już tekście o autoportrecie Rembrandta pisze Guardini:

⁴⁸ R. Guardini, *Goethe czy Homer? Wykształcenie klasyczne czy niemieckie?*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 241.

Jeśli chodzi o snobów, dzieło Rembrandta nie wisi u nich, nawet jeśli byłaby to najlepsza reprodukcja. Nawet nie wtedy, gdyby ze ściany spoglądało na nich oryginalne dzieło. Posiadaliby jedynie nieme znaki. A to dlatego, że samo dzieło nie pozwala się nigdzie „zawiesić” – tak samo jak nie da się w nim spacerować, jeśli jest to dzieło architektury, lub nie da się go fizycznie słyszeć, jeśli to utwór muzyczny. Nie wisi ono tutaj, jak np. barometr, nie stoi, jak np. chata – lecz rozbłyska. Ale tylko wtedy, i tylko w takiej mierze, w jakiej postrzegający je człowiek jest w stanie przywieść je do tego rozbłysku. Dzieło sztuki istnieje w ogóle wyłącznie w tej magicznej nici światła między artystą a patrzącym, zapośredniczonej przez znaki zewnętrznego tworu⁴⁹.

I tutaj pojawiają się jednak pewne wątpliwości. Guardini twierdzi, że dzieło sztuki zaistnieje, gdy wizja artysty zostanie zrekonstruowana w duchu odbiorcy. Teolog zdaje się tu pomijać jedną niezwykle istotną kwestię: dzieło, które zostaje ukończone przez twórcę i „oddane” światu, zaczyna żyć własnym życiem. Element jego interpretacji należy do odbiorcy; nie znaczy to jednak, że to, jak rozumie je odbiorca musi w pełni pokrywać się z zamysłem artysty. Tak, jak środki umowne mogą być rozbieżne z treścią, którą artysta chce przekazać, tak i obraz, który wyłoni się w duchu odbiorcy, może być czymś zupełnie innym niż to, co poruszyło samego twórcę. Jest przecież wiele dzieł, które w osobliwy sposób potrafią wstrząsnąć odbiorcą, choć pomysł stojący u ich źródeł szedł zgoła w innym kierunku. Czy w tym wypadku nie należałoby mówić o mocy samego dzieła jako stojącego przed człowiekiem obiektem? Czy nie byłaby to raczej relacja z dziełem, a nie z jego twórcą? Zwłaszcza, że w wielu przypadkach artysta, jego mentalność i osobowość jest odbiorcy tak odległa, że tylko nielicznym udaje się poczuć z nim prawdziwą więź. Owszem, jest to wówczas bardzo ciekawy aspekt doświadczania sztuki, jednakowoż upatrywanie w nim istoty samego dzieła zdaje się być zbyt daleko idącym posunięciem. Ponadto, pochłonięty pracą artysta zazwyczaj wcale nie myśli

⁴⁹ R. Guardini, *Rembrandt lächelndes Alterbildnis*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 202.

o odbiorcy. W każdym razie, nie powinien o nim myśleć – twierdził Guardini⁵⁰. Zbytńa koncentracja twórcy na wrażeniach przyszłych odbiorców, mogłaby zaburzyć czystość procesu twórczego: artysta mógłby ulec pokusie podporządkowania formy dzieła gustom tych ostatnich. Twórca, jak już pisałam w jednym z poprzednich rozdziałów, pomaga wyrazić się rzeczywistości, która w naturalnej formie nie znajduje dla siebie pełnego wyrazu⁵¹. Na tym etapie nie ma jeszcze miejsca na odbiorcę. Należałoby raczej mówić o relacji między artystą a rzeczywistością oraz artystą i jego dziełem. Nie chcę przez to powiedzieć, że zjawisko tej osobliwej jednomyślności twórcy i odbiorcy, o którym pisze Guardini, w ogóle nie ma miejsca; jestem przekonana, że się zdarza, być może nawet często. Nie dość często jednak, by uznać je za warunek prawdziwości dzieła, za jego „być albo nie być”. Zgadza się również, że dzieło powinno wstrząsać odbiorcą na poziomie głębszym niż poziom zmysłów – jednak tu również może się zdarzyć, że odbiorcą wstrząśnie zupełnie inny aspekt dzieła, niż ten, którego spodziewałby się artysta. I nawet świadomość tego, co rzeczywiście „twórca miał na myśli”, nie przeszkadza poruszonemu w ten sposób człowiekowi.

5.3. Zawilość relacji

Wróćmy jeszcze na chwilę do tej części dzieła, która tkwi w rzeczywistości, tj. do jego strony materialnej. Jak już powiedzieliśmy, może ona pokrywać się w dużej mierze z przekazywaną treścią, jak to dzieje się w sztuce klasycznej, może również stać w dość dużej odległości od tego, co ma przekazać, jak np. w sztuce nordyckiej. Wówczas konieczny jest większy wysiłek ze strony odbiorcy. Musi on być często wytrawnym obserwatorem, by odczytać i zrozumieć treść, którą artysta chciał oddać w swej pracy. Nie wystarczy, że po prostu stanie przed dziełem sztuki – musi wykazać się odpowiednią postawą, otwartością i wolnością w swoim poszukiwaniu prawdy. Jednak sukces – bądź porażka – w nawiązaniu relacji, którą się tu zajmujemy, zależy

⁵⁰ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 18-22.

⁵¹ Por. Rozdział *O istocie dzieła sztuki*.

nie tylko od wysiłku odbiorcy, ale także od zaangażowania i umiejętności twórcy. Może się bowiem zdarzyć, że „środki umowne”, które mają pomagać w odtworzeniu wizji artysty, raczej jej przeszkadzają. Powodów takiego stanu rzeczy może być wiele; mogą nim być niewystarczające umiejętności techniczne po stronie artysty, bądź też pragnienie osiągnięcia jakiegoś efektu, zamiast szczerego poszukiwania prawdy. Jako jeden z powodów utrudnień w nawiązaniu relacji na linii twórca-odbiorca, podawał Guardini również swego rodzaju egoizm tego pierwszego, gdy pragnie on „ugrać coś dla siebie” kosztem czystości przekazu. Teolog pisał o tym w tekście *Puppenspiel* (*Teatrzyk lalkowy*, 1924 r.), w którym rozważał różnicę pomiędzy żywym aktorem a lalką, zdecydowanie na korzyść tych ostatnich:

[Aktor] zawsze skłania się ku temu, by zdobyć dla siebie naszą uwagę; tak, że widzimy go w jego prawdziwych lub oczekiwanych walorach i brawurze jego osiągnięć, a przez to zapominamy o tym, co istotne. Znajdujemy wówczas upodobanie w tym, co najbliższe dane, zewnętrzne; czynimy godne koneserów sądy na temat gry i kunsztu artystów, pomijając właściwe, wielkie zadanie odbiorcy: podniesienie tej części ludzkiego świata, którą powinniśmy skonstruować, jeśli chcemy stanąć w istotnej wspólnocie twórcy i patrzącego; jeśli chcemy być prawdziwie patrzącym, a nie tylko „zabawianym”. [...] W przypadku lalek jest inaczej. Lalka nie chce niczego dla siebie. Nie rości sobie prawa do własnych osiągnięć. Patrząc głębiej: w ogóle nie jest prawdziwym aktorem, który ma sam w sobie naturalną, narzucającą się wagę. W żadnym momencie nie przeszkadza spojrzeniu empiryczną ludzką rzeczywistością. Od samego początku mówi nam: „Sama dla siebie jestem niczym. Nie jestem nawet kobietą lub mężczyzną. Jestem tu tylko po to, byś ty mógł się całkowicie oddać temu nierzeczywistemu, odgrywanemu królestwu, w którym podnosi się to, co prawdziwe: dzieło sztuki!”⁵²

W powyższym przypadku, w przedstawieniu teatralnym, aktor jest również w jakimś stopniu twórcą – musi bowiem „stworzyć” napisaną przez innego artystę postać; musi więc wpierw sam stać się odbiorcą, zrekonstruować w sobie wizję autora sztuki, a następnie dobrać odpowiednie środki wyrazu, by przekazać ją dalej. Staje się

⁵² R. Guardini, *Puppenspiel*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 196-197.

pośrednikiem pomiędzy dramaturgiem a widzem oglądającym sztukę. To również od niego zależy, – a może zwłaszcza od niego - czy relacja między artystą a odbiorcą – w obu kierunkach – zostanie nawiązana. W przypadku lalek sprawa ma się inaczej, ponieważ nie występuje tu element ludzki, który zawsze jest w pewnym sensie zagrożony własną pychą. Prawdopodobnie dlatego uznał Guardini teatr lalkowy za czystszy, doskonalszy od teatru tradycyjnego. Trzeba przyznać, że gdy pomiędzy „pierwszym” twórcą a odbiorcą pojawiają się kolejne osoby – tak, jak w przypadku teatru – koncepcja Guardiniego się komplikuje. Czy wiersz znanego poety czytany przez aktora w zaciszu jego pokoju jest już dziełem sztuki, czy stanie się nim dopiero na scenie? Sytuacja jest jeszcze bardziej zagmatwana w przypadku dzieł muzycznych. Czy utwór muzyczny obecny wyłącznie w wyobraźni kompozytora i na papierze nutowym jest już dziełem? Z pewnością nie; jednak gdy wykonuje go orkiestra, trudno wówczas orzec, czy więź ma się nawiązać pomiędzy dyrygentem a kompozytorem, pomiędzy kompozytorem a słuchaczem, czy pomiędzy pojedynczymi muzykami, z których każdy zapewne zachwyciłby się innym momentem utworu. Podobnie w wypadku pieśni, będącej kompozycją trzech elementów: tekstu, muzyki i interpretacji wykonawczej. Tutaj każdy z twórców zdaje się być po części zarówno artystą, jak i odbiorcą, co wprawić nas może w niemałe zakłopotanie, zwłaszcza jeśli okaże się, że każdy z nich żył w innej epoce – jak choćby przy wykonywanym wspólnie *Ave Maria*, w którym do liczącego setki lat religijnego tekstu muzykę napisało dwóch kompozytorów – J. S. Bach i Ch. Gounod, których dzieliło ok. 200 lat i ok. 1000 kilometrów. Myślę, że śmiało można uznać, iż są utwory będące efektem takiej właśnie „pracy grupowej”, w której każdy z twórców miał nieco inną koncepcję, a jednak tego dzieła efekt porusza i wstrząsa odbiorcą, choć prawdopodobnie z jeszcze innego powodu, niż byśmy przewidywali.

Zwróćmy naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt koncepcji dzieła sztuki będącego relacją międzyludzką. Guardini był bowiem w swoim zamyśle bardzo konsekwentny; w związku z tym, gdy mowa w jego książkach o dziełach sztuki, lub bardziej o ich autorach, czytelnik może rzeczywiście odnieść wrażenie, jakoby teolog opowiadał o relacji jak najbardziej żywej, wraz z jej jasnymi i ciemnymi stronami, z całą dynamiką zjawiska jakim jest przestrzeń spotkania dwóch osób. Przykład takiej

postawy, a zarazem jej omówienie, znajdujemy w książce *Das Ende der Neuzeit* (*Koniec czasów nowożytnych*, 1950 r.), gdzie przy okazji omawiania stosunku człowieka do przyrody, ukazał Guardini różne etapy relacji odbiorcy z twórcą – a czynił to na przykładzie stosunku do dzieł Goethego:

Nasz stosunek do natury, jak i do osobowości kultury – daleki jest od stosunku Goethego do tych zagadnień; powodem tego jest ów kryzys, jaki wystąpił w stosunku do jego dzieła w r. 1949. Oczywiście dzieło jego nie może mieć tego znaczenia dla przyszłości, a nawet i dla teraźniejszości, jakie miało aż do pierwszej wojny światowej. Postać Goethego, tak jak ją wówczas rozumiano, była bliska wszystkim elementom, które powyżej rozważaliśmy, to znaczy postawie czasów nowoczesnych wobec świata. Należy ona do przeszłości w tej samej mierze, co postawa nowoczesna. Ale nie widzimy jeszcze tego Goethego, który będzie miał znaczenie w czasach jakie nadchodzą. Każde wielkie dzieło przechodzi taki kryzys. Najpierw stosunek do niego jest bezpośredni, polega na wspólnocie warunków historycznych. Z czasem one przechodzą i stosunek do owych dzieł zanika. Następuje okres obcości, nawet wrogości i to tym ostrzej, im początkowy stosunek był bardziej dramatyczny, aż wreszcie nowa epoka w nowych warunkach znajduje nowy kontakt z człowiekiem i jego dziełem. Czy to nastąpi, czy przyjdzie odrodzenie na dłużej, czy będzie ono tylko częściowe, zależy od tego, jakie znaczenie ma to dzieło dla ludzkości⁵³.

Powyższy przykład może tłumaczyć występujący co jakiś czas renesans stylów, zamiłowania do dzieł z przeszłości. Tak, jak w relacji międzyludzkiej, tak i tu występuje pierwsza fascynacja, następnie pewien rodzaj ochłodzenia uczuć, choć nie całkowitego ich zaniku; w pewnym momencie przychodzi też kryzys – dane dzieło, artysta, czy styl może być przez długie lata odrzucany i krytykowany, ponieważ treść dzieła i sposób jej przekazania wydaje się odbiorcom albo zbyt obcy, albo też drażniący, może nawet oburzający. Zdarza się jednak, że wraz z rozwojem historii i osobowości ludzkiej, następuje zgoda: nie jest to ten sam stan, co na początku relacji, lecz dużo głębszy, dojrzałszy i bardziej stabilny. Komu kiedykolwiek udało się prawdziwie wejść w przestrzeń jakiegoś dzieła i za jego pomocą dotrzeć w swej wyobraźni do jego twórcy, dobrze wie, o czym mowa; człowiek taki doskonale zna

⁵³ R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 51.

zarówno pierwsze oczarowanie dziełem, jak i kolejne zmagania nim, w których pojawia się cała paleta odczuć: od zniechęcenia i odrzucenia aż po pełną żar miłość i zachwyty.

Dlaczego relacja z dziełem sztuki cechuje się takim dynamizmem? Ponieważ – powiedziałby Guardini – jest to właściwie relacja dwóch osób zapośredniczona przez „środki umowne”, które często fałszywie nazywamy dziełem; prawdziwym dziełem jednak jest właśnie ta relacja artysty, który posiadał swój temperament, konkretną historię życia i osobowość, z odbiorcą, który żyje, dojrzewa i zmienia się. Tu wyjątkowo zgodzę się z Guardinim pod jednym względem: mianowicie takim, że stosunek odbiorcy do dzieła może – a nawet powinien i na pewno będzie zmieniać się na przestrzeni życia. Porównanie do relacji międzyludzkiej jest tu dość trafne; życie ludzkie jest dynamiczne, rozwija się, kształtuje, dojrzewa – tak, jak żywy jest ludzki duch. Dzieło sztuki, będące, jak to już ustaliliśmy w poprzednich rozdziałach, zapisem spotkania człowieka ze światem, nosi znamiona etapu relacji człowieka z samym sobą i resztą stworzenia. Zdarza się, że odbiorca danego dzieła jest na podobnym etapie emocjonalnym i duchowym, co artysta i dzieło trafia do niego ze szczególną mocą. W innych przypadkach jednak może dojść do odrzucenia i buntu, ponieważ odbiorca albo jeszcze nie dojrzał do takiego spotkania i ujrzenia rzeczywistości, jaka w dziele jest przedstawiona, albo jest w swym rozwoju człowieczeństwa dużo dalej, i dzieło wydaje mu się zbyt prymitywne, infantylne bądź zbyt dosłowne. Relacja względem dzieła zakłada jednak pewne trwanie i faktem jest, że do najwspanialszych dzieł sztuki wraca się wielokrotnie.

* * *

W swoim zachwycie nad dziełami sztuki, Romano Guardini naturalnie zadawał sobie pytanie nie tylko o źródło ich mocy, ale również o to, czym dzieła te właściwie są. Zapewne jego osobiste przeżywanie sztuki oraz więź, którą odczuwał z wieloma artystami doprowadziły go do koncepcji dzieła sztuki ujmowanego jako relacja. Koncepcja ciekawa, niepospolita, zakładająca, że dzieło sztuki tkwi w człowieku, w jego wyobraźni, nie zaś w ukształtowanej materii. Guardini upatrywał istoty dzieła

w relacji, która nawiązuje się między twórcą a odbiorcą dzieła. Wiele elementów tego pomysłu wydaje się być słusznymi, jak choćby konieczność postrzegania dzieła na głębszym poziomie niż zmysłowy, możliwość odczytania zamysłu twórcy oddalonego w czasie i przestrzeni, czy też porównanie podejścia do dzieła ze wzlotami i upadkami relacji międzyludzkich. Uzasadniona jest również jego krytyka sztucznej przestrzeni muzeów. Jednak przyjęcie tej koncepcji Guardiniego w całości, nastęcza wielu problemów, rodzi całe mnóstwo pytań, których niewielką część starałam się w niniejszym rozdziale postawić i, przynajmniej z mojego punktu widzenia, wprowadza w temat ten więcej nieporządku niż jasności.

6. Natura i kultura

Wiemy już, że sztuka nie należy do świata „naturalnego”, tego, który nam jest dany jako pierwszy; jako wszystko to, co stworzone przez Boga. Jest ona częścią „drugiego świata”, który to jest owocem spotkania człowieka z naturą. Charakter tego spotkania przybierał różne kształty na przestrzeni wieków i w różnych miejscach ziemskiego globu. Stąd też, bardzo różnie formował się jego efekt, czyli wyłaniająca się zeń kultura i sztuka. Dla Romano Guardiniego było oczywistym, że cechy tych ostatnich uwarunkowane są rodzajem postawy człowieka względem świata przyrody. Jako obserwator niezwykle radykalnej zmiany w tej postawie na przełomie XIX i XX w., będącej owocem m.in. dynamicznego rozwoju techniki, dość często snuł refleksje związane z korelacją pomiędzy spotkaniem człowieka z naturą a kształtem wynikającej zeń kultury. Najmocniej temat ten poruszany był przez Guardiniego w listach do przyjaciela, wydanych w 1927 r. pt. *Briefe vom Comer See (Listy z nad jeziora Como)*, stanowiących zapis wrażeń wywołanych włoskim krajobrazem i tamtejszą architekturą. Bardziej usystematyzowaną myśl na temat relacji natury i kultury zawarł teolog w jednej ze swoich najwybitniejszych i najważniejszych książek, *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*, a liczne odniesienia do niego znajdują się również we wspomnianym już w poprzednim rozdziale zbiorze tekstów Guardiniego z zakresu filozofii, teologii i kultury pt. *Unterscheidung des Christlichen (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie, 1963 r.)*.

W niniejszym rozdziale pragnę ukazać zależności pomiędzy naturą (a właściwie postawą człowieka względem tejże) a tworzona przez kulturą i sztuką. Wypada wyjść od definicji natury i kultury oraz wyjaśnienia ich miejsca w świecie człowieka. Następnie postaram się ukazać i wyjaśnić ich absolutny charakter. Na koniec, posługując się przykładami z zakresu sztuki i literatury, omówię zmianę, jaka dokonała się w podejściu człowieka do świata przyrody w ostatnich wiekach oraz jej wpływ na formowanie się kształtu ludzkiej kultury.

6.1. Natura i kultura – rozpiętość znaczeń

Aby móc rzetelnie zbadać relacje między kulturą a naturą, tj. światem przyrody, musimy rozpocząć od zdefiniowania obu tych sfer. *Unterscheidung des Christlichen (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie, 1963 r.)* dostarcza nam dwóch źródeł, z których wyczytać możemy, jak terminy te rozumiał Guardini. Pierwszy z dwóch tekstów, *Gedanken über das Verhältnis von Christentum und Kultur (Myśli na temat zależności między chrześcijaństwem a kulturą, 1926 r.)*, podaje dość lakoniczny opis tego, jak rozumieć naturę i kulturę:

Co oznacza „kultura”? Pojęcie to podnosi się najpierw z pojęcia „natury”. To zaś, oznacza całość tego, co jest bezpośrednio dane, jako zrodzone w człowieku lub to, co go otacza: zatem - człowiek, zarówno jako gatunek jak i jednostka; kraina, rzeka, morze, powietrze; minerały, rośliny i zwierzęta. W przeciwieństwie do tego, kultura wskazuje na wszystko, co czyni człowiek z tego, co naturalnie dane; poprzez poznanie, przyjęcie postawy, zachowanie, tworzenie; w otaczającej go istocie bytu, w innym człowieku, w sobie samym⁵⁴.

Wedle powyższej definicji, to, co „naturalne” odnosi się do świata przyrody nietkniętego ludzką ręką oraz do samego człowieka, w kontekście jego biologii. Kultura zaś jest efektem jego działania. Zdaje się zatem, że związek z ludzką aktywnością jest tu decydującym aspektem przynależności danego zjawiska do świata natury bądź kultury.

Dużo szerzej omówił Guardini te pojęcia w tekście pt. *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur (Refleksje na temat zależności między naturą a kulturą, 1931 r.)*. Autor zaznaczył tam, że już samo pojęcie natury może być rozumiane w różny sposób. Pierwsza jej definicja właściwie pokrywa się z cytowaną powyżej:

„Natura” oznacza więc najpierw ogólnie rzecz biorąc to, co samo z siebie istnieje, bez udziału człowieka. Nie jest przez niego uczynione, lecz powstało z siebie; nie jest

⁵⁴ R. Guardini, *Gedanken über das Verhältnis von Christentum und Kultur* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1963, s. 145.

ustanowione według ludzkich celów, lecz urzeczywistniło się wedle własnych konieczności. Przy tym nosi natura – w zależności od wyjściowego punktu widzenia – różną „wartość”: jest czymś surowym, nieuformowanym, nieuszlachetnionym, co jeszcze czeka na właściwą, nadającą sens pracę. [...] Albo też stan ten odczuwany jest jako coś pięknego, nietkniętego, czystego, świeżego [...]”⁵⁵.

„Pierwotność” natury może być zatem odczytywana dwojako: albo jako coś dzikiego, nieokiełznanego, czemu należy nadać formę, albo też zgoła odwrotnie – jako dziewiczy stan, który w swym niepokalanym pięknie stanowi kontrast dla wszystkiego, co sztuczne i „nienaturalne”.

Kolejnym kierunkiem rozumienia pojęcia natury jest określenie jej jako „początku”:

Pojęcie to odnajduje się wszędzie tam, gdzie mowa jest o jakimś pierwszym stanie życia: człowieka, ludu, czy ludzkości w ogóle. Życie jest ruchem i to ustawionym jednokierunkowo. Posiada swój stan początkowy, który realizuje się przez narodzenie. W tym, że życie „żyje”, wypełnia się - odchodzi powoli od tego pierwszego stanu. Przy tym użyciu naszego pojęcia, jest ono rozumiane jako „to, co naturalne”, tj. to, co pierwotne, dane bezpośrednio, czyste, zestrojone z samym sobą i z zależnościami oraz miarami niezniszczonego bycia. [...] Gdy tylko tak widziany stan początkowy rozumie się etycznie, oznacza on „niewinność”. Wówczas staje się on sam w sobie czymś wartościowym. Wypełniające się życie, oddala się od swojej pierwszej, czystej istoty, staje się bezwartościowe i winne – przy czym obydwie te określenia – „winny” i „niewinny” oscylują osobliwie między etycznym a ontycznym znaczeniem⁵⁶.

W definicji tej napotykamy moment etyczny. Etap życia określony jako „naturalny”, nie określa już jedynie pewnego obiektywnego stanu, ale wartościuje go przez sugestię, że to, co „na początku”, tj. to, co naturalne, jest nietknięte, czyste, niewinne; w toku życia zaś wartość ta słabnie i oddala się od idealnego kształtu, który życie miało na początku. Jak pisał Guardini, podobnie można definiować naturę używając względem niej antytez: opisując to, co „wbrew naturze”, jak np.

⁵⁵ R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] tamże, s. 186.

⁵⁶ Tamże.

zezwierżenie człowieka; to, co „poza” naturą, tak jak np. wszystko, co demoniczne; lub to, co „ponadnaturalne”, jak np. łaska⁵⁷. Ponadto wyróżnić można dwa, niejako przeciwne względem siebie, znaczenia natury:

„Natura” jest pojmowana – przede wszystkim od renesansu; na nowo i z programowym zdecydowaniem od Rousseau, Goethego, Nietzschego – jako zamknięta jedność bycia i umysłu; jako sama w sobie autonomiczna i sama sobie wystarczająca całość [...]. Temu zaprzecza świadomość chrześcijańska, według której sama natura, mierzona wybrzmiewającym z Objawienia pełnym Bożym obrazem i wolą ze świata, jest niepełna i nierzeczywista. Nie tylko dlatego, że jest stworzona i stąd nie sama w sobie ustanowiona, lecz także według swej własnej istoty. Natura jest czymś o podwójnym znaczeniu; a właściwiej – czymś, co ma „przed-znaczenie”: nie może ona w ogóle stać na „swoim stanowisku”, sama w sobie, w swojej niezależności i własnej pełni, lecz potrzebuje [...] ostatecznego zdefiniowania przez Objawienie i wiarę. W świecie takim, jakiego chciał Bóg, nie ma żadnej „czystej” natury, a jedynie taka, która udziela się łasce i w ten sposób istnieje ponad samą sobą⁵⁸.

Z punktu widzenia chrześcijańskiego, wszystko, co istnieje, zakorzenione jest w Bogu. To On stworzył świat i człowieka, a bez Niego nic nie może istnieć. Dlatego też, nie można mówić o „naturze” jako czymś, co ma własną autonomię, siłę, co istnieje samo z siebie. Natura jest stworzeniem, jest tym, co uczynił Bóg; jest w Nim samym zakorzeniona, a to, że istnieje, już jest pewną łaską⁵⁹. Stąd więc natura nie może istnieć bez tego, co nazywamy „ponadnaturalnym” – bez Boga. To prawdopodobnie miał na myśli Guardini, pisząc, że potrzebuje ona być zdefiniowana przez Objawienie, a stanowiąc jedność z łaską, „istnieje ponad sobą”. O tym właśnie, chrześcijańskim aspekcie natury, nie możemy zapominać, studiując prace teologa. Guardini bowiem, wszystko, co pisał, pisał z perspektywy osoby głęboko wierzącej, z perspektywy katolickiego kapłana. Gdy więc używał pojęcia „natura”, owszem, miał na myśli to, co podaliśmy w pierwszej definicji, tj. świat nietknięty ludzką ręką; nie

⁵⁷ Por. tamże, s. 187.

⁵⁸ Tamże, s. 188.

⁵⁹ Por. R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 318-321.

był to jednak świat narodzony i istniejący sam z siebie, lecz owoc Boskiej woli i siły twórczej.

Tak, jak na pojęcie natury, tak i na znaczenie słowa „kultura” można patrzeć z różnych perspektyw. Guardini podawał trzy kierunki rozumienia kultury. Pierwszą, i jednocześnie najważniejszą definicją, jest określenie kultury jako tego, co przemienione, przepracowane, uczynione ręką ludzką⁶⁰, i chodzi tu zarówno o samo dzieło (kultura obiektywna), jak i stan, w który człowiek tworzący dzieło wkracza (kultura subiektywna). Z drugiej strony, można widzieć kulturę jako kategorię wartościującą, stawianą w opozycji do „barbarzyństwa”. Wówczas oznacza ona nie tylko to, co jest uczynione przez człowieka, ale to, co jest uczynione właściwie, jest takie, jakie powinno być⁶¹. Trzecią perspektywą rozumienia kultury, jest ujęcie jej jako celu rozwoju, którego punktem wyjścia jest natura⁶². Życie pragnie postępu, rozluźnia więc swe związki z naturą, swoim pierwotnym stanem, i kroczy naprzód we własnym rozwoju – kroczenie to, jak i jego cel – to właśnie kultura.

Z powyższym rozumieniem kultury wiąże się jednak pewien paradoks. Z jednej strony, jest ona przeżywana jako coś bardzo ludzkiego, jako ludzkie dzieło, które sprawia, że człowiek staje się bardziej sobą. Jednocześnie jednak, przez fakt uwalniania się od tego co „naturalne”, pierwotne, instynktowne, objawia się kultura jako zagrożenie dla człowieka; jako coś, co odcinając go od jego własnych korzeni, włącza w tryby sztucznej, nieludzkiej maszyny. Tak opisał to zjawisko sam Guardini:

Obszar kultury jest odczuwany jako coś w szczególnym sensie „ludzkiego”. Im wyższa kultura, tym wyższe dzieło i bycie w człowieczeństwie. Jednocześnie, jest ona jednak czymś niebezpiecznym; właśnie dlatego, że jest oddalona od natury, od ziemi, od krwi, od instynktów. Tak budzi się co i rusz w człowieku ów przeciwny popęd, by na nowo zdobyć kontakt z punktem wyjścia. Popęd ten, jest powodem przeczucia, jakoby kultura wykraczała w pewnych granicach poza charakter słusznego

⁶⁰ Por. R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 188.

⁶¹ Por. tamże.

⁶² Por. tamże.

człowieczeństwa, i przez to mogła stać się nie-ludzka. Ten właśnie proces jest ujęty przez miarę natury, stąd kultura rysuje się jako coś „nie-naturalnego”, sztucznego. To natura objawia się wówczas jako to, co właściwie ludzkie: obiecuje ona wolność, zdrowie, szczerłość, prawdę, piękno⁶³.

Ukazana w powyższym cytacie sprzeczność jest jednak pozorna. Natura i kultura są, owszem, dwoma biegunami egzystencji człowieka, jednak nie są względem siebie nastawione antagonistycznie; przeciwnie: jedna bez drugiej w zasadzie nie może istnieć; w świecie zamieszkałym przez człowieka nie istnieje ani „czysta” natura, ani „czysta” kultura – rzeczywistości te wzajemnie się przenikają i uzupełniają⁶⁴. Kultura, jako dzieło ludzkich rąk, jest budowana na naturze. Wynika bowiem ze spotkania człowieka ze światem, jest owocem aktywnego przeobrażania przyrody przez człowieka. Natura jest niejako punktem wyjścia dla kultury, tworzywem, z którego ta ostatnia buduje⁶⁵. Rzeczywistości te nie stoją obok siebie niezależnie. Natura nie jest tylko „początkiem” od którego człowiek wychodzi; jest obecna cały czas w jego tworzeniu i działaniu. Kultura zaś, nie jest li tylko końcowym efektem działań człowieka. Jest sama tym działaniem, które nie tylko wyłoniło się ze spotkania człowieka z naturą, ale jest również podstawą do przyjęcia nowej perspektywy i nowego na nią spojrzenia. Guardini pisze:

Kultura nie może istnieć sama w sobie; zawsze stoi za nią natura, jako punkt wyjścia i żywa, oczekująca możliwość. Tak samo natura nie jest nigdy człowiekowi dana w czystej postaci, lecz jako ukierunkowana na kulturę. Obie są, postawionymi w kontraście wobec siebie, cząstkowymi zjawiskami jednej całości: świata człowieka⁶⁶.

Natura i kultura zatem, choć z pozoru wydają się wzajemnie zwalczać, nie mogą tak naprawdę bez siebie istnieć, razem tworząc przestrzeń ludzkiej egzystencji. Kultura wychodzi z natury, lecz również do niej prowadzi, ponieważ działający człowiek, osiągnąwszy pewien stopień rozwoju, odczuwa potrzebę powrotu do początków i odczytywania ich z nowej perspektywy. Z kolei natura, będąc życiem,

⁶³ Tamże, s. 189.

⁶⁴ Por. tamże, s. 190-196.

⁶⁵ Por. tamże, s. 190.

⁶⁶ Tamże, s. 191.

pragnie postępu; postęp zaś jest zawsze ukierunkowany na jakiś cel – osiągnięcie go odbywa się zaś przez ruch, jakim jest kultura. Gdyby więc chcieć oderwać od siebie obie te rzeczywistości, stałyby się one czymś nieludzkim, lub wręcz antyludzkim⁶⁷, ponieważ jedna i druga należą do ludzkiego istnienia. To właśnie związek z człowiekiem tak mocno wiąże je między sobą. Guardini skonstatował:

Kultura i natura są zjawiskami posiadającymi pewne odniesienie; są „anty-sferami” odnoszącymi się do konkretnego człowieka i jego konkretnego świata. Kultura jest zawsze ludzką kulturą, tzn. powiązaną z naturą; inną od artefaktów intelektualizmu, etycyzmu, estetyzmu, formalizmu itd.

Natura jest zawsze ludzką naturą, tj. ukierunkowaną na kulturę; inną od całego organicznego, witalnego, czy jeszcze inaczej nazwanego czysto naturalistycznego bycia⁶⁸.

6.2. Tożsamość i powołanie – absolutny charakter natury i kultury

Wiemy już o równorzędnym znaczeniu natury i kultury. Ich przenikanie się i koegzystencja dotyczy nie tylko jednostkowego życia i działania człowieka, lecz ma charakter absolutny; rozciąga się bowiem na to, co moglibyśmy nazwać „prapoczątkiem”, tj. na stworzenie świata, oraz na „koniec”, a właściwie „cel” – tj. na wieczność⁶⁹. By dobrze to wyjaśnić, odwoływał się Guardini do rzeczywistości snu oraz życia człowieka w łonie matki, zaznaczając, że stany te nie są jedynie pewnym „przedsionkiem” ludzkiego istnienia, lecz w całości do niego należą, co potwierdza nawet współczesna psychologia⁷⁰:

Całe, biegnące w jasności istnienie człowieka, posiada w głębi pewną „przed-sferę”: życie przed narodzinami oraz rzeczywistość snu. Sfera ta nie jest jedynie jakimś stopniem poprzedzającym właściwą egzystencję człowieka, lecz należy istotowo do

⁶⁷ Por. tamże, s. 199.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Por. tamże, s. 194-195.

⁷⁰ Por. S. LaBerge, *Lucid dreaming: Psychophysiological studies of consciousness during REM sleep*, [w:] R. R. Bootzen, J. F. Kihlstrom, & D. L. Schacter (red.), *Sleep and cognition*, DC: American Psychological Association, Waszyngton 1990 r., s. 109-126.

pełni ludzkiego bycia. Jednym z najpiękniejszych osiągnięć psychologii jest ukazanie, że życie w łonie matki, jak i to w czasie snu, jest prawdziwym życiem; nie tylko etapem „przed”, ale samodzielną fazą pełnego życia. Twierdzi się również, że odpowiada jej analogiczna faza w życiu całej ludzkości: faza „przedhistoryczna”. Znowuż – nie jakiś niższy stopień „przed”, lecz swoisty kształt życia, do którego istoty zdają się należeć szczególne odruchy świadomości, szczególne obrazy wartości i formy wyrazu: te, które nazywamy „mitycznymi”. [...] Bardzo pięknie mówi dobrze rozumiana, głęboka psychologia o nieświadomym wspomnieniu życia w łonie matki, oraz o tym, jak mityczna postawa świadomości rozciąga się pod świadomością historyczną; obie wylaniające się w symbolach, snach, pełnej sensu pasji i konflikcie. Obie te fazy nie są więc jedynie „przed-początkiem”, który zmierza ku końcowi, gdy wkracza ruch postępu, lecz są żywym, współbiegającym początkiem⁷¹.

Początek ten ma, zdaniem teologa, jednak jeszcze głębsze, religijne znaczenie:

Jest on [...] organicznym miejscem absolutnego początku; początku wszystkiego, co skończone, który stoi przed czasem, bądź zaczyna się wraz z nim. Jest tym momentem w woli i decyzji Boskiej, z którego i przez który podnosi się skończoność i czas: jest aktem stworzenia: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię”⁷².

Cóż to znaczy? Akt stworzenia jest obiektywnym „kiedyś” wszystkiego, co istnieje, każdego człowieka i ludzkości w ogóle. Życie w łonie matki jest zaś subiektywną wersją tego zjawiska. Zarówno jedno, jak i drugie – tj. indywidualny oraz historyczny początek, jest tym, co Guardini rozumiał pod pojęciem natury. Tym zaś, co z niej wychodzi, postępuje, dąży do celu, który jest w wieczności, jest kultura⁷³. Absolutny charakter wzajemnej relacji natury z kulturą oznacza, że ich wzajemne przenikanie się dotyczy nie tylko pracy pojedynczego człowieka; ich lepsze lub gorsze relacje nadają kształt całej historii, wyznaczają ludzkości kierunek postępu lub regresu, prowadzą ją do spełnienia, bądź oddalają od niego. Zarówno na przestrzeni pojedynczego życia ludzkiego, jak i całych dziejów, ruch odbywa się w obu

⁷¹ R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 192.

⁷² Tamże.

⁷³ Por. tamże, s. 193.

kierunkach: naprzód do celu, tworząc kulturę, oraz z powrotem, do początków, do natury, która pomaga lepiej zrozumieć rzeczywistość. Ruch ten widoczny jest m. in. we współistnieniu postępu i tradycji⁷⁴.

Podobnie, jak w boskim akcie stworzenia obecny jest absolutny początek, tak również w sferze niebiańskiej stoi absolutny „koniec”:

Skoro właściwy początek był przedhistoryczny, tak we właściwej przyszłości chodzi o to, co, wypełniając swój sens wraz z historią, znajduje swój koniec: tj. spełnienie. To zaś znowuż jest miejscem, w którym jest Bóg, w boskim akcie stojącym po przeciwnej stronie aktu stworzenia: w przyjęciu tego, co wypełnia swój wynikający ze stworzenia bieg [...] ⁷⁵.

Stanem, w którym ustaje to „dążenie naprzód” jest wieczność, w której wszystko, co istnieje, co działa i co tworzy, osiąga swoje spełnienie. Ów „absolutny koniec” to cel całej ludzkiej aktywności, punkt, ku któremu ciąży twórczość człowieka. Dając wyraz swojemu spotkaniu z naturą poprzez wydawanie nowych form, człowiek poszukuje spełnienia; tworzy coś „nowego” – dzieło, które zbliża bądź oddala go od jego ostatecznego celu, jakim jest Bóg. Mnogość aktów twórczych poszczególnych ludzi nie jest jednak li tylko zbiorem pojedynczych działań, niemających z sobą wiele wspólnego; wszystkie te akty razem wzięte stanowią kulturę, która, z jednej strony, obrazuje drogę ludzkości ku Bogu, razem z jej wybojami i trudami do pokonania; z drugiej, kultura prowadzi ludzkość do spełnienia. Jest nie tylko obrazem, ale i narzędziem; nie tylko odzwierciedla drogę, ale sama nią jest.

Absolutny charakter natury i kultury ukazuje nam, że ich współistnienie wynika z Boskiego ustanowienia wyrażonego w stworzeniu. Bóg wyznaczył światu początek, punkt wyjścia – „naturę” - i nadał mu cel, powołanie, którym jest wieczność. Realizacja tego powołania nie odbywa się jednak przez odejście od tego, co było na początku, jak od czegoś, co jest niewłaściwe i co trzeba zostawić, odrzucić. Przeciwnie – droga do celu polega na pogłębieniu, wypełnieniu swojej natury, odpowiednim

⁷⁴ Por. tamże, s. 194.

⁷⁵ Tamże, s. 195.

przeżyciu tego, kim się jest ze stworzenia, nie zaś przez próbę bycia kimś bądź czymś innym. Przeżywanie to jest niczym innym, jak spotkaniem człowieka z tym, co pierwotne w nim samym i w świecie, oraz nadaniem temu wyrazu – jest zatem dokładnie tym, co nazwaliśmy wcześniej kulturą. Kultura ogarnia, obejmuje naturę. Tak, jak życie płodowe człowieka pod wieloma względami determinuje jego dalszą drogę, tak pra-początek nie jest li tylko punktem na linii czasu, lecz momentem, w którym stworzenie otrzymało swoją tożsamość, będącą jednocześnie zadaniem do wypełnienia.

Mówiąc o tożsamości i powołaniu, nie możemy pominąć niezwykle istotnej dla tego tematu kwestii, mianowicie żywego ducha ludzkiego. Jest on tym „organem” w człowieku, w którym dokonują się najważniejsze decyzje, w którym spoczywają wartości, który niesie w sobie porządek stworzenia⁷⁶; który jest udziałem człowieka w Bogu, a konkretnie w działaniu Ducha Świętego⁷⁷. Znaczenie ducha ludzkiego dla sztuki zostanie szerzej omówione w trzeciej części niniejszej pracy; tutaj jednak postaram się przedstawić jego pozycję w stosunku do natury i kultury. Ta zaś jest nietuzinkowa; duch ludzki, jako uczyniony „na obraz i podobieństwo” Boże, jest tą siłą w człowieku, która napędza jego rozwój, która poznaje, rozumie, przekracza, tworzy, dąży do celu. Guardini zauważył, że duch ten pozostaje aktywny zarówno w sferze „natury”, jaką jest m.in. rzeczywistość snu, o której była wyżej mowa, jak i w obszarze ludzkiego tworzenia, tj. kultury. Dla teologa, to właśnie fakt aktywności ducha ludzkiego również podczas snu, zdawał się być argumentem potwierdzającym przynależność tego ostatniego do pełnego życia ludzkiego, nie zaś li tylko bycia jakimś niższym stanem. Na pytanie o związek ducha z rzeczywistością natury i kultury, dałby następująca odpowiedź:

Żyje on zarówno w świetle świadomości, jak i ciemnej głębi snu. Sen jest ludzkim, nie jedynie „cielesnym” fenomenem. Sen jest dla starożytnych, jak i współczesnych ludów, tym stanem bycia, w którym dusza zbliża się do władających mocy losu i do

⁷⁶ Por. tamże.

⁷⁷ Por. R. Guardini, *Lebendiger Geist*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 137-143.

dusz innych ludzi; oraz miejscem, gdzie staje ona przed wskazującymi sens symbolami. Dla Objawienia starego i nowego Przymierza sen jest sferą, w którą Bóg może wkroczyć równie dobrze, co w sferę czuwania, tylko w inny sposób. Sen ukazuje więc ogromny komponent życia ludzkiego⁷⁸.

Z powyższym wiążą się pewne konsekwencje. Duch ludzki, jako przestrzeń w człowieku, która jest bezpośrednio pochodząca i ukierunkowana na Bożą rzeczywistość, zawsze będzie pytać o swego Stwórcę. Dlatego też, cała aktywność człowieka, wszelkie działanie rozpięte między naturą a kulturą, powinno być podporządkowane Bogu – tylko wtedy bowiem posiadać będzie właściwy charakter. Tylko wtedy też zarówno pojedynczy człowiek, jak i cała ludzka historia, rozwijać się będzie w kierunku prawdziwego spełnienia. Guardini postawił sprawę bardzo jasno: jeśli ludzkie działanie nie jest realizowane z perspektywy Objawienia, będzie dla człowieka destrukcyjne. Niejednokrotnie pojawiały się – i nadal pojawiają się głosy, że sukces i czystość, dobroć ludzkiego działania, może być zagwarantowana poprzez poddanie działania ludzkiego naturze. Tymczasem w przekonaniu takim tkwi poważny błąd. W książce pt. *Freiheit, Gnade, Schicksal (Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia, 1948 r.)* czytamy:

Byt człowieka nie jest i nigdy nie był bytem naturalnym. Był i jest natomiast bytem historycznym, zdeterminowanym przez ducha i osobowość. To nie jest tak, że na początku jest nieświadome, poddane tylko naturalnym popędom istnienie, z którego dopiero później rozwija się egzystencja duchowo-osobowa. Przeciwnie, na początku stoi jednorazowe rozstrzygnięcie, określające całe dalsze dzieje człowieka. Tą determinantą była - zgodnie z treścią niezliczonych mitów, jak i zgodnie z treścią Objawienia - wina. Konsekwencje tej winy zeszyły do samych korzeni ludzkiej istoty i splątały je. Nie istnieją i nigdy nie istniały, nawet na najprymitywniejszych szczeblach rozwoju, nieszkodliwe związki człowieka z naturą. Stosunek człowieka do natury zawsze był, jest i będzie głęboko dwuznaczny. Dlatego też podporządkowanie się

⁷⁸ R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] tamże, s. 200.

naturze może przynieść skutki odwrotne, niż spodziewane po nim oczyszczenie i uporządkowanie ludzkich spraw⁷⁹.

Grzech pierwotny zaburzył wszelkie relacje człowieka i zdeterminował każde jego posunięcie. Przed chwilą wspomniałam o działającym ludzkim duchu – teraz widzimy, jak bardzo jest on potrzebny człowiekowi, jak bardzo musi człowiek świadomie za nim podążać, by nie zejść na manowce. Grzech sprawił, że działanie pozostawione „samemu sobie”, nie podporządkowane świadomie nikomu i niczemu, nie pozostanie „bezpańskie”, lecz będzie kierowane przez podświadome siły uwikłanego w grzech człowieka. Nie da się podporządkować działania człowieka naturze, bez konsekwencji że zmieni się ono w coś demonicznego, tak samo, jak nie można go podporządkować wyłącznie kulturze. Dlatego czasy współczesne, które chcą ujmować kulturę jako coś autonomicznego, oderwanego od jakichkolwiek wartości, niezależnego od wszystkiego, co związane z duchem, zwyczajnie igrają z ogniem:

Podczas, gdy – począwszy od renesansu, a zwłaszcza od XVIII wieku – kultura pojmowana jest jako autonomiczna i samowystarczalna całość i domaga się istnienia samej w sobie, chrześcijanin widzi ją jako coś, co samo z siebie jest niezdolne do wypełnienia swego sensu i bycia. Spełnienie to bowiem następuje skądinąd. Zasadnie - przez łaskę; tak, że kultura wkracza pod krytykę i wypełniającą moc płynącą z Objawienia. Gdy tylko kultura je odrzuca i żąda absolutnej niezależności, prawdziwie popada we władanie demonów, tym głębiej, im mniej jest tego świadoma lub im bardziej nie chce tego przyjąć do wiadomości⁸⁰.

To duch ludzki, który zakorzeniony jest w samym Duchu Świętym, nadaje rozpęd działaniu człowieka. Wbrew jednak współczesnym trendom, mającym nieraz zabarwienie anty-religijne, gdy spróbujemy oderwać działanie człowieka od jego duchowej proveniencji, a tym samym od jego natury, wynikiem tego nie będzie, jak niektórzy mogliby oczekiwać, kultura „świecka” czy „neutralna religijnie”; działania człowieka nie da się bowiem oddzielić od jego władz duchowych. Te ostatnie można

⁷⁹ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 242.

⁸⁰ R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 190.

jednak albo podporządkować Bogu, od którego pochodzą i w którym mogą osiągnąć pełną harmonię, albo od Niego oderwać – wówczas jednak duch ludzki będzie błąkał się chaotycznie, nie znajdując w niczym ukojenia, w najgorszym wypadku będzie narażony na działanie innych duchowych bytów, stojących od zarania dziejów w kontrze wobec Stworzyciela i Jego dzieł.

Nie można zatem, bez narażenia się na poważne konsekwencje, przeżywać związków z naturą i kulturą w oderwaniu od chrześcijańskiego Objawienia. Jedna i druga bowiem, mają swe korzenie i podstawę bycia w Bogu, od którego wszystko pochodzi, ku któremu wszystko zmierza i który wszystko podtrzymuje w istnieniu. Niech prawda ta wybrzmi jeszcze raz: zarówno natura, jak i kultura nie są prywatną sprawą pojedynczego człowieka, lecz mają charakter absolutny; dotyczą całej ludzkości, całej jej historii, od momentu stworzenia aż po jej wypełnienie w wieczności; są przestrzenią działania ludzkiego ducha, który nieustannie dąży do spełnienia; w spełnieniu tym zaś nie chodzi o samorealizację jednostki, lecz pociągnięcie całego stworzenia ku wieczności i ku Temu, który jest ostatecznym celem i sensem wszystkiego, w którym wypełniło się człowieczeństwo w Osobie Chrystusa i w którym, pewnego dnia, znajdzie swój chwalebny finał cała historia świata i człowieka.

6.3. Zaburzona relacja

Najmocniejszym dowodem na nierozzerwalną zależność pomiędzy stosunkiem człowieka do natury a kształtem budowanej przez niego kultury, będzie dla nas widoczny wszędzie wpływ zmiany tego stosunku w ostatnich wiekach ucieleśniający się w ludzkim dziele. To ono jest zwierciadłem ukazującym związek człowieka ze światem. Występuje tu jednak również wektor skierowany w drugą stronę: stosunek człowieka do przyrody jest kluczem do zrozumienia jego twórczości.

Ze spotkania człowieka z naturą wypływa kultura; tj. przeobrażona natura, którą Guardini nazywał niejednokrotnie „drugim światem⁸¹” lub „naturą drugiego stopnia⁸²”. Do tej sfery należy również sztuka⁸³. Jak pisałam w poprzedniej części tego rozdziału, dzieła sztuki są niejako zapisem, efektem spotkania człowieka ze światem. Jeśli przebiegało ono harmonijnie, jeśli stosunek człowieka względem natury był prawidłowy, tak samo harmonijne będzie jego dzieło. Gwarantem zaś takiego szczerego spotkania, jest dążący do prawdy duch. W zapiskach i listach ze swoich licznych podróży do Italii, często wyrażał Guardini swe uznanie dla „starej kultury”, którą niezwykle cenił właśnie za jej mocną korespondencję ze światem przyrody. Patrząc na rozległość doliny otoczonej górskimi szczytami, pisał:

W jednej chwili zrozumiałem grecki teatr: wielką uformowaną przestrzeń, w którym dzieło człowieka w minimalnej formie podchwytuje naturę i podnosi ją w wyższą formę sztuki. Niebo, dal, światło i poruszający się w nim kształt wypowiedzanego słowa⁸⁴.

W *Listach nad jeziora Como* znajdujemy liczne fragmenty, w których teolog wyrażał zachwyt nad pięknem architektonicznych form, które swój powab zawdzięczać miały właśnie odpowiednim stosunkom między człowiekiem a naturą:

Doliny i zbocza pokryte wioskami i miasteczkami. Cała przyroda przekształcona przez człowieka. Co oznacza kultura w najdoskonalszym sensie – pomyślałem – kultura pełna harmonii? Biegące w różne strony linie dachów tworzyły wyraźną harmonię; ich urozmaicona fuga łączyła całe miasteczka, posadowione na górze lub ciągnące się łukami doliny, aby osiągnąć punkt kulminacyjny w mocnym, wysokim tonie dzwonnicy. Wszystko strzeżone, otoczone foremnymi masami górskimi. Kultura, tak szlachetna, a zarazem tak oczywista, tak – nie mam na to innego słowa – naturalna! Przesycona formą i duchem, a jednak prosta. Taka, jaką później odnajdywałem często

⁸¹ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-30.

⁸² Por. R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 202-218.

⁸³ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-30.

⁸⁴ R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932, s.16

w postawie najprostszego człowieka, w jego słowach i zachowaniach, nawet jeśli nie był on szczególnie świadom tego, że ją ma. Przeniknęła ona do jego natury i do każdego włókna jego ciała jako dziedzictwo tysiącletniego procesu formacji. Kultura, która stała się naturą...⁸⁵

Jak jasno widać, dla Guardiniego, sam fakt przekształcenia natury przez człowieka nie był niczym negatywnym, złym. Sednem zdawał się jednak być swego rodzaju „szacunek” człowieka do natury: to, że nie próbował jej on pokonać, zniweczyć i na jej miejscu zbudować czegoś całkowicie nowego i niezwiązanego w żaden sposób z krajobrazem, lecz wpisywał swoje dzieło w jej gościnną przestrzeń. W innym z *Listów* czytamy:

Ta kultura jest też naturalna. Oczywiście, każda ludzka twórczość opiera się na wrywaniu danej rzeczy z bezpośredniego związku z naturą i przenoszeniu jej do rzeczywistości sztucznej. Jednakże wszelka dawna twórczość pozostawiała rzeczy w bliskim sąsiedztwie natury. Sprawiały one wrażenie, jakby mogły jeszcze przepływać przez nie niepowstrzymane siły natury; jak gdyby opuściły jej sferę tylko częściowo, ale w najistotniejszym wymiarze ciągle były w niej zakorzenione; jak gdyby ludzka ręka wyjęła je, a potem umieściła w pierwotnej glebie.

Każda ludzka twórczość – budowle, dzieła sztuki, narzędzia i ubrania, ruchy, sposób życia, obyczaje – jest w pełni dostosowana do natury*. Nie zakłóca w ostatecznym sensie jej funkcjonowania; nie rozsada jej ram. Zawsze pozostaje w jakiś sposób naturalna i potrafi się łączyć z naturą. Bez mieszania się, ponieważ natura oraz kultura są odrębnymi bytami i takimi muszą pozostać – dźwięk w dźwięk, tworzące czystą harmonię⁸⁶.

Szacunek względem przyrody, o którym czytamy wyżej, wynikał z bezpośredniego z nią kontaktu. Dawny człowiek, który był w pewnym sensie

⁸⁵ R. Guardini, *Listy nad jeziora Como*, tł. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021, s. 17.

⁸⁶ Tamże, s. 71. *W powyższym przekładzie jest pewna nieścisłość. Oryginalne zdanie brzmi: „So kann alles menschliche Schaffen: Bau, Werk, [...] sich ohne weiteres in die Natur einfügen“. Dosłowne tłumaczenie powinno brzmieć: W ten sposób każda ludzka twórczość: budowle, dzieła [...], może wkomponować się w naturę. Różnica jest znacząca; jest nią potencjalność, którą tłumacz, nie wiedząc czemu, zmienił w pewnik. Tymczasem, jak wiemy z innych tekstów Guardiniego, harmonijne wpisywanie dzieła ludzkiego w naturę w żadnym wypadku nie jest czymś ani pewnym, ani oczywistym.

ograniczony siłami natury, nad którymi nie potrafił jeszcze zapanować, cechował się niewymuszonym respektem wobec otaczającego go świata. W swojej pracy poszukiwał rozwiązań, które pozwalały mu budować jego dzieło wpisując je w środowisko, w którym żył. Szacunek ten wynikał ze świadomości potęgi przyrody, ta zaś była efektem bezpośredniości kontaktu. Człowiek miał swoje miejsce w obrębie natury; znał ją, ponieważ doświadczał jej na co dzień – czy to jej piękna, czy narzucających się w niej ograniczeń. Będąc tak blisko niej, tworzył również dzieła – czy to użytkowe, czy artystyczne - wpisujące się konsonansem w naturalny świat. Natura była mieszkaniem człowieka, które był on w stanie w jakimś stopniu uformować, tworząc sobie harmonijne miejsce do życia. Świat kultury, który wówczas powstawał, był więc bliski naturze i było to widoczne na pierwszy rzut oka:

Wźmy pług. I on jest pra-tworem kultury. Narzędzie, przed nim zwierzę, za nim człowiek kierujący tym narzędziem: razem spulchniają glebę. Wystarczyło, żebym ja, mieszczuch, szedł obok oracza przemierzającego rolę i rozrywającego ziemię, aby mogła ona przyjąć ziarno, a już zrodziło się we mnie poczucie tajemnicy ukrytej w tym człowieku. Oto najgłębszy wyraz kultury, ale jakże bliskiej naturze. Tworzący duch, wpleciony w relacje z naturą, a w nim – najczystsze człowieczeństwo. Co jednak, gdy pług, prowadzony ludzką dłonią, zmieni się w traktor? Z pewnością jest on godnym podziwu dziełem techniki, dającym więcej chleba i większe wyniki ekonomiczne. Jednak rolnik siedzący na traktorze nie może być już człowiekiem w takim sensie, w jakim nim był, gdy szedł za pługiem⁸⁷!

Stosunek człowieka do natury uległ w ostatnich stuleciach diametralnej zmianie. Guardini spostrzegł, iż współcześnie, w wyniku m. in. rozwoju naukowego i technologicznego, niemal całkowicie zanikł bezpośredni kontakt człowieka z przyrodą, a co za tym idzie – bezpośrednio przeżywanie tej relacji. Sięgnijmy ponownie po *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*:

To, co pod wyrazem „natura” rozumieł Giordano Bruno, Montaigne, Rousseau i Spinoza, Goethe i Hölderlin, a nawet jeszcze materialści z końca XIX wieku, był to zespół rzeczy i procesów, z którymi się człowiek spotykał, a które się coraz bardziej

⁸⁷ Tamże, s. 25-26.

rozwijały, bezpośrednio dany zespół kształtów i procesów, z którymi człowiek czuł się dobrze. Były dostępne, były żywymi przedmiotami doświadczenia – teraz wszystko zaczyna stawać się niedostępne. W dawnym znaczeniu natura była wprawdzie także „tajemnicza”, ale jej tajemnica była przedłużeniem tajemnicy człowieka, tak że mógł się do niej zwracać jak do „matki natury”. Tajemnica ta mogła być bliska człowiekowi, pomimo to że w niej człowiek nie tylko się rodził i wzrastał, ale także cierpiał i umierał. Teraz staje się natura obca, nie można nawiązać z nią bezpośredniego stosunku. Już się na nią nie patrzy konkretnie, tylko abstrakcyjnie. Coraz bardziej staje się poplątanym zespołem relacji i funkcji, ujmowanych wyłącznie znakami matematycznymi, opiera się na czymś, czego nie można nazwać jednoznacznie⁸⁸.

Na początku czasów nowożytnych, w erze odkryć geograficznych i rozwoju techniki, pozwalających człowiekowi coraz bardziej „czynić sobie ziemię poddaną”, stosunek do natury był wciąż pełen optymizmu. Ona sama była swego rodzaju normą: człowiek postrzegał wszystko, co „naturalne” jako dziewicze i dobre; jako dzieło dobrotliwej „matki natury”, której twórczość nosiła w sobie coś pierwotnego⁸⁹. Świat przyrody był dla niego domem, schronieniem, fascynującym i pełnym tajemnic miejscem życia. Wzbudzał szacunek, a nawet uczucia religijne⁹⁰. Stąd też, wszelkie dzieło ludzkie, starano się wpisywać harmonijnie w krajobraz, wtapiać w świat natury tak, by nie skalać tego ostatniego. Wszystko jednak zmieniło się w XIX w., gdy gwałtowny rozwój naukowo-technologiczny stanął pomiędzy człowiekiem a przyrodą. Maszyny zastąpiły pracę ludzkich rąk, coraz rzadziej występowała więc okazja do szczerego i bezpośredniego spotkania ludzi z naturą. Stan ten pogłębił się wraz z nadejściem kolejnych dziesięcioleci. Człowiek, coraz bardziej przyzwyczajony do władzy, jaką dała mu technika, zaczął postrzegać przyrodę jako coś, przed czym należy się bronić, a nawet – coś, co należy zwalczać. Od tego momentu wie on już, że świat jest skończony – i tę skończoność postrzega jako zagrożenie. Jego relacja

⁸⁸ R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tłum. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 61.

⁸⁹ Por. tamże, s. 41.

⁹⁰ Por. tamże, s. 41-42.

z naturą sprowadza się niejednokrotnie do teoretycznych obliczeń i kalkulacji w próbach pokonania grożących mu z jej strony niebezpieczeństw. Guardini pisze:

Jeżeli się nie mylę, można zaobserwować mniej więcej od lat trzydziestych pewną przemianę w stosunku człowieka do natury. Człowiek nie odczuwa jej już jako cudownego, pełnego harmonii bogactwa, jako mądrze uporządkowanej, dobrotliwie udzielającej swej darów, nie jest ona dla niego czymś, czemu można zaufać. Już nie mówi o „matce naturze”, wydaje mu się ona raczej czymś obcym i niebezpiecznym.

Dzisiejszy człowiek nie odczuwa już w obliczu natury uczuć religijnych, jak to czynił w spokojnej i jasnej formie Goethe, w marzycielski sposób romantycy, a Hölderlin w dytyrambach. Nastął okres trzeźwości. Łączy się to może z zanikaniem w nowszych czasach poczucia nieskończoności. Wprawdzie nauka odkrywa coraz to większe olbrzymie wymiary w makro- i mikrokosmosie, są one jednak zawsze skończone i tak się je odczuwa⁹¹.

Opisana wyżej sytuacja w rzeczy samej uwidacznia się w tworzonych przez człowieka kulturze. Szpecenie krajobrazu nowoczesnymi, niezharmonizowanymi z naturą budowlami jest z pewnością jednym z wyrazów niezrozumienia, poczucia obcości, braku szacunku względem przyrody – oraz wynikających z tego wszystkiego prób jej pokonania na każdym polu. Jednak to właśnie w działaniu artystycznym najbardziej odczuwalny jest wszelki zgrzyt zaburzający harmonię ludzkiej koegzystencji ze światem stworzonym – i nowoczesna sztuka, muzyka i literatura zdaje się być nim przepelniona. Oderwana od natury ludzka twórczość traci swój osobisty charakter i kształt. Konsekwencje mogą być dramatyczne:

Następuje przerażające mieszanie się form. Nie są one już zakorzenione w życiu i w jego istotnych treściach. Budujemy teatry o kształtach świątyń, banki przypominające katedry, kamienice z frontami pałaców. Niedziela upodabnia się do dnia powszedniego. Do pracy zakłada się buty na obcasach i jedwabną bluzkę. Święto utraciło swój właściwy strój. Kto chce być panem, ośmiesza się – jakże często! – bo nim nie jest, lecz po prostu ma pieniądze. Kto się utrzymuje ze skromnych środków, nabiera przyzwyczajęń wymagających posiadania bogactwa i wielkiego domu, choć

⁹¹ Tamże, s. 52.

nie popycha go do tego żaden wewnętrzny styl. Każdy banał głosi się w najwznioślejszych słowach. Artykuły w gazetach pisze się przy użyciu form logicznych i retorycznych, które – gdyby wypełniała je jakaś treść – pasowałyby do rozpraw filozoficznych lub traktatów religijnych. Uroczyste przemówienia brzmią, jakby wykrzykiwano je na rynku. I tak dalej – w nieskończoność⁹².

Chaos form, o którym mowa wyżej, jest z pewnością wypadkową wielu zjawisk. Traktowanie natury jako przeciwnika, którego trzeba pokonać ludzką twórczością, „kulturą”, sprawiającą wrażenie autonomicznej, jest prawdopodobnie najważniejszym z nich. Przez zwalczanie sił przyrody człowiek odbiera sobie sposobność do poznania swego własnego początku, zrozumienia historii i wpisania ją w swoje dzieło. Dzieło to zaś, odcięte od korzeni, traci prawidłowy kierunek i nie pomaga człowiekowi w spełnieniu, lecz zaczyna służyć krótkotrwałym, płytkim celom, takim jak zysk czy podniesienie komfortu życia. Co ważne, absolutny charakter natury i prawdziwej kultury nie zniknął; to człowiek zboczył z tej słusznej drogi, błąkając się po nieprowadzących donikąd opłotkach, które, pogrążony w ułudzie, nazywa kulturą. Nie widzi przy tym, że oddalając się od natury, oddalił się od siebie samego: „Rzeczywistość, w której żyjemy, staje się coraz bardziej sztuczna, coraz mniej ludzka, coraz bardziej – nie mogę się powstrzymać od użycia tego słowa – barbarzyńska⁹³!”

6.4. Nowe szanse

Czy zastana przez Guardiniego sytuacja rozpadającej się relacji człowieka z naturą pozostawia jeszcze jakąś nadzieję na obranie właściwego kierunku ludzkiej twórczości? Na zbudowanie takiej kultury, która prowadziłaby nas ku lepszemu człowieczeństwu, a ostatecznie, ku jego spełnieniu w wieczności? Okazuje się, że nawet w tak głębokim kryzysie teologowi udało się dostrzec pewne szanse dla ludzkości - a pomogły mu w tym niektóre współczesne dzieła sztuki.

⁹² R. Guardini, *Listy nad jeziora Como*, tł. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021, s. 63.

⁹³ Tamże, s. 26-27.

Pierwsza szansa wiąże się z tym, że człowiek współczesny świadomy jest kryzysu w swoim stosunku do natury. Świadomość ta znajduje wyraz np. w twórczości Thomasa Manna, niejednokrotnie komentowanej przez Guardiniego, szczególnie poruszonego powieścią pt. *Lotte in Weimar* (1939 r.), którą w dużej części poświęcił autor postaci Goethego. Niemiecki poeta i jego słynne rozważania na temat świata przyrody, widziani są tam z perspektywy człowieka nowoczesnego, współczesnego pisarza. „Prawdziwy” Goethe, pełen czci dla wspaniałej matki natury, opiewający z namaszczeniem jej wielkość, tajemnicę i łaskawość⁹⁴, wydał się Guardiniemu zupełnie inny, niż ten, którego rysuje Mann:

Skończyłem czytać *Lotte in Weimar*. Niezwykle umiejętnie napisana książka [...]. Co jednak dotyczy samego wyrazu – każde jej zdanie jest prawdziwe i fałszywe jednocześnie. I to w demonicznym, zatrutym sensie, mianowicie – na modłę gnostycką. Nie wiem, czy prawdziwy Goethe myślał w ten sposób; ten od Thomasa Manna odrzuca każde rozstrzygnięcie. Wszystko jest jednocześnie „i tym, i tamtym”. Jeśli sięgnąć wystarczająco daleko, uwalniają się wszelkie sprzeczności, stają się nawet koniecznymi elementami całości. Najwyższą wartością jest ironia, [...] suwerenna zabawa tego, który jest we wszystkim i dlatego niczego nie traktuje poważnie – postawa aniołów Rilkego, dla których wszystkie istoty są lalkami w marionetkowym teatrze egzystencji⁹⁵.

Kto kiedykolwiek zetknął się z dziennikami Goethego, wie, że ironia i brak powagi w stosunku do świata – zwłaszcza do natury – to ostatnie, co można mu przypisać. Skąd więc owa parodia, karykatura poety? Przypuszczam, iż odpowiedź mogłaby być następująca: Mann dokonał projekcji współczesnego mu odczuwania natury na jednego z najważniejszych nowożytnych poetów zajmujących się tą kwestią. Krytykowane w pierwszej połowie XX w. podejście Goethego do tematu relacji człowieka ze światem przyrody⁹⁶ - a przez to poddana krytyce opisywana przezeń religijna i wręcz służalcza postawa człowieka do natury jako swej „rodzicielki” - w

⁹⁴ Por. tamże, s. 40-41.

⁹⁵ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 199.

⁹⁶ Por. R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 51.

oczywisty sposób znalazło sobie miejsce w twórczości Manna. Zauważył to Guardini, który świetnie znał zarówno teksty Goethego, jak i dzieła niemieckiego noblisty. Również w innych miejscach zdarzało mu się zauważać „zniszczony” lub „zepsuty” świat powieści tego autora⁹⁷.

Przykład Manna jasno wskazuje na ogromny wpływ zmiany stosunku człowieka do natury na ludzką twórczość. Człowiek przeżywa tę relację – lub właściwie jej zanik – w obrębie własnego dzieła. W dziełach więc uwidacznia się panujący chaos. W tekście pt. *Die Gefährdung der lebendigen Persönlichkeit* (*Zagrożenie żywej osobowości*, 1926 r.), Romano Guardini wyraził nadzieję, że człowiek w pewnym momencie zmęczy się tym nieporządkiem, który dzięki temu stanie się tylko przejściowym kryzysem i poprowadzi do czegoś nowego⁹⁸. Człowiek zatęskni za tym, co prawdziwe; zapagnie rzeczywistego spotkania, z samym sobą, ze światem, z drugim człowiekiem. Być może zmiany cywilizacyjne pchną go do powrotu do prawdziwych wartości, do poszukiwania prawdy, a nie tylko rozwiązań; dobra, nie tylko korzyści; piękna, nie tylko funkcjonalności. Być może, ze swojego obecnego miejsca w stworzonej przez niego kulturze, zdefiniuje i zrozumie on na nowo swój związek z naturą i znów się z nią spotka; a ze spotkania tego wyjdzie ubogacony i z nowymi siłami do budowania harmonijnego świata.

Druga szansa leży, według Guardiniego, w samym fakcie wyobcowania człowieka z natury. Teolog, jakkolwiek ubolewał nad zatraceniem umiejętności bezpośredniego przeżywania natury, zdawał się jednak widzieć w niebezpośrednim przeżywaniu pewien potencjał. W *Das Ende der Neuzeit* (*Koniec czasów nowożytnych*, 1950 r.) czytamy:

Już się nie odczuwa natury, chyba bardzo słabo; staje się ona czymś zupełnie obcym, czego nie można doświadczyć, do czego nie można się zwrócić. Ale i o tym należy mówić ostrożnie. Prawdopodobnie istnieją tu również możliwości i zadania. Mogłoby

⁹⁷ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben* wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 165.

⁹⁸ Por. R. Guardini, *Die Gefährdung der lebendigen Persönlichkeit*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 275.

to oznaczać, że granica doświadczeń się przesuwa i dziś podpada doświadczeniu to, co mu dawniej nie było dostępne. Ale mogłoby to również oznaczać, że rozwija się odczuwanie niebezpośrednie, coś o czym dotąd człowiek mógł myśleć tylko abstrakcyjnie⁹⁹.

Dotykamy tu bardzo ważnej kwestii: być może to, co wydarzyło się między człowiekiem a naturą, nie jest rozpadem relacji, lecz diametralną zmianą jej charakteru. Być może człowiek nadal może spotykać się ze światem przyrody, ale dzięki nowym narzędziom dzieje się to na zupełnie nowym, nieznanym dotąd poziomie. Jest na to szansa, o ile człowiek będzie do tego dążył, o ile nauczy się działać wedle swego ducha, mającego korzenie w Bogu; o ile na nowo zrozumie absolutny charakter natury w świecie bogatszym o technologię i maszyny i przyjmie wobec niej właściwą postawę. Z kolei nowy rodzaj przeżycia, które Guardini nazywał „niebezpośrednim”, mogłoby otwierać drogę do rozumienia sztuki abstrakcyjnej¹⁰⁰. Nie bez znaczenia przecież jest fakt, że w epoce niezwykle dynamicznego rozwoju nauk ścisłych, w której kontakt z naturą tak często sprowadza się do matematycznych analiz poszczególnych zjawisk, uznanie zdobywa właśnie sztuka niefiguratywna. Trudno nie dostrzec tu związku: niezrozumiałość i obcość natury przekłada się na równie niezrozumiały język sztuki. Jeśli zaś uświadomimy sobie, że powstawanie dzieła sztuki zaczyna się w momencie spotkania artysty ze światem, któremu twórca chce pomóc lepiej wyrazić jego istotę, nie wyda nam się niczym zaskakującym to, że sztuka przybrała taki a nie inny kształt – jakież miałyby przybrać, jeśli podstawowy kontakt między człowiekiem a naturą stanowi dziś ciąg abstrakcyjnych twierdzeń? Właśnie ów nowy dystans, z którego dziś możemy postrzegać świat przyrody, otwiera nam drzwi do rozumienia sztuki, której zawartość można „przeczuć, lub „przeżyć”, lecz która nie stoi wobec odbiorcy w pełnej bezpośredniości; tej, która w tak osobliwy sposób operuje barwą i formą, że jej znaczenia nie da się zamknąć w dosłownym

⁹⁹ R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 62.

¹⁰⁰ Por. tamże.

opisie treści – podobnie, jak nie da się w prostych słowach wyrazić panujących obecnie pogmatwanych stosunków człowieka z naturą¹⁰¹.

Najmocniejszy wyraz swego przekonania o związku charakteru współczesnej sztuki ze sposobem przeżywania relacji ze światem przyrody, dał Guardini w opinii rzeczoznawcy w procesie twórców nowoczesnych przeciw państwu niemieckiemu – dokumencie zatytułowanym *Abstrakte Kunst philosophisch gesehen (Filozoficzne ujęcie sztuki abstrakcyjnej, 1956 r.)*:

Sztuka abstrakcyjna naszego czasu zakłada określony obraz świata. Według niego, bycie nie jest wtłoczone w sztywne struktury budowy i związków, lecz posiada charakter nieustannego stawania i poruszania się. Człowiek i świat stoją w potencji, mają charakter co rusz na nowo określającej się możliwości; z tego powodu, wychodząc od doświadczenia twórcy, mogą być kształtowani wedle wolnej fantazji. Czy roszczenie to pokrywa się zaś z rozbudowanymi już kształtami natury, jak np. ciało ludzkie u Picasso, czy z mniej charakterystycznymi wytworami, jak w kształtach ameb u Baumeistera; czy w prostych liniach, płaszczyznach i kolorach, jak u Kandyńskiego – to wszystko zależy od radykalizmu woli kształtowania.

Ten stan rzeczy mamy na myśli, gdy mówimy, że sztuka abstrakcyjna zgadza się z obrazem świata nowoczesnej fizyki, według której np. jakaś rzecz nie jest twardą formą, jak pokazuje to bezpośrednie doświadczenie, lecz kręgiem procesów; wciąż na nowo określającym się układem relacji; podwójnie ruchliwym, ponieważ również sam obserwator wkracza w obiekt pojmowania. Odpowiednio do tego, artysta postrzega bezpośrednio dany kształt nie jako sztywny i wiążący, lecz sięga do jego wnętrza, lub poza niego, w płynący ruch bycia i formuje go w wyraz tego, co sam ma na myśli¹⁰².

Dzieło sztuki jest lustrem ukazującym relację człowieka z naturą. W wypadku sztuki nowoczesnej, ukazuje więc, iż bezpośrednie doświadczenie jakiegoś zjawiska jest tylko jednym z wielu jego odcieni. Istnieje w nim bowiem również bogata sfera zawierająca wszystko, co nie jest dane wprost, lecz spoczywa w sferze abstrakcji –

¹⁰¹Por. tamże.

¹⁰² R. Guardini, *Abstrakte Kunst philosophisch gesehen. Gutachten für die Entschädigungsklage eines abstrakten Künstlers gegen Staat X*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 263-264.

praw, obliczeń i kalkulacji. Drzewo nie jest już tylko drzewem, dziełem natury, pozwalającym człowiekowi schronić się przed prażącym słońcem. Jest również całym szeregiem biologicznych cech i funkcji, elementów tak podstawowych jak struktury komórek, które poddane są prawom fizyki i chemii; jesienne liście nie są już tylko romantycznym obrazem, metaforą przemijania – stanowią raczej widzialny efekt reakcji angażujących różne zmienne, takie jak temperatura czy światło, w wyniku których struktury chemiczne ulegają rekonstrukcji dając efekt w postaci zmiany barwy. Wszystko, co istnieje, jest jakimś rodzajem procesu. Świat i człowiek są w nieustannym ruchu, w każdej sekundzie następują jakieś przemiany, nawet, gdy na zewnątrz widoczny obraz zdaje się być nieruchomy i stały, jak cisza słonecznego popołudnia. Taki ogląd świata prezentuje też współczesna sztuka, która, używając abstrakcyjnych form, ucieka od określonych, dosłownych i sztywnych kształtów, a zamiast nich próbuje uchwycić naturalną dynamikę, często niewidoczną dla oka.

Jednak sama świadomość faktu, że nowoczesna sztuka odzwierciedla współczesne doświadczenie natury, tylko w niewielkim stopniu pomaga odbiorcy ją zrozumieć. Tak, jak język zaawansowanej fizyki, chemii czy matematyki dostępny jest niewielu, tak też język sztuki zdaje się być dla większości odbiorców zupełnie obcy. A jeśli taki jest, niemożliwa jest komunikacja artysty z odbiorcą, bowiem znaki, kształty, które widzi ten ostatni, pozostają dlań bez znaczenia. Dzieje się tak również wtedy, gdy odbiorca teoretycznie wie, co dany obraz ma przedstawiać. Być może wpada wtedy nawet w jeszcze większe zakłopotanie, gdyż znalazł się właśnie w podobnej sytuacji, jak gdyby przedstawiono mu skomplikowane obliczenia z wielką ilością enigmatycznych znaków, wraz z komentarzem, iż opisane tu zjawisko, to nic innego jak szum wodospadu. Z tego też powodu, Romano Guardini, przy całym swoim szacunku do nowoczesnej sztuki, świadomy wyżej opisanych trudności, w 1959 r. apelował do tych, którzy mogliby pospieszyć na ratunek „zwykłemu” odbiorcy – do studentów i profesorów Akademii Sztuk Pięknych:

Czy nie moglibyście nam powiedzieć, o co w tym wszystkim chodzi? Nie próbując wpłynąć na nasze rozumienie przez punkt widzenia jakiejś grupy, programu, czy ruchu, ale po prostu waszą niezależnością i obiektywizmem, jakie w rzeczy samej macie, pokazać nam, co tu się dzieje? Dlaczego zmieniają się formy? Dlaczego rzeczy,

które odbieramy jako zawile i głupie, widziane są jako ważne? Dlaczego z dawien dawna sprawdzone miary piękna i tego, co jest właściwe, uważane są za przestarzałe i burżuazyjne, a w ich miejsce, za właściwe uznaje się gwałtowność i śmiałość uczuć i form? [...] Akademia powinna być organem, który zauważa, co dzieje się w głębi historii kultury, i wyłania to na światło dzienne. Więcej nawet: powinna być miejscem, gdzie rodzą się dojrzałe przekonania i przez autentyczne działanie rozbłyskują w życiu kulturalnym danych czasów¹⁰³.

Trzecią szansą, wynikającą w zasadzie z poprzednich dwóch, jest szansa na rozpoczęcie nowej epoki, w której człowiek, umiejętnie operujący dobrami cywilizacji, potrafi znów stanąć przed światem, poznając go, przeżywając i przekształcając – w taki sposób, że powstałe dzieło będzie efektem mariażu natury i działającego ducha ludzkiego. W ostatnim z *Listów* wyraził Guardini tę nadzieję, zaznaczając jednocześnie, iż „[...] wszystko będzie trzeba na nowo i w żywy sposób odnieść do człowieka, aby tak utworzyć nowy świat, dający oparcie autentycznemu ludzkiemu istnieniu¹⁰⁴”.

Teolog już w swoich czasach dostrzegał pewne zwiastuny, które pozwalają patrzeć optymistycznie w przyszłość. Widział je zwłaszcza w dziełach architektury:

Widzę budowle, których strukturę techniczną ujęto w prawdziwą formę. Ta forma nie została narzucona z zewnątrz, lecz wypływa z tego samego źródła co sama struktura, tak rzeczywista, autentyczna i naturalna, że ktoś mógłby w konkluzji uznać prawidłowo skonstruowaną maszynę i dom doskonale pasujący do swojego przeznaczenia za już ukształtowane pod względem artystycznym – co oczywiście byłoby błędem, gdyż sama prawidłowość techniczna nie stanowi jeszcze „formy” artystycznej. Nie, w tej ostatniej dokonało się coś większego – powiązanie aparatu technicznego z naszym żywym odczuciem. Jeżeli otworzymy oczy, wszędzie będziemy odkrywać zapowiedzi, niejako przełomy przyszłej wielkiej formy, która nie tylko zdobi element techniczny, lecz także go naprawdę wyraża i kształtuje. Niedawno widziałem projekt miasta przyszłości, który zrobił na mnie wielkie wrażenie. Cała

¹⁰³ H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1987, s. 302.

¹⁰⁴ R. Guardini, *Listy nad jeziora Como*, tłum. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021, s. 89.

forma była przejrzysta niczym obliczenia techniczne, ale nacechowana taką surowością i potęgą, że odczułem ją, jakby była częścią nas, tak jak częścią swojej epoki były Memphis, Teby, Niniwa i Babilon. Człowiek, który pokazał nam ilustrację, powiedział: „Jest to miasto, którego forma zakłada korzystanie z samochodu, samolotu i systemu mediów o światowym zasięgu”. Najbardziej niewyobrażalne osiągnięcia techniczne nie oddziaływały już niszcząco, lecz funkcjonowały bezpośrednio w służbie człowieka lub znajdowały przestrzeń dla siebie...¹⁰⁵

Nie ma wątpliwości, że człowiek czasów po-nowożytnych, uczestnik i świadek rewolucji przemysłowej, a obecnie również niezwykle dynamicznego rozwoju nowoczesnych technologii, potrzebuje czasu, by samemu odnaleźć się w nowym świecie, który stworzył. Wraz z kolejnymi odkryciami naukowymi, z kolejnymi wynalazkami techniki, zdobył on władzę nad naturą i – jak mu się wydaje – nad światem. Prawda jest jednak taka, że pomimo dominacji (ostatecznie, jak się okazuje, i tak ograniczonej i często pozornej) nad światem przyrody, sam pozostaje pod osobliwą władzą maszyn, które wynalazł. Postęp cywilizacyjny pochłonął bowiem jego człowieczeństwo – usidlając naturę i tłamsząc siłę twórczą ludzkiego ducha poprzez wtłaczanie go w utylitarne ramy praktycznych celów. Sytuacja ta wyraża się w sztuce – najmocniej chyba w architekturze, gdzie wyrastające tu i ówdzie potworne formy współczesnych budynków zdają się „walczyć” z resztą krajobrazu. Inne formy sztuki zdają się być równie niezrozumiałe, a czasem nawet oburzające. Ze wszystkich stron da się odczuć, że człowiek i natura stoją z sobą w swoistej próbie sił, w konflikcie. Wszystko to może napawać pesymizmem; a jednak, nie wszystko jest stracone. Siła ludzkiego ducha jest bowiem nieugięta; on sam wszak zakorzeniony jest w Największym z twórców. Dlatego też, zawsze będzie targał nim ów osobliwy niepokój, wciąż pytający o sens. Ten niepokój jest nadzieją, że niezależnie od nieraz ostrych zakrętów ludzkich dziejów, czy kierunku postępu cywilizacji, człowiek zawsze będzie szukał sensu, prawdy i harmonii. Ostatecznie, jak pisał sam Guardini:

¹⁰⁵ Tamże, s. 89-90.

[...] Tym, który działa, jest Bóg. Historia kielkuje z głębin ziemi, a my musimy być gotowi na rozwój wypadków i ufać w to, co On robi, oraz w siły, które w nas złożył i które – jak czujemy – w nas pulsują¹⁰⁶.

* * *

Na początku postawiłam pytanie o relację między naturą i kulturą oraz na ich wpływ na akt twórczy człowieka, na sztukę. Na podstawie powyższych rozważań, mogę sformułować następującą odpowiedź: natura i kultura, jako dwa równoległe obszary ludzkiej egzystencji, nie są z sobą sprzeczne, antagonistyczne, lecz przenikają się wzajemnie. Obie mają charakter absolutny, wynikają ze stworzenia i dotyczą nie tylko życia pojedynczego człowieka, ale całej historii ludzkości. W naturze człowieka jest jego początek, pochodzenie, w którym zawarte jest również jego powołanie. Wypełnianie tego powołania nie polega na odejściu od stanu naturalnego; realizuje się ono poprzez spotkanie człowieka ze światem stworzonym – czyli naturalnym, światem przyrody – i przekształcanie go aktywnością ducha ludzkiego. Na tym polega akt twórczy: to spotkanie i przekształcanie rzeczywistości tak, by była bardziej „ludzka”, nazywamy kulturą. Siłą, która napędza człowieka do jej tworzenia, jest jego duch, który, jeśli działa zgodnie z wolą swego Stwórcy, doprowadzi świat i historię do ich spełnienia w wieczności. Stąd też sztuka, jako jeden z najważniejszych elementów kultury, jest „zapisem” i obrazem spotkania człowieka ze światem i ich wspólnego dążenia do tego, co nieskończone.

¹⁰⁶ R. Guardini, *Listy nad jeziorem Como*, tł. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021, s. 92.

7. Sztuka diagnozą swoich czasów

W obcowaniu z dziełami sztuki, szukał Guardini nie tylko głębszego wyrazu rzeczywistości, zawartego w konkretnych formach. Nie szukał również zmysłowej przyjemności – niejednokrotnie wszak podkreślał, że pomimo swego piękna, sztuka nie ma służyć jedynie zadowoleniu estetycznemu. Była ona dla niego jeszcze czymś: rzeczywistością, która z jednej strony stanowi obraz tego, jak człowiek realizuje swoje człowieczeństwo w świecie, a z drugiej – sama jest sposobem tej realizacji. Ujmijmy to prościej. Każdy człowiek realizuje się w wypełnianiu tego, do czego został powołany. Urzeczywistnia swoje „ja” poprzez pracę, którą wykonuje. Tworzenie artystyczne jest również taką pracą, może nawet o szczególnym znaczeniu¹⁰⁷. Artysta kształtujący tworzywo, pomagający wyrazić się jakiejś rzeczy, staje się bardziej sobą. Stąd sztuka, jako działanie, jest drogą do samorealizacji dla twórcy. Odbiorca dzieła również ma szansę się w nim spełnić, mianowicie poprzez otwarcie się na jego działanie i próbę głębszego pojmowania wyrażonego w nim świata. Istnieje jednak jeszcze jeden aspekt: ukończone dzieło sztuki jest samo w sobie obrazem drogi, jaką człowiek – i mamy tu na myśli niekoniecznie konkretną jednostkę, lecz raczej wszystkich ludzi danego czasu – kroczył, dążąc do wypełnienia swego powołania. Innymi słowy: sztuka opowiada o człowieku z wszystkimi jego związkami; sztuka opowiada o swojej epoce. Wyraża to, kim był człowiek w danym czasie i jak wyglądała jego relacja ze światem, z innymi, z samym sobą, z Bogiem. Jak już to ukazałam na przykładzie stosunku człowieka do natury, tendencje i kierunki w sztuce odpowiadają przemianom w rozumieniu i postrzeganiu przez niego rzeczywistości. Dlatego właśnie diagnoza, próba oceny sztuki jest jednocześnie diagnozą czasu, w którym ta sztuka powstała. W tekście *Abstrakte Kunst philosophisch gesehen* (*Filozoficzne ujęcie sztuki abstrakcyjnej*, 1956 r.), Guardini zwrócił uwagę na związek tendencji i stylu w sztuce (niezależnie od tego, czy chodzi o styl danego artysty, środowiska czy kręgu artystycznego, narodu itd.) z panującym obrazem świata:

¹⁰⁷ O tym, w jaki sposób człowiek realizuje się w sztuce mowa jest w III części pracy, w rozdziałach: *Sztuka jako aktywność ludzkiego ducha* oraz *Sztuka jako pomoc w realizacji człowieczeństwa*.

Tak więc podstawą danego stylu w sztuce, z historycznego punktu widzenia, jest najczęściej określony obraz świata. Prawdziwy styl archaiczny zakłada np. mityczny, geocentryczny, teokratyczny lub sakralno-monarchiczną perspektywę. Z drugiej strony jednak, momenty archaiczne wynurzają się w elementach stylu późniejszych epok, jako coś w rodzaju wyrazu opozycji przeciw panującemu subiektywistycznemu lub realistycznemu kierunkowi sztuki, jak np. w późnej nowożytności jako sprzeciw wobec impresjonizmu i weryzmu¹⁰⁸.

Sztuka jest więc szczególną formą kultury, stanowiącą coś w rodzaju „papierka lakmusowego”, ukazującego charakter danej epoki, jej obraz świata, odczuwanie, wartości.

Uważny czytelnik bez większego problemu dostrzeże powyższą zależność w rozważaniach Guardiniego. Osobiste odczucia teologa i jego reakcje na konkretne dzieła lub kierunki sztuki współczesnej – choć rozsypane po wielu książkach, głównie wspomnieniach i notkach biograficznych – doskonale odpowiadały intelektualnej analizie epoki, której dokonał w jednym z najważniejszych swoich dzieł, wspomnianym już *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*. W niniejszym rozdziale postaram się zestawzić z sobą opisane przez Guardiniego cechy najnowszej epoki oraz zaprezentować zaobserwowane przez niego dążenia obecne w sztuce nowoczesnej, stanowiącej efekt i obraz zmian swojego czasu. Materiałem analizy będzie dla mnie w przeważającej mierze cytowana już niejednokrotnie książka *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)*, w której wyodrębnił teolog cztery obszary rzeczywistości, w obrębie których dokonały się największe zwroty w myśleniu i postawie człowieka na przestrzeni wieków. Są nimi kolejno: 1) stosunek człowieka do natury, 2) rozumienie własnej podmiotowości, 3) kształt nowej kultury i 4) przeżywanie religijności. Pierwszy z nich został już wyczerpująco omówiony w poprzednim rozdziale; zajmijmy się zatem pozostałymi trzema.

¹⁰⁸ R. Guardini, *Abstrakte Kunst philosophisch gesehen. Gutachten für die Entschädigungsklage eines abstrakten Künstlers gegen Staat X*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 261.

7.1. Machina masy ludzkiej

Wraz z rozwojem nauki, technologii, a co za tym idzie, zupełnie nowych możliwości, stojący pośrodku tych zmian człowiek podejmował różne kroki, by odnaleźć się w nowym świecie. Wiązało się to z redefinicją samego siebie i własnego powołania. Dla człowieka żyjącego w średniowieczu nie istniało „ja” rozumiane indywidualistycznie. W świecie zależności feudalnych, skoncentrowanym wokół władcy i ukierunkowanym na Boga i Jego królestwo, człowiek przeżywał swoje istnienie w ścisłym powiązaniu ze światem duchowym. Podmiot nie był rozumiany jako jednostka żyjąca i rozwijająca się dla samej siebie, lecz jako stworzenie Boże i wykonawca woli Stwórcy¹⁰⁹. Powołanie, będące powołaniem do służby Bogu (którego obecność przejawiała się również w osobie króla), przysłańało osobiste potrzeby i ambicje; więcej nawet: pojmowanie człowieka nie wykraczało ponad jego relację i obowiązek względem Boga. Nie było w tym jednak przymusu, a przynajmniej nie zawsze; tak wyglądał po prostu ówczesny obraz świata: dzieło Boże skierowane ku swemu Stwórcy i niosące Mu chwałę poprzez swoją pracę. Stąd też próżno szukać nam imion średniowiecznych artystów. Ich twórczość była poświęcona Najwyższemu, nie własnej ambicji czy pragnieniu sławy. Nie tylko tematyka ich dzieł była w większości religijna; z obrazów średniowiecznych wręcz emanuje skoncentrowane na Bogu rozumienie rzeczywistości. Przedstawiana przez nie prawda teologiczna była jednak ważniejsza od techniki czy stylu artysty, a zetknięcie się odbiorcy z takim obrazem do dziś wywołuje w nim poczucie *sacrum* i wzywa do adoracji.

Sytuacja zmieniła się w renesansie. Narodziło się zupełnie inne poczucie własnego „ja”; zdobywający nowe światy człowiek coraz bardziej kierował się ku sobie samemu i sam dla siebie stawał się wartością¹¹⁰. Uwolnił się od średniowiecznego skrzepowania i stał się panem samego siebie; jego miarą nie były już

¹⁰⁹ Por. R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 43.

¹¹⁰ Por. tamże.

normy moralne i relacja z Bogiem, lecz geniusz, do którego dążył¹¹¹. Tak Guardini opisał tę nowożytną perspektywę:

Podmiotowość przejawia się przede wszystkim jako „osobowość”, jako postać ludzka, która rozwija się odpowiednio do własnych zdolności i własnej inicjatywy. Jest czymś pierwotnym, podobnie jak natura, czymś czego się nie kwestionuje. Wybitną osobowość należy rozumieć w oparciu o nią samą, usprawiedliwia ona swą działalność własnym temperamentem. Gdy o nią chodzi, normy etyczne stają się względne. Normę wzorowaną na człowieku niezwykłym stosuje się do człowieka przeciętnego, etykę obiektywnego dobra i prawdy zastępuje autentyczność i szczerść¹¹².

Człowiek nowożytny szukał więc samego siebie, pragnął rozwijać swoje zdolności i czynił to bardzo aktywnie. Jego celem było realizowanie swojego „ja”, bycie sobą. Tak, jak człowiek średniowieczny z respektem, a nawet bojaźnią odnosił się do Boga i pragnął Mu służyć, by osiągnąć zbawienie, tak człowiek nowożytny z podziwem i szacunkiem patrzył na jednostki genialne, z całych sił starając się im dorównać – i właśnie w tym dążeniu widział swoje spełnienie¹¹³. Najlepiej wyraża to wiersz Goethego cytowany przez Guardiniego:

Gmin i niewolnik, i wielmoże,
wyznają w każdej dobie:
najwyższe szczęście synów ziemi
we własnej tkwi osobie¹¹⁴.

I w tym wypadku rzeczywistość znalazła swoje odbicie w sztuce. Artyści przestali się ukrywać, szlifowali swoje umiejętności, dopracowywali styl, który stawał się coraz bardziej indywidualną cechą. W każdym stuleciu wybitne jednostki zyskiwały sławę i uznanie, stając się wzorem dla kolejnych pokoleń artystów. Dzieła sztuki zaś, nawet jeśli zawierały treści religijne, coraz częściej skupiały się nie na

¹¹¹ Por. tamże.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Por. tamże, s. 44.

¹¹⁴ Tamże.

samym przekazie bożej prawdy, co na indywidualnej jej interpretacji. Sceny biblijne stały się dla malarzy pretekstem do przedstawiania studium ciała ludzkiego lub pokazania swych umiejętności w ujmowaniu perspektywy czy zjawisk przyrodniczych; coraz więcej obrazów w ogóle przestało zajmować się religią. Sztuka nie była już tworzona jedynie na Bożą chwałę, lecz stanowiła źródło chwały ludzkiej – chwały jej twórców, a także duchowy pokarm odbiorców, którzy coraz częściej woleli dbać o swoje ziemskie „ja”, niż o nieśmiertelną duszę.

Romano Guardini, obserwując sobie współczesnych, uznał jednak, że i te czasy minęły. Jego zdaniem, już XIX w. przyniósł ogromne zmiany w kwestii rozumienia podmiotowości. Dynamiczny rozwój techniki umożliwił bowiem zupełnie nowy rodzaj funkcjonowania człowieka: zaczął on żyć i pracować jako element większej zbiorowości, „masy ludzkiej¹¹⁵”. Dzięki nowym technologiom, zwłaszcza tym dotyczącym komunikacji, stało się możliwe istnienie wielkiego kolektywu ludzkiego, który w poprzednich epokach nie miał racji bytu. Kolektyw ten działa jak dobrze naoliwiona maszyna, podporządkowana technice i planowaniu. Jednocześnie, zaznaczył Guardini, owa „masa ludzka” jest czymś zupełnie innym, niż „masa ludzka” rozumiana w kategoriach nowożytnych: nie składa się bowiem z nierozwiniętych jednostek stanowiących tło dla jednostek wybitnych, lecz jest strukturą, w której każda jednostka pełni określoną funkcję – również, a może nawet zwłaszcza te, które zdają się być lepiej od innych rozwinięte¹¹⁶. Ze zmianami w strukturze społeczeństwa nierozzerwalnie wiąże się zmiana pojmowania własnego „ja” oraz świadomości własnych zadań i celów:

Tutaj nie może być już mowy o osobowości i podmiotowości, które omawialiśmy powyżej. Człowiek wcale nie pragnie być inny czy oryginalny w sposobie życia, nie pragnie też stworzyć sobie środowiska, które by mu odpowiadało – i jeśli to możliwe, jemu tylko odpowiadało. Przeciwnie, przyjmuje wszelkie rzeczy i formy życia, jakie mu zostają narzucone, więc racjonalne planowanie i znormalizowane produkty maszynowe; wydaje mu się, że taka postawa jest rozumna i słuszna. Nie pragnie żyć

¹¹⁵ Por. tamże, s. 54-55

¹¹⁶ Por. tamże, s. 55.

z własnej inicjatywy. Wydaje się, że nie przywiązuje głębokiej wartości do wolności tak wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Raczej uważa za rzecz samą przez się zrozumiałą podporządkowanie się organizacji będącej formą masy i posłuszny jest programowi, który nadaje kierunek „człowiekowi bezosobowemu”. Co więcej, w tej sytuacji człowiek dąży ku temu, by nie występować indywidualnie, lecz pozostać anonimem – jak gdyby pozostanie sobą było podstawą krzywdy i wszelkiego niebezpieczeństwa¹¹⁷.

Dzisiejszy człowiek – uważam, że obserwację Guardiniego można rozciągnąć również na czasy obecne – wbrew wszelkim pozorom, wcale nie pragnie być oryginalny, wybijać się na tle innych. Jeżeli chce w jakiś sposób się odznaczyć, to tylko w taki, który nie wykluczałby go z tej wielkiej grupy, ludzkiej maszyny, której jest częścią; co najwyżej, chodzi mu o uznanie i bycie docenionym przez resztę wspólnoty (w ten sposób, paradoksalnie, człowiek rozwijający się ponad normę, nie wybija się ponad grupę, lecz zyskuje dodatkowe potwierdzenie i przypieczętowanie swojej w niej pozycji). Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, liczy się poczucie przynależności i życie w społeczności. Jest ono o wiele ważniejsze od przeżywania samego siebie w indywidualistyczny sposób, czy, jak to ujął Guardini, od życia „z własnej inicjatywy”. Wszechobecne zachęty do tego, by „być sobą” i „nie iść z tłumem” są tego niezbitym dowodem: człowieka nowożytnego wcale nie trzeba było zachęcać do tego, by sam zechciał kształtować swoje życie i dążyć do samospelnienia. Obecnie, taka forma funkcjonowania, taki rodzaj bycia wybitnym, jaki znała nowożytność, jest w zasadzie niemożliwy. Musiałby bowiem oznaczać wyrzucenie człowieka poza kolektyw, a to wiązałoby się z narażeniem go na niebezpieczeństwo na wielu poziomach, a także na pozbawieniu możliwości samorozwoju, dostępnego dziś jedynie w ramach ludzkiej wspólnoty.

Życie w masie, identyfikowanie się człowieka bardziej ze wspólnotą, niż z własną indywidualnością, stało się przyczynkiem do zmian w świecie sztuki. Znamionem dla naszych czasów jest fakt powstania nowej jej formy: filmu. Już bowiem w samym kształcie sztuki filmowej widać wyraźnie charakter tej epoki. Film korzysta z niedostępnych wcześniej technologii, a nawet nie może się bez nich obejść;

¹¹⁷ Tamże.

produkowany jest nie przez jednego artystę, lecz przez całą grupę współpracujących ze sobą osób; jest produkowany „dla mas” – celuje w dużą ilość odbiorców. Niech sztuka filmowa, opatrzona komentarzami – często bardzo krytycznymi – Romano Guardiniego, będzie dla nas przykładem ukazującym coraz bardziej powszechne tendencje panujące w świecie artystycznym oraz to, na co wskazują.

Już sama obserwacja faktu, że w naszych czasach powstała taka a nie inna forma sztuki, pozwala nam wyciągnąć pewne wnioski na temat tego, w jaką stronę skierował się człowiek wraz ze swoją twórczością. Z tego względu więc, będę korzystać z komentarzy Guardiniego dotyczących właśnie kinematografii. Najobszerniejsze ich części znajdują się w książce *Sorge um den Menschen (Troska o człowieka*, t. 1. 1962 r., t. 2. 1966 r.), w pierwszym tomie w liście *Mickymaus u. Co. (Myszka Miki i in.)*, w drugim, w tekście pt. *Überlegungen zum Problem des Films (Przemyślenia wokół problemu filmu)*.

Pierwszym elementem cechującym sztukę filmową, który stanowi jednocześnie bezpośrednią konsekwencję istnienia masy ludzkiej i tego, że jest ona obecnie podstawową strukturą funkcjonowania człowieka, jest skala produkcji. Kinematografia zakłada produkcję masową. Filmy są wytwarzane w dużych ilościach, grane wiele razy, w wielu miejscach, dla wielu ludzi jednocześnie. Nie są to dzieła „dla wybranych”, nie dają również wrażenia czegoś wyższego niż codzienność. Tymczasem, istotnym elementem wartości wielu dzieł sztuki jest ich jedyność. Sprawia ona, że już samo obcowanie z dziełem nosi znamiona pewnej „odświętności”, wyjątkowości. Guardini zwrócił uwagę na pochodzenie widowiska teatralnego: pierwsze przedstawienia, inscenizacje, były elementem kultu, a udział w nich mogli brać tylko nieliczni. Stąd też ekskluzywizm, który w jakiejś formie przedostał się również do sztuki scenicznej¹¹⁸. Aspekt ten w przypadku filmu zupełnie zanika. Film, z jednej strony stara się być nową formą sztuki, z drugiej – wchodzi w powszedniość; jest zawsze, wszędzie i dla każdego dostępny – musi taki być, jeśli ma przynieść zysk,

¹¹⁸ Por. R. Guardini, *Der Glaube in unserer Zeit*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 112.

który stał się w naszych czasach niejednokrotnie jedynym wręcz wyznacznikiem wartości. Sukces filmu często w ogóle nie zależy od jego jakości estetycznej, tylko od pytania, ile osób zechce go obejrzeć. Jednak przez fakt umasowienia tej formy sztuki, jej wartość znacznie spada. Samo zdarzenie obcowania z dziełem stało się czymś powszednim, jeśli nie spowszedniałym. Guardini pisze:

W ten sposób, u człowieka wiele wymagającego od kultury, musi się pojawić uczucie, że w filmie ma on do czynienia z rzeczą, która nie zasługuje na zbyt dużo uwagi. Ukazuje się to też w niezaprzeczalnych symptomach. Podczas, gdy teatr wymaga od odwiedzających pewnej formy – wyszukanego ubioru, jakiegoś rodzaju wyprężonej postawy -, bywalec kina czuje się wolny od tego rodzaju zobowiązań: wchodzi w codziennych ubraniach; często nawet nie zdejmuje kapelusza; w krajach romańskich pali papierosy w trakcie przedstawienia itd. Pokazuje się tu lekceważenie, które nie pochodzi z zasad czy zamiarów, lecz z pewności mimowolnego wyczucia rangi [przedstawienia]¹¹⁹.

Forma, która ma odpowiadać jak największej liczbie odbiorców, automatycznie traci na jakości, musi bowiem być dostosowana do wymagań i możliwości publiki. Nie trzeba chyba dodawać, że dostosowanie to, bardzo często oznacza „równanie w dół”, w którym rezygnuje się z ambitnych, trudnych elementów, na rzecz tego, co jest łatwe do przełknięcia dla jak największej ilości ludzi. Jakość spada wraz z wymaganiami – i to nie tylko dotyczącymi sfery zewnętrznej, w kwestii „oddania szacunku” dziełu, poprzez odpowiedni ubiór, czy postawę, lecz przede wszystkim w sferze zrozumienia i interpretacji.

Dotykamy tu drugiego elementu, który jest charakterystyczny dla wielkiej zbiorowości ludzkiej, tj. masowej konsumpcji. To z jej powodu, twórcy filmów (i nie tylko), poddawani są ogromnej pokusie sporządzania takich dzieł, które niekoniecznie będą prawdziwą sztuką, lecz będą stanowić raczej lekką rozrywkę, przyjemną i niewymagającą. Wszystko po to, by produkcja została „skonsumowana” przez masę, a co za tym pójdzie – by przyniosła jak największy zysk. W poprzednim przypadku sztuka filmowa traciła na wartości z powodu samego faktu powszechności; w tym

¹¹⁹ Tamże.

wypadku problem leży dużo głębiej: jest nim pokusa celowego kształtowania dzieła nie tak, by objawiało prawdę, lecz tak, by mogło być przyjęte i zaakceptowane przez jak największą liczbę odbiorców. Wiąże się z tym zagrożenie o charakterze etycznym, mianowicie: ukazywanie nieprawdy¹²⁰. W przypadku filmu, istnieje duża szansa, że to się stanie, choćby przez sam stosunek dzieła filmowego do rzeczywistości¹²¹. Prawdziwe dzieło sztuki, jak twierdził Guardini, nie tkwi w rzeczywistości, tylko w wyobraźni artysty i odbiorcy; to, co jest rzeczywiste, to jedynie materiał, tworzywo, które są środkami, wskazówkami, pozwalającymi odtworzyć zamysł twórcy w umyśle obserwatora. Tymczasem film w swojej formie bywa o wiele bardziej dosłowny. Pisze Guardini:

Reżyser ma za zadanie tak obrobić materiał rzeczywistości, by widz mógł odczytać zeń istotę i los człowieka, i to, o co w nich chodzi. Przekształcenie to jest jednak z reguły wyegzekwowane w sposób bardzo niepełny. W większości przypadków, jest tu wciąż ogromna ilość bezpośredniej rzeczywistości, w której, jak mały kleks, obecne jest również coś ze sztuki. Dlatego właśnie, ta artystyczna część, jest tak naprawdę ledwie dostrzegalna¹²².

Zadaniem sztuki jest m. in. objawianie istnienia, które w innej formie objawić się nie może. Z tego powodu, tworzenie artystyczne oznacza przeobrażanie tworzywa w poszukiwaniu nowego, odpowiedniego kształtu, nie zaś bezmyślne kopiowanie rzeczywistości. Oczywiście, zrozumienie takiego, bogatego w nowe formy dzieła, jest bardzo wymagające. Zarzut Guardiniego wobec twórców filmu polegał na tym, iż chcąc się przypodobać odbiorcom, produkują oni obrazy, które nie obligują do żadnego wysiłku intelektualnego, za to odpowiadają na płytkie potrzeby widza. Stąd więc powstają „dzieła”, które, jak pisał Guardini „gotują rzeczywistość i fantazję” w demoniczną miksturę, która zatruwa oba te elementy¹²³, która z objawianiem prawdy nie ma nic wspólnego, pokazuje bowiem uładzoną, nieprawdziwą rzeczywistość; nie

¹²⁰ Por. tamże, s. 117.

¹²¹ Por. tamże, s. 114-115.

¹²² Tamże, s. 115.

¹²³ Por. tamże, s. 117.

daje nadziei na nowe życie, nowego człowieka i nowe stworzenie, jak to czynią prawdziwe dzieła sztuki, lecz pokazuje świat w którym żyjemy, tak „poprawiony”, by bardziej odpowiadał naszym upodobaniom:

To, czego chce publika, to prawdziwe życie, tylko „lepsze”: szerokość świata zamiast ciasnoty własnego istnienia; pięknie wystrojeni ludzie zamiast tych kiepsko ubranych; bogactwo zamiast własnych ograniczeń i wybujałe emocje w miejsce codziennej monotonii. Już nawet głębsza zawartość zdarzeń jest pojmowana bardzo rzadko; da się to zauważyć w duchowym niewzruszeniu, śmiechu w nieodpowiednich momentach itd. Wszystko to, co prawdziwie artystyczne: nabudowanie wypadków, sprzężenie procesów, wskazówki i sploty, objawiający się człowiek i rzecz – wszystko to pozostaje ledwie, lub wcale niezauważone przez publikę, która należy do filmu. To, czego ona chce, to po prostu bezpośrednia rzeczywistość; tak mocna podniecająca i niedyskretna, jak tylko możliwe¹²⁴.

Mnogość obrazów, technologie pozwalające na dużo więcej niż dotychczas, często dodatkowo utrudniają dostrzeżenie tego, co dobre i piękne:

Prawdziwe „widzenie” oznacza przecież bycie wrażliwym na osobliwość przedmiotu; bycie dotkniętym przez jego istotę; pojmowanie, jak ta istota wyraża się w swej strukturze, jak się rozwija, itd. To oczywiście nie może wydarzyć się pod jakimikolwiek warunkami, nie w pośpiechu, nie często, nie szybko. Jednak właśnie tego wymaga od naszych oczu technika filmowa. Zalewa je wielością obrazów; każe wrażeniom szybko przechodzić z jednego w drugie; stawia je w mocnych kontrastach. [...] Efekt jest taki, że patrzący nie widzi coraz więcej, lecz coraz mniej. [...] Widzenie staje się pasywne, oziębiałe, płytsze i coraz mniej służy temu, co jest istotą prawdziwego widzenia, czyli pojmowaniu istoty objawiającej się w swej indywidualności¹²⁵.

Umasowienie, kult konsumpcjonizmu oraz idące za tym zakłamywanie rzeczywistości – wszystko po to, by zarobić więcej: oto zagrożenia dla nowoczesnej sztuki, które wynikają ze współczesnej zmiany podejścia człowieka do własnej podmiotowości, a które zarazem zostawiają swój mocny ślad w ludzkiej twórczości.

¹²⁴ Tamże, s. 115.

¹²⁵ Tamże, s. 121.

Czy jednak człowiek, żyjący w wielkim, podobnym do maszyny kolektywie, ma jakieś wyjście? Czy istnieje dla niego jakakolwiek szansa, by pozostał sobą, człowiekiem, a nie jedynie – cytując poetę Andrzeja Ciacha: „cudzych poglądów trybikiem, [...] szarym pudełkiem na życie¹²⁶”? Guardini podał dwie drogi, którymi podążać mogą współcześni, „ludzie w masie”:

Albo poszczególnego człowieka wchłonie całość, stanie się on wtedy tylko wykonawcą swej funkcji – to niebezpieczeństwo wzrasta wszędzie – albo też człowiek przystosuje się do wielkich struktur życia i pracy, rezygnując z wolności indywidualnej, ze swobody indywidualnego rozwoju, które już nie są możliwe, aby skoncentrować się na tym, co jest zasadnicze i uratować to, co istotne¹²⁷.

Pierwsze rozwiązanie jest, zdaje się, jasne: człowiek zgadza się na ograniczoną możliwość spełnienia, jaką oferuje mu życie w wielkiej zbiorowości, w swoich zadaniach szuka samorealizacji i nie próbuje sięgać ponad to. Oznacza to jednak zredukowanie człowieczeństwa do funkcji, jaką dana jednostka pełni w kolektywie. W tym sensie właśnie człowiek zostaje „wchłonięty” przez całość, zatracona zostaje jego jedyność. Staje się jedynie wyborcą, konsumentem, daną statystyczną, itd. Doświadczenie pierwszej połowy XX w. i panujących wówczas systemów pokazało, jak dalece człowiek – a nawet cały naród – może zostać sprowadzony do jakiejś roli, a nawet zwykłego przedmiotu¹²⁸. Redukcjonizmy te, na które współczesny człowiek naraża niejednokrotnie siebie i innych, odbijają się oczywiście w jego twórczości.

Być może zaskoczy nas fakt, że pośród wieloma bardzo poważnymi rozważaniami Guardiniego na temat różnych dzieł sztuki, znalazła się również analiza tak wyrazistego symbolu kinowej popkultury, jakim jest disnejowska Myszki Miki. Dziś – pomimo kilku naprawdę udanych i poruszających dzieł – świat Disneya kojarzy nam się głównie z lukrowaną krainą naiwnych księżniczek i ich stolicą: kiczowatym przybytkiem konsumpcjonizmu wycelowanego w najmłodszych, czyli Disneylandem. Musimy jednak wziąć pod uwagę, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

¹²⁶ <https://mtlmielec.blogspot.com/2017/03/ciach-andrzej.html>, dostęp z dn. 7.12.2022.

¹²⁷ R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 56.

¹²⁸ Por. tamże.

XX w., czyli wtedy, gdy Guardini z uwagą obserwował rozwój kinematografii, produkcje Disneya nosiły w sobie jeszcze pewną niewiadomą, możliwość rozwinięcia się w coś, co nazwalibyśmy prawdziwą sztuką. W tamtych czasach, zdaje się, wyprodukowano jeszcze zbyt mało filmów, było zatem zbyt mało punktów odniesienia, by jednoznacznie można było odróżnić dzieło prawdziwego artysty, od stawy dla konsumentów. Jednak popularność, jaką zjednała sobie postać Myszki Miki, pchnęła Guardiniego do pewnych przemyśleń. W pojawieniu się bowiem tego, z pozoru sympatycznego bohatera, teolog przeczuwał coś, co wówczas – ale prawdopodobnie i dziś – stanowiło i stanowi obraz panującej kondycji ludzkiej:

Gdy przed kilkoma laty pojawiła się Myszka Miki, i pędziła swój żywot w filmach Disneya – ten mały skrzat, który jednak tak podobny był człowiekowi, czy to zagniewany, czy śmieszny, obdarzony taką giętkością, że zdawały się nie dotyczyć go żadne prawa grawitacji – wówczas śmialiśmy się. Stopniowo jednak zauważyliśmy, że pod tymi, podobnymi do ludzkich, uczuciami, które się w tej postaci wyrażały, nie było nigdy życzliwości ani dobra. [...] Później stworzono nowe istoty, podobne do kaczek, małą, insektów, które zawsze jednak odnosiły się do ludzkiego kształtu. Na odwrót również, powstawały obrazy ludzi z olbrzymimi głowami i małymi nóżkami; takie, które miały jedynie brzuch i główkę małą jak u szpilki; istoty, których głowa składała się jedynie z nosa i ust, itd. Obecnie świat jest pełny tego robactwa, i tolerujemy je nie tylko przed naszymi, otępiętymi oczami dorosłych, lecz również przed wrażliwymi oczami naszych dzieci. One przyzwyczajają się do tego, że widzą istotę ludzką przekształconą w krasnalą.

Jak wyjaśnimy ten proces? Czy nie pokazuje on, że człowiek sam już nie wie, kim jest? Nie tyle nawet, że jest dla siebie zagadką, tylko że myli się co do własnej istoty? Tak, że obawia się samego siebie? Postaci te pochodzą bowiem z głębi, w której człowiek się ujawnił¹²⁹.

Pod zabawnymi postaciami spod ręki Walta Disneya kryje się, zdaniem Guardiniego, pewna prawda o człowieku, która powinna nas zaniepokoić. Człowiek nie wie już, kim jest. Nie widzi siebie w całej okazałości, w całej swojej potencjalności

¹²⁹ R. Guardini, *Mickzmaus und co.*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 251.

i istocie. Widzi siebie jedynie fragmentarycznie, na co mogą wskazywać przerysowane pojedyncze części ciała tworzonych przez niego kreatur. Jednym z zabiegów przy tworzeniu karykatury jest wszak przesadne wyolbrzymienie jakiejś cechy tak, że zdaje się ona być, jeśli nie najważniejszym, to jedynym przymiotem danej postaci. Czy obraz taki nie przywodzi nam na myśl redukcjonizmu, który grozi człowiekowi żyjącemu w wielkiej masie ludzkiej? Do podobnych wniosków, co zauważył Guardini, mogą nas doprowadzić także niektóre obrazy Picasso, w których człowiek zdaje się być całkowicie rozczłonkowany; proporcje jego części ciała są zaburzone, często nawet oderwane od siebie i zniekształcone; przedstawione postaci nie mają w sobie zaś nic z harmonii boskiego stworzenia, są odczłowieczone, rozbite i pogrążone w chaosie¹³⁰. Teolog skonstatował: „To jest taka odpowiedź na pytanie o człowieka, która nie tylko mówi o zniekształceniu obrazu Bożego, ale całkowicie go niszczy¹³¹”.

A jednak, życie w dobrze zorganizowanej i świetnie funkcjonującej maszynie ludzkiej, niesie z sobą również pewne możliwości. Znajdują się one na drugiej drodze, którą obrać może współczesny człowiek. Oznacza ona zgodę na nowy kształt rzeczywistości i podporządkowanie się nowym strukturom – jednak nie po to, by w nich znaleźć spełnienie. Człowiek wybierający to wyjście nie inwestuje energii w – z góry przegraną - walkę z całym systemem, lecz godzi się na oddanie wielu możliwości i swobód po to, by móc ocalić to, co czyni go sobą; rezygnuje z wolności zewnętrznej, by oddać swoje siły rozwojowi wolności wewnętrznej. Jego spełnieniem nie jest wykonywanie jakiejś pracy dla maszyny, której jest częścią, lecz staranie o zachowanie swojego człowieczeństwa. W jaki sposób jest to możliwe? Guardini odpowiedział: poprzez bycie osobą¹³². Osoba – w przeciwieństwie do „osobowości”, tak charakterystycznej dla czasów nowożytnych – jest czymś z gruntu innym, niż rozwój wedle własnych zdolności i umiejętności. Pisze Guardini:

Nie ma tu aspektu rozwoju, jest tylko definicja. Nie oznacza jakiegoś niezwykłego bogactwa, ale coś określonego i prostego, co jednak w każdej jednostce ludzkiej da się

¹³⁰ Por. tamże, s. 250.

¹³¹ Tamże.

¹³² Por. R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 55-57.

utrzymać i rozwinąć. Oznacza charakter jedyności, która nie pochodzi od szczególnych dyspozycji i nie powstaje dzięki sprzyjającym okolicznościom, ale jest powołaniem bożym; afirmacja i rozwinięcie tej jedyności nie jest ani samowolą, ani przywilejem, tylko okazaniem wierności dla podstawowego ludzkiego obowiązku. Człowiek może w ten sposób uzbroić się przeciw niebezpieczeństwu, zagrażającemu mu od masy albo kolektywu, by uratować owo minimum, które mu pozwala zostać człowiekiem. Może też na nowo rozpocząć zdobywanie świata dla siebie i dla ludzkości, co jest zadaniem przyszłych czasów¹³³.

Zdaniem Guardiniego, czasy współczesne stwarzają doskonałe warunki do tego, by osoba ludzka rozwinęła się i osiągnęła swą pełną dojrzałość. Paradoksalnie, „pomocą” w tym mają być nieznanne nam jeszcze „anonimowe potęgi”, przeciw którym człowiek będzie musiał zahartować swego ducha i przed którymi zmuszony będzie bronić swej wewnętrznej wolności. Właśnie przez tę walkę, będzie mógł osiągnąć pełnię swego człowieczeństwa¹³⁴:

Na czym zaś polega istota człowieczeństwa? Na tym, by być osobą. Powołaną przez Boga, stąd zdolną do tego, by być za siebie odpowiedzialną, by z wewnętrznej własnej mocy zaangażować się w rzeczywistość¹³⁵.

Takie zaangażowanie jednostki będzie miało również pozytywne znaczenie dla kolektywu: dojrzałe osoby zbudują podstawę do wielkiego dzieła powierzonego człowiekowi: dzieła opanowywania świata:

Wymagania tego dzieła będą tak olbrzymie, że nie będą im mogły sprostać inicjatywy indywidualne ani współpraca ludzi wychowanych indywidualistycznie. Będzie to wymagało połączenia sił wszystkich i jedności w działaniu, które może zrodzić tylko inna postawa. Tę właśnie postawę widzimy, gdy człowiek nadchodzących czasów rezygnuje z tego co jest szczególnie, a przyjmuje wspólną formę życia, z całą oczywistością zrzeka się inicjatywy indywidualnej, włączając się do ogólnego porządku¹³⁶.

¹³³ Tamże, s. 56.

¹³⁴ Por. tamże, s. 58.

¹³⁵ Tamże, s. 57.

¹³⁶ Tamże, s. 58.

Wspólnota dojrzałych osób może więc „wziąć świat w posiadanie” w sposób, który w nowożytnym świecie indywidualizmu nie byłby możliwy. Widzimy tu pozytywny aspekt „człowieka w masie”, który ma szansę wybrzmieć, jeśli poszczególne jednostki będą dbały o zachowanie swego człowieczeństwa, jednocześnie wykazując się wobec siebie nawzajem koleżeńskością, pozwalającą im na współpracę:

Można by to uważać za przeżytek, który pozostaje, gdy wszystko straciło na wartości, ale można uważać to za zapowiedź czegoś, co ma nadejść; jest to koleżeńskość w przyszłej pracy ludzkości, w przyszłych niebezpieczeństwach grożących ludzkości. Gdy ta koleżeńskość opiera się na osobie, wnosi ona element pozytywny, jaki daje masa. W oparciu o osobę, pomimo zmienionych warunków, jakie stwarza masa, będzie można z powrotem zdobyć ludzkie wartości dobroci, zrozumienia, sprawiedliwości¹³⁷.

Ta perspektywa daje nam, ludziom, nadzieję na to, że dzięki odpowiednim nakładom pracy, uda nam się zmienić bezimienną masę ludzką w prawdziwą wspólnotę osób. Sztuka, jako sposób komunikacji, droga autoekspresji i element twórczości, może nam w tym oczywiście pomóc. Paradoksalnie, sztuka filmowa, która z jednej strony bywa wyrazem negatywnych aspektów współczesności, może być również szansą na realizację pozytywnych kroków dla wielkiej rodziny, jaką może stać się ludzkość. Szansa ta wynika z trzech aspektów produkcji filmowej.

Po pierwsze, technologie, którymi posługuje się kinematografia, pozwalają na spojrzenie globalne¹³⁸. Kino nie jest ograniczone przestrzenią; potrafi ukazywać najdalsze zakątki świata i ich mieszkańców, przez co sprawia, że człowiek mniej koncentruje się na samym sobie, uważa się raczej za obywatela ziemi. Doświadczenie to, poczucie „bycia częścią ludzkości”, antycypuje już pewną postawę wspólnototwórczą: człowiek wie, że jest elementem większej całości, za którą jest

¹³⁷ Tamże, s. 59.

¹³⁸ Por. R. Guardini, *Überlegung zum Problem des Films*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 128.

współodpowiedzialny. Wcześniejsze formy sztuki dawały tę świadomość jedynie w bardzo ograniczonej formie.

Po drugie, efektem ukazywania przez film różnych części świata, a co za tym idzie, różnych ludzi i kultur, pomaga w przewyciężeniu poczucia obcości względem innych. We wspomnieniach Guardiniego¹³⁹ czytamy o jego odczuciach po obejrzeniu pewnej japońskiej produkcji: choć teolog zauważył, że ukazany w tym filmie świat był zupełnie inny, niż jego własny, trudno oprzeć się wrażeniu, że doświadczenie to w jakiś sposób sprawiło, że kultura japońska, choć tak daleka, stała mu się „mniej obca”. Magia kina ma tę moc, by sprawić, że Europejczyk bez większego problemu utożsami się z bohaterem z Azji czy Afryki, a dzięki temu zrozumie, jak bardzo podobne są ich zmagania z własnym człowieczeństwem – nawet jeśli wyzwania codzienności istotnie się od siebie różnią.

Po trzecie – i ostatnie, a jednocześnie najważniejsze: produkcja filmu wymaga zaangażowania większej grupy ludzi. Zakłada więc współpracę osób. Cóż zaś scala bardziej, niż wspólne tworzenie? Film jest żywym przykładem tego, że działająca jak maszyna ludzka zbiorowość potrafi wytworzyć dzieło sztuki. Że wspólne działanie potrafi dać zadziwiające efekty. Że jedna część wspólnoty tworzy coś dla drugiej. W końcu: że jest taki rodzaj opanowywania świata, obejmowania rzeczywistości, który może dokonać się tylko wspólnymi siłami wielu osób. A jeśli się to dokona, będą powstawać dzieła takie, jak choćby film *Dieu a besoin des hommes* (*Bóg potrzebuje ludzi*, 1950 r., reż. Jean Delannoy), któremu nawet kinowy sceptyk Guardini dał się oczarować:

Film ten ujął mnie jak mało który. Prawda, czystość i wielkość, w dodatku uczyniona bez zarzutu. Człowiek staje się przy nim pełen nadziei. Czasy, które tworzą coś takiego, nie są stracone. Czułem się znów upomniany, by nie krytykować zbyt wiele, lecz mieć zaufanie i szacunek¹⁴⁰.

¹³⁹ Por. R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 175.

¹⁴⁰ Tamże, s. 244.

7.2. Moc nieokiełznana

Razem ze zmianą relacji człowieka z naturą i z samym sobą, zmienił się również cały charakter tego, co nazywamy kulturą. Przypomnijmy definicję z poprzedniego rozdziału: kulturę stanowi wszystko to, co przemienione, przepracowane, uczynione ręką ludzką¹⁴¹, i chodzi zarówno o samo dzieło (kultura obiektywna), jak i stan, w który człowiek tworzący dzieło wkracza (kultura subiektywna). Choć definicja ta nie ulega zmianie wraz z przejściem od nowożytności do współczesności, to jednak spojrzenie na kulturę, jej rozumienie i ocena są w tych epokach bardzo od siebie różne.

By dobrze zrozumieć ów zwrot w rozumieniu świata będącego efektem działania ludzkiego, musimy zrozumieć, co jest podstawą twórczości kulturalnej. Guardini odpowiada na to pytanie wprost: jest nią moc nad wszystkim tym, co istnieje:

Człowiek czasów nowożytnych jest zdania, że wzrost tej mocy to po prostu „postęp”, że wzrost ten daje większe bezpieczeństwo, pożytek, dobrobyt, więcej sił żywotnych, pełnię wartości¹⁴².

W postawie człowieka nowożytnego widzimy zatem optymizm i poczucie sprawczości, które zaobserwowaliśmy już w jego spotkaniu ze światem przyrody. Świadomy nowych możliwości, jakie dała mu nauka i technika, był on pełen zapału do tego, by przekształcać świat, by go zdobywać i „czynić sobie poddanym”. W jego odczuciu, nie było na tej drodze żadnego elementu, który mógłby „pójść nie tak”. Coraz prężniej rozwijająca się kultura mogła przynieść tylko dobro. Co prawda, w nowożytności pojawiały się różnego rodzaju krytyczne głosy względem niej, jak choćby najśłynniejsza krytyka Jean-Jacquesa Rousseau. Filozof ten nie odrzucał jednak samej idei rozwoju, zwracał jedynie uwagę na zachowanie odpowiednich proporcji i miar postępu, które, gdy zostaną zaburzone, mogłyby sprawić, że kultura

¹⁴¹ Por. R. Guardini, *Reflexionen über das Verhältnis von Natur und Kultur* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 188.

¹⁴² R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 68.

stałaby się czymś szkodliwym¹⁴³. Kulturę nowożytną krytykowała również myśl chrześcijańska – jednak znów, nie kulturę samą w sobie, lecz jej sztuczną autonomię, oderwanie od Boga¹⁴⁴. Powszechne przekonanie człowieka nowożytnego na temat kultury było jednak pozytywne. Uważał on, że natura i duch tworzą absolutną całość, w której wszystkie elementy są konieczne i słuszne¹⁴⁵. Stąd też, cała powstała z nich kultura musi być i jest z natury dobra. W przekonaniu tym tkwił jednak poważny błąd, który uświadomił sobie dopiero człowiek nowoczesny. Nie ma przecież konieczności, by wytwór rąk ludzkich zawsze był dobry. Duch ludzki jest wolny, może wybierać dobro lub zło, może budować lub niszczyć. Dlatego też i jego dzieła mogą być szlachetne bądź zdegenerowane. Rozwój wiedzy i technologii owszem, dawał człowiekowi do dyspozycji coraz większą moc; moc, w której człowiek nowożytny upatrywałby jedynie korzyści i pozytywów; tymczasem okazało się, że wzrost posiadanej mocy nie poszedł w parze z umiejętnością posługiwania się nią¹⁴⁶. I nie chodzi tutaj o intelektualne nadążanie za nowymi możliwościami i nowinkami technicznymi; chodzi o dyspozycję ducha, który, dopiero gdy sam panuje nad sobą, gdy sam za siebie i swoje sumienie potrafi wziąć odpowiedzialność, będzie gotowy do tego, by rozporządzać tym, co poza nim. Guardini pisze:

Zagadnienie mocy jest zasadniczym problemem, dookoła którego obracać się będzie przyszłe zadanie kultury, od rozwiązania jego zależeć będzie nie tylko dobrobyt czy nędza, ale życie i śmierć. Nie chodzi o wzrost mocy – to przyjdzie samo z siebie – ale o ujęcie jej w karby, o właściwy jej użytek. Chaotyczne siły natury w swej pierwotnej formie zostały opanowane, bezpośrednio nam dana natura jest posłuszna człowiekowi. Ale zjawia się ponownie w łonie samej kultury; elementem jej jest właśnie to, co opanowało pierwotny jej chaos: moc sama.

W tym drugim rozpętaniu chaotycznych sił otwarła się otchłań czasów pierwotnych. Wdzierają się z powrotem siły lasów wybijające i duszące. Powróciła potworność pustkowiec, powróciły strachy ciemności. Człowiek staje znowu przed chaosem; jest to

¹⁴³ Por. tamże, s. 64.

¹⁴⁴ Por. tamże, s. 65.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Por. tamże, s. 68-70.

tym straszniejsze, że mało kto widzi to niebezpieczeństwo, bo wszędzie przemawiają naukowcy, są w ruchu maszyny, funkcjonują urzędy¹⁴⁷.

Człowiek ma moc nad światem, nie ma jednak „mocy nad swą mocą¹⁴⁸”. W przeciwieństwie do człowieka nowożytnego wie, że absolutnie nic nie gwarantuje, że moc ta użyta będzie w sposób dobry, dozwolony. Stąd też wynika współczesne przekonanie, że kulturze nie można ufać. Każde dzieło ludzkie może przybrać piękny i szlachetny kształt, może jednak również stać się narzędziem zniszczenia o demonicznym wręcz charakterze. To ostatnie staje się realnym zagrożeniem wówczas, gdy człowiek odrzuca wzięcie odpowiedzialności za swe działanie. Guardini uważał, że moc, którą człowiek dysponuje, jeśli jest pozostawiona „samej sobie”, nie zaczyna funkcjonować niezależnie od człowieka, lecz nadal przy nim zostaje; w tym wypadku jednak, dysponowanie nią schodzi do podświadomości – człowiek nadal jej używa, jednak nie w dojrzały, odpowiedzialny sposób, ukształtowany według sumienia, nadający jej kierunek wedle dobra i norm moralnych. Gdy zaś zrezygnuje on z kierowania się sumieniem, moc biorą w posiadanie „demony”:

Owe złe duchy kierują mocą człowieka, posługując się jego instynktami, pozornie naturalnymi, w rzeczywistości buntowniczymi, jego logiką pozornie ścisłą, a tak naprawdę tak łatwo podlegającą wpływom, jego egoizmem tak bezsilnym pomimo całej jego bezwzględności¹⁴⁹.

Ta trudna do okiełznania moc przejawia się więc, czy tego chcemy, czy nie, w każdym ludzkim dziele. Jej wyraz może oczywiście przybierać różne formy, w zależności m.in. od sfery życia człowieka, w której się ukazuje. Sztuka, w rzeczy samej, jest jedną z nich. W niektórych nowoczesnych dziełach, owa konfuzja człowieka niepotrafiącego zapanować nad danymi mu możliwościami, krzyczy wręcz do odbiorcy, próbując go przestrzec przed niebezpieczeństwem nieokiełznanej mocy. Takie przynajmniej wrażenie odniósł Guardini w czasie jednej z wystaw dzieł Picassa:

¹⁴⁷ Tamże, s. 73.

¹⁴⁸ Por. tamże, s. 72.

¹⁴⁹ Tamże, s. 69.

W sali tronowej można się było przestraszyć. Ogromna przestrzeń, której niezliczone rzeźby i kolumny na ścianach wciąż były zniekształcone czy potłuczone. Przestrzeń całkowicie pusta i z różnych stron niebezpośrednio oświetlona. W środku stały dwa potworne obrazy: wojna i pokój. Nie wiem, który był straszniejszy, ta Wojna, czy ten Pokój – nieposkromione istoty, które zabijają lub tańczą! Obok znajdowały się dwa mniejsze obrazy: „pole bitwy” wypełnione rozbitymi ciałami ludzkimi, oraz „rozstrzelanie” grupy nagich kobiet przez podobnych do nich, nieludzkich żołnierzy¹⁵⁰.

Co z będzie z nas, ludzi, pośrodku tych mocy? Mocy pośród nas, ale i w nas? W każdym z osobna? To wielkie zagrożenie nadchodzącego czasu: czy energie wyzwolone z atomu będą mogły zostać związane siłą moralności? Jeszcze większe brzmi: czy duchowe impulsy wypuszczone przez wolę niezależności, będą splecione z nową pobożnością¹⁵¹?

Niezwykła osobliwość tkwi w sytuacji, gdy dzieło sztuki zdaje się ostrzegać człowieka przed jego własnymi siłami; gdy ludzka twórczość ostrzega twórcę przed nią samą. Dzieła Picassa z pewnością pełnią taką funkcję; mówią do odbiorcy: „spójrz, masz moc zniekształcić i rozbić człowieka i świat na kawałki”. Zawartość, wiadomość przekazywana przez dzieło sztuki, to jednak jeszcze nie wszystko. Mówimy przecież o kulturze, której nie można już ufać, ponieważ ma ona szansę – jako dzieło ludzkich rąk – być czymś dobrym lub demonicznym. Ze sztuką – nie z poszczególnymi dziełami, lecz sztuką jako dyscypliną - nie jest inaczej. Guardini dał w swoich notatkach wyraz spostrzeżeniu, jakie poczynił na temat części struktury twórczego aktu, która może sprawić, że człowiek-artysta, zachłyszawszy się swoją twórczą mocą, poważnie zbłądzi:

Czy cała sztuka nie jest już w swych korzeniach okropna? Czy dojdzie to do głosu, jest kwestią temperamentu i przypadku. Jednak od początku i zdecydowanie to postawa artysty jest czymś, co wykracza poza ciąg życia i czyni rzecz obiektem kształtowania.

¹⁵⁰ Prawdopodobnie chodzi o obrazy *Guernica* i *Masakra w Korei*.

¹⁵¹ R. Guardini, *Berichte über mein Leben* [w:] R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995, s. 193.

Tu spoczywa powód głębokiej nieprzyzwoitości dzieła sztuki, niezależnie od jej treści: w chłodzie rzeczowego spojrzenia¹⁵².

Artysta posiada moc twórczą. Moc, którą może spożytkować – poprzez tworzenie pięknego i dobrego dzieła – na służbę i korzyść duchowi swojemu i odbiorcy. Prawdziwa sztuka może wszak przyczynić się do lepszego przeżywania człowieczeństwa. W samym tworzeniu jednak kryje się pewne niebezpieczeństwo. Twórca chcący stworzyć dzieło, musi w pewien sposób stanąć w dystansie wobec rzeczy, która go zainspirowała. Posiada on w tej pozycji „przewagę”: nie jest to już bowiem moment spotkania dwóch istot, artysty z jakąś częścią rzeczywistości, lecz moment, w którym ta ostatnia staje się obiektem analizy, kalkulacji i oceny. Akt twórczy zakłada obecność tego momentu; artysta musi przecież zbudować zamysł dzieła, a do tego potrzebuje pewnego dystansu. Istnieje jednak zagrożenie, że twórca w tym stosunku już pozostanie; że twórcza moc, którą posiada, popchnie go do stawiania siebie w niezdrowym dystansie względem reszty świata i sprawi, że stanie się ona dla niego jedynie tworzywem, narzędziem służącym jego kreatywnym siłom. Twórca taki stawia siebie ponad światem, naturą, innymi ludźmi, a nawet ponad sobą samym, ponad własnym człowieczeństwem. W takiej konfiguracji nie ma już szans na prawdziwe spotkanie. Jedyne, co się może wydarzyć, to pewnego rodzaju zetknięcie artysty z resztą rzeczywistości, które jednak nie będzie służyło pomocy w wyrażeniu się istoty tej ostatniej; tym, co zdominuje próbującą dojść do głosu formę, będzie postawa artysty, zimna i wyniosła, mająca w sobie coś z pogardy wobec świata. Gdy zaś to się wydarzy, dzieło może okazać się w najlepszym wypadku mierne, w najgorszym: zdegenerowane i szkodliwe:

Najważniejszą przesłanką całego życia duchowego jest posłuszeństwo prawdzie, dążenie do słuszności. Tylko z tej pozycji oko widzi prawidłowo, działanie jest właściwe i dzieło staje się takie, jakim być powinno. Jeśli tej przesłanki zabraknie, wszystko ostatecznie wychodzi na opak. Istnieje jednak w człowieku pewien pierwiastek, który nie chce posłuszeństwa, lecz panowania i to nie takiego panowania, które samo podporządkowuje się jednak Panu Stworzenia, lecz absolutnej władzy nad

¹⁵² Tamże, s. 271.

światem, dyktatury. Dlatego tę może się zdarzyć, że chociaż spiętrzy się nieprzejeżdżalna ilość wiedzy, zdolności i pracy ludzkiej, aparat twórczy o najbardziej niesłychanej skali, to jednak rezultat jest nieszczęśliwy¹⁵³.

Współczesne postrzeganie kultury cechuje więc głęboka świadomość tego, że może ona być dla człowieka niebezpieczna. Moc, którą człowiek posiada, można wszak spożytkować na wiele różnych sposobów – niekoniecznie dobrych i szlachetnych. Człowiek nie nadąża ze swoją formacją duchową za tak dynamicznym rozwojem własnych możliwości, w wyniku czego, niszczy zamiast tworzyć, sieje chaos zamiast wprowadzać harmonii, dławi się własną mocą, zamiast mądrze panować. Ten stan kultury, która jest zagrożeniem, znajduje swoje miejsce w sferze artystycznej. Z jednej strony, w postaci treści dzieł – jak u Picassa – które ukazują rozkład świata, do którego prowadzi źle spożytkowana moc człowieka; z drugiej – w akcie samego tworzenia, który, choć powinien służyć człowiekowi i światu, może tak zostać wykorzystany przez artystę, że raczej podporządkowuje zamiast porządkować i poniża zamiast umacniać.

Czy jest jednak ratunek dla człowieka, który już niczemu i nikomu ufać nie może? Czy jest coś, co pomogłoby mu skierować jego moc na odpowiednie tory? Guardini dał pozytywną odpowiedź. I dziś bowiem dostępne są nam narzędzia kształtujące ducha, które z pewnością przyczynią się do wzrostu dojrzałości ludzkiej osoby w sprawowaniu władzy nad resztą stworzenia. Narzędziami tymi są trzy cnoty: powaga w szukaniu prawdy, duchowe męstwo, które potrafi zmierzyć się z chaosem ludzkiej twórczości oraz asceza, w której umiejętność opanowania samego siebie prowadzi do opanowania również swoich sił¹⁵⁴. Guardini patrzył w przyszłość z nadzieją:

Z tego wszystkiego musi wreszcie powstać duchowa sztuka rządzenia, w której moc będzie rządziła mocą. Będzie umiała rozróżnić prawo od bezprawia, cel i środki. Odnajdzie miarę i stworzy w wysiłku pracy i walki sferę, w której człowiek będzie

¹⁵³ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 287-288.

¹⁵⁴ Por. R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 74.

mógł żyć radośnie, zachowując swą godność. Na tym będzie polegać moc prawdziwa¹⁵⁵.

7.3. Chrześcijaństwo bez Boga

Obserwując współczesną sztukę, nie da się nie odnieść wrażenia, że zmiany, które dokonały się w myśli naszej epoki, dotyczą nie tylko podejścia człowieka do natury, kultury i siebie samego. Jest jeszcze jedna sfera, której rozumienie i przeżywanie niesie dla każdego czasu chyba najpoważniejsze skutki, determinuje bowiem postrzeganie pozostałych dziedzin życia. Mowa o sferze religijnej. I choć nie mamy tu do czynienia ze stanowczością, z jaką człowiek nowoczesny odwrócił się od nowożytnych idei (w przypadku podejścia do religijności możemy raczej mówić o kontynuacji i pogłębieniu tego, co nowożytność rozpoczęła), to nie da się ukryć – i sztuka, której doświadczenie tak bliskie jest przeżyciu religijnemu, nas o tym przekonuje – że zmiany, które zaszły, są bardzo poważne.

Jak już wspominałam w poprzednich wątkach tego rozdziału, czasy nowożytne charakteryzowały się m.in. próbami autonomizacji poszczególnych sfer życia. Naturę postrzegano jedynie z perspektywy racjonalnych doświadczeń, politykę jako dziedzinę dotyczącą wyłącznie dobrobytu i kwestii państwowych, sztuka ujmowana była jedynie w kategoriach estetycznych¹⁵⁶. Nie inaczej stało się z religią. Zupełnie odwrotnie, niż w średniowieczu, kwestie religijne miały zajmować się wyłącznie życiem duchowym poszczególnych osób; nie nawet całej zbiorowości, to bowiem oznaczałoby już jakąś ingerencję w porządek społeczny. Religia traktowana była jako prywatna sprawa, a jeśli Kościół wypowiadał się w dziedzinach innych niż Objawienie, uznawano, że przekraczał swoje kompetencje¹⁵⁷. Dla prawdziwego chrześcijanina, to nowożytne żądanie autonomii w kwestiach religijnych, było i jest czystym absurdem. Nie da się bowiem przeżywać swej wiary tak, by nie miała ona żadnego wpływu na inne dziedziny życia czy na ludzi wokół i jednocześnie pozostała żywą, prawdziwą wiarą.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Por. tamże, s. 76.

¹⁵⁷ Por. Tamże.

Nowożytność zapragnęła jednak zepchnąć religijny pierwiastek na margines prywatnego doświadczenia, całkowicie oderwanego od reszty życia:

Skutkiem tego z jednej strony powstaje świeckie życie autonomiczne, odcięte od wszelkich wpływów chrześcijańskich, z drugiej strony powstaje chrześcijaństwo, które dziwnym sposobem naśladuje tę „autonomię”. Tak jak się rozwija nauka czysto naukowa, ekonomia czysto ekonomiczna, czysto polityczna polityka, tak samo religia ma być czysto religijną. Toteż coraz bardziej traci ona łączność z konkretnym życiem, coraz jest uboższa w świeckie treści, ogranicza się coraz wyłącziej do „czysto religijnej” nauki i praktyki i dla wielu ludzi ma tylko tyle znaczenia, by ważnym chwilom życia, jak chrzest, ślub i śmierć nadać cechy religijne¹⁵⁸.

Zerwanie zależności między religią a innymi sferami życia sprawiło, że wiara wielu obumarła, przeradzając się w formalizm obrzędów pozbawionych swego pierwotnego znaczenia i praktykowanych ze względu na „tradycję”. Jednak ich obecność, sam fakt, że ich nie zaprzestano, każe nam przypuszczać, że dechrystianizacja, którą niosła nowożytność, była w pewnym sensie niepełna. Nie powinno być to jednak powodem do radości, gdyż sytuacja ta stała się przyczyną zjawiska, które u niejednego człowieka wywołałoby niemałe zakłopotanie. Myśl nowożytna bowiem odrzuciła Objawienie, nie odrzuciła jednak (a przynajmniej nie do końca) wartości rozwiniętych i wypracowanych przez chrześcijaństwo:

Widzieliśmy, że od początku czasów nowożytnych zaczyna rozwijać się kultura niechrześcijańska. Przez długi czas odnosi się to tylko do treści Objawienia, a nie dotyka wartości etycznych indywidualnych lub społecznych, które się rozwinęły pod jego wpływem. Przeciwnie, kultura nowożytna twierdzi, że jej podstawy opierają się na tych wartościach. Z punktu widzenia przyjętego przez nauki historyczne, wartości takie jak osobowość, wolność indywidualna, odpowiedzialność, wzajemne poszanowanie i gotowość do wzajemnej pomocy są wrodzonymi możliwościami człowieka, które odkryły i rozwinęły czasy nowożytne. Kultura pierwszych wieków chrześcijaństwa sprzyjała ich powstawaniu, a w średniowieczu rozwinęło je życie wewnętrzne i uczynki miłosierdzia. Później jednak, jak mówią, pojawiła się świadomość osobistej autonomii człowieka i stała się zdobyczą naturalną, niezależną

¹⁵⁸ Tamże, s. 76.

od chrześcijaństwa. Często można spotkać się z tym zdaniem, zwłaszcza w związku zprawami człowieka głoszonymi przez rewolucję francuską¹⁵⁹.

Nowożytna myśl przywłaszczyła sobie zatem wartości z natury, jak również pod względem historycznym, chrześcijańskie. Oderwała je jednak od ich źródła i jedynej rękoi, jaką jest Objawienie. Człowiek posiada godność i prawo do bycia szanowanym i kochanym, prawo do wolności itd. nie z powodu indywidualnych talentów i umiejętności, lecz z faktu bycia uczynionym „na obraz i podobieństwo” Boga. Niepotrzebne są żadne osiągnięcia: godność jest wpisana w naszą naturę na podstawie naszego „boskiego” pochodzenia. Gdy jednak odetniemy ją od jej korzeni, tj. od Boga, straci ona swój niezwywalny charakter: będzie można ją w każdym momencie podważyć, lub nawet odwołać (czego dowód dały choćby największe zbrodnie XX w.). Wartości odizolowane od źródła stają się kruche, nie istnieje już bowiem żadna racja, dla której należałoby je zachowywać.

Osobliwe to zjawisko „sekularyzacji chrześcijaństwa”, zauważył Guardini również w dziełach wielkich poetów i pisarzy XIX i początku XX wieku. W opublikowanym 1951 r. tekście pt. *Über religiöse Dichtung der Neuzeit (O religijnej poezji nowożytności)*, tłumaczył proces, jaki doń prowadzi: w epokach przepełnionych wiarą, obrazy religijne przenikają do wszystkich sfer rzeczywistości, zwłaszcza kultury: do języka, opowieści, legend, baśni, również do sztuki¹⁶⁰; stają się naturalnym środkiem wyrazu, często bardziej żywotnym, niż sama wiara w Objawienie:

Gdy wiara w Objawienie się rozpada, interpretacje te funkcjonują jeszcze przez długi czas. Oczywiście błędnie ich prawdziwy sens; jednak ich naturalne [tzn. „światowe” – przyp. aut.] elementy, podobieństwa, zgodności, pierwotne wizje przez nie dotknięte, nadal dają się odczuć.

¹⁵⁹ Tamże, s. 77.

¹⁶⁰ Por. R. Guardini, *Über religiöse Dichtung der Neuzeit*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 116.

Tak powstają słowa, obrazy, myśli, które oryginalnie miały swój ponadnaturalny sens, lecz go straciły. Teraz oznaczają coś przyrodzonego, światowego; jednak wciąż drży w nich ów błysk i da się przeczuć tajemnica, które pochodzą nie z tego świata¹⁶¹.

Jako przykłady dzieł, które powyższy proces uobecniają, podał Guardini poezje Hölderlina (1770-1843), Rilkego (1875-1926) oraz książki Kafki (1883-1924). Każdy z tych artystów posługiwał się motywami, które pochodziły z chrześcijańskiego Objawienia i choć każdy używał ich w sobie właściwy sposób, w dziełach wszystkich trzech można doświadczyć owej tajemniczej głębi, o jakiej pisał Guardini.

Hölderlin, jeden z czołowych romantyków niemieckich, ukochał sobie kulturę grecką. Jednak najbardziej charakterystyczna myśl zawarta w jego twórczości – „powrót Grecji” – ma ewidentnie wydźwięk profetyczny, nawiązujący do biblijnych zapowiedzi nastania Bożego Królestwa:

„Grecja” jest tu definicją wszelkich wartości. W swej pierwszej, bezpośrednio historycznej formie, była i przestała istnieć. W drugiej, tajemniczej, jednak wróci; nie tylko w sposób humanistyczny, jako zawartość form, lecz realnie, jako boska, wszystko przemieniająca moc. Później, po długim czasie ciemności, który panuje od końca antyku do chwili obecnej, powstanie trzecia, nieopisana nowa, doskonała pełnia. Wyobrażenie to zawiera, wymieszane z antyczno-mitologicznymi oraz nowożytno-idealistycznymi elementami, chrześcijańskie przesłanie o Paruzji: powrót raz obecnego historycznie na ziemi i obecnie żyjącego w Pneumie Chrystusa, który przynosi otwarte Królestwo Boże, przemienienie tego, co istnieje, w „nowe niebo i nową ziemię”. Wyobrażenie to uwolniło się od związku z wiarą, ześlizgnęło się w mityczno-naturalną sferę i nadaje przesłaniu Hölderlina jemu tylko właściwą głębię¹⁶².

Podobnie z motywu chrześcijańskiej nadziei korzystał Rilke w swoich elegiach i sonetach. Ich treścią jest przemijające istnienie; wypychane przez zimną technikę i rozpadające się dzieła prawdziwej, starej kultury oraz człowiek, który pragnie je zachować w sercu i robi to tak, że znów ożywają¹⁶³:

¹⁶¹ Tamże, s. 116-117.

¹⁶² Tamże, s. 119.

¹⁶³ Por. tamże, s. 120-121.

Gdy to czyni, z tego, co początkowo było jedynie w nim samym, powstaje coś trzeciego: przez człowieka przejęta rzecz; nadana jej dusza; przemieniony świat. W tym właśnie wszystko, co przemija, wciąż jednak jest obecne. To, że tego dokonuje, wskazuje misję, którą świat i istnienie posiada w człowieku.

To oznacza nic innego, jak sekularyzację chrześcijańskiej nowiny o „nowym stworzeniu”, w którym, „pod nowym niebem i na nowej ziemi”, powstanie nowy człowiek.

[...] Od tej właśnie wiadomości, którą ugruntowała chrześcijańska nadzieja i którą żyło dziewiętnaście wieków historii, pozyskały „Elegie” swą pełną obietnicy moc. Jednak niewielu czytelników poruszonych tą poezją wie, że jej intensywność w ogromnej części pochodzi z tego samego Objawienia, które ich twórca tak ostro odrzucił¹⁶⁴.

W przypadku twórczości Franza Kafki możemy mówić o szczególnym pokrewieństwie jej motywów ze Starym Testamentem. Bóg Ksiąg Mojżeszowych to Bóg objawiający swoją wszechmoc, mądrość, potęgę i suwerenność; jednocześnie, jest On Osobą, nie żadną nienazwaną siłą¹⁶⁵, nieokreśloną istotą. Jest Bogiem wiernym, zawierającym przymierze ze swoim ludem. Psalmi wychwalają Go jako Pana Stworzenia, prorocy widzą w Nim miłującego Ojca i opiekuńczego Króla, który, gdy zajdzie taka potrzeba, wojowniczo będzie bronił swoich poddanych. U praskiego pisarza, zdominowanego autorytarną postawą jego własnego ojca¹⁶⁶, obraz Przedwiecznego wygląda jednak inaczej:

U Kafki osobowość Boga zanikła. Jest tu oczywiście pewna boskość, lecz stała się całkowicie anonimowa, co wyraża się w zamkniętych drzwiach i niedostępnych instancjach władzy w jego powieściach pt. „Zamek” i „Proces”. Wszystkie momenty, które boską nieprzeniknioność prowadzą do jasności, prawdy i wierności, zniknęły. Co zostaje, to tępa niezrozumiałość. Z Pana, który, owszem, straszny jest w swym gniewie, lecz hojny w swej łasce i bliski w swej dobroci, który jest serdeczny i czuły w

¹⁶⁴ Tamże, s. 120-121.

¹⁶⁵ Por. tamże, s. 123.

¹⁶⁶ Por. tamże, s. 124.

miłości; którego tajemnica co rusz rozświetlana jest przez kolejne doświadczenia, [...] pozostała jedynie daleka, ciemna i zagrażająca moc¹⁶⁷.

Zsekularyzowane wartości i motywy chrześcijańskie w miejsce bezpośrednio przeżywanej, głębokiej wiary, to jednak jeszcze nie ostatni etap dechrystianizacji cywilizacji zachodniej. Dziś mamy do czynienia z sytuacją, w której nierzetelność czasów nowożytnych, chcąc zachować niektóre elementy starej kultury, została ujawniona. Już nie tylko Objawienie zostaje odrzucone, lecz wszystko, co chrześcijańskie. Guardini przewidział ten stan rzeczy, a nawet uznał taki obrót spraw za potrzebny:

Najważniejsze będzie to, o czym już wspomnieliśmy, mianowicie jaskrawa dechrystianizacja życia ludzkiego. Im bardziej niewierzący odrzuca Objawienie, im konsekwentniej to urzeczywistnia, tym jaśniej się okazuje, czym jest chrześcijaństwo. Niewierzący musi wyjść z mgły zeświecczenia. Musi się zrzec wykorzystywania Objawienia, któremu zaprzecza, i przywłaszczania sobie wartości i sił, jakie ono wypracowało. Niech żyje uczciwie bez Chrystusa i bez Boga, którego Chrystus objawił, ale niech doświadczy, co to znaczy. Już Nietzsche ostrzegał, że nowożytny niechrześcijanin jeszcze naprawdę nie poznał co to znaczy nie być chrześcijaninem. Ostatnie dziesiątki lat dały nam o tym pojęcie, ale to był dopiero początek¹⁶⁸.

Koniecznym było, by człowiek przestał się łudzić co do tego, że może zachować wartości wypływające z Objawienia, odrzucając jednocześnie jego Autora. Obecnie wiadomo, że w ten sposób zautonomizowane idee chrześcijańskie nie mogły się ostać. Nasza epoka, której początków Guardini był świadkiem, nie pozostawia już złudzeń: nie uznaje niezbywalnej wartości osoby, odrzuca ideę odpowiedzialnej wolności na rzecz swawoli i hołdowania zmysłom, a prawda, dobro i piękno stały się relatywną kwestią subiektywnej oceny. Współcześnie nie uznaje się wartości z góry zdefiniowanych, odrzuca się je raczej jako „narzędzie ucisku”, a nawet, gdy kilka osób zdaje się wyznawać przekonania o tej samej nazwie, najprawdopodobniej mają one na myśli zupełnie różne rzeczy. W takim świecie, wiara w Boga, w Jego Objawienie,

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 80-81.

wartości zeń wypływające oraz fakt istnienia obiektywnej prawdy, zdaje się być czymś niepojętym. Tak promowany w ostatnich dziesięcioleciach relatywizm nie uznaje bowiem jakiegokolwiek stałości. Z drugiej strony, wiara w Boga, który jest niezmienny, przyciąga tych, którzy, zmęczeni ciągłym dryfowaniem na morzu wszechobecnego relatywizmu, szukają portu, stałości, właściwej orientacji. Tendencja ta jest bardzo widoczna we współczesnym podejściu do dzieł religijnych. W artykule pt. *Abschied von der Tübinger Kunstausstellung (Pożegnanie wystawy sztuk pięknych w Tybindze, 1947 r.)*, będącym refleksją po ekspozycji dzieł sztuki z dziewięciu wieków historii, Guardini zwrócił uwagę na głębokie niezrozumienie sztuki sakralnej przez współczesnych. Widać je było już w konfiguracji, w jaką dzieła zostały skomponowane:

To nie tylko dziwne, ale do głębi błędne, gdy w jakimś pomieszczeniu znajduje się wiele przedstawień Ukrzyżowanego i wiele Madonn. Coś takiego może wydarzyć się tylko gdy dana epoka, w swej całości, nie rozumie już, co te dzieła oznaczają [...] ¹⁶⁹.

Człowiek, który nie widzi nic niewłaściwego w umieszczeniu dzieł sztuki sakralnej w zimnej muzealnej sali, zatracił najwyraźniej wycucie *sacrum*. Podobnie ten, który takie dzieła po prostu „ogląda”. Ich miejsce, jak twierdził Guardini, jest gdzie indziej – w specjalnie wyznaczonej przestrzeni, tam, gdzie możliwa jest adoracja. Potraktowanie takich dzieł jak zwyczajnych eksponatów jest wielkim nieporozumieniem. A jednak, współcześni wciąż czują pewną grawitację w kierunku dzieł prawdziwie religijnych, jakie powstawały np. w średniowieczu. Człowiek niereligijny jest w jakiś sposób poruszony tą „dziwaczną” sztuką sprzed wieków, która kryje w sobie coś już dziś nieznanego, co jednak nie przestaje wzywać człowieka każdego wieku:

Życie współczesnego człowieka już od dawna nie ma religijnego kształtu; czcze paplanie o mitach jest tego dowodem. Mit już nie istnieje i nie będzie istniał; jego czas przeminął. Z drugiej strony, świat chrześcijański jest dla wielu również nieważny; to nieszczęście, któremu chrześcijaństwo jest w jakiś sposób winne, przez m.in.

¹⁶⁹ R. Guardini, *Abschied von der Tübinger Kunstausstellung*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 34.

zesztywnienie obrazów katolickich, nie mniejsze, niż protestancka ich negacja. Dlatego tak często chrześcijańskie przedstawienia sprawiają wrażenie zacofanych i obumarłych. Tym bardziej wielu zostało poruszonych, że, bez zbędnych przemówień, chwalcących czy krytycznych, na temat średniowiecza, po prostu stali przed jego dziełami. Mniej lub bardziej jasno, mniej lub bardziej mocno odczuwali w nich, czym jest postawa chrześcijańska i co może ona oznaczać dla życia¹⁷⁰.

Człowiek nowoczesny żyje bez Boga już tak długo, że życie zdeterminowane wiarą w Najwyższego jest mu całkowicie obce i zupełnie niepasujące do kształtu współczesnego świata. Jednak z drugiej strony, być może właśnie to doświadczenie duchowej pustki, często zagłuszanej na wszelakie sposoby, stanie się sposobnością do odnalezienia na nowo drogi ku Chrystusowi. Niezależnie bowiem od epoki oraz od tego, jak daleko człowiek odejdzie od wiary, jego boskie pochodzenie nie zostaje zlikwidowane:

W rzeczy samej, istnienie zostało przez grzech człowieka postawione w opozycji względem Boga i tym samym w opozycji do samego siebie; mimo to, świat i człowiek nadal pozostają boskim dziełem. Zbłąkanie to nie znosi prawdy o ich istocie; inaczej zatoniłyby w nicości¹⁷¹.

Choć człowiek pogrążony w grzechu traci ostrość duchowego zmysłu, to być może właśnie na tej duchowej pustyni aktualnego czasu wyraźniej doświadczy *hakkadosz*, tego „innego”, „świętego”; być może, przepełnione duchem dzieła czasów minionych przyjdą mu z pomocą, mówiąc: „tak wygląda życie przepełnione wiarą”; być może ów wielki kontrast między światem a Bogiem sprawi, że w człowieku mocniej odezwie się od początku wypisane w jego sercu wezwanie do relacji z Tym, który jest w stanie przynieść mu ostateczne ukojenie. A gdy to już się stanie, szybko zauważymy pojawienie się nowej sztuki. Współczesnej, lecz do głębi duchowej.

¹⁷⁰ Tamże, s. 40.

¹⁷¹ R. Guardini, *Über religiöse Dichtung der Neuzeit*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 115.

* * *

W *Das Ende der Neuzeit (Koniec czasów nowożytnych, 1950 r.)* napisał Guardini: „Jedyną miarą, która możemy przykładać do jakiejś epoki, jest pytanie, w jakim stopniu mogła się w tej epoce rozwinąć – odpowiednio do cech odrębnych tej epoki – istota ludzka¹⁷²”. Jak jednak „zmierzyć” rozkwit człowieczeństwa? Z pewnością jedna z odpowiedzi mogłaby być następująca: by ocenić dynamizm osoby ludzkiej w danym czasie, należy przyjrzeć się jej szeroko pojętej pracy, twórczości; trzeba zwrócić uwagę na przeżywanie jej stosunków ze światem, z innymi ludźmi, z własnym dziełem, z Bogiem. Dzieła człowieka mówią o nim bardzo wiele; pokazują, czy do głosu doszły niszczące siły chaosu, czy ukierunkowane na prawdę tworzenie. Z dokonań na rozległym polu kultury da się odczytać, czy człowiek buduje, czy unicestwia. Dzięki temu, dzieło ludzkie daje nam pewien wgląd we wnętrze człowieka, jego pragnienia, motywacje, przekonania, marzenia i plany. Twórczość artystyczna, jako działanie pozbawione praktycznego celu, a przez to na wskroś „wolne”, potrafi wyrazić wyjątkowo wiele. Sztuka każdego wieku stanowi kronikę dziejów ludzkości, jednak nie tych dziejów „politycznych”, lecz dziejów duszy człowieka. W sztuce bowiem człowiek siebie odkrywa i zawiera; pozostawia znak swych relacji, swej wrażliwości. Książki historyczne mówią wiele o ludach i narodach; sztuka mówi o człowieczeństwie. Nie tylko o człowieczeństwie wybranych, lecz o człowieczeństwie nas wszystkich.

¹⁷² R. Guardini, *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowa, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 32.

Część III

Sztuka i człowiek

Prawdziwe dzieło sztuki jest obrazem ludzkich losów. Jest swoistą relacją na temat wzlotów i upadków człowieka; zapisem jego najgłębszych tęsknot i owocem zmagania z sobą i światem. Jest też obrazem udziału człowieka w twórczej mocy Boga.

W tej części zjamuję się wszystkimi kwestiami, które można zawrzeć w obszarze związków pomiędzy sztuką i człowiekiem. Zadałam pytania m. in. o naturę artystycznego tworzenia i źródło jego imperatywu, o to, jaka relacja wiąże je z ludzkim duchem, o podstawowe warunki owocnego obcowania człowieka ze sztuką oraz o korzyści, jakie może ono nam przynieść. Z odpowiedziami pośpieszyły mi liczne książki Guardiniego, z których dwie okazały się wyjątkowo użyteczne: *Unterscheidung des Christlichen (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie, 1963 r.)* oraz *Sorge um den Menschen (Troska o człowieka, t. 1. 1962 r., t. 2. 1968 r.)*. Jak zwykle, nieocenioną pomocą znów okazała się antologia tekstów o sztuce pt. *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 2005 r.)*, zwłaszcza jako materiał do rozdziałów o odpowiedniej postawie artysty i odbiorcy dzieła.

Część tę otwieram refleksą na temat związku ducha ludzkiego z tworzeniem artystycznym (*Sztuka jako aktywność ducha ludzkiego*). To rozdział najmniej związany z tematem samej sztuki; jednocześnie jest najmocniej osadzony w obszarze filozofii i teologii, wyjaśniając w pewnym stopniu, skąd u Guardiniego wzięło się tak niekwestionowane łączenie sztuki z duchowością. W dalszym ciągu przedstawiam zalecenia i rady teologa dotyczące postaw artysty i odbiorcy, gwarantujące najpełniejsze owoce obcowania ze sztuką (*Rola i odpowiedzialność artysty, Postawa odbiorcy*). Zwieńczenie Części III stanowi rozwinięcie tezy, jakoby sztuka była istotnym obszarem, w którym człowiek realizuje swoje duchowe powołanie – drogą, na której staje się pełniej sam sobą (*Sztuka jako pomoc w realizacji człowieczeństwa*).

8. Sztuka jako aktywność ducha ludzkiego

Jeżeli chcemy rzetelnie podejść do tematu związku człowieka ze sztuką, musimy zadać pytanie, skąd w ogóle bierze się w nim dążenie do tworzenia i potrzeba obcowania z dziełami sztuki. Dopiero gdy rozpoznamy ów „zmysł” człowieka, w obrębie którego wyzwalamy się jego kreatywne moce, będziemy w stanie rzeczywiście zrozumieć znaczenie jego relacji ze sztuką. O istocie sztuki była już mowa; spróbujmy zatem pochylić się nad tym, który jej doświadcza jako twórca i odbiorca.

W książce Guardiniego pt. *Unterscheidung des Christlichen* (Rozróżnienie tego, co chrześcijańskie, 1963 r.) znajdujemy trzy ważne teksty z 1927 r.: *Lebendige Freiheit, Freiheit und Unabnderlichkeit* oraz *Lebendiger Geist* (*Żywa wolność, Wolność i nieodwołalność, Żywy duch*). Pierwsze dwa – jak wskazują na to tytuły – traktują o wolności człowieka. Jedną z ich konkluzji jest stwierdzenie, że człowiek doświadcza w obrębie własnej osoby swoistej wolności i konieczności (nieodwołalności) zarazem: jest tym, kim jest i jego działanie zgodne jest z jego tożsamością; jest „taki oto”, działa „tak oto”, ponieważ „nie może inaczej¹”. Konieczność ta jest jednak zupełnie innego rodzaju, niż np. działające zjawisko grawitacji. Człowiek w inny sposób „musi” być sobą, niż zrzucony z wysokości kamień „musi” spaść na ziemię. Różnica polega na tym, że owa konieczność w przypadku człowieka – podobnie jak jego wolność – leży w sferze ludzkiego ducha, nie zaś w jakichś zewnętrznych prawach. Innymi słowy, obecność ducha ludzkiego każe człowiekowi być sobą i w wolności działać w zgodzie ze swoim człowieczeństwem². Konkluzja ta w naturalny sposób rodzi pytanie: czym jednak jest ów „duch ludzki”, o którym mowa? Trzeci z wyżej wymienionych tekstów próbuje udzielić na nie odpowiedzi.

¹ Por. R. Guardini, *Lebendiger Geist* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 121.

² Tamże.

8.1. Osobliwy organ poznania

By określić, czym jest duch ludzki, Guardini wyszedł od pytania: czy człowiek poznaje poszczególne elementy świata zawsze w ten sam sposób? Odpowiedź wydaje się jasna: nie. Istnieją przedmioty „naturalne” – tzn. te, które „należą do świata” i są poznawalne i dostępne człowiekowi przez zmysły i rozum, jak np. przyroda i jej prawa. Z drugiej strony, istnieje rzeczywistość ponadnaturalna. Należy do niej wszystko, co możemy nazwać Objawieniem: zarówno sposób, w jaki ono się dokonuje, np. przez przecucie istnienia czegoś co jest poza tym światem, jak i bezpośrednie treści Objawienia, takie jak istnienie żywego Boga³. Poznanie Objawienia jest możliwe przez wiarę – przy czym nie chodzi tu jedynie o jakąś formę wiedzy, lecz o akt zupełnie innej jakości, który sam w sobie ma ponadnaturalny charakter i wypływa z Objawienia. Dzięki wierze, człowiek pojmuje wyższą rzeczywistość również przez kategorie ziemskie; jak to św. Paweł ujmuje w Liście do Rzymian: „Albowiem od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty - wiekuista Jego potęga oraz bóstwo - stają się widzialne dla umysłu przez Jego dzieła [...]”⁴. Oprócz przedmiotów poznania o charakterze naturalnym i ponadnaturalnym istnieje jednak – według Guardiniego – jeszcze jedna kategoria:

Są rzeczywistości, wartości, roszczenia, relacje, które w gruncie rzeczy należą do świata. W gruncie rzeczy należą one do dziedziny doświadczenia i myślenia, bez zastrzeżeń dostępnej mi jako człowiekowi. Teoretycznie musiałyby one więc dojść do pełnego, czysto naturalnego stanu rzeczy. Faktycznie to się jednak nie dzieje. Albo w ogóle, tak, że rzeczy te pozostają w całkowitej ciemności; albo niewyraźnie; jedynie w przybliżeniu, tak, że nie mogą stać się w pełni jasne; w formie zanikania, tak, że to, o co chodzi, daje się pojąć i zaraz się wymyka. To jest tak, jakby jedna rzecz była przez inne ukryta lub wypchnięta; to, co delikatne, subtelne, przez to, co toporne; to, co skomplikowane, stawiające sile pojmowania wyższe warunki, przez to, co w zasięgu ręki, łatwe do zobaczenia⁵.

³ Por. tamże, s. 125.

⁴ Rz 1,20.

⁵ Tamże, s. 129.

Zatem oprócz bezpośrednio, zmysłowo poznawalnych elementów oraz elementów nadprzyrodzonych, do poznania których konieczna jest łaska wiary, istnieją sfery, które owszem, należą do świata, jednak z jakichś tajemniczych powodów, nie dają się w pełni poznać naszym zmysłom. By rzeczywistości te stały się dostępne dla człowieka, potrzeba odpowiedniego nastawienia. Nie jedynie większego wysiłku, lecz całkowicie innego usposobienia względem poznawanych rzeczy. Rzeczywistości te należą faktycznie do sfery naturalnej, do „tego świata”, jednakowoż stoją najwyżej w hierarchii jako te, które mają największe znaczenie dla uświęcenia człowieka⁶; to sfery, które posiadają charakter duchowo-osobowy: np. człowiek w swej godności; stanowią wartości, porządki, takie jak wolność, czy miłość; jak również różne formy relacji międzyludzkich: małżeństwo, przyjaźń, państwo i inne. Choć mamy z nimi na co dzień do czynienia, wymykają się naszemu pojmowaniu; jesteśmy w stanie do nich się zbliżyć, lecz bardzo łatwo popadamy w błędne ich rozumienie – np. redukując osobę do podmiotu lub indywiduum. Powodem, dla którego tak trudno ogarnąć umysłem rzeczy o których mowa, jest – zdaniem Guardiniego – grzech pierworodny⁷. Człowiek, który w wyniku własnej wolnej decyzji stał się nie tym, kim być powinien, posiada jak gdyby rozproszony umysł, niezdolny do łatwego i niezakłóconego widzenia rzeczy takimi, jakimi są i być powinny. Zwłaszcza, jeśli chodzi o powyższe kwestie. Jest jednak pewien sposób, by do owych treści dotrzeć. Píše Guardini:

Przedmioty z tej sfery są naturalne. Należą same w sobie do pola filozofii, psychologii, socjologii itd. Do pełnego i jednoznacznego stanu rzeczy dochodzą dopiero wtedy, gdy wychodzą im naprzeciw analogiczne rzeczywistości ze sfery ponadnaturalnej i gdy pojmowane są przez wiarę⁸.

Według teologa, nie istnieje coś takiego jak osobna, autonomiczna wiedza o sprawach duchowo- osobowych. Ich poznanie wymaga współpracy rozumu i wiary: rzeczy należące do tego świata muszą być wyjaśniane analogicznymi treściami Objawienia – dopiero wtedy ukaże się człowiekowi ich pełne znaczenie. By

⁶ Por. tamże, s. 130.

⁷ Por. tamże.

⁸ Tamże, s. 133.

zrozumieć, czym jest osoba, trzeba zagłębić się w istotę tożsamości dziecka Bożego, chcianego i kochanego przez Ojca; by nie redukować historii jedynie do rozwoju przyczynowo-biologicznego i rozumieć jej sens, trzeba najpierw pojąć, co znaczy ona w świetle zbawienia, z momentem szczytowym przyjścia Boga na ziemię⁹. To, na ile rzeczy te jawią nam się jako jasne i klarowne, zależy od zaangażowania wiary. Gdy wiara słabnie, ześlizgują się w ciemność; gdy jest mocna i pełna – objawia nam się ich głębia.

W tej właśnie, specyficznej formie poznania, ujawnia się żywy ludzki duch. Człowiek jest w stanie „przeczuwać” go, doświadczać w rozmaitych sytuacjach: w tym, jak z chaosu niewiedzy wyłania się porządek i rzeczy stają się jasne; w tym, jak człowiek uwalnia się spod ciężaru bycia i zdobywa siły, które czynią jego egzystencję „lżejszą”; również tam, gdzie zdobywa się on na wielkie poświęcenie dla czegoś wyższego; tam, gdzie sam staje się kimś lepszym, szlachetniejszym; w końcu również w akcie miłości, gdy człowiek przyjmuje w pełni drugą osobę i się jej sam oddaje¹⁰. Tam wszędzie wyczuwalny jest żywy duch. By jednak odpowiedzieć na pytanie, czym on właściwie jest, musimy odwołać się do treści Objawienia: nie sposób bowiem zrozumieć, czym jest żywy duch ludzki bez odniesienia do Ducha Świętego i Jego działania. Duch Święty jest bowiem warunkiem i gwarancją tego pierwszego¹¹.

Czym, a właściwie Kim jest zatem Duch Święty? Zdaniem Guardiniego, jest On „domem rodzinnym Chrystusa¹²”, tym, skąd On pochodzi. Jest tym, który sprawia, że wszystko, co Chrystus mówi i kim jest, postrzegane jest jako coś „nie z tego świata”, pochodzące „z góry”, nieziemskie, święte, „przebicie się Boga do świata¹³”. Duch Święty to żywa głębia samego Boga, Jego żywe wnętrze¹⁴. W tym właśnie Duchu, człowiek ma udział, może uczestniczyć w Nim i Jego działaniu:

⁹ Por. tamże, s. 132-133.

¹⁰ Por. tamże, s. 135-137.

¹¹ Por. tamże.

¹² Por. tamże, s. 138.

¹³ Por. tamże.

¹⁴ Por. tamże, s. 139.

Chrześcijanin powinien stać w świecie jako nosiciel tej świętej Bożej głębi. Nie naprzeciw świata, poza nim – lecz w świecie. Jako coś nieustannie niepokojącego ów świat, który dąży zamknięcia się w sobie i autonomii. [Chrześcijanin jest] ciągle i ciągle powoływany, by go przez wiarę pokonać. Zdany na to, by w nim i przy nim zbudować Królestwo Boże¹⁵.

Tak więc, jak Duch Święty jest „działającym domem Bożym”, tak duch ludzki powinien być wypełniony Bogiem. Jak to pisał św. Augustyn, istotą ducha ludzkiego jest *capacitas Dei* – objęcie Boga¹⁶. Duch ludzki jest tym w człowieku, co może być przez Boga powołane i co jako jedyne może dać nań właściwą odpowiedź. Pisze Guardini:

Duch jest tym, co jest żywe we mnie, i co samo dopiero wówczas dochodzi do swej pełni, gdy dostaje Boga jako zawartość; zawartość własnego życia, w pojmowaniu, w wartościowaniu i decydowaniu, w formowaniu i w czynie¹⁷.

W ten sposób, jest duch ludzki w bezpośredniej relacji z Bogiem. Nie pochodzi ze świata, pochodzi od Boga. Jednak żyje w świecie, wstrząsa nim i niepokoi, a jego zadaniem jest zmienić powołanie człowieka w czyn:

Ten duch, który stoi bezpośrednio przed Bogiem, pod Jego wezwaniem, którego istotą powinna być odpowiedź na to wezwanie; ten, który nie jest z tego świata, ale jest w nim postawiony, by pełnić tam swą służbę; w świecie przez niego zagrożonym, lecz jednocześnie czekającym i niegotowym, aż ten – w posłuszeństwie Bogu, nie jako autonomiczny Demiurg – wypełni w nim swoją służbę... Ten duch niesie wolność. Tak, wolność jest niczym innym, jak sposobem, w jaki duch ten jest duchem działającym. Sposób jego działania, który przez to jest określony, że nie należy on do tego świata. Przez to, że jego ontyczne miejsce nie jest w świecie; *wyżej* niż on, ponad nim; [...] Przez wszystko to, że ma ów duch siedzibę w samym sobie, skąd może suwerennie decydować i wybierać. To ostatecznie *chcę, ponieważ chcę*; ta ostateczna produktywność aktu wolności właśnie tu staje się możliwa¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 140.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 141.

¹⁸ Tamże, s. 143.

Duch ludzki jest więc „organem” w człowieku, pozwalającym poznać rzeczy światowe, które jednak naznaczone są ponadnaturalną głębią. Sam żyje w świecie, w człowieku, jednak jest zakorzeniony w Duchu Świętym, w Bogu, od którego pochodzi. Właśnie przez ten udział, zdolny jest nie tylko rozpoznawać prawdę, ale również działać według niej w pełnej wolności. Zadaniem człowieka jest dbać o „higienę ducha”, o to, by obejmował on Boga, bo tylko wówczas jego działanie będzie służyć rozwojowi człowieczeństwa w dążeniu do osiągnięcia boskich wyżyn w wieczności.

8.2. Przestrzeń wolnego spotkania

Gdy ustaliliśmy już, czym według Romano Guardiniego jest żywy ludzki duch, spróbujmy odkryć, jakie są jego związki ze sztuką. Jak nietrudno zauważyć, w powyższych rozważaniach na ten temat, szczególne miejsce zajmuje kwestia poznania. Nie bez powodu: poznawanie prawdy jest, zdaniem teologa, pierwszym z podstawowych doświadczeń należącym do życia duchowego człowieka; tuż za nim stoi doświadczenie etyczne, którego przedmiotem jest norma moralna, dalej – doświadczenie estetyczne, zajmujące się formą i wyrazem danego przedmiotu, na ostatnim miejscu zaś doświadczenie religijne¹⁹. By poznać prawdę danej rzeczy – a mowa tu o tym specyficznym poznaniu, które łączy kategorie tego świata z kategoriami Objawienia – musi wydarzyć się spotkanie. By miało ono miejsce, potrzebne jest zderzenie człowieka z rzeczywistością. Jednakowoż, przypadkowe „natrafienie” człowieka na dany przedmiot lub osobę, nie warunkuje jeszcze prawdziwego spotkania. Guardini pisze:

Gdy człowiek jest głodny i sięga po jabłko, czy rzeczywiście spotyka on ten owoc? Oczywiście, że nie; przynajmniej w większości przypadków. Najczęściej zachowuje się on podobnie do zwierzęcia: poczucie głodu zaczyna działać i człowiek sięga po owoc jako po środek nasycenia się. Niemniej jednak, zachowanie to jest jedynie

¹⁹ Por. R. Guardini, *Phänomen der religiösen Erfahrung*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 369.

podobne do zwierzęcego, ponieważ może się również ukształtować zupełnie inaczej. Człowiek może w taki sposób widzieć owoc, że powstanie z tego Martwa natura z jabłkami Cezanne'a. Wówczas wydarzyło się spotkanie...²⁰

Widać zatem jasno, że prawdziwe spotkanie niesie z sobą zupełnie inną jakość poznania. Zostańmy przy powyższym przykładzie: w pierwszym przypadku, człowiek „poznaje” owoc rozumem, jako rzeczywistość ziemską, tutejszą, uchwytną, poznawalną. Dzięki znajomości właściwości owocu, rozpoznaje w nim środek odpowiedni do osiągnięcia celu: uczucia sytości. W drugim przypadku, spojrzenie to jest inne; owoc nie jest tu środkiem do celu. Tutaj dzieje się coś, co nie jest podległe założeniom. Człowiek napotyka na owoc i widzi w nim coś ukrytego, głębszego, należącego do jego istoty. Wewnętrznym zmysłem przeczuwa w nim jego sens: poznaje go swoim duchem. By to się jednak mogło wydarzyć, człowiek musi być wolnym²¹. Wolnym od oczekiwań, przedsądów, założeń. „Wolny” musi być też poznawany przedmiot, czyli stać przed człowiekiem w swojej całej okazałości, nie zaś jedynie przez wzgląd na jakieś praktyczne aspekty. Jedynym powodem i motywem tego spotkania powinna być możliwość i chęć poznania prawdy. Tylko w takim wypadku człowiek będzie w stanie pojąć istotę stojącej przed nim rzeczy. Zrozumienie to zaś obudzi w nim zdolność tworzenia, przez którą człowiek jeszcze pełniej będzie mógł wyrazić sens poznawanego przedmiotu. W *Freiheit und Unabänderlichkeit* (*Wolność i nieodwołalność*, 1927 r.) czytamy:

Moment nieobliczalności niezwykle nabrał mocy; tak samo jak moment produktywności. Ten ostatni nabrał nowego charakteru: formowania i stwarzania. W zupełnie innej mierze wymagana jest postawa odbioru, otwartości, szacunku wobec tworzącej mocy ducha. Postawa, która nie chce kontrolować i obliczać, lecz przyjmuje. Która zdolna jest pojąć, że przez działanie ducha powstaje świat, którego natura nie zna; pełniejszy i prawdziwszy niż świat naturalny; taki, który może zrealizować się jedynie przez twórcze akty ducha. Wobec tych aktów i tego, co tworzą, konieczna jest inna forma pojmowania i przenikania: rozumienie. Tak samo

²⁰ R. Guardini, *Die Begegnung*, [w:] tamże, s. 232.

²¹ Por. tamże.

rzecz się ma z wyłanianiem się dzieła sztuki z twórczego artysty; ze źródłem wyzwalającego się czynu w czyniącym; z ukazującym się porządkiem itd.²²

W tym właśnie, osobliwym spotkaniu człowieka ze światem, uaktywnia się poznający duch; jego działanie zaś jest działaniem twórczym. Co to dokładnie znaczy? Na czym to twórcze działanie polega? Kwestię tę pomoże nam rozjaśnić fragment wykładu Guardiniego pt. *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.)*, w którym teolog przeanalizował proces tworzenia artystycznego:

W tym, że malarz pojmuje istotę danej rzeczy, pojmuje również samego siebie. Również nie teoretycznie, tak, jakby jakiś psycholog badał swoje wnętrze, lecz po prostu żyjąc. W tym, że czuje on dotyk istoty danej rzeczy, budzi się coś w jego własnej istocie. [...] To oznacza właśnie „spotkanie” w odróżnieniu od zwykłego „natrafienia na coś”: widzimy daną rzecz, czujemy jej osobliwość, jej wielkość, piękno i konieczność – i od razu, jak żywe echo, odpowiada nań coś w nas samych, coś się budzi, podnosi, rozwija. Można więc nazwać człowieka tą istotą, która zdolna jest swoim wewnętrznym byciem odpowiadać na rzeczy świata, i w tym akcie realizować samego siebie²³.

Człowiek staje więc przed jakąś rzeczywistością naturalnego świata; staje w wolności, bez założeń i oczekiwań. Otwiera się na prawdę tej rzeczy, pragnie ją poznać taką, jaka ona jest i to, w jaki sposób istnieje ona w świecie. Już tutaj działa jego żywy duch: poprzez otwarcie się i wolność, dystans wobec samego siebie i wobec danej rzeczywistości. W jego wnętrzu następuje pewne poruszenie; z jednej strony pojmuje on głębię i istotę tego, co widzi przed sobą; w nim samym podnosi się obraz tej istoty. Jednocześnie, jako odpowiedź, formuje się w nim obraz prawdy o nim samym. Na tym właśnie polega twórczość ludzkiego ducha. Poznanie jest na tym poziomie żywym tworzeniem, którego konsekwencją jest rozumienie i odpowiedź: człowiek przenika duchowo daną rzecz, pojmuje duchem jej sens i odpowiada na jej bycie swoim byciem. Tak nawiązuje się relacja człowieka ze światem. Jej owocem jest

²² R. Guardini, *Freiheit und Unabänderlichkeit*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 114.

²³ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 9-10.

przewyciężenie chaosu, „uczynienie sobie ziemi poddaną²⁴”, odnalezienie w świecie swojego domu i umiejscowienie w nim swojej osoby. Poznanie i przyjęcie prawdy o świecie i sobie samym przynosi wolność, która pomaga duchowi ludzkiemu się rozwijać²⁵.

Poczyńmy teraz krok dalej i spróbujmy odnieść to wszystko do sztuki. Z przemyśleń Guardiniego można wysnuć dla niej trzy punkty styczne z rzeczywistością ducha ludzkiego: tworzenie artystyczne, przewyciężanie ciężaru istnienia oraz nierozzerwalność kultury i sfery duchowej.

8.3. Gdzie duch staje się twórczy

Pierwszy z punktów, o których mowa, wydaje się dość oczywisty. Twórcze działanie ludzkiego ducha, mające miejsce podczas spotkania człowieka ze światem, jest częścią procesu artystycznego, w wyniku którego powstaje dzieło sztuki. Zdaniem teologa, odpowiedź artysty na świat ma szczególną moc²⁶. Artysta bowiem, przekuwa odbywające się w jego wnętrzu twórcze działanie ducha, na czyn ludzki, przez co przekształca materię w taki sposób, by utworzona forma wyrażała głębię sensu przedstawionej rzeczy. To, co dokonało się w duchu artysty – to właśnie spotkanie, przenikanie się istot, rozumienie – przybiera widzialną lub słyszalną formę. Dzieło sztuki staje się tak uzewnętrznieniem i przedłużeniem twórczego działania ducha artysty. Píše Guardini:

Powiedzieliśmy już, że formy danej rzeczy – i mówiąc „forma” mamy na myśli wszystko, co jest postrzegalne zmysłowo: linie i płaszczyzny, budowa i funkcja, gesty i zachowanie – wyrażają istotę tego przedmiotu, to co w nim aktualne, właściwe, pełne znaczenia. W samej rzeczy jest ten wyraz jeszcze nieokreślony i niepełny; artysta czuje się jednak poruszony, by prowadzić go dalej. Widzi on istotę wytłaczającą się z formy i stawia się jej do dyspozycji, by mogła pełniej się objawić. Nie tak, jak

²⁴ Rdz 1, 28.

²⁵ Por. R. Guardini, *Lebendige Freiheit*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 94.

²⁶ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 10.

naukowiec, przez terminy i teorie, lecz zmysłowo, w kontakcie z tym, co widzi, słyszy i czego dotyka. Prowadzony przez formy i panujący nad nimi jednocześnie, przetwarza je, upraszcza, zagęszcza, porządkuje – i robi wszystko to, co potrzebne, by podwyższyć siłę jej wyrazu i sprawić, by jej osobliwość mogła stać się wyraźna²⁷.

Warto wspomnieć, że powyższe rozumienie procesu twórczego było bardzo odmienne od popularnej za czasów Guardiniego (i dziś także) teorii freudowskiej dotyczącej tworzenia. Według autora psychoanalizy, sztuka jest jedną z sublimacji popędu seksualnego. Człowiek, który go doświadcza, lecz z różnych powodów nie jest w stanie go rozładować, podświadomie szuka innych kanałów zapewniających jakiś rodzaj zaspokożenia. Jednym z nich ma być działanie twórcze. Guardini dobrze znał to stanowisko i odniósł się nawet do niego w jednej ze swych ostatnich książek: *Sorge um den Menschen (Troska o człowieka, 1966 r.)*. Teolog jasno stwierdził, że tam, gdzie Freud widzi popęd, faktycznie działa jednak ludzki duch, tak bardzo jakościowo od niego różny:

Zjawiska takie jak – wymieńmy na chybił trafił – greckie rzeźby, prawo rzymskie, katedry gotyckie, *Boska Komedia* Dantego, muzyka Bacha, teoria względności, a nawet etyczna decyzja podjęta w samotności sumienia – wszystkie te warunki, dzieła same w sobie, jak również noszące je czyny, zawierają coś innego, niż zawiera czysty psychologiczny przebieg. Mianowicie coś jakościowo innego. Nie widzieć tego, oznacza ślepotę na zjawiska²⁸.

Guardini, nie chcąc być gołosłownym, opisał dwie sfery, w którym objawia się ta „inność”. Pierwsza z nich, to istota tego, co jest przedstawione w dziele²⁹. Muzyka Bacha, czy też teoria względności, posiadają sens istnienia same w sobie, nie zaś jako „efekt uboczny” mechanizmów psychologicznych. Są wyrazem istniejącej w świecie

²⁷ Tamże, s. 9.

²⁸ R. Guardini, *Sigmund Freud und die Erkenntnis der menschlichen Wirklichkeit*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 94.

²⁹ Jak zapewne czytelnik zauważył, w powyższym cytacie wymienione są zarówno dzieła sztuki, jak i odkrycia naukowe. Dla Guardiniego działalność artystyczna i naukowa posiadają ten sam charakter: nie mają praktycznego celu, lecz sens, którym jest odkrywanie prawdy.

prawdy, nie mogą zatem być wywiedzione z fizycznych czy psychicznych funkcji³⁰. Druga sfera, to obszar samego procesu tworzenia i jego osobliwość. Jak już omawialiśmy, proces twórczy, będący aktem żywego ducha, musi odbywać się w wolności, a jego punktem wyjścia jest coś, co moglibyśmy nazwać „powołaniem do poznania”: świat chce się objawić, a człowiek chce go poznać i nawiązać z nim relację. Pragnienie to, wpisane jest głęboko we wnętrze człowieka i jest dane przez Boga, który również poprzez świat chce objawić się człowiekowi. Zdaniem Guardiniego, jeśli w tym kontekście na poważnie myśli się o wolności i powołującym Absolucie, widać na pierwszy rzut oka, że mamy do czynienia z czymś znacznie więcej, niż tylko psychofizycznym doświadczeniem³¹. Podsumowanie tego wątku, jakie poczynił teolog, powinno i dziś przyświecać tym, którzy zajmują się szerok opojętą kulturą:

Nawet gdy wiemy, które ośrodki mózgu stają się aktywne przez poszerzanie teorii naukowej, wiemy tak samo mało o sensie tego ostatniego, jak niewiele dowiadujemy się o estetycznej jakości dzieła sztuki przez analizę psychologicznej strony procesu jego powstawania³².

Drugim punktem wiążącym sztukę z ludzkim duchem jest jej osobliwe działanie: sztuka pomaga człowiekowi pokonać ogarniający go chaos, uporządkować wnętrze i przezwyciężyć ciężar istnienia. Żywy duch człowieka sprawia, że jest on w stanie skupić się i zebrać w sobie, przemóc otaczające go trudności i wprowadzić harmonię w relacji ze światem. Prawdziwe dzieło sztuki może w tym pomóc. W *Lebendiger Geist* (*Żywy duch*, 1927 r.) czytamy:

Człowiek stoi pośrodku materiału życia. Zależności, zobowiązania, przeżycia, losy, czy cokolwiek innego, piętrzą się ponad nim. Sięga on do nich i z siłą przekształcania przenika to wszystko. Z początku wszystko jest ciężkie, obarczające. Człowiek podnosi to z wnętrza; wydobywa z tego ciężaru na zewnątrz. Sprawia, że rzeczy stają się lekkimi. Korzenie jego bycia tkwią w głębi, w cierpieniu; ale bycie to podnosi się w górę, ku jasności i lekkości. Dostaje sił do wolnego kroczenia. To właśnie dzieło

³⁰ Por. R. Guardini, *Sigmund Freud und die Erkenntnis der menschlichen Wirklichkeit*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 94.

³¹ Por. tamże, s. 95.

³² Tamże, s. 95.

powstawania, ludzkiego, artystycznego, moralnego stawania się lekkim – tu jest duch³³.

Tworzenie artystyczne bez wątpienia jest jakimś rodzajem próby „uporania się” z powagą istnienia. Jednak również odbiorca pięknych dzieł sztuki może odejść od nich lżejszy i pocieszony:

Sztuka potrafi uczynić wyraźnymi rzeczywistości życia. Tak więc istnieją dzieła, w których oglądać można to „stawanie się lekkim”. Coś jak np. sonaty Mozarta. Czuć w nich to palące i wyrzekające, i wyłania się z tego kształt, całkowicie przeistoczony w jasną lekkość. Istnieją też greckie wazy, te płaskie zwłaszcza, [...] przy których ma się uczucie, że ich podstawa to jedynie kompromis, że tak naprawdę kształt sam siebie niesie, unosząc się na wystających uszach jak na skrzydłach³⁴.

Sztuka może zainspirować ducha, pouczyć, umocnić, wskazać kierunek. Niemal każdemu znane jest to uczucie, które pojawia się w wyniku oczyszczającego spotkania z niektórymi dziełami, czy to plastycznymi, czy muzycznymi; Grecy nazywali to doświadczenie *katharsis* – „oczyszczeniem”; to osobliwe uczucie ulgi, spełnienia przesyconego nadzieją i przekonaniem, że świat nie jest tak potworny jak to się jeszcze przed chwilą zdawało; że życie – choć czasem trudne i wymagające - jest piękne i warte poświęceń, i że – jeśli możemy to tak ująć – „wszystko będzie dobrze”.

Ostatni z trzech punktów spotkania rzeczywistości artystycznej z ludzkim duchem leży w naturze duchowego poznania, o którym była mowa na początku tego rozdziału. Guardini wykazywał, że istnienie ducha ludzkiego i jego aktywność, wyklucza możliwość pełnej autonomii kultury, tak promowanej przez czasy nowożytne:

Tutaj załamuje się zasadniczo naiwny duch myślenia idealistycznego. Dotyczy to nie tylko poznania, ale również zajmowania stanowiska, tworzenia i działania. Oznacza to „nie” względem nowożytnego żądania autonomicznej kultury. [...] Jeśli kultura oznacza walkę o duchowo-osobową sferę i zakorzenione w niej życie, to pewność,

³³ Guardini, *Lebendiger Geist*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 135.

³⁴ Tamże.

z jaką współcześnie mówi się o autonomicznej kulturze, jest po prostu naiwna. Albo w ogóle nie istnieje coś takiego jak Objawienie; wówczas pozostaje nam zadowolić się nieustanną zmianą stanowisk i wiecznym brakiem jasności co do istoty rzeczy. Albo rozpoznamy rzeczywistość i sens wydarzenia Objawienia i oczekiwania naturalnego życia ducha na to Objawienie; wtedy wyraźnym stanie się owa swoista zależność, którą opisaliśmy: prawdziwe przedostanie się do sedna rzeczy jest możliwe, ale tylko przez spojrzenie pełne wiary³⁵.

Powyżej przytoczony cytat nie oznacza niczego innego, jak to, że tworzenie i przeżywanie kultury – w tym, rzecz jasna, sztuki – w odseparowaniu od kwestii duchowych, od wiary i Objawienia, jest niemożliwe. Można, co prawda, założyć nieistnienie sfery duchowej, wówczas jednak musimy pogodzić się z tym, że istnieją w świecie takie sfery, do których nasz umysł nie sięga i które pozostaną dla nas zamknięte. Wtedy jednak kultura przestanie być przestrzenią, w której człowiek będzie mógł osiągnąć spełnienie. Bez przyjęcia i zrozumienia jej duchowego aspektu, stanie się ona nieustannym błakaniem się pośród wrażeń zmysłowych, które będą nam w stanie zapewnić jedynie krótkotrwałe i płytkie zadowolenie.

8.4. Konieczność wiary

Współcześnie, wszelakie aspekty życia duchowego często spychane są na margines. Tendencje takie panowały już za życia Guardiniego. Kwestie duchowe, religijne, osobista wiara – wszystko to ma dziś rację bytu, wyłącznie, gdy należy do sfery subiektywnej, gdy jest jedynie „prywatną sprawą” danej osoby. Co więcej, oczekuje się, że nawet w przypadku człowieka wierzącego, to, co wyznaje, nie będzie miało znacznego wpływu na jego życie, ani na życie innych. Duchowość powinna być odseparowana od innych obszarów jego egzystencji; może stanowić małe poletko, które dany człowiek pielęgnuje sobie gdzieś w zaciszu swojego domu, nie ma jednak prawa warunkować jego postaw, decyzji, wartości. W imię „obiektywnego spojrzenia” wyrugowano możliwość postępowania w świecie zgodnie z własnym sumieniem, jednocześnie – cóż za paradoks – „wyzwalając” niektóre aspekty, np. kwestie moralne,

³⁵ Tamże, s.133-134.

spod obiektywnych ustanowień i podporządkowując je subiektywnemu odczuciu i osądowi. Zgodnie z tym modelem myślowym, człowiek ma prawo sam podejmować decyzje dotyczące jego własnego życia, sam ustanawiać, co dla niego jest dobre, moralne, słuszne, a co nie. Jeśli jednak chciałby kształtować swoje otoczenie według swoich wartości, spotka się zaraz z dużym oporem. W świecie, który odciął kwestie duchowe od reszty rzeczywistości, wyznawanie swoich przekonań jest możliwe jedynie pod warunkiem, że pozostaną one bez wpływu na otaczający człowieka świat. Innymi słowy, życie zgodne z tym, w co się wierzy, możliwe jest tylko w teorii.

Ten wymóg współczesności, dotyczy także związków ze sztuką, głównie zaś jej interpretacji. Zdaje się, że czytanie dzieł sztuki w duchu jakiegokolwiek religii, interpretowanie ich w kategoriach duchowych, nie zostałyby dziś potraktowane poważnie. Podobnie, z dużym krytycyzmem podchodzi się do dzieł artystów, którzy wprost mówią o swojej wierze. Tymczasem Romano Guardini stawał przed dziełami sztuki jako chrześcijanin, kapłan. Interpretował je w świetle wiary i nie tylko się z tym nie krył, ale uważał wręcz, że nie ma innej możliwości: katolik zawsze powinien postrzegać rzeczywistość w świetle Objawienia, ponieważ to ono pozwala zrozumieć istotę rzeczywistości. Nie inaczej jest ze sztuką. Najmocniejszy wyraz tego przekonania dał Guardini w swoim tekście pt. *Gedanken über das Verhältnis von Christentum und Kultur (Przemyślenia o zależności chrześcijaństwa z kulturą, 1926 r.)*. Rozważając różne rodzaje związków religii z kulturą, doszedł do konstatacji, że kultura chrześcijańska jest z definicji czymś zupełnie innym niż „kultura religijna” jako taka. Powodem tego jest fakt, że chrześcijaństwo, a właściwie Chrystus, wniósł do świata zupełnie nową jakość bycia:

Prawdziwy Syn Boży wkracza w historię. I to nie w taki sposób jedynie, jak Stwórca świata, nosząc go, jest „w nim”, lecz w nowy, niemożliwy do wyprowadzenia drogą naturalną sposób: jako „Słowo Boże, które stało się Ciałem”. Jest „w świecie”; ale nie „ze świata”. Stoi w nim jako coś nowego, innego; rości sobie jednak prawo do

przygotowania w nim Królestwa swego Ojca i bycia dla świata religijnym autorytetem³⁶.

Jak widzimy, powyższy tekst zbiega się w pewnym sensie z cytowanymi już fragmentami dotyczącymi ludzkiego ducha. Rzeczywistości przez niego poznawane, również istnieją w świecie, są jednak jakby spoza niego. Dlatego też, by je przeniknąć umysłem, potrzebne jest zakorzenienie w Tym, który te rzeczywistości w świecie ustanowił, i który jednocześnie w samym sobie daje możliwość ich poznania i zrozumienia. Stąd też, chrześcijańska kultura, posiadająca jak najbardziej również tę „bosko-ludzką” strukturę, jest czymś jakościowo innym, niż jakakolwiek inna kultura religijna:

„Chrześcijańska kultura” w sensie takim, jak np. „kultura buddyjska”, w ogóle nie istnieje. Teologia chrześcijańska jest czymś jakościowo innym, niż naukowe traktowanie o prawdach buddyjskich przez buddystę. Porządek prawny Kościoła katolickiego jest czymś istotowo innym, niż konstytucja rzymskiej religii państwowej. Liturgia jest czymś innym niż „kult” w religioznawczym znaczeniu tego słowa. Chrześcijańska sztuka jest czymś innym niż inna sztuka religijna. I to nie tylko w takim sensie, że kształtowane są w niej inne treści, lub że u jej źródeł leżą inne przeżycia i doświadczenia, ale chodzi w niej o nowy fakt. Jeśli ta pierwsza jest „sztuką”, to ta druga nią już nie jest. To, co rozumie się pod pojęciem „chrześcijańskiego państwa”, leży na zupełnie innej jakościowo płaszczyźnie niż to, co znaczy np. „greckie państwo”. We wszystkich tych przypadkach chodzi bowiem o wytwory kultury, z których wyłania się wyższa rzeczywistość; w których zakłada się jakościowo nowe miary. Ogólne kategorie kultury, czy też terminy i definicje kultury religijnej już tu nie wystarczają. Wszystkie bowiem doznają przemienienia przez Ducha Świętego³⁷.

Powyższe rozważania rodzą całe mnóstwo pytań, a może nawet wątpliwości. Kwestia, którą zapewne wysnułby niejedyn teolog, to pytanie o rodzaj pochodzenia ducha ludzkiego. Guardini twierdził, że ten właśnie „żywy duch ludzki”, jest duchem stworzonym i stanowi udział w działaniu Ducha Świętego. To dzięki temu

³⁶ Tamże, s. 155.

³⁷ Tamże, s. 183.

„zakorzenieniu” w trzeciej z Boskich Osób człowiek jest zdolny rozpoznawać sfery, o których pisał Guardini, że są w świecie, ale jakby ukryte. Czy jednak owa moc poznania płynąca z Ducha Świętego jest dana każdemu człowiekowi w momencie stworzenia? Czy nie o takiej mocy poucza Katechizm Kościoła Katolickiego, że jest owocem sakramentów, zwłaszcza sakramentu bierzmowania? Fakt, że Guardini nazywał ducha ludzkiego duchem „stworzonym” sugerowałoby, że chodzi o zdolność daną każdemu człowiekowi przez stworzenie „na obraz i podobieństwo” Boga. Ponadto, gdyby autor miał na myśli dar Ducha Świętego, który jest owocem łaski sakramentalnej, oznaczałoby to, że wszyscy nieochrzczeni nie mieliby dostępu do niektórych elementów rzeczywistości – w tym również do sztuki. Tymczasem sam Guardini podziwiał dzieła artystów, którzy z pewnością nie byli chrześcijanami. Nie odmawiał im wglądu w istotę rzeczy, zdolności poznania i wyrażania najgłębiej ukrytych prawd. Wysoce wątpliwe zatem, by pod pojęciem ducha, rozumiał jedynie jakiś przymiot, umiejętność daną człowiekowi w wyniku chrztu lub bierzmowania. Jednocześnie przyznawał, że duch ludzki osiąga swoją pełnię dopiero wtedy, gdy jego „zawartością” jest Bóg³⁸. To zaś sugeruje, iż istnieje możliwość „karmienia” ducha czymś zgoła innym, mniej wartościowym, a nawet czymś destrukcyjnym dla człowieka. Duch ludzki jest zatem pewnym żywym pierwiastkiem w człowieku, który najlepiej i najpełniej służy i działa, gdy jest wypełniony Bogiem. Człowiek jednak, jako posiadacz wolnej woli, może podjąć inną decyzję i spróbować nasycić ducha czymś „światowym”; takie rozwiązanie jednak zakłóci funkcjonowanie jego mocy poznawczej.

W tym momencie naturalnie powstaje pytanie: czy człowiek musi być osobą wierzącą w Boga, aby móc przeniknąć tajemnice i prawdy ukryte w świecie, w tym m. in. w dziełach sztuki? Tematem wiary artysty i odbiorcy dzieł będziemy się jeszcze zajmować. Tymczasem zastanówmy się, czy rzeczywiście, według Guardiniego, możliwość pełnego poznania niektórych rzeczywistości, dana jest tylko chrześcijanom. Jak już cytowałam, teolog jasno pisał, że niektóre elementy rzeczywistości człowiek jest w stanie zrozumieć jedynie z perspektywy odpowiadających im prawd zbawczych:

³⁸ Tamże, s.133-134; s. 141.

sens państwa można zrozumieć dopiero z perspektywy Królestwa Bożego, sens małżeństwa – na podstawie prawdy o miłości Chrystusa i Kościoła, itd. Prawdy objawione są zaś poznawalne za pomocą zmysłu wiary; trzeba najpierw uwierzyć, by je zrozumieć. Oznacza to, że rzeczywiście, rozumienie świata w sposób pełny, jest, zdaniem Guardiniego, możliwe jedynie dla ludzi wierzących, więcej nawet – jedynie dla chrześcijan. Twierdzenie to może brzmieć dziś kontrowersyjnie, a może nawet zuchwale; gdy jednak zrozumiemy perspektywę teologa, albo po prostu – perspektywę chrześcijańską, wyda nam się ono całkowicie naturalne.

Świat stworzony przez Boga odzwierciedla kunszt swego Stwórcy; to, co postrzegalne zmysłowo, wskazuje również na rzeczywistość duchową. Ponadto, od momentu Wcielenia, stworzenie nosi w sobie również wymiar eschatologiczny: wszystko „jęczy i wzdycha w bólach rodzenia³⁹”, oczekując przeobóstwienia w Chrystusie. Także, a może przede wszystkim, człowiek ma nadzieję na życie wieczne, życie w zupełnie nowej jakości, którą przyniósł Bóg wkraczający w historię i stający się człowiekiem. Jeśli więc weźmiemy pod uwagę chrześcijańską wizję natury i pochodzenia świata i człowieka oraz ich ostatecznego celu, zupełnie zrozumiałe staje się nagłe żądanie podporządkowania wszystkiego tożsamości Bożego stworzenia, pragnącego powrotu do Stwórcy w nowym, innym wymiarze. Jeżeli przyjmiemy, że rzeczywistość jest faktycznie tak właśnie zbudowana, zupełnie oczywistym zdawać się będzie konieczność czytania dziejów człowieka i świata przez pryzmat Objawienia – któż bowiem lepiej wyznaczy i wyjaśni cel wszystkiego, niż Ten, który sam tym celem jest? Stąd też poznawanie i działanie człowieka nie może realizować się lepiej, niż poprzez przyjęcie tej właśnie boskiej perspektywy. Jeśli w tej bosko-ludzkiej rzeczywistości akt człowieka – w tym akt tworzenia artystycznego – jest ukierunkowany na poznanie prawdy, człowiek angażujący w ten akt również swoją wiarę i znajomość prawd objawionych, będzie o wiele bliżej prawdziwego poznania niż ten, który ma perspektywę wyłącznie ludzką. Wynika stąd zatem, że odpowiedź na postawione wyżej pytanie jest następująca: człowiek wierzący,

³⁹ Rz 8, 22.

chrześcijanin, ma głębszy wgląd w istotę rzeczywistości niż ten, który korzysta wyłącznie z możliwości własnego intelektu.

Powyższy punkt widzenia zdaje się wyjaśniać postawę Guardiniego względem wielu dzieł sztuki. Teolog nie próbował wyrzec się swoich przekonań religijnych na rzecz „właściwej” i „obiektywnej” interpretacji. Wręcz przeciwnie – niejednokrotnie mamy wrażenie, że jego rozumienie sztuki ocierało się o nadinterpretację w kierunku religijnym; wszakże dostrzegał Guardini przebijające się prawdy chrześcijańskie w dziełach, co do których sami twórcy zastrzegali, że nie mają z religią nic wspólnego, jak to na przykład było w przypadku Rilkego⁴⁰. A jednak, trudno oskarżyć teologa o przypisywanie artystom nieprawdziwych intencji. Jasnym jest jednak, że jego doświadczenia – również te estetyczne – podporządkowane były wierze i miały służyć jej rozwijaniu. Szukanie duchowego sensu determinowało bowiem całokształt życia Guardiniego. Będąc zaangażowanym katolikiem wiedział, że dzieła człowieka będą w większym lub mniejszym stopniu odkrywać najgłębszą, bo zakorzenioną w samym Bogu, prawdę o świecie. Jako chrześcijanin z krwi i kości, praktykował postawę, która była również przedmiotem jego wykładów: *katholische Weltanschauung* – katolicki światopogląd, a właściwie – patrzeć na świat oczami katolika. Dlatego też, często wbrew „duchowi czasu”, w każdym swoim działaniu, w tym również w obcowaniu ze sztuką, poszukiwał drogi do Boga.

* * *

Oprócz władz umysłowych oraz zmysłu nadprzyrodzonego, wynikającego z wiary w Objawienie, dysponuje człowiek również działającym duchem - siłą, „organem”, który zdaje się być czymś pomiędzy powyższymi mocami: z jednej strony, jego pochodzenie spoczywa w sferze nadprzyrodzonej (w Duchu Świętym), z drugiej strony, tkwi on w świecie, w człowieku. Odpowiednio do jego osobliwej struktury, staje się on narzędziem poznania tych elementów rzeczywistości, które, tak, jak on, zawierają w sobie zarówno ukrytą, nadnaturalną część, jak i poznawalną rozumowo,

⁴⁰ Była o tym mowa w rozdziale pt. *Sztuka diagnozą swojego czasu*.

należącą do „tego świata”. Takim elementem jest z pewnością sztuka. Duch ludzki jest gwarantem owocnego obcowania z prawdziwymi dziełami, zapewnia człowieka, że odejdzie on lżejszy, pocieszony. Dzieje się tak, ponieważ duch, w swojej wrażliwości i subtelności postrzegania, pozwala na pełne wolności i otwarcia spotkanie człowieka ze światem; pozwala przeniknąć, zrozumieć to, co ukryte dla zmysłów; poczuć zjawiska, które są niewyraźne słowami. Z takiego spotkania mogą wyniknąć dwie rzeczy: z jednej strony, u jednostek bardziej twórczych, duch może zainicjować i ponieść dalej potrzebę kształtowania nowych form, lepiej wyrażających rzeczywistość; słowem: duch staje się napędem tworzenia artystycznego. W drugim przypadku, pozwala na aktywne pojmowania świata naturalnego, jak również świata sztuki, który kryje w sobie wiele niedostępnych dla czystego rozumu tajemnic.

Duch ludzki potrzebuje w rzeczy samej również pewnej strawy; najlepszą z nich jest rzeczywistość boska. Pochodzący od Boga duch najlepiej „czuje się”, gdy to Jego ma za swoją „zawartość”; im bliżej obcuje on ze Stwórcą, tym jaśniejsze jest jego pojmowanie, ponieważ źródłem jego mocy jest właśnie mądrość Ducha Świętego. Stąd też wynika dla nas niepopularna współcześnie konkluzja: człowiek wierzący, a tym bardziej chrześcijanin, posiada o wiele większą zdolność pojmowania rzeczywistości, niż ludzie opierający swe poznanie jedynie na elementach przyrodzonych. Zakorzeniony w źródle mądrości oraz Stwórcy wszystkiego co istnieje, posiada bowiem łaskę wglądu w tajemnice świata oraz przeczuwania najbardziej wysublimowanych jego odcieni.

9. Rola i odpowiedzialność artysty

Romano Guardini w swoich rozważaniach o sztuce dużą wagę przywiązywał do roli i postawy samego artysty. Można nawet czasem odnieść wrażenie, jakoby artysta i jego działanie miały większe znaczenie, niż stworzone przez niego dzieło. Jak wiemy z innej części niniejszej pracy, dzieło sztuki w sensie materialnym stanowi jedynie środek komunikacji pomiędzy artystą a odbiorcą; nie jest celem samym w sobie, lecz pewnym znakiem umownym służącym nawiązaniu relacji. To, co najważniejsze, odbywa się, według Guardiniego, na linii: duch artysty – duch odbiorcy. Jest to istotą dzieła sztuki w ogóle i szczytem jego oddziaływania⁴¹. Jednak zanim spotkanie to stanie się możliwe, zanim dojdzie do sytuacji, w której dwoje ludzi różnych epok i kultur będzie mogło, poprzez obcowanie na różne sposoby z tym samym dziełem, zbudować duchową więź, zanim ów „kanał porozumienia” zaistnieje w sposób materialny – musi się wydarzyć bardzo wiele. Skupmy się zatem na początku owej drogi, prowadzącej od serca artysty, do serca odbiorcy. Śledząc tok myśli Romano Guardiniego, spróbujemy odkryć, skąd, jego zdaniem, bierze się w człowieku potrzeba tworzenia, czym jest natchnienie, jak wygląda moment twórczy i jaka w tym procesie jest odpowiedzialność samego twórcy.

9.1. Pragnienie pokonania chaosu i „dobra godzina”

W wielu tekstach Guardiniego natknąć się może czytelnik na pewne sformułowania dotyczące ludzkiego wnętrza, które tworzą dość specyficzny „krajobraz” tegoż. Teolog pisał o „wewnętrznym chaosie⁴²”, rozdarciu pomiędzy tym, kim jest, a tym, kim powinien być, tęsknocie za jakimś wyższym bytowaniem⁴³. Choć trudno znaleźć miejsce, gdzie Guardini mówiłby o tym wprost, u źródeł tego stanu

⁴¹ Por. R. Guardini, *Rembrandt lächelndes Alterbildnis*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s.198-202.

⁴² Por. R. Guardini, *Das Bild der Gottesmutter in der Burgkapelle zu Rothenfels* [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 84-89.

⁴³ Por. R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 166-167.

z pewnością należy upatrywać upadłej natury człowieka. Dla każdego chrześcijanina – w tym i dla Guardiniego – początkiem cierpienia, fizycznego, czy duchowego, jest grzech pierworodny. W nim bowiem wydarzył się dramat człowieka, który sprzeciwiwszy się Bogu, ściągnął na siebie tragiczne konsekwencje rozbratu ze swoim Stwórcą. Odtąd człowiek miota się i walczy sam z sobą i z innymi, próbując wypełnić pustkę w sercu, odnaleźć ukojenie rozdzierającej tęsknoty za rzeczywistością, do której został stworzony. Na wszelkie sposoby stara się uporządkować swego ducha, zaprowadzić w nim ład i harmonię, której doświadczył na początku stworzenia. Jednak jego życie, skutkiem grzechu pierworodnego, naznaczone jest nieustającym poczuciem, że nie jest tym, kim być powinien; poczucie to nie zawsze ma konkretny kształt, bardzo często jest jedynie intuicją, że coś ze światem i człowiekiem „poszło nie tak” i wymaga radykalnej odnowy, w przeciwnym wypadku nigdy nie zazna spokoju. To właśnie z tego niepokoju, duchowego napięcia, zdaniem Guardiniego, wykluwa się potrzeba tworzenia. W jednej ze swych pierwszych prac, *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)*, teolog pisze:

Człowiek próbuje w innym porządku przezwyciężyć sprzeczności między tym, czym chciałby być i tym, czym naprawdę jest – w świecie wyobraźni, w sztuce. Usiłuje przywrócić w obrębie sztuki jedność między pragnieniem i spełnieniem, ideałem i rzeczywistością, własną duszą i światem przyrody, ciałem i duchem⁴⁴.

Owa tęsknota za „byciem innym”, byciem tym, kim powinno się być wedle Bożego planu, stanowi nie tylko impuls do tworzenia dzieł, ale do obcowania ze sztuką w ogóle. Czasami przybiera ona postać pragnienia, by na chwilę zapomnieć o codziennych troskach i osobistej biedzie. Każdy z nas zapewne tego doświadczył, gdy czytając powieść, oglądając przedstawienie teatralne lub film, nagle został zainspirowany jakąś postacią bądź sytuacją do tego stopnia, iż ogarnęło go pragnienie bycia właśnie tą postacią, życia takim życiem jakiego ona prowadzi, gdyż – mimo iż to postać fikcyjna – zdaje się ono być spełnieniem właśnie owej pierwotnej tęsknoty za stanem, gdy wszystko było „na swoim miejscu” i działało tak, jak powinno⁴⁵. Co

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por. T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, wyd. WAM, Kraków 2013, s. 109-117.

ciekawe, to poczucie dysharmonii jest do tego stopnia mocno w nas zakorzenione, iż próby „utożsamiania się” z pewnymi ideałami uosobionymi w różnych opowieściach widać już u małych dzieci, gdy te, słuchając np. czytanej im baśni, z entuzjazmem i charakterystyczną dla nich spontanicznością wykrzykują nieraz „jestem tą księżniczką!”, „jestem tym rycerzem!”, „jestem nią! Jestem nim!”.

Wróćmy jednak do myśli Guardiniego. W dalszej części przytaczanej już książki, wypowiedział się on jeszcze bardziej radykalnie:

Artysta przez swoją sztukę chce osiągnąć tylko jedno: przewyciężyć wewnętrzne rozdarcie, wyrazić w świecie wyobraźni to wyższe życie, którego pragnie, a które w świecie rzeczywistym zawsze pozostaje niedoskonałe. Artysta pragnie tylko jednego: chce wyrazić swoją istotę i swoje tęsknoty, nadać widzialny kształt wewnętrznej prawdzie⁴⁶.

Samo jednak doświadczenie owego wewnętrznego konfliktu, osobistego chaosu, nie wystarcza, by stać się artystą. Dobrze wiemy, że do bycia nim potrzeba czegoś więcej, niż cierpienia udręki. Z jednej strony potrzeba umiejętności, talentu. Z drugiej – czegoś, co zazwyczaj nazywamy natchnieniem. Czym ono dokładnie jest? Dokładna, wyczerpująca odpowiedź na to pytanie, zdaje się być niemożliwa. Jednakowoż, Romano Guardini posiadał pewną intuicję, która z pewnością w jakimś stopniu mogłaby stanowić rozwiązanie. Upatrywał on natchnienia w tej samej sferze, z której pochodzi łaska. Tak, jak akt łaski jest czymś darmowym, pochodzącym od „wyższej instancji”, czymś alternatywnym i poniekąd niespodziewanym wobec zwyczajnego przebiegu zdarzeń, tak natchnienie miałoby być pewną „łaską” dla artysty – darem pochodzącym od Boga, który przychodzi często w najmniej oczekiwanym momencie, a próby wymuszenia go albo nic nie dają, albo kończą się tragicznie dla artysty. Zdaniem Guardiniego, działalność twórcza tak różni się od „zwykłej” pracy, jak akt łaski różni się od aktu prawa⁴⁷:

⁴⁶ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 166-167.

⁴⁷ Por. R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 309.

Działanie twórcze wymaga natchnienia, wymaga – że tak się wyrażę – swojej dobrej godziny. Przyjście natchnienia, zaświtanie idei, narodzenie się kształtu dzieła w wyobraźni, wystąpienie warunków koniecznych do jego realizacji, zgranie niezbędnych sił wewnętrznych – to rzeczy nieobliczalne, których nie można wymusić siłą. One przychodzą «kiedy chcą», wymagają całkowicie bezinteresownej postawy⁴⁸.

Wyjaśnienie, czym charakteryzuje się owa „dobra godzina”, znajdujemy dalej:

Dobra godzina jest stanem, w którym człowiek czuje, że życie jest bogate, pełne, spokojne i wolne. W dobrej godzinie wszystko jest dobre, niczego już więcej żądać nie można. Byt staje się doskonały, chociaż się w nim nic przecież nie zmieniło. Została osiągnięta równowaga. Nie znikły napięcia, będące motorem życia. Gdyby to nastąpiło, zostałyby nuda i przesyt. Nabrały one tylko swojego pełnego sensu, stały się zapowiedzią ostatecznego dopełnienia się spraw⁴⁹.

Mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem: pomimo owego „pokoju” który niesie z sobą owa „dobra godzina”, nie ustępują niepokoje życia. Wręcz przeciwnie – dopiero w świetle „dobrej godziny” widać ich prawdziwy sens, w niespełnieniu objawia się pełnia, w skończonym – nieskończone, w niedoskonałym – doskonałe, w grzeszniku – święty. Dzieje się to, rzecz jasna, na zasadzie swoistego kontrastu, znajdującego swe źródło znowuż w naszym boskim pochodzeniu: w czasie „dobrej godziny”, widząc naszą upadłą naturę, widzimy ją wyraźniej, bowiem w pełnym świetle staje przed nami obraz tego, jak powinna i jak będzie wyglądać, gdy osiągnie swoje spełnienie przy Bogu. To tak, jakbyśmy oglądali czerń w kontraście z bielą – dopiero w tym zestawieniu dostrzegamy głębię obu barw, dużo lepiej, niż gdybyśmy je oglądali osobno.

Czy jednak „dobra godzina” to to samo, co natchnienie twórcze? Zdaje się, że nie. Tutaj znów niejednen mógłby rzec, że „dobra godzina” w takiej formie, w jakiej rozumiał ją Guardini, należy do powszechnego doświadczenia ludzkiego. Nadal jednak, nie każdego czyni artystą. Stąd wynika, że chociaż natchnienie wymaga

⁴⁸ Tamże, 116-117.

⁴⁹ Tamże, s. 124-125.

„dobrej godziny” jako gruntu, na którym ewentualnie mogłoby się pojawić, nie jest z nim tożsame. Skąd więc pochodzi natchnienie? Guardini szukał odpowiedzi porównując „zwykłą pracę” do działania twórczego:

Praca wymaga jedynie zamierzenia i aktu woli, poza tym wypełnia się w obrębie przejrzystej logiki prawa włożonego wysiłku i uzyskanych dzięki niemu rezultatów. Może ona niekiedy zostać tak zracjonalizowana, że staje się w ogóle obojętne, kto ją wykonuje – aż do tego najwyższego stopnia depersonalizacji, przy którym wykonujący pracę staje się tylko dozorcą maszyny. W przeciwieństwie do tego, człowiek nie może określić, gdzie bierze początek natchnienie. Mówienie o indywidualnym, tkwiącym w człowieku ośrodku twórczym, którego najwyraźniejszą formą jest genialność – sprowadza się tylko do nazwy. Człowiek doświadcza istnienia tego ośrodka jako czegoś najbardziej własnego, dzięki czemu w czasie procesu twórczego doznaje intensywnego odczucia swojego własnego ja. Rzeczywiście twórca staje się sobą samym w najistotniejszym tego słowa znaczeniu. Jednocześnie jednak człowiek czuje, że ten punkt początkowy, w którym rodzi się natchnienie, leży poza obrębem jego osobowości, przekracza go, jest zawsze suwerenny w stosunku do jego własnej woli i to tak dalece, że może przewyciężyć jego inicjatywę i pokrzyżować najsilniejsze pragnienia. Ta suwerenność natchnienia twórczego dobrze wyraża się w pochodzącym ze starożytności słowem geniusz, określającym coś odrębnego niejako, tkwiącego w człowieku. Odnosi się wrażenie, że punktem wyjścia natchnienia jest centralny ośrodek bytu. Stąd też zachowanie się genialnych twórców nabiera uniwersalnego charakteru. Gdy mówi Dante lub Szekspir zdaje się, że została poruszona sama podstawa świata⁵⁰.

Z jednej strony, jest zgoda co do istnienia jakiegoś rodzaju „zmysłu” pozwalającego artyście udzielić aktywnej odpowiedzi na natchnienie; Guardini nazwał to „ośrodkiem twórczym⁵¹”. Prawdę powiedziawszy, pojęcie „zmysłu” jest mocno redukcjonistyczne, ponieważ to, co autor miał na myśli, jest przestrzenią, w której artysta staje się sobą, realizując swoje powołanie, doprowadzając swoje własne „ja” do pojednania, „zmysł” natomiast sugerowałby jedynie jedną z szeregu właściwości

⁵⁰ Tamże, s. 118-119.

⁵¹ Por. tamże.

człowieka, umożliwiających mu lepsze postrzeganie rzeczywistości. Tę cechę ów „ośrodek twórczy” rzeczywiście zawiera, ale nie można go sprowadzać jedynie do niej samej. Z drugiej strony, dla autora powyższego tekstu jasne wydało się, że źródło natchnienia twórczego leży jednak poza człowiekiem, że jest całkowicie suwerenne. Ów „geniusz” artysty, który wyraża się w jego dziełach w taki sposób, że odbiorca odnosi wrażenie, jakoby wypowiedział się właśnie ktoś, kto do głębi zrozumiał istotę wszechrzeczy, pochodzi w rzeczywistości od czegoś lub kogoś, kto byt jako taki ustanowił⁵² – i myślę, że nie popadniemy w nadinterpretację, jeśli uznamy, że chodzi tu o Boga. Zdaniem Guardiniego, to od Boga pochodzi natchnienie, wolny dar łaski, pozwalający artyście na poruszenie tematów fundamentalnych w sposób, który stanie się dla innych swego rodzaju objawieniem.

Dochodzimy tu do niezwykle istotnej kwestii – mianowicie do samego artysty, a konkretnie do jego postawy względem rzeczywistości tworzenia. W powszechnej mentalności istnieje etos artysty, jako człowieka „innego” niż wszyscy, czasem szalonego, zazwyczaj cierpiącego z jakichś powodów, artysty-ekscentryka o wątpliwej moralności, któremu „więcej się wybacza” przez sam fakt bycia artystą, który, mimo łajdactwa, jest podziwiany, a mimo podziwu, zazwyczaj marnie kończy. Musimy jednak pamiętać, iż w jakiejś części jest to obraz współczesny. Przez wiele wieków – od antyku aż po odrodzenie – nawet, jeśli podziwiano dzieła, niekoniecznie podziwiano ich twórców (trudno na tym etapie mówić o artystach we współczesnym znaczeniu, ponieważ pojęcie to jeszcze nie istniało w takiej formie w jakiej funkcjonuje dzisiaj)⁵³. Dzisiaj z kolei, popadamy w skrajność nazywania artystą niemal każdego, kto się gorzej prowadzi i przy okazji próbuje coś wytwarzać. Czasem wydaje się wręcz, że słowo to się całkowicie zużyło, ponieważ może znaczyć i wszystko, i nic. Guardini myślał jednak o artystach bardzo poważnie. Był świadomy tego, jak często ich życie odbiega od moralnego ideału, lecz ta cecha w jego rozumieniu w żaden sposób artysty nie definiuje. Cóż zatem definiuje? Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi, gdyż Guardini nie podał w swoich rozważaniach

⁵² Tamże.

⁵³ Por. W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 22-40.

„definicji” artysty. Pisał natomiast szeroko o odpowiedzialności i zadaniach człowieka twórczego. Spośród nich można wyróżnić trzy zasadnicze postawy, do których zobowiązany jest każdy prawdziwy twórca: czystość ducha, gotowość na cierpienie oraz służba i ofiara.

9.2. Postawa artysty: czystość ducha

Czystość ducha w kontekście bycia artystą zdaje się być może czymś dziwnym, nienaturalnym wręcz. Kojarzy się ona bowiem z moralnym porządkiem, pokojem wewnętrznym, harmonią charakteru itp. – czyli cechami, które z pozoru trudno przypisać stereotypowym artystom. Jednak gdy czytelnik zatrzyma się na chwilę nad istotą bycia twórcą, szybko przekona się, że dbałość o stan ducha jest tu kwestią kluczową. Guardini pisze:

Realizacja wartości, opanowywanie rzeczywistości, tworzenie dzieła, nie następują po prostu w ten sposób, że człowiek zabiera się do pracy jako skończony, gotowy do akcji aparat, lecz w ten sposób, że człowiek ten żyje swoim myśleniem, opanowywaniem, tworzeniem, żyje zmysłami i sercem, duchem i sumieniem, przechodzi od jednej decyzji do drugiej – człowiek w tym wszystkim egzystuje. Oznacza to jednak, że to myślenie, opanowywanie i tworzenie samo jest kierowane przez ukryte tendencje egzystencji, w skali, o jakiej się nie śniło wyznawcom prymitywnej wiary w postęp⁵⁴.

Na pytanie, o jakie tendencje chodzi, odpowiada autor:

Najważniejszą przesłanką całego życia duchowego jest posłuszeństwo prawdzie, dążenie do słuszności. Tylko z tej pozycji oko widzi prawidłowo, działanie jest właściwe i dzieło stanie się takie, jakim być powinno. Jeśli tej przesłanki zabraknie, wszystko ostatecznie wychodzi na opak⁵⁵.

Oznacza to, że każdy, kto chce stworzyć prawdziwe, dobre i piękne dzieło sztuki, musi kierować się prawdą. I to nie tylko w momencie tworzenia dzieła; poszukiwanie prawdy musi charakteryzować całokształt życia artysty. Musi on być

⁵⁴ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 287.

⁵⁵ Tamże.

całym swoim jestestwem zorientowany na prawdę i starać się żyć nią każdego dnia. Dopiero wtedy postawa ta obejmie wszelkie jego działanie – w tym działanie twórcze. Owo przyłgnięcie do prawdy może być jednak dopiero wtedy możliwe, gdy człowiek potrafi ją poznać i rozpoznać pośród chaosu ziemskiej rzeczywistości. Tego zaś nigdy nie dokona artysta, który nie dba o czystość oka i serca, o nieskazitelność swoich intencji. Jeśli twórca chce, by jego wnętrze stanowiło podatny grunt dla natchnienia, które, jako takie, jest boskiej proveniencji, musi zadbać, by jego duch również był nakierowany na Stwórcę. Dopiero wtedy „boża iskra” może być odpowiednio przyjęta i wyrażona, gdy całemu procesowi patronuje Duch Święty. Guardini zwracał uwagę na szczególne powiązanie twórcy z dziełem; w jego mniemaniu, istota artysty i dzieła scalają się ze sobą, dążąc do wspólnego wyrazu. W ostatecznej formie, widać zatem element natury, który poruszył artystę oraz jego odpowiedź na to poruszenie – spotkanie to „staje się ciałem” w ukończonym dziele sztuki⁵⁶. Istnieją jednak sytuacje, w których artysta zbacza na złą drogę; dzieje się tak za każdym razem, gdy próbuje podporządkować prawdę sobie i zamiast tworzyć – tj. współpracować z nią – woli opanowywać, czym dąży do swego rodzaju duchowej dyktatury⁵⁷. Innym razem, różnymi środkami stara się wymusić przyjście natchnienia, co kończy się w najlepszym wypadku nieudanym dziełem, w najgorszym – osobistą tragedią twórcy⁵⁸. Jedno i drugie działanie wynika z nieposłuszeństwa, pychy, chęci afirmacji własnej osoby – czyli podstawowego grzechu człowieka. Skutkiem zaś może być dzieło, które „kłamie”, wprowadza zamęt, degenerację ducha, które staje się idolem lub służy jedynie zmysłowej przyjemności. Dlatego, zdaniem teologa, moralność porządkująca każdy czyn ludzki powinna obowiązywać również, a może nawet w szczególności artystów⁵⁹.

⁵⁶ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 8-12.

⁵⁷ Por. R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 287.

⁵⁸ Por. tamże, s. 309.

⁵⁹ Por. R. Guardini, *Rettung des Politischen*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 203-218.

9.3. Postawa artysty: gotowość na cierpienie

Drugą postawą, jaką musi wykazać się odpowiedzialny artysta, jest gotowość na cierpienie. Podejrzewam, że w tej kwestii zgodziłby się każdy: artysta musi w jakiś sposób cierpieć. Męka twórcy brzmi bardzo romantycznie, wielu jednak fałszywie kojarzy się z cierpieniem czysto emocjonalnym, wynikającym z różnych tragedii losu, takich jak np. nieszczęśliwa miłość. Chodzi tu jednak o coś zupełnie innego, o zupełnie inny rodzaj bólu. Człowiek czuje, że jego duch jest rozdarty: tęskni za tym, kim powinien być, jednocześnie boleśnie doświadczając swojej aktualnej kondycji. Można powiedzieć, że każdy jego zmysł „jęczy i wzdycha w bólach rodzenia⁶⁰”, w arcytrudnym, przepelnionym palącą tęsknotą procesie stawania się tym, kogo w jego osobie Stwórca „zamierzył”, a który to proces ostatecznie i w pełni może zrealizować się dopiero w nowym stworzeniu. Guardini pisze:

Twórcze działanie i stawanie się wynika z wewnętrznej udręki, która jest jednocześnie właśnie koniecznością narastającego stanu spełnienia; oznacza lęk życia przed obciążeniem z powodu narodzin tego, co w tymże życiu chciałoby przybrać konkretną postać. Życie przeczuwa, że powinno poświęcić samo siebie; coś musi zginąć, by mogło narodzić się nowe⁶¹.

Cierpienie artysty nie tylko staje się pobudką do działania, lecz towarzyszy mu niemal na każdym kroku, zwłaszcza w czasie tworzenia. Nawet wówczas, gdy dzieło zostało już ukończone zdobywając taką formę, jaka chciała się wyłonić – nawet wtedy trudno mówić o satysfakcji czy spełnieniu u artysty. To, co odczuwa twórca dokonawszy jakiegoś dzieła, można ewentualnie nazwać jakimś rodzajem ulgi, który szybko jednak znów przechodzi w poczucie obowiązku wobec kolejnego dzieła, które być może zechce się mu objawić. Bywa, że ogarnia go niechęć, wstyd i pogarda wobec siebie i tego co stworzył. Często jest tak, że im bardziej udane i chwalone jest dzieło, tym większy wstyd, nieraz i złość odczuwa człowiek, który je stworzył. Wobec pochwał czuje się oszustem, wie bowiem, iż nie należą się one jemu. Z jednej strony

⁶⁰ Por. Rz 8,22.

⁶¹ R. Guardini, *O sensie melancholii*, tł. Barbara Grunwald-Hajdasz, wyd. „W drodze”, Poznań 2009, s. 60.

ma świadomość swojej roli, odpowiedzialności i daru, bądź nawet powołania; równocześnie, nie rozumie, dlaczego to właśnie on został „wybrany” do tych zadań, podczas gdy ktoś inny jego zdaniem lepiej by się do tego nadał – i ogarnia go wstyd i zażenowanie w poczuciu niesprawiedliwości – tak jak człowieka, który odziedziczył ogromny majątek, podczas gdy jego brat cierpi niesprawiedliwą biedę. Artysta wie, że to, co wyszło spod jego ręki, nie jest zaplanowanym, wykalkulowanym przez niego produktem, że on sam był w stanie kontrolować tylko jakąś część procesu powstawania dzieła – a i to zawdzięcza natchnieniu i zdolnościom, które nie pochodzą od niego samego. Guardini świetnie ujął ten stan w swojej książce na temat sensu depresji:

Człowiek twórczy, dający życie, jest kimś innym niż człowiek zdobywający, władający, opanowujący i formujący. Ów człowiek powołuje do życia i osiąga w tym wyżyny, które temu drugiemu są w ogóle nieznane. Jest w nim jednak równocześnie jakaś niepewność. Wie, że jest narzędziem jakichś mocy. Nosi w sobie to poczucie jakiejś bezwartościowości, co więcej, nikczemności, pogardy. Każdy człowiek twórczy ma w sobie coś, czego się wstydzi, i odczuwa to od razu w kontakcie z człowiekiem nietwórczym, i właśnie z tego powodu tak pewnym i jednoznacznym. Ta niepewność, która jest częścią twórczego działania, przeżywana jest w melancholii jako doznanie najbardziej przykre⁶².

W tym kontekście, zestawienie tematu twórczości i depresji w ogóle nie dziwi. Gdy uświadomimy sobie bowiem ów ogromny ciężar, jaki spoczywa na barkach artysty – paląca potrzeba tworzenia, niepewność, frustracja, rozdarcie między wyobrażeniem a rzeczywistością i w końcu poczucie wstydu i niesprawiedliwości po dokonaniu dzieła – wówczas nie jest dla nas dziwnym, że tak wielu twórców boryka się z mniejszymi lub większymi problemami natury psychiczno-emocjonalnej. Jeśli dodamy do tego samotność, poczucie niezrozumienia i wykluczenie społeczne, być może poczujemy w jakimś stopniu ogrom tego cierpienia i łatwiejszy będzie wtedy do pojęcia tragiczny los niejednego znanego twórcy.

⁶² Tamże, s. 60-61.

Cierpienie artysty może wydawać się banałem, jednak trzeba zaznaczyć, iż współcześnie nie wchodzi się zbyt głęboko w ten temat. Owszem, w licznych pracach, czy artykułach, można przeczytać o związku chorób psychicznych i nerwowych ze szczególnymi uzdolnieniami artystycznymi, jednakowoż jest to tylko jeden odcień w całej paletce barw tego problemu. Guardini skupił się bowiem nie tylko na cierpieniu związanym z ciałem; głównie koncentrował się na cierpieniu metafizycznym, duchowym. Nie bardzo interesowała go psychologia: również objawy szaleństwa czy depresji rozumiał jako stan duszy człowieka. Jego zdaniem, psychoanaliza i inne współczesne mu wynalazki tej dziedziny prowadziły do „ubóstwienia” człowieka, czyli do swoistej idolatrii⁶³. Tymczasem, cierpienie artysty, nie tylko ma charakter duchowy, ale jest i powinno być przeżywane w relacji do Boga, który daje natchnienie, oraz do rzeczywistości, która pragnie za pomocą artysty być wyrażona. W dzisiejszych czasach trudno jednak o taką perspektywę. Obecnie, przeżycie sprowadza się do płytkiego i krótkotrwałego stanu emocjonalnego, kwestie ducha zostają często zredukowane do neurobiologii, a pojęcie sensu czy powołania zostało zastąpione ideą egoistycznej samoaktualizacji, realizacji swoich pragnień, które wyklucza budowanie jakichkolwiek relacji, jeśli nie pomagają one w osiągnięciu prywatnych celów. O służbie i ofierze zaś nie ma w ogóle mowy. Rzadko jesteśmy zdolni do ascetycznych wyrzeczeń, chyba że dla osiągnięcia wymiernych korzyści. Poświęcanie czegokolwiek na rzecz prawdy jest jednak bardzo niepopularne. O jaką prawdę bowiem chodzi? Panujący relatywizm i rozkład pojęć często nie pozwala nam na zgodę nawet w kwestiach tak zasadniczych jak podstawowe pojęcia. Porównanie artysty do proroka jest niezwykle trafione, choć być może w pełni zrozumiałe jedynie dla człowieka religijnego. Każdy prorok bowiem walczy i zmagają się z uporem i zatwardziałością sobie współczesnych, starając się ukazać im prawdę – jedyną, jaka istnieje, czyli Boga. Prorok ma do Niego „dostęp” przez to, że został wybrany i to „wybraństwo” realizuje wszelkimi dostępnymi sobie środkami. Podobną intuicją

⁶³ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott* [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 80.

wykazał się też malarz Wasylj Kandyński, nazywając twórcę „kapłanem piękna”⁶⁴. Artysta zatem, jak prorok objawiać ma prawdę i jak kapłan musi złożyć ofiarę na rzecz większego dobra. Jest powołany do tych wielkich zadań i będzie w stanie im sprostać, jeśli nieustannie będzie w kontakcie z jej źródłem.

9.4. Postawa artysty: służba i ofiara

Trzecią postawą cechującą prawdziwego artystę, o jakiej mówił Guardini, jest gotowość do służby i poniesienia ofiary. W książce pt. *Freiheit, Gnade, Schicksal* (*Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, 1948 r.), po fragmencie dotyczącym natchnienia i tego, że każde dzieło wymaga swojej „dobrej godziny”, pisze teolog:

Nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że wielkie dzieła i czyny twórcze dzieją się jakoś same przez się. Przeciwnie, wymagają wielkiej pracy, ogromnej koncentracji, olbrzymich wyrzeczeń. Jednakże wszystko to przygotowuje jedynie grunt, pomaga do osiągnięcia tej rzeczy zasadniczej, którą jest napięcie twórcze, nie może go natomiast wymusić. Nie może też wymusić powodzenia – tego splotu sprzyjających okoliczności, które czynią świat podatnym na wkroczenie weń z wolą twórczą i ukształtowanie go według swego zamysłu.

[...] Zasadnicza postawa każdego prawdziwego i wielkiego twórcy powinna sprowadzać się do jednego: troszczyć się o spełnienie opisanych wyżej wstępnych warunków twórczości, być w każdej chwili gotowym i nie wzdragać się przed zaplaceniem takiej ceny, jakiej każde prawdziwe dzieło wymaga⁶⁵.

Oznacza to, że prawdziwy artysta nigdy w pełni nie odpoczywa; jeśli akurat w tym momencie nie tworzy dzieła, musi pozostawać czujny, a nuż bowiem w najmniej oczekiwanym momencie, spłynie natchnienie lub jakaś rzecz objawi mu swą istotę. Po raz kolejny możemy tu stwierdzić, że bycie artystą to nie zawód, lecz prawdziwe powołanie. Różnica między jednym i drugim polega zaś na tym, że

⁶⁴ Por. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź, 1996, s. 125-127.

⁶⁵ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 303.

w pierwszym przypadku chodzi o to, czym człowiek się zajmuje, w drugim zaś – to, czym jest, co wynika z głębi jego jestestwa. Artysta jest w pełni sobą, kiedy wsłuchuje się w otaczającą rzeczywistość i pomaga jej się wyrazić. Jego spojrzenie jest inne, głębsze, pełniejsze, niż „zwyczajnych” ludzi. Każdy człowiek, natykając się na świat, formułuje jakąś odpowiedź względem rzeczywistości. Odpowiedź artysty ma szczególną moc – idzie ona dalej, ponieważ artysta widzi więcej. By jednak mógł on swą odpowiedź zbudować, musi nieustannie być do dyspozycji formom, które z jego pomocą chcą się wyrazić. Zdaniem Guardiniego, przedmioty ukazujące swą istotę poprzez swoją formę, wyrażają ją niepełnie. Dopiero artysta, zrozumiałwszy istotę danej rzeczy, przekształca i porządkuje jej formę tak, by to, co jej właściwe, stało się wyraźniejsze⁶⁶. Dlatego musi twórca cechować się nie tylko szczególną wrażliwością, ale również czynną postawą; musi wpatrywać i wsłuchiwać się w otaczający świat. Owa „czynna postawa” powinna mieć jednak pewne granice – artysta musi uważać, by przekształcając formę danej rzeczy, nie zadać jej gwałtu. Jej istota ma „zlać się” z istotą twórcy w jego dziele w taki sposób, by rzecz ta znalazła w nim lepszy wyraz swojego bycia, nie została zaś zdominowana przez osobowość artysty⁶⁷. Szczególnie istotne wydaje się to w przypadku dzieł sztuki religijnej; o tym jednak będzie mowa w dalszej części pracy. Istnieją, rzecz jasna, pokusy, nakazujące twórcy poszukiwanie nie prawdy, lecz jedynie afirmacji siebie samego. Niektórzy posuwają się nawet do kłamstwa w swoich dziełach po to, by zyskać coś dla siebie. Wydaje się, że szczególnie często zdarza się tak w wypadku dzieł, które powstają, aby poprzez wstrząśnięcie odbiorcą jedynie na płaszczyźnie emocjonalnej, nie na płaszczyźnie głębi jego ducha, przynieść sławę i uznanie swoim twórcom. Na tym jednak polegać ma gotowość do poświęceń, że artysta, tworząc dzieło, rezygnuje z siebie, by lepiej dać się wyrazić prawdzie danej rzeczy. Nie chodzi o to, że dzieło ma go „ukryć” – dobrze wiemy, że najwybitniejszych artystów da się zidentyfikować po stylistyce obecnej w ich pracach. Mozarta, Rembrandta czy Dostojewskiego da się rozpoznać nawet nie znając całokształtu ich twórczości. Posłużmy się tu – bliskim Guardiniemu –

⁶⁶ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-18.

⁶⁷ Por. tamże.

porównaniu artysty do proroka⁶⁸. Gdy prorok, zapominając o sobie, w pełni koncentruje się na słowie, które ma przekazać i czasami wbrew własnym upodobaniom dba o to, by treść pozostała nienaruszona, słowo to w subtelny sposób ukształtuje się tak, że pozostając sobą, będzie jednocześnie wyrażać tego, który je wypowiada. Stanie się to w sposób „naturalny” – właśnie dlatego, że wypowiada je ta, a nie inna osoba, która jest „jedynym egzemplarzem” siebie w całej historii świata. Pięknie widać to również w przypadku Ewangelistów, którzy, głosząc tę samą Dobrą Nowinę, zrobili to w charakterystyczny dla siebie sposób. Podobnie artysta – jeśli zadba o czystość przekazu swego dzieła, nie musi się obawiać, że będzie ono „takie, jak inne”, że zaginie pośród dzieł do niego podobnych. Jego istota, osobowość i doświadczenie odcisną subtelny, lecz trwały ślad w dziele w taki sposób, że razem z istotą przedstawianej formy będzie ono stanowić niepowtarzalną harmonię. Zadanie to nie jest łatwe, bowiem najtrudniej wyrzec się samego siebie. W wypadku tworzenia dzieła zaś, należy wyzbyć się również wszelkich oczekiwań – związanych czy to z jego formą, czy przyszłym oddziaływaniem. Jak pisał Guardini: „Być artystą to znaczy zmagać się, walczyć o wyrażenie ukrytego życia, aby-wypowiedziane-było⁶⁹”.

9.5. Motywacja tworzenia i natura natchnienia

Perspektywa Guardiniego na poszczególne elementy właściwej postawy artysty wydaje się interesująca. Wiążą się z nią jednak pewne pytania. Pierwszym z nich jest pytanie o motywację do tworzenia. Czy rzeczywiście w każdym przypadku jest nią ów wewnętrzny konflikt, o którym pisze Guardini? Ktoś mógłby wytoczyć zarzut teologowi, że przypisuje wszystkim artystom tę samą pobudkę, podczas gdy wiemy przecież, jak wiele dzieł sztuki powstało lub powstaje z przyczyn zupełnie innych, czasami bardziej praktycznych niż wzniosłych. Pomyślmy o obrazach powstałych na specjalne zamówienie mecenasów sztuki, o rzeźbach antycznych, które miały jedynie stanowić wystrój świątyń, a które nawet – z powodu braku odpowiedniej terminologii

⁶⁸ Por. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 59-64.

⁶⁹ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 166-167.

- nie były postrzegane jako „dzieło sztuki⁷⁰”; o chińskiej porcelanie lub wazach greckich, które miały zadanie niezwykle prozaiczne i były podporządkowane innemu celowi, niż zaspokajanie ludzkich udręek swoim pięknem. Pomyślmy w końcu o tych wszystkich dziełach plastycznych, muzycznych, literackich etc., które powstały, zdawać by się mogło, li tylko z potrzeby poprawienia sytuacji materialnej twórcy. Czy można zatem zgodzić się z Guardinim, jakoby przyczynek do tworzenia dzieł sztuki był zawsze ten sam dla wszystkich twórców i leżał gdzieś w głębi złamanego ludzkiego ducha?

Wydaje się, że mimo wszystko – owszem. Sam teolog twierdził bowiem, że bodźcem do „zabrania się” za tworzenie konkretnego dzieła może być cokolwiek⁷¹. Oznaczałoby to, że zastanawiając się nad kwestią pochodzenia twórczego pierwiastka, miał na myśli coś zupełnie innego, niż jakaś motywacja która bezpośrednio pociąga za sobą konkretne działanie. Rozważając kwestię, dlaczego człowiek w ogóle ma potrzebę realizowania jakiegokolwiek twórczości, Guardini sięgał do zagadnień dotyczących ludzkiego bytu w ogólności, sensu jego istnienia oraz charakteru jego powołania. W dodatku, rozważał to wszystko z punktu widzenia chrześcijanina, czemu nie można się dziwić, wszakże był on duchownym bardzo głębokiej wiary, o czym nie należy zapominać, czytając i próbując zrozumieć i interpretować jego myśli. Wydaje się zatem, iż fakt istnienia różnorodnych bezpośrednich pobudek popychających artystów do działania, da się pogodzić z pomysłem Guardiniego dotyczącym „pobudki fundamentalnej”, która, obecna w każdym artyście, jest niczym innym, jak przeżywaniem owego dysonansu pomiędzy pragnieniem spełnienia, a trudną rzeczywistością upadłej natury człowieka, która nieustannie utrudnia mu realizację Bożego obrazu i podobieństwa. Możemy jednak zapytać, czy ów stan nie jest udziałem każdego człowieka, nie tylko artysty? Odpowiedź jest jasna: jest dokładnie tak, jak przypuszczamy. Każdy w jakiś sposób odczuwa udrękę człowieka pogrążonego w duchowym chaosie. To doświadczenie dotyczy wszystkich, choć każdy przeżywa je prawdopodobnie trochę inaczej. W naturze tęsknoty leży pragnienie bycia

⁷⁰ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 22-40.

⁷¹ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-12.

zaspokojoną, w naturze człowieka zaś, próba ukojenia swojego bólu, zrozumienia samego siebie i poukładania swojego wnętrza. Temu właśnie, zdaniem Guardiniego, służy tworzenie.

Kolejne pytanie, to pytanie o naturę natchnienia. Z przytaczanych wyżej tekstów Guardiniego wynika, że twórcza inspiracja jest „aktem łaski”, darem Boga, który, by wydał owoc, musi paść na podatny grunt postawy prezentowanej przez artystę. Idźmy jednak dalej: w jaki sposób owa łaska jest odbierana przez twórcę? Jakim „zmysłem” rozpoznaje on „dobrą godzinę”, o której mówił Guardini? Teolog wprost mówił, że natchnienie pochodzi spoza człowieka. Przypomnijmy fragment cytowanego już tekstu:

Jednocześnie jednak człowiek czuje, że ten punkt początkowy, w którym rodzi się natchnienie, leży poza obrębem jego osobowości, przekracza go, jest zawsze suwerenny w stosunku do jego własnej woli i to tak dalece, że może przewyciężyć jego inicjatywę i pokrzyżować najsilniejsze pragnienia⁷².

Inspiracja twórcza przychodzi zatem z zewnątrz; jest głosem, który z jednej strony coś „daje” człowiekowi-artyście, z drugiej strony – dar ów jest jednocześnie zobowiązaniem, które wyraża się w duchu człowieka w formie twórczego imperatywu. Cóż zaś jest tym ośrodkiem ducha ludzkiego, który rozpoznaje udzielone mu łaski, nawołuje do wypełniania obowiązków, inspiruje, ale i poucza, wyznacza cele, motywuje, ale i karci? Tym, w którym wybrzmiewa ów głos spoza człowieka, pomagający rozeznąć prawdę od fałszu i dobro od zła?

Mowa oczywiście o sumieniu. Czy możemy przyjąć, że „zmysłem” odczytującym natchnienie jest właśnie ono? Jeśli uznamy, że jest „głosem” w środku człowieka-artysty, który to głos pochodzi spoza niego i wyznacza właściwy kierunek działania, jednocześnie zobowiązując go tajemniczym imperatywem do obrania tegoż – to tak, jak najbardziej możemy mówić o sumieniu jako „miejscu” we wnętrzu człowieka, w którym natchnienie twórcze zaczyna się wyrażać. Takie założenie niesie jednak ze sobą pewne konsekwencje. Pierwszą z nich jest uznanie, że natchnienie jest swego

⁷² R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 304.

rodzaju powołaniem. Jeśli rzeczywiście jest „zobowiązującym darem”, to owszem – nie różni się wiele np. od daru powołania do poszczególnych stanów. Jak pisał Mickiewicz: „Wiedźcie, że dla poety jedna tylko droga: W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga!”⁷³”

Natchnienie może być w takim razie – i z pewnością w wielu przypadkach jest – drogą człowieka do urzeczywistnienia w sobie najpełniejszego człowieczeństwa, tzn. drogą do bycia świętym. Pomyślmy dla przykładu o Gaudim czy Tolkienie. Sagrada Familia nie mogłaby być tym, czym jest, gdyby Gaudi nie zagłębiał się w poszczególne tajemnice wiary; każda część tej świątyni jest świadectwem czasu spędzonego na kontemplacji. Budowla, która sto lat po śmierci swego architekta nadal cała „modli się” formami nadanymi jej przez artystę, nie mogłaby powstać, gdyby nie była wynikiem tajemniczej współpracy obdarowującego Boga z człowiekiem w pokorze mnożącego otrzymane talenty. Podobnie z powieściami Tolkiena, które – będąc twórczością jak najbardziej świecką - w genialny sposób, z artystycznym rozmachem, ale bez nużącego moralizatorstwa, ukazują najważniejsze cnoty chrześcijańskie, do dziś inspirując czytelników na całym świecie do stawania się coraz lepszymi ludźmi. Podziwiając prawdziwe dzieła, często więc można odnieść wrażenie, że jest w nich coś boskiego, że artysta ma jakiś szczególny kontakt ze Stwórcą, nawet jeśli wiemy, że jego życie w sensie moralnym czasami nawet bardzo odbiega od ideału i świętości.

9.6. Wiara artysty

Powraca do nas kwestia poruszona w poprzednim rozdziale: czy każdy twórca musi być wierzący, aby dobrze mógł korzystać z daru, jakim jest natchnienie? Wówczas odpowiedź zdawała się wypadać raczej na korzyść wiary. Twórca dbający o swego ducha, wypełniający go Bogiem, ma bowiem dużo głębsze pojmowanie istoty rzeczy, niż człowiek, dla którego sprawy duchowe nie mają wielkiego znaczenia. Tutaj

⁷³ A. Mickiewicz, *Ja rymów nie dobieram*, [w:] A. Mickiewicz, *Poezje*, [www.pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Adam_Mickiewicz_-_Poezje_\(1929\).djvu/496](http://www.pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Adam_Mickiewicz_-_Poezje_(1929).djvu/496), dostęp z dn. 3.2.2022.

jednak należałoby raczej zadać pytanie o to, czy tworzenie artystyczne i otwarcie na łaskę natchnienia, nie jest już jakąś formą przyjmowania Stwórcy do swego serca, czy w jakimś sensie nie jest już – jeśli nie wiarą, to chociaż jakimś jej aspektem.

Zdaniem Guardiniego, już samo rozprzestrzenienie się religii chrześcijańskiej w Europie miało ogromny wpływ na umysłowość i twórczość z tego względu, iż wolność przyniesiona przez Chrystusa sprawiła, że „człowiek ważył się na rzeczy, których nie mógł wcześniej zrealizować⁷⁴”. Ta wolność natury religijnej, miała ogromny wpływ na kształt życia człowieka. Nie chodzi tu nawet o to, że przez wieki Kościół katolicki był mecenasem sztuk wszelakich; chodzi tu raczej o coś, co dotyczy wnętrza człowieka, jego ducha, wolności. Doświadczenie religijne, rozumienie świętości, człowieka i całego stworzenia uczynionego na Bożą chwałę, a przede wszystkim – obraz Chrystusa jako Boga, który stał się człowiekiem – to wszystko elementy wnoszące tak ogromny potencjał twórczy, że dziś trudno nam sobie wyobrazić sztukę europejską bez chrześcijaństwa. Konstrukty myślowy przynajmniej europejskich artystów – wierzących lub nie – jest mocno związany z chrześcijaństwem. To jednak nie stanowi zadowalającej odpowiedzi na wyżej postawione pytanie. W tekście pt. *Kunst und Absicht (Sztuka i intencja, 1946 r.)* Guardini, pisząc o roli artysty, twierdził, że musi być on pełen chwały dla Boga i pełen miłości względem ludzi⁷⁵. Teolog zakładał zatem wiarę twórcy, choćby najbardziej podstawową. Z kolei w artykule pt. *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)*, czytamy:–, „Tak długo, jak artysta jest wierzący, z jego obrazów będzie przemawiać bosko-ludzka rzeczywistość⁷⁶”.

Guardini z pewnością miał świadomość istnienia twórców niewierzących i nie możemy twierdzić, że odmawiał im tytułu artysty. Z drugiej strony, w natchnieniu upatrywał jednoznacznie działania Bożego, a w sytuacji twórczej, czy nawet w samym

⁷⁴ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 284.

⁷⁵ Por. R. Guardini, *Kunst und Absicht*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 3*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2002, s. 317-320.

⁷⁶ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott* [w:] [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 75.

dziele sztuki, widział duchową rzeczywistość. Kwestię tą poruszaliśmy jednak już w poprzednim rozdziale. Artysta, przez sam fakt udziału w twórczym procesie, musi angażować weń swojego ducha, a jego kondycja i kształt z pewnością uwidaczniają się w dziele. O wierze artysty dużo bardziej konkretnie wypowiadał się Guardini w dwóch tekstach: *Kultbild und Andachtsbild (Obraz sakralny i obraz medytacyjny, 1937 r.)* oraz wspomnianym już *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)*. Mowa jest tam jednak o twórcach dzieł sztuki religijnej oraz dzieł sztuki sakralnej – co do konieczności wiary w ich przypadku, Guardini nie ma żadnych wątpliwości. Powodem tego jest jednak specyfika dzieł sztuki religijnej i sakralnej, którą omawiam w innej części niniejszej pracy.

Wróćmy jednak do naszego pytania. Niebezpośrednio kwestię wiary artysty poruszył wybitny malarz, Wasilij Kandyński w książce *O duchowości w sztuce*. Jego zdaniem, artysta

[...] ma uważać się za służbę podporządkowanego we wszystkim wyższemu ideałowi, którego obowiązki są i wielkie, i święte. Musi siebie wychowywać i, zgłębiając własne serce, przede wszystkim zadbać o swoją kulturę duchową i ją rozwinąć, by jego talent miał jakąś pożywkę. [...] Odpowiedzialność artysty, w stosunku do innych ludzi jest potrójna: 1. Musi za powierzony mu talent odwdziżyć się, 2. Ma wiedzieć, że również jego czyny, myśli i uczucia, jak w wypadku każdego człowieka, tworzą określony klimat duchowy, tj. atmosferę albo oczyszczającą, albo ją zapowietrzającą i 3. Że jego czyny, myśli oraz uczucia – tworzywo jego dzieł – same z kolei w budowaniu tego klimatu pośredniczą. Artysta jest *królem* (jak go nazywa Sâr Péladan), nie tylko dlatego, że ma wielką władzę, ale także dlatego, że ma ogromne obowiązki⁷⁷.

Zdaniem Kandyńskiego, artysta musi dbać o swoją „higienę ducha”, w przeciwnym wypadku, to, co zostanie zaniedbane, odbije się na dziele, degradując je. Stan duszy twórcy wyraża się w tym, co wyjdzie spod jego ręki i jest przekazywany dalej – odbiorcy dzieła. Stąd płynie zatem ogromna odpowiedzialność: odbiorca oczekuje od dzieła prawdy, tymczasem może się okazać, że wewnętrzny chaos artysty

⁷⁷ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 125-126.

ją zagłuszył. Wówczas dochodzą do głosu różnorakie wynaturzenia sztuki, które mogą zaprowadzić człowieka na duchowe manowce. Ta szczególna odpowiedzialność artystów, wynika z wyjątkowego miejsca sztuki w porządku świata. Sytuuje się ona bowiem w sferze wyższych wartości, gdyż wynika z duchowej potrzeby piękna. Niekiedy może nawet spełniać niektóre z funkcji religii, związane z nią piękno pełni rolę służebną względem potrzeb religijnych człowieka⁷⁸. Pisał o tym również Jan Paweł II w *Liście do artystów* z 1999 r.:

Sztuka, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę. Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie⁷⁹.

Wynika z tego, że nawet, jeśli artysta nie jest wierzący w najbardziej powszechnym rozumieniu tego słowa, przez sam fakt tworzenia partycypuje w sferze jak najbardziej duchowej; służy prawdzie, otwiera na Tajemnicę. O ile działa zgodnie z natchnieniem wybrzmiewającym w jego sumieniu – służy transcendencji i umożliwia sobie i odbiorcy dzieła zawitanie do „królestwa celów”. Czy to jednak jest wiara? W takim wypadku, moglibyśmy ewentualnie przypisać niewierzącemu twórcy ten rodzaj „wiary”, o którym pisze Karl Rahner w swojej pracy na temat tzw. „anonimowego chrześcijaństwa”: jeżeli człowiek, stworzenie funkcjonujące na dwóch poziomach: przyrodzonym i nadprzyrodzonym, w całej swojej wolności zaakceptuje swoją naturę oraz realizując swoje duchowo-intelektualne zdolności, przekracza (transcenduje) samego siebie, wówczas sam jest ukierunkowany na Boga jako

⁷⁸ RG nigdy nie zgodziłby się na utożsamienie sztuki z religią, czy stawianie ich na równi, o czym pisze m.in. w książce pt. *Der Herr*. Przyznaje jednak, że sztuka może pomóc w trudnych momentach duchowych, w których modlitwa zdaje się być niemożliwa.

⁷⁹ Jan Paweł II, *List do artystów*, 1999, <https://idmjp2.pl/index.php/pl/1455-jan-pawel-ii-list-do-artystow>, dostęp z dn. 3.2.2022.

ostateczny cel (choć niekoniecznie jest to uświadomione w sposób kategoryjny). Skoro zaś człowiek akceptuje Boga jako ostateczny cel, nawet jeśli dzieje się to jedynie na poziomie świadomości transcendentalnej, to – według Rahnera – można uznać, że jest on człowiekiem wierzącym, mimo iż jego wiara jest jeszcze atematyczna, zaczątkowa⁸⁰.

Teoria Rahnera budzi wiele zastrzeżeń i kontrowersji, którym jednak nie będę poświęcać miejsca w tej pracy. Są artyści wierzący i niewierzący; jeśli jednak dbają o prawdę, otwierają się na tajemnicę istnienia i przyjmują pełną pokory postawę służby – ich dzieła będą prawdziwymi dziełami sztuki. Dla chrześcijanina zaś w każdym wypadku jasne jest, że natchnienie do służby wyższym wartościom pochodzi od Ducha Świętego, a zdolność tworzenia jest wynikiem udziału człowieka w działaniu Boga-Stwórcy.

* * *

Wizja dotycząca postawy prawdziwego artysty, którą zaproponował Guardini, może być dzisiaj zaproszeniem do powtórnego przemyślenia nie tylko istoty bycia twórcą, lecz również tak podstawowych pojęć jak np. prawda. W dobie rozwoju sztuk wszelakich, w której niemal wszystko może być uznane za wielkie dzieło, a każdy za artystę, w czasie, gdy krytycy aprobują niemal wszystko ze strachu, że mogliby nie poznać się „na prawdziwej sztuce”, wciąż mamy szansę odkryć na nowo, kim właściwie jest człowiek twórczy, jaka jest jego rola w świecie i jaka z tego tytułu ciąży na nim odpowiedzialność. Być może myśl Guardiniego stanie się bodźcem dla niektórych twórców, by powrócić do źródła swego powołania i zaprowadzić je na właściwe tory.

⁸⁰ Por. K. Rahner, *Uwagi na temat problemu „anonimowego chrześcijanina”*, [w:] Karl Rahner, *Pisma wybrane, t. I*, tł. G. Bubel, wyd. WAM, Kraków 2005, s. 141-151.

10. Postawa odbiorcy wobec dzieła

W poprzednim rozdziale podjęłam się próby odpowiedzi na pytanie, jaką postawą powinien wykazać się artysta, by jego praca była jak najbardziej owocna, zarówno dla niego samego, jak i dla odbiorców jego dzieł. Jednak właściwe nastawienie twórcy to tylko połowa sukcesu. Choćby dał on z siebie wszystko i wspiął się na wyżyny swoich możliwości, jego dzieło pozostanie zamknięte, jeżeli po drugiej stronie nie stanie odpowiednio usposobiony odbiorca. Dlatego to jego postawą zajmę się w dalszej kolejności, próbując rozstrzygnąć, co jest człowiekowi potrzebne, by mógł czerpać ze sztuki możliwie jak najwięcej.

Choć trudno znaleźć wśród prac Guardiniego tekst, który w całości byłby poświęcony odbiorowi dzieła, temat ten przewija się niemal nieustannie w jego esejach – zarówno tych poświęconych sztuce, jak i innych, w których kwestia ta stanowi jedynie dygresję lub wątek poboczny. Już w jednej z pierwszych ważniejszych książek Guardiniego, *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii)* z 1918 r., napotykamy na fragmenty, które, porównując liturgię do sztuki, stanowią podpowiedź, jaką postawą wobec dzieła człowiek powinien się wykazać:

[Odbiorca] od dzieła sztuki nie powinien niczego chcieć; powinien przebywać w jego duchowej przestrzeni, oddychać jego atmosferą, poczuć się wolnym, odkrywać najlepsze cechy swojej natury, przeczuwać spełnienie najskrytszych pragnień. Nie powinien się zastanawiać, kierować „rozumem” i szukać w dziełach sztuki pouczeń i ostrzeżeń⁸¹.

Powyzsze zalecenie brzmi jednak równie pięknie, co enigmatycznie. Odbiorca, natrafiający na dzieło sztuki, ma nie tyle się mu „przyjrzeć”, postrzegać zmysłami, ale powinien spróbować „wejść w jego przestrzeń”. Co to dokładnie znaczy? Odpowiedź znajdujemy w tekście pt. *Freiheit und Abänderlichkeit (Wolność i nieodwołalność, 1927 r.)*. Guardini, rozważając kwestię poznania postrzeganego przedmiotu,

⁸¹ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbial, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 167.

stwierdzał, że poznanie prawdy o danej rzeczy wyzwala ludzkiego ducha. Zdaniem autora, podobnie rzecz ma się ze zjawiskami natury artystycznej:

Coś podobnego wydarza się przy spotkaniu z dziełem sztuki. Sens dzieła sztuki polega na tym, że pewne bycie, coś, co ukryte, wyraża się poprzez kształt. Jednak nie w taki sposób, żeby człowiek musiał się przed nim zatrzymywać. Patrzenie z dystansu nie jest bowiem decydującą postawą wobec dzieła. Dużo bardziej dzieło jest czymś, w co można wkroczyć. Można znajdować się w jego wnętrzu; tam zaś człowiek zostaje owładnięty przez uformowane i formujące bycie, które czyni jego samego takim, jakim powinien być. To wchodzenie w ukształtowaną, duchową przestrzeń dzieła sztuki, będzie również doświadczeniem wyzwolenia⁸².

Wejście w przestrzeń dzieła, oznacza zatem poznanie prawdy o nim. Stąd też się bierze jego wyzwalający charakter. Nadal nie wiemy jednak, jakim sposobem do tej prawdy dotrzeć; co dokładnie musi zrobić odbiorca, by dzieło ukazało mu swą istotę i by „został nią owładnięty”. Zdaje się jednak, że odpowiedź na to pytanie – choć może nie w sposób bezpośredni - rzeczywiście kryje się w pracach Guardiniego. Spróbujmy ją zatem odnaleźć.

10.1. Wolne spotkanie

W jednym z podrozdziałów tekstu pt. *Lebendige Freiheit* (*Żywa wolność*, 1927 r.), natrafiamy na krótką rozprawę na temat poznania. Guardini rozróżniał tam poznanie rzeczy w kontekście jej logiczno-matematycznych związków, od poznania jej sensu. W pierwszym przypadku chodzi m.in. o matematyczne lub fizyczne właściwości danego przedmiotu – te zaś da się „wyprowadzić”, odkryć za pomocą logicznych i matematycznych wzorów⁸³. Nas jednak interesuje poznanie istoty danej rzeczy, jej najgłębszej prawdy. Tutaj, według autora, nie wystarcza już sama logika. Teolog pisze:

⁸² R. Guardini, *Lebendige Freiheit*, [w:] *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 94.

⁸³ Por. tamże, s. 84-85.

By zobaczyć, że ta oto rzecz jest taka, jaka jest, by pełnię sensu tego szczególnego „tu-oto-bycia” ogarnąć, potrzeba czegoś więcej, niż gotowości do logicznego rozumowania. Jakościowa klasyfikacja, obraz istoty danego przedmiotu, nie narzuca się poznaniu poprzez formalną, logiczną konieczność, lecz zderzenie istoty tego przedmiotu z istotą nas samych [...] ⁸⁴.

U progu poznania prawdy o danej rzeczy stoi zatem spotkanie. Zderzenie się dwóch istot - czyli spotkanie człowieka, jego własnego, głębokiego „ja” z wewnętrznym „ja” tego drugiego, poznawanego. Udane spotkania wymaga jednak spełnienia pewnych warunków:

By jednak to zderzenie, ta moc doszła do skutku, musi mieć miejsce gotowość, by zobaczyć właśnie to, co szczególne, to co osobliwe dla danej rzeczy; gotowość, by każdą rzecz, a przede wszystkim tę, o którą się rozchodzi, dopuścić taką, jaka ona jest; nie przypisywać jej tego, jaka powinna być, lecz pozwolić przemawiać jej wolnej treści. To zdaje się być oczywistym, jednak wcale takie nie jest. W ogóle nie jest! W rzeczywistości nie otwieramy się na świat taki, jakim on jest, lecz wymagamy od niego, by był taki, jak my tego chcemy ⁸⁵.

By zatem poznać istotę danej rzeczy, jej wewnętrzną prawdę – a dotyczy to także dzieła sztuki – musimy potraktować je w wolności; i chodzi tu o wolność zarówno człowieka, jak i samego dzieła. Jak już cytowałam, od dzieła nie powinno się niczego „chcieć”, nie powinno się niczego oczekiwać ⁸⁶. Dzieło nie ma praktycznego celu, dlatego próby potraktowania go utylitarnie nie przyniosą odbiorcy doświadczenia jego piękna. Z tego samego powodu, odbiorca nie powinien również na siłę próbować „zrozumieć” dzieła, ani szukać w nim pouczeń, czy przestroóg. W odbiorze dzieła nie chodzi wszak o kierowanie się intelektem, o analizę jego treści, lub środków, przez które powstało. Na tym polega „wolność” dzieła. Ma ono prawo być tym, czym jest i ukazywać rzeczywistość w takiej formie, w jakiej chce ona być wyrażona.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Por. R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 167.

Na czym polega wolność odbiorcy? Na tym, by obcując z dziełem, decydując się – jakby to powiedział Guardini – „wejść w jego przestrzeń”, wyzbył się założeń, przedrozumienia, oczekiwań. By był gotowym przyjąć je takim, jakie ono jest, a nie próbował naginać je do swoich wyobrażeń. Podobnie z resztą, powinien w tym spotkaniu traktować samego siebie. Nie udawać, nie pozować, nie grać kogoś, kim nie jest, lecz z całym swoim jestestwem, w pełni szczerości wnieść w to spotkanie swoje „ja” wraz ze swoim, przeżywanym na co dzień, światem⁸⁷. Dopiero wtedy spotkanie będzie naprawdę owocne. Człowiek będzie miał szansę dostrzec w dziele nie tylko istotę tegoż, ale również odzwierciedlającą się w nim istotę całego świata. A jeśli wniesie w tę przestrzeń siebie samego, odnajdzie w nim również obraz swojej własnej duszy, wyraz jej tęsknot i nadzieję na ich spełnienie⁸⁸.

10.2. Cierpliwość i pokora

Wolność jednak nie jest jedynym warunkiem efektywnego obcowania z dziełem sztuki. Potrzebna jest także cierpliwość i pokora. Dzieło sztuki nie otwiera się zawsze i przed każdym; dobrze ustosunkowany odbiorca wie, i zgadza się na to, że w danym momencie pojmie z dzieła jedynie tyle, ile jest mu dane. Może się zdarzyć, że będzie przebywał z jakimś dziełem na co dzień przez wiele lat, ale jego przestrzeń otworzy się przed nim tylko raz i tylko na chwilę, w najmniej oczekiwanym momencie. Albo – nie otworzy się w ogóle. W takich przypadkach, radzi Guardini, należy dzieło zostawić i pokornie odejść⁸⁹. Przy okazji krótkiego wystąpienia z okazji otwarcia nowej kaplicy w zamku Rothenfels w 1929 r., duszpasterz podpowiadał zgromadzonej tam młodzieży, co można zrobić, by zrozumieć wymowę obecnego tam wizerunku Matki Bożej. Jego wskazówki ukazały jednocześnie, na czym polega prawdziwa cierpliwość względem dzieła:

⁸⁷ Por. R. Guardini, *Das Bild der Gottesmutter in der Burgkapelle zu Rothenfels. Eine Ansprache*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s.85-88.

⁸⁸ Por. tamże.

⁸⁹ Por. R. Guardini, *Alte religiöse Dichtung*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 149.

Tak wielka cisza w Niej jest! Gdy stajemy się spokojni, czujemy jej lekki powiew ku nam. Czujemy głębię, która się tu otwiera. Możemy w nią wkroczyć. A w środku jest świat. Nie bierzcie tego słowa zbyt lekko! Zaiste: świat. Rozległość, przestrzeń. Są obrazy pełne powabu lub blasku. Gdy jednak próbuje się w nie wdrzeć, nie znajduje się w nich miejsca. Troszeczkę więcej niż powierzchowność – i na tym koniec. Tu jednak jest inaczej. Im częściej się weń wkracza, tym w większą głębię wchodzi świat⁹⁰.

Do dzieła sztuki należy podejść ze spokojem, powoli. Cierpliwie z nim obcować, podejmować liczne próby zrozumienia jego istoty; nie poprzestawać na jednorazowym, krótkim zetknięciu się, lecz inicjować prawdziwe spotkanie, w którym człowiek całym sobą stara się zrozumieć i przyjąć to, co jawi się przed nim, jednocześnie obdarowując drugą stronę samym sobą:

Możemy weń wnieść to, co nasze. Wszystko; takie, jakie jest; to, co wielkie i to, co mizerne; to, co jasne i to, co zawile. Wszystko, co naprawdę stanowi nasze życie: miasto, ulicę, pokój w domu rodzinnym, naszą pracę, ludzi, tego, tamtego... Tu nie musimy niczego koloryzować ani pomijać⁹¹.

Do takiej postawy konieczna jest pokora, zgoda na prawdę o sobie samym. Kto w jakiegokolwiek spotkanie wnosi zakłamaną obraz siebie, nie nawiąże prawdziwej relacji i nie będzie mógł doświadczyć jej owoców. Kto będzie próbował „oszukiwać” w kontakcie z dziełem sztuki, zamiast relacji, przenikania się dwóch istot, pogłębienia rozumienia i spojrzenia w głąb, uzyska jedynie dystans, z którego dostrzec można tylko to, co powierzchowne; wewnątrz i prawda zawarte w dziele – oraz w nim samym - pozostaną dla niego niedostępne.

Cierpliwość wobec dzieła może przyjąć również inny charakter, niż niestrudzone podejmowanie kolejnych prób zrozumienia go. Gdy Guardini pisał o wejściu w przestrzeń dzieła i przebywaniu w niej, rzeczywiście miał to na myśli:

⁹⁰ R. Guardini, *Das Bild der Gottesmutter in der Burgkapelle zu Rothenfels. Eine Ansprache*, [w:] tamże, s. 87-89.

⁹¹ Tamże.

Pięknie jest przebywać długi czas w obecności jakiegoś szlachetnego dzieła sztuki; czytać lub prowadzić rozmowę przed nim i od czasu do czasu na nie spoglądać. Wówczas wydaje się ono za każdym razem nowe. W dystansie wobec abstrakcji czarno-białych stron druku, powstaje za każdym razem świeżość formy. Z różnorodnych przedmiotów rozmowy wypływa co rusz to nowe spotkanie [...]. To jest pewna namiastka tego, w jaki sposób powinno się w rzeczywistości być z dziełem. Powinno się je mieć przy sobie, by każdego dnia mogło przemawiać do człowieka; lub chociaż w pobliżu, by człowiek miał możliwość wyjść z codzienności ku niemu – żywemu [dziełu], wnieść weń to, co mu się przytrafia – wówczas otwierałoby się ono i mówiło wciąż na nowo⁹².

Jak widzimy, dzieło oraz czytający je człowiek potrzebują czasu, wspólnego bycia, poruszania się, spontanicznego spotkania. Czasami można wręcz odnieść wrażenie, jakoby Guardini rozumiał relację człowieka z dziełem tak, jak rozumie się relację dwóch osób – poświęciłam temu wątkowi rozdział pt. *Dzieło sztuki jako relacja*. Spójrzmy choćby na sposób, w jaki teolog wyrażał się na temat stosunku człowieka do książki:

[Człowiek bierze ją] do ręki z uczuciem cichej zażyłości. Postrzega ją jako stworzenie, które należy trzymać i pielęgnować w pełni czci, a z wcielenia którego człowiek się cieszy. Nie jest ona człowiekowi środkiem do żadnego celu, nawet tego duchowego, lecz czymś, co w sobie samo jest pełne, nasycone różnymi znaczeniami i zdolne, by hojnie obdarowywać⁹³.

Życzeniem Guardiniego – zdawałoby się, niestety, mało realnym – był więc nieograniczony dostęp człowieka do sztuki. Nie chodzi o jej umasowanie – temu Guardini zdecydowanie się sprzeciwiał. W myśl tego, że potrzeba czasu, aby dzieło w odpowiedni sposób mogło otworzyć się przed odbiorcą, należałoby stworzyć środowisko, w którym człowiek rzeczywiście przebywa w obecności dzieła. Jak jednak to osiągnąć? Nie każdego stać na to, by posiadać reprodukcje Rembrandta czy Rafaela, nie mówiąc już o oryginałach. Z jednej strony, odpowiedzią byłyby muzea.

⁹² R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1932, s. 141.

⁹³ R. Guardini, *Lob des Buches*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 4, wyd. Grünwald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 83-84.

A jednak Guardiniemu chodziło o zupełnie inny rodzaj „przebywania” z dziełem. Muzeum jest bowiem sztucznym środowiskiem, które, przez nagromadzenie eksponatów, może rozpraszać uwagę. Sam Guardini zwykł muzea nazywać „kostnicą sztuki⁹⁴”; znajdujące się tam dzieła są – zdaniem teologa – w ten sposób marnotrawione. Przez większość czasu nie są „postrzegane”, przestają zatem być dziełami sztuki: jeśli nie stoi przed nimi człowiek, nie ma w nich nic żywego, jedynie barwy, kształty, materia – środki umowne. Ponadto, jeśli dobrze rozumieć odpowiednią postawę względem dzieła, otwieranie się tego ostatniego, przenikanie się istot artysty i odbiorcy – słowem: wszystko, o czym była mowa w tym rozdziale, nie da się oprzeć wrażeniu, że obcowanie z dziełem ma coś z intymności, prywatności charakterystycznej dla relacji międzyludzkich. Potrzeba skupienia, ciszy zaangażowania... W jaki sposób można to jednak osiągnąć w wielkich salach, często przepełnionych turystami? Bywać w muzeach wiele razy w tygodniu, miesiącu czy roku, mogą tylko nieliczni. W większości przypadków jednak, największe, najpiękniejsze muzea, są jedynie punktem na długiej liście obiektów zwiedzania. W efekcie, przeciętny człowiek bywa w najznamienitszych galeriach raz w życiu, lub nie bywa w nich w ogóle; a jeśli już uda mu się je odwiedzić, ma jedynie na to parę godzin. Kto kiedykolwiek był w miejscach pokroju Luwru czy Uffizi, zdaje sobie sprawę, że przy tak krótkim czasie, nie ma mowy o prawdziwym zobaczeniu jakiegokolwiek eksponatu. Guardini nie był odosobniony w swoich ambiwalentnych uczuciach względem muzeów. Ich przeciwnikiem był choćby Rilke; w jednym z listów poeta pisał:

Proszę pomyśleć, dotyka mnie to tak samo, jak okoliczność, że wszystkie największe obrazy i dzieła sztuki znajdują się obecnie w muzeach i nie należą do nikogo. Mówi się wprawdzie: tam należą do wszystkich. Ale jakoś nie mogę się pogodzić z tą powszechnością. Czy rzeczywiście najbardziej wartościowe rzeczy muszą stać się w ten sposób powszechne⁹⁵?

⁹⁴ Por. R. Guardini, *Der Segen Jakobs von Rembrandt. Ein Brief* [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 95-98.

⁹⁵ R. M. Rilke, *Listy o sztuce*, tł. i opr. T. Ososiński, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 43.

Idea powszechnego dostępu do dzieł sztuki pragnie umożliwić obcowanie z „wyższą sztuką” każdemu, kto tego zapagnie. Dobrze jednak wiemy, że – choćby ze względu na omawiany wyżej brak odpowiednich umiejętności – prawdziwe zainteresowanie względem niej przejawia zdecydowana mniejszość społeczeństwa. Można również zadać pytanie, czy nie lepiej posiadać jedno dzieło sztuki i mieć szanse przebywania w jego blasku na co dzień, czy widzieć ich dziesiątki lub setki, jedynie pobieżnie? Odpowiedź jest trudna, o ile w ogóle możliwa. Jakąś alternatywą jest z pewnością możliwość posiadania reprodukcji obrazów. O ile dobrze wykonane, mogą stać się ową szczególną nicią porozumienia między artystą a odbiorcą. Guardini nie do końca mógł się zdecydować jednak, jak tę możliwość ocenić. W 1930 r., w liście pt. *Der Segen Jakobs von Rembrandt* (Rembrandta „Błogosławieństwo Jakuba”) bardzo chwalił sobie tę opcję⁹⁶. Ponad dwadzieścia lat później jednak, w tekście z 1954 r., (*Die Verantwortung des Studenten für die Kultur, Odpowiedzialność studentów za kulturę*) zauważył, że istnienie reprodukcji największych dzieł sprawia, że te tracą na wartości, gdyż są powszechnie dostępne⁹⁷. Odpowiedzią na problem być może będą techniczne rozwiązania, które powoli przenikają do świata sztuki, a o jakich Guardiniemu nawet się śniło. Chodzi m.in. o możliwość elektronicznego zwiedzania muzeów. Aktualnie wykorzystywane technologie pozwalają – przy odpowiednim sprzęcie – rzeczywiście „wejść do środka” niektórych dzieł (np. do obrazów Van Gogha), oglądać każdy szczegół, z różnych perspektyw, z różnych odległości, tak długo, jak to konieczne. Oczywiście, rozwiązanie takie nie może w stu procentach zastąpić podziwiania oryginalnego obrazu, nie odda też wszystkich jego elementów – np. faktury. Dzięki takiej opcji jednak, każdy, kto tylko chce, może nawet codziennie obcować z dziełami najwybitniejszych twórców w historii.

⁹⁶ Por. R. Guardini, *Der Segen Jakobs von Rembrandt. Ein Brief* [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 95-98.

⁹⁷ Por. R. Guardini, *Die Verantwortung des Studenten für die Kultur*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003., s. 180-193.

Nieco inaczej wygląda sytuacja z dziełami muzycznymi. Istnieją po temu przynajmniej dwa powody. Pierwszym z nich jest właściwie absolutna powszechność dostępu do niemal wszystkich istniejących dzieł muzycznych. Znowu – dzięki współczesnej technologii, możemy z sobą zabierać ulubione utwory do każdego miejsca, do którego zdążamy. Mamy możliwość nieustannego słuchania muzyki, niezależnie od czasu, miejsca i sytuacji. Z pewnością znajdą się tacy, którzy tę opcję skrytykują. Młodzi ludzie, z wiecznie założonymi na uszy słuchawkami, odcinają się dziś w ten sposób od świata. Muzyka obecna w miejscach publicznych jest też raczej rodzajem hałasu, stojącym bardzo daleko od prawdziwych dzieł sztuki. Jednak spójrzmy na to z innej strony. Słuchanie muzyki podczas drogi do pracy, czy innych codziennych czynności, pozwala poszczególnym dziełom rzeczywiście przeniknąć do naszego życia, towarzyszyć nam, stać się czymś w rodzaju „ścieżki dźwiękowej” do naszych osobistych historii. Owszem, są i tacy, którym chodzi tylko o zagłuszenie ciszy; nie chcemy im jednak poświęcać naszej uwagi.

Muzyka – w tym również piosenka, będąca połączeniem sztuki słowa i sztuki dźwięku – zdaje się być dziś formą, z którą każdy w jakiś sposób ma do czynienia, niezależnie, czy jest to ludowa przyśpiewka, symfonia, czy utwór współczesnych twórców pop-kultury. Pragnienie Guardiniego dotyczące możliwości spontanicznego obcowania z dziełem sztuki, zdaje się zatem znajdować spełnienie we współczesnych możliwościach odbioru utworów muzycznych. Tym bardziej, jeśli chodzi o większe formy, takie jak np. symfonia. Czytelnik zgodzi się zapewne, że niemożliwym lub prawie niemożliwym jest wejście „w głąb” takiego dzieła przy okazji jednorazowego koncertu. Zwłaszcza, że zazwyczaj wykonywanych jest więcej utworów. To, czego odbiorca może doświadczyć podczas słuchania muzyki na żywo, to pewne ukojenie, zadowolenie zmysłów, odpoczynek. O głębszym zrozumieniu dzieła, które do tej pory było nieznanie nie może być jednak mowy. Gdy zaś dany utwór towarzyszy nam – nawet jako tło – w życiu codziennym, prawdopodobieństwo tego, że otworzy się przed nami jego świat, jest dużo większe. Żyjąc w XXI wieku mamy ten komfort, że nie musimy iść do filharmonii, by poznać jakieś dzieło. Możemy poznać je w zaciszu swojego domu, gdzie dostępne nam są nawet jego różne wykonania. Rzecz jasna, muzyka wykonywana i przeżywana na żywo ma zupełnie inną jakość, ale dzięki

odtworzącym, mamy możliwość „przygotować się” do koncertu słuchając wcześniej składających się na niego dzieł. W ten sposób, słuchając żywego wykonania utworów, które są nam już znane, nie zatrzymujemy się jedynie na pierwszym zachwycie; mamy szansę iść dalej i pogłębiać relację z danym dziełem – dokładnie tak, jak to dzieje się pomiędzy dwojgiem kochających się ludzi, gdy silne emocje pierwszego zauroczenia już opadną.

10.3. Kontemplacja i twórcza wyobraźnia

Wolność, cierpliwość, pokora, zaangażowanie – to są podstawowe warunki, które człowiek musi spełnić, by być zdolnym w jakikolwiek sposób obcować z dziełem i coś z tego wynieść. A jednak, jeszcze nie wszystko zostało w tej kwestii powiedziane. Zarówno we wczesnych tekstach Guardiniego, takich jak *Goethe czy Homer?* z 1920 r., jak i w tych wydanych pod koniec życia, jak *Sorgen um den Menschen* (*Troska o człowieka*, t. 1., 1962 r. t. 2., i 1968 r.), przewija się temat kontemplacji jako jednej z postaw, które człowiek może przyjąć względem siebie i świata. Szczególnie zaś jest ona wymagana w przypadku życia kulturalnego, w tym również kontaktu ze sztuką:

Słowo „kontemplacyjny” nie ma tu nic do czynienia z mistycyzmem, lecz jest tak samo realistyczne, jak praktyczne. Twierdzi ono, że w życie człowieka, zwłaszcza tego, który ponosi odpowiedzialność i podejmuje decyzje, musi wejść coś, co można by opisać następująco: musi się w nim uformować takie życie wewnętrzne, które potrafi przeciwstawić się płytkim i rozprasającym tendencjom obecnego czasu⁹⁸.

Kontemplacja jest stanem, w którym człowiek skupiony w swoim wnętrzu, przyjmuje zdystansowaną postawę wobec rzeczy i przez to staje się wolny względem nich⁹⁹. Postrzeganie dzieła sztuki właśnie w atmosferze takiej wolności, pozwala na przenikanie się treści dzieła z otwartym „ja” tego, który stoi mu naprzeciw. Z takiego spotkania wyłania się obraz świata i zamieszkującego w nim człowieka, a wszystko, co

⁹⁸ R. Guardini, *Die Kultur als Werk und Gefährdung*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 1, Im Werkbund-Verlag, Würzburg 1962, s. 33.

⁹⁹ Tamże, s. 54.

dzieje się na linii dzieło-człowiek, staje się symbolem całego stworzenia, wszystkiego, co istnieje. Odpowiednie obcowanie z prawdziwym dziełem sztuki, skutkuje doświadczeniem o charakterze międzyosobowym; jak już wspominałam w początkowych rozdziałach, to, co nim właściwie jest, to tworząca się relacja artysty z odbiorcą, połączenie się dwóch światów, czasem tak bardzo odległych czasowo i kulturowo. To zaś, co dziełu nadaje formę – tj. kolory, tony, kształt, słowem – cała „materia” – to jedynie środki umowne, którymi posługuje się artysta, by wyrazić swój zamysł. Prawdziwe skupienie pozwala pokonać ową barierę materii i przejść przez nią, jak przez bramę, do świata artysty.

Czasami jednak kontemplacja, choć konieczna, nie wystarcza. Istnieją dzieła, w których odbiorca musi się wykazać również kreatywnością; takie, które dane w swojej formie stanowią swoistą „zagadkę” bądź jedynie zaczyn dla dzieła, które w pełni blasku, odzwierciedli się dopiero w duszy odbiorcy. Takiego rodzaju dzieła znajdował Guardini przede wszystkim w sztuce germańskiej:

Zewnętrzny, widzialny i słyszalny kształt sztuki jest wszak tylko środkiem porozumienia, jego istotą jest wizja wewnętrzna artysty. O tę właśnie wizję chodzi w odbiorze – odbiorca musi ją zrekonstruować we własnej duszy. Rzecz w tym, że te dwa aspekty dzieła sztuki – wewnętrzne, właściwe dzieło i zewnętrzna forma – nie pokrywają się w pełni. Zawsze pozostaje między nimi pewien rozdzwitek. W dziele klasycznym jest on minimalny. Wizja wewnętrzna pokrywa się tu w znacznej mierze z zewnętrznym kształtem dzieła. Treść jest w dużym stopniu wyrażona wprost. Natomiast w dziełach sztuki nordyckiej kształt zewnętrzny nie nadąża za wewnętrzną treścią. [...] W wypadku dzieł klasycznych, z łatwością możemy odczytać wewnętrzną wizję na podstawie formy zewnętrznej, możemy ją „obejrzeć”. Natomiast nordyckie „dzieła wewnętrzne” trzeba odgadywać; widz – to określenie jest tu zresztą nie na miejscu – musi je przeniknąć do głębi spojrzeniem. Odbiór dzieła klasycznego ma charakter kontemplacyjny. Pewna doza koncentracji wystarcza na ogół do jako takiego przeżycia. Podczas gdy odbiór dzieła sztuki nordyckiej zakłada u widza bez porównania większy element twórczości. W wyobraźni widza musi zrodzić się

wewnętrzna wizja dzieła w oparciu o stosunkowo nieliczne znaki zewnętrzne. W tym wypadku – inaczej niż przy dziełach klasycznych – widzieć znaczy tworzyć¹⁰⁰.

W niektórych sytuacjach zatem, odbiorca dzieł sztuki sam musi wykazać się kreatywnością. Interesującym przypadkiem, w którym tak się dzieje, jest dzieło muzyczne. Mamy w nim bowiem do czynienia z pewnym stanem pośrednim między byciem twórcą, a odbiorcą. Muzyk wykonujący dzieło Mozarta czy Chopina, jest zaangażowany w tworzenie dzieła; bez niego dzieło to nie zaistniałoby w ogóle. Muzyka ma bowiem sens jedynie wtedy, gdy jest wykonywana. Zapisana w nutach jest może zaczątkiem dzieła, pomysłem, ale jeszcze nie samym dziełem. Rzecz jasna, inny jest stopień zaangażowania solisty w operze, inny dyrygenta, inny chórzysty, a jeszcze inny waltornisty z orkiestry akompaniującej. Jednak sam fakt, że aby wykonać jakąkolwiek większą formę muzyczną, potrzeba minimum kilku osób, a czasami nawet kilkuset, sprawia, że dzieło muzyczne już z założenia ma większe grono odbiorców, niż np. rzeźba. By powstało, musi się zaangażować cała grupa ludzi – muzyków, którzy, chcąc wykonać dany utwór w odpowiedni sposób, tak, by wyraził on to, co zamyślił w nim kompozytor, muszą się weń zagłębić, czy, jakby to ujął Guardini, wejść w jego przestrzeń i poznać jego istotę. Zdaniem pianistki Elwiry Utrackiej-Mazur, droga od dzieła do odbiorcy utworu posiada trzy punkty węzłowe:

- 1) odczytanie przez wykonawcę niewerbalnych komunikatów zawartych w tekście muzycznym przez kompozytora;
- 2) swoiste „przefiltrowanie” komunikatów kompozytora przez emocje wykonawcy;
- 3) przekazanie tych emocji odbiorcy – przekaz intencjonalny¹⁰¹;

Ta struktura spotkania odbiorcy z dziełem zakłada zatem punkt przejściowy – spotkanie artysty-wykonawcy z tymże dziełem. Wykonawca musi dogłębnie poznać utwór, zrozumieć go; odczytać obecne w nim treści i „poczuć” je razem z kontekstem,

¹⁰⁰ R. Guardini, *Goethe czy Homer? Wykształcenie klasyczne czy niemieckie?*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 241.

¹⁰¹ Por. E. Utracka-Mazur, *Z zagadnień inteligencji emocjonalnej w wykonawstwie pianistycznym*, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2014 (praca nieopublikowana).

w jakim zawarł je kompozytor. Już ten etap wymaga dużej wrażliwości, empatii, inteligencji emocjonalnej. Ale także pokory i cierpliwości, o której pisał Guardini. Obcowanie wykonawcy z dziełem jest bowiem ciężką pracą; to długie godziny ćwiczeń, w czasie których dzieło niejednemu raz przerośnie możliwości wykonawcy. Dobra technika wykonawcza nie jest tu wystarczająca. By artysta-muzyk był przekonujący, dzieło musi się stać „jego”; tylko wówczas z jego wykonania będzie bić prawda – prawda samego dzieła, która również w tym wypadku jest osobliwym wyrazem splotu istoty dzieła z „ja” wykonawcy – jego umysłowością, wrażliwością, temperamentem, duchem. Dopiero w takiej formie dzieło idzie dalej – do drugiej grupy odbiorców: słuchaczy.

Nie ma wątpliwości, że bycie wykonawcą dzieła muzycznego zdaje się być dużo bardziej fascynującą przygodą, niż bycie tylko biernym odbiorcą. Rzecz jasna, nie każdy jest wykształconym muzykiem; jednak np. amatorskie chóry dają często możliwość współtworzenia nawet wielkich kompozycji. Kto kiedykolwiek miał możliwość wykonywania jakiegokolwiek utworu, wie, jak szczególne i ubogacające jest to doświadczenie. W sposób naturalny wynika z tego faktu życzenie, by dbać o muzykalność kolejnych pokoleń – niekoniecznie kształcąc je w szkołach, ale przede wszystkim ucząc je spontanicznego śpiewu i rodzinnego muzykowania w domowym zaciszu. To samo z resztą dotyczy wychowania artystycznego. Wspieranie kreatywnych mocy człowieka przez umożliwianie mu na każdym etapie jego rozwoju zabawę budulcem dzieł sztuki – dźwiękiem, farbami, rzeźbą – nie tylko rozwija cały szereg umiejętności intelektualnych i manualnych, ale przede wszystkim uwrażliwia go na język sztuki, uczy go się nim posługiwać i w efekcie – kształci dojrzałego, wrażliwego i świadomego odbiorcę prawdziwych dzieł.

Ostatnią rzeczą, o której nie należy zapominać przy obcowaniu z dziełami sztuki, jest przestroga Guardiniego, by wystrzegać się wszelkiego rodzaju wypaczeń w stosunku do sztuki, z których najbardziej powszechnym jest, zdaje się, skupienie się jedynie na sferze estetycznej. W *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* pisze teolog:

Już ten, kto dzieło sztuki widzi jako jedynie „coś artystycznego”, dopuszcza się niesprawiedliwości względem niego. Jego znaczenie może bowiem tylko wtedy zostać odpowiednio uhonorowane, gdy dzieło to postawi się w relacji do całego życia. Logik czy etyk nie stanowi dużego zagrożenia dla dzieła sztuki, ponieważ nie znajduje się w żadnym z nim stosunku. Naprawdę zabójczy jednak jest ten, który chce je pojmować jedynie jako artystyczny wytwór, esteta, w najgorszym znaczeniu tego słowa, w jakim znajdujemy je choćby u Oscara Wilde’a¹⁰².

W pojmowaniu sztuki nie chodzi jedynie o zaspokojenie zmysłów, choć na drodze odbioru często ma to miejsce. Trzeba jednak iść dalej, nie zadowalać się jedynie przyjemnością dla wzroku, czy słuchu, w przeciwnym wypadku grozi nam popadnięcie w swego rodzaju idolatrię. Zmysły mają pozostać otwarte i czujne, ale są tylko narzędziem, które prowadzi w głąb dzieła, pozwala odkrywać jego prawdziwy sens. Podobnie, nie należy skupiać się jedynie na tym, co w dziele bezpośrednio przedstawione – to znowuż jest tylko odsyłacz do głębszej rzeczywistości, o której była już mowa. Choć obcowania z dziełem sztuki trzeba się nauczyć, nie chodzi w tej nauce o wiedzę. W przestrzeń dzieła nie wejdziemy poprzez analizę stylu czy techniki (choć takie umiejętności mogą czasem pomóc), lecz dzięki umiejętności widzenia, czucia i rozumienia czystym i otwartym sercem.

10.4. Konieczność formacji artystycznej

Na rzeczywistość dzieła składa się zatem, z jednej strony, zamysł i doświadczenie artysty zawarte w barwach, dźwiękach lub rzeźbie, z drugiej zaś - ów tajemniczy wymiar, do którego mamy szansę, jako odbiorcy, się przenieść. Wymiar ten ma w sobie coś pierwotnego, jakąś „pra-mądrość”, która odzywa się wibracją w duchu dobrze ustosunkowanego odbiorcy, dając zarazem wkraczającemu weń człowiekowi nadzieję na to, że wszelkie jego tęsknoty dotyczące spełnienia się w swoim człowieczeństwie, mają szansę się zrealizować. Odbiorca, któremu uda się „wkroczyć w przestrzeń dzieła”, doznaje pokoju i pocieszenia. Zostaje w pewnym sensie oświecony – sam dla siebie staje się bardziej wyrazisty, zrozumiały;

¹⁰² R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 68.

doświadczenie owej mocy płynącej ze sztuki umacnia go w przewyciężeniu chaosu obecnego w nim samym, jak i w jego konflikcie ze światem, ponieważ w prawdziwym dziele wyraża się nie tylko pełnia wszechrzeczy, ale również odbija się – jak w lustrze – jego osobista pełnia¹⁰³. Innym z owoców dobrego spotkania ze sztuką jest możliwość dotknięcia *sacrum*, szansa na doświadczenie o naturze religijnej. Ponad wszystko zaś, sztuka dać nam może doświadczenie pokoju:

[Istotę dzieła] uświadamiamy sobie poprzez ów wyborny dar, którym dzieło nas obdarza: pokój. Rzeczywistość pobudza, uderza w wolę człowieka i wymaga równie mocnej odpowiedzi. Tutaj, przeciwnie, [mamy do czynienia] z tworem największej pełni, zawierającym najżywszą istotę, a jednak nie-rzeczywistym. [Dzieło] wstrząsa, budzi tęsknotę, uszczęśliwia, ale zawsze w osobliwy, szczególny sposób. Jeśli tylko odbiorca ma właściwy stosunek do dzieła; nie myli go z rzeczywistością, którą człowiek może ogarniać, zdobywać, wykorzystywać, lecz rozpoznaje je jako wyłaniający się z nie-rzeczywistego kształt objawiającego sens świata – wszystko posiada głęboki pokój¹⁰⁴.

Czytając teksty Guardiniego dotyczące odbioru dzieł sztuki, nie sposób nie zwrócić uwagi na pewną kwestię będącą swego rodzaju życzeniem autora. Jest to umiejętna, świadoma i zaangażowana postawa człowieka względem dzieła. Myślę, że nie przesadzimy twierdząc, że w większości przypadków widz czy słuchacz nie obcuje z dziełem w sposób, który nasz teolog uważałby za właściwy. Z pewnością istnieje bardzo wiele przyczyn takiego stanu. Jedną z nich jest brak odpowiedniego wykształcenia. Nie chodzi jednak o wykształcenie w sensie nabytej wiedzy, informacji, itp. Mamy tu na myśli raczej coś w rodzaju artystycznej formacji, pielęgnowania umiejętności „wchodzenia w przestrzeń” dzieła sztuki. Już sam Guardini dostrzegał potrzebę zapełnienia tej pustki. Zwrócił na to uwagę, przy okazji wystawy dzieł sztuki sakralnej na Uniwersytecie w Tybindze, która miała miejsce tuż po II wojnie światowej. Zauważył, że z jednej strony, w ludziach (zwłaszcza

¹⁰³ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-35.

¹⁰⁴ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 215.

młodych), dochodzi do głosu paląca potrzeba spotkania ze sztuką; zniszczenia będące owocem bombardowań unicestwiły bowiem tyle różnych dzieł, że strach przed stratą kolejnych, niejako zmotywował młodzież, by tłumnie uderzyła do muzeów. Z drugiej jednak strony, młodzi odbiorcy borykali się z nieumiejętnością i brakiem zrozumienia sztuki. Zdaniem Guardiniego, okropieństwo wojny się do tego przyczyniło. Konieczna jest zatem pomoc, towarzyszenie młodym i nauczenie ich, w jaki sposób rozpoznać prawdziwe dzieło sztuki, a następnie je „poczuć¹⁰⁵”.

Problem, który dostrzegał Guardini przed kilkudziesięciu laty jest dzisiaj tym bardziej aktualny. Otacza nas bowiem taka mnogość form, obrazów i dźwięków, że trudno nam się czasem pośród nich odnaleźć. Wiele z nich uzurpuje sobie prawo do miana „dzieła sztuki”, choć w rzeczywistości nie mają ze sztuką nic wspólnego; zdaje się czasem wręcz, że dziełem sztuki może być dziś cokolwiek. Świetnym na to dowodem jest pojawienie się eksponatów *ready-made*¹⁰⁶. Jednocześnie, ilość bodźców, która dociera każdego dnia do współczesnego człowieka sprawia, że jego zmysły są stępione, że nie jest on już zdolny do koncentracji tak, jak było to dostępne jeszcze człowiekowi żyjącemu kilkadziesiąt lat temu. W efekcie, utraciliśmy zdolność odróżnienia kiczu od dzieła sztuki, nie mówiąc już o umiejętności przebywania w przestrzeni tego ostatniego. Sposób, w jaki dziś przetwarzamy docierające do nas informacje, nie pozwala nam się bowiem przy nich zatrzymać. Prześlizgujemy się jedynie po ich powierzchni, gdyż za każdym obrazem, dźwiękiem, informacją czeka dziesiątki kolejnych czekających na naszą uwagę, która w tym chaotycznym świecie jest się w stanie skupić w najlepszym wypadku kilka minut. Tymczasem, jak już zostało powiedziane, dzieło potrzebuje czasu, przestrzeni. By docenić muzykę Bacha, trzeba przez tydzień żyć w ciszy. By poczuć dramaturgię obrazów Breugla, trzeba stanąć w dystansie wobec codziennego chaosu.

¹⁰⁵ Por. R. Guardini, *Abschied von der Tübinger Kunstausstellung*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 34-41.

¹⁰⁶ *Ready-made* to dzieła sztuki utworzone z przedmiotów życia codziennego lub odpadków. Termin ten został wprowadzony przez Marcela Duchampa, autora słynnej *Fontanny*, dzieła, które składało się z pisuaru.

Nic więc dziwnego, że sztuka z jednej strony nas intryguje, a z drugiej – zniechęca. Czujemy bowiem potrzebę wyciszenia, skupienia, zatrzymania się, znalezienia i poczucia własnego wnętrza, które pozwoliłoby zrozumieć siebie i świat. Z drugiej strony, gdy sięgamy po dzieło sztuki, czujemy zawód, ponieważ zazwyczaj okazuje się ono zbyt wymagające; bywa niedostatecznie „krzykliwe”, by zaspokoić nasz rozpasany głód sensacji, nie odpowiada w mgnieniu oka naszym zmysłom, przyzwyczajonym do natychmiastowego zaspokajania jakichkolwiek potrzeb; traktuje za to o zbyt poważnych sprawach, przez co może nawet odstraszać – istnieje wszak zagrożenie, że człowiek musiałby się zmierzyć z prawdą o sobie samym, na którą nie jest gotowy. Dlatego też potrzeba przemyślanej pomocy.

Wydaje się, że odpowiednia formacja „artystyczna” – tj. wychowanie do odpowiedniego odbioru dzieł sztuki, powinna znaleźć miejsce szczególnie na kierunkach teologicznych. Teolog, tzn. człowiek, który ma być specjalistą w temacie relacji człowieka z Bogiem, powinien posiadać zdolność czytania i rozumienia wytworów ludzkich, tak często wyrażających najgłębsze duchowe potrzeby. Znajomość i rozumienie kultury są konieczne, by trafnie zdiagnozować duchowy stan ludzi danego czasu. Bez tej kluczowej umiejętności, próby dotarcia z Ewangelią do każdego człowieka nie przyniosą pożądanego owocu, gdyż chrześcijańskie orędzie, nieumiejętnie przekazane, rozbije się o kwestie kulturowe, stając się w najlepszym wypadku niezrozumiałą, w najgorszym – wypaczoną treścią, która może stać się nawet zaczątkiem herezji bądź ideologii. Formacja taka przyniosłaby to jeszcze jedną korzyść – tę mianowicie, że mogłoby ubogacić język teologii; tam bowiem, gdzie słowo pozostaje bezradne, można by uciec się do ewangelizowania językiem sztuki.

* * *

„Wchodzenie w przestrzeń dzieła” było chyba jednym z ulubionych sformułowań Guardiniego w kontekście postawy człowieka wobec sztuki – a przynajmniej takie można odnieść wrażenie, czytając kolejne jego przemyślenia na ten temat. Oznacza ono postawę o wiele bardziej otwartą, aktywną i twórczą, niż jedynie „patrzenie” bądź „słuchanie”; jest czymś znacznie więcej, niż po prostu

postrzeganiem zmysłowym – nawet jeśli jest ono poparte próbami intelektualnego zrozumienia. W postawie tej chodzi jednak o osobiste, duchowe zaangażowanie; o stanięcie naprzeciw siebie dwóch istot, które chcą poznać prawdę o sobie. Postawa ta nie jest łatwa; wymaga wielu wyrzeczeń i cnót. Dlatego tak istotne jest, by starać się ją kształtować, wedle możliwości, od najmłodszych lat. Tak, jak człowiek uczy się bycia z innymi ludźmi, funkcjonowania w społeczeństwie, rozumienia siebie i świata, tak też powinien uczyć się czytania dzieł sztuki – są one w końcu kluczem do rozumienia najgłębszych pokładów aktywności ludzkiego ducha.

11. Sztuka jako pomoc w realizacji człowieczeństwa

Ilekroć traktował Guardini o człowieku i jego miejscu w świecie, w przemyśleniach tych powracały jak echo dwa wątki, będące czymś w rodzaju linii granicznych przestrzeni ludzkiego bycia i działania. Na jednym krańcu stoi „człowiek upadły”, skażony grzechem pierworodnym i noszący w sobie jego konsekwencje; na drugim – „człowiek zbawiony”, tzn. ten, w którym wina została odkupiona przez łaskę Chrystusa, który jest przez tegoż Chrystusa przebóstwiony, w czym wypełniło się jego człowieczeństwo¹⁰⁷. To zaś, co stoi pomiędzy, to szerokie pole będące dla człowieka przestrzenią do „stawania się”, samorealizacji, wzrastania w obrębie ludzkiej natury. Człowiek rodzi się z jarzmem rajskiego upadku; odtąd całe jego życie będzie naznaczone tęsknotą za Tym, który Go stworzył. Tęsknota ta realizuje się w różnych obszarach ludzkiego działania: w myśleniu i poznawaniu, w wychodzeniu „na zewnątrz siebie” i budowaniu relacji ze światem, w przekraczaniu granic, w tworzeniu, w kulcie, słowem - wszędzie tam, gdzie aktywny jest ludzki duch, nieustannie pociągany przez swego Stwórcę. Działanie właśnie w tym obszarze egzystencji człowieka, można nazwać samoaktualizacją bytu ludzkiego. W nim bowiem staje się on, krok po kroku, coraz bardziej sobą samym, wciąż pełniej i doskonale realizując swoje człowieczeństwo, w wolności względem siebie i świata. Szczytem spełnienia jest tutaj przemieniająca moc żywego Boga, jednak proces dążenia ku Niemu przybiera w ciągu życia człowieka różnorakie kształty i wyraża się na różne sposoby. Romano Guardini upatrywał w sztuce szczególnie ważnej i wiernej towarzyszką człowieka na tej drodze samourzeczywistniania się. W niniejszym rozdziale spróbuję przedstawić, co sztuka mówi o naszym człowieczeństwie, jakie sprawuje funkcje w dążeniu człowieka do samorealizacji oraz w jaki sposób dzieła sztuki lub sam proces tworzenia artystycznego uobecniają się w przestrzeni rozwoju ludzkiej natury.

¹⁰⁷ Por. R. Guardini, *Der Mythos und die Wahrheit der Offenbarung*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 4, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 22.

11.1. Pomoc w samorealizacji: trzy główne funkcje sztuki

W liście, który znajdujemy w pierwszym tomie książki *Sorge um den Menschen* (Troska o człowieka, 1962 r.), pisze Guardini:

[...] Nauczanie płynące z Objawienia, które dotyczy grzechu pierworodnego i spowodowanego przezeń zagubienia człowieka, nie jest możliwe do pojęcia przez zwykły rozsądek; jednakowoż, bez tego nauczania, byłoby bycie ludzkie jeszcze bardziej niezrozumiałe. Zagubienie to bowiem wkroczyło nie tylko w działanie i zachowanie człowieka, lecz także w jego myślenie. Ciekawa i pouczająca wydaje mi się w tym kontekście najnowsza sztuka. Najwyraźniej pokazuje ona, że człowiek sam dla siebie staje się obłąkany. Widzi on – jak na przykład w malarstwie Georga Grosza – nie tylko zło, zimne okrucieństwo człowieka, czy utratę słusznej miary i rozeznania, lecz całkowicie traci człowieka z pola widzenia. Zawsze istniały karykatury, które charakteryzowały człowieka poprzez zniekształcenie; podobnie do prób, które – jak w przypadku obrazów przedstawiających świętych – interpretowały go z perspektywy jego wlotów, nie zapominając już o takich artystach jak Goya, którzy tam pokazują człowieka, gdzie jest on owładnięty przez to, co demoniczne. Lecz gdy na przykład taki Picasso rozczłonkuje swoją własną twarz i tak składa jej części, że powstaje z nich nie tylko człowiek zdemaskowany w swej potworności, lecz zupełnie inna istota – cóż to jest? Lub gdy zmienia on proporcje głowy do ciała, dłoni i ramienia, w taki sposób, że wydaje się, iż wyziera zeń pradawna bestia? To jest odpowiedź na pytanie o człowieka, która nie tylko mówi o zniekształceniu obrazu Bożego, lecz całkowicie go niszczy¹⁰⁸.

Jak widać powyżej, Guardini widział w sztuce rzeczywistość, która odzwierciedla kondycję człowieka. To, w jaki sposób stoi on sam względem siebie, jaki ma stosunek do swojego „ja”, lecz także do świata i do Boga, ukazuje się w utworzonym przezeń dziele. Również zatem – a może nawet szczególnie – rzeczywistość upadku, grzechu, wewnętrznego nieporządku, znajduje w nim swe echo. Jeszcze mocniej zagubienie człowieka wyraża się w bardziej powszechnej i bardziej ordynarnej kulturze masowej. Zdaniem teologa, stan człowieka szczególnie pogorszył

¹⁰⁸ R. Guardini, *Mickymaus und co.*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 1, Im Werkbund-Verlag, Würzburg 1962, s. 250.

się w obecnej epoce – i nadal się pogarsza. Jest to wynikiem, między innymi, takiego rozwoju techniki, który dał człowiekowi władzę nad naturą, pozwolił ją sobie podporządkować. Jakkolwiek rozwój i postęp techniczny nie są same w sobie czymś złym, to jednak w rękach człowieka skażonego grzechem, mogą się stać demonicznym narzędziem¹⁰⁹. W wyniku rozwoju technicznego, zmienił się również charakter ludzkiej aktywności w świecie. Niektóre umiejętności człowieka się rozwinęły, inne zaś osłabły lub zanikły. W efekcie tych przemian, człowiek jest w pewnym sensie „niekompletny”, brak mu podstawowych umiejętności, które służą rozwojowi jego człowieczeństwa: milczenia, spokoju i ciszy, z których rodzi się działanie twórcze, umiejętności wejścia w głąb siebie i refleksji nad istotą siebie samego i świata¹¹⁰; jak to ujął Guardini: „Wiedza się wzbogaca, lecz prawda blednie¹¹¹”. Ten proces przemiany znalazł swoje odbicie w sztuce:

Znów nie mamy żadnych wątpliwości, że spokój ten coraz bardziej zanika. Posłużmy się przykładem. Dawna sztuka знаła obraz siedzących postaci, pomyślmy chociaż o egipskich czy rzymskich rzeźbach. Jakież jest w nich spokój! I prawdziwie nie dlatego, że artysta nie był dość sprawny, by ukazać ruch, lecz dlatego, że chciały one coś innego przedstawić: cichą obecność człowieka; całego człowieka, jego ciała i ducha. Porównajmy obrazy te z tymi z epoki renesansu: przedstawione postaci, zdaje się, często nie potrafią już nawet naprawdę siedzieć – nie mówiąc już w ogóle o prawdziwych tronach -, lecz jakby położyły się na krótko między jednym a drugim czynem, zaraz jednak powstaną i rozpoczną nowe działanie¹¹².

W poprzedniej części tej pracy obserwowaliśmy, jak dzieło sztuki odbija tendencje i myśl swojej epoki; tutaj widzimy, że stanowi ono również obraz stanu ludzkiego ducha. Odbija się w nim echem wewnętrzna kondycja człowieka; gdy jest ona zraniona, słaba – a taka rzeczywiście jest wskutek grzechu – znajduje to wyraz w formie artystycznej. Wówczas jednak bywa, że sztuka taka, zamiast oczyszczać atmosferę, porządkować i uspokajać, zatruwa i prowadzi na manowce. Możemy

¹⁰⁹ Por. R. Guardini, *Der unvollständige Mensch und die Macht*, [w:] tamże, s. 49.

¹¹⁰ Por. Tamże, s. 50-53

¹¹¹ Tamże, s. 53

¹¹² Tamże, s. 52.

posłużyć się tu przykładem, o którym była już mowa w jednym z poprzednich rozdziałów, mianowicie: niektórymi dziełami filmowymi. Według Guardiniego, film nie pobudza wyobraźni, nie wchodzi w głąb, nie objawia tego, co ważne; w zamian – ukazuje rzeczywistość w pewnej dosłowności, ubogaconą o elementy, których jej czasem brakuje w prawdziwym świecie, a które za zasługą zabiegów technicznych zyskują nieraz imponującą formę, stwarzając chwilową iluzję idealnego świata¹¹³. Jednocześnie, świat ten jest do szpiku kości nieprawdziwy, nie ma w nim nic rzeczywistego. Potrafi krótkofalowo zaspokoić niespokojnego ducha człowieka, jednak jest to zaspokojenie porównywalne do taniej pornografii wetkniętej w miejsce, gdzie potrzeba głębokiej, prawdziwej relacji. By lepiej zrozumieć, co Guardini miał na myśli, przytoczmy jego porównanie rzeczywistości filmowej do baśni:

Baśń stoi całkowicie w patrzącej fantazji. Więcej nawet – w szczególnej fantazji; dotkniętej tajemnicą istnienia, ufającej, w jakiś sposób wierzącej, w fantazji dziecka, lub „dziecka” w dorosłym. Wznosi ona świat, który biegnie innymi torami niż ten realny. W świecie tym, dobro jest nie tylko normą powinności, ale również, i to bezpośrednio, prawem bycia: dobry człowiek jest jednocześnie pięknym człowiekiem lub takim się staje; szlachetny otrzymuje chwałę; pobożne serce ma w mocy całość istnienia; a nawet, gdy księżniczce źle się wiedzie, to w pewnym momencie wkracza w pełen blask. Wszystko to jednak nie jest oszustwem, lecz obietnicą i wiarą. Nie zafałszowuje rzeczywistości, lecz pomaga ją nieść posługując się tym, co wyśnione. Film – przeciwnie – miesza wartości. Gotuje z rzeczywistości i fantazji straszną miksturę i psuje je obie¹¹⁴.

Człowiek stoi zatem pośrodku świata, biedny, zraniony swą własną pychą, pogrążony w chaosie istnienia; jednak jego boskie pochodzenie pozostaje żywe i niezatarte, choć jego głos czasem zdaje się niewyraźny. Odczuwa on więc nieustanną tęsknotę, którą św. Augustyn wyraził słynnym zdaniem: „Niespokojne jest moje serce, dopóki nie spocznie w Bogu¹¹⁵”. Duch ludzki nie ustaje w poszukiwaniu swego źródła;

¹¹³ Por. R. Guardini, *Überlegungen zum Problem des Films*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989, s. 111-130.

¹¹⁴ Por. Tamże, s. 117.

¹¹⁵ Św. Augustyn z Hippony, *Wyznania, księga I*, tł. Z. Kubiak, wyd. Znak, Kraków 2018, s. 27.

jako zdolny do wykraczania poza siebie, przekraczania granic; cały czas, w różnych formach działania, stara się znaleźć to, co zagubił. Przeczuwa, że gdzieś w obszarze jego możliwości, a nawet powinności, istnieje stan, który jest jego spełnieniem; świat, który raz na zawsze uporał się z chaosem, przemieniony i spoczywający. Tęskni za tym, kim powinien być, i tęskni tym bardziej, im bardziej odczuwa, jak bardzo mu do tego daleko. Doświadcza rozdarcia w swoim istnieniu, które spowodowane jest właśnie tą przepaścią między aktualną kondycją, a tą, która powinna mieć miejsce. Konflikt ten jest tak dręczący, że człowiek próbuje go w jakiś sposób przezwyciężyć. Walka ta, jeśli podjęta we właściwy sposób, skutkuje stopniową przemianą człowieka; nie zawsze w odpowiednim kierunku – wszakże całe życie ludzkie jest drogą, na której człowiek próbuje zrozumieć siebie, odnaleźć swoje miejsce wobec świata i tego, co poza nim. Ta właśnie dynamika, praca nad sobą, nieustanne „stawanie się” człowieka, również znajduje swoje odbicie w owocach jego pracy, co dość wyczerpująco przedstawiłam już w poprzednich rozdziałach.

Jedną z funkcji sztuki jest zatem odzwierciedlanie kondycji ducha ludzkiego oraz obrazu rzeczywistości człowieka. Jednak już na początku jego drogi w kierunku samospelnienia, nabiera ona nowych znaczeń. Spróbujmy je zatem odgadnąć.

Błędem byłoby uznanie, że rola „zwierciadła” jest jedyną funkcją sztuki dla ludzkiej egzystencji. W rzeczywistości, ma ona również inne zadania. Pierwsze z nich realizuje się w kontakcie z prawdziwym dziełem: człowiek, ćwicząc odpowiednią postawę względem tegoż, na nowo uczy się ciszy, skupienia, czyli umiejętności, które zagubił w pędzie życia, a które konieczne są do samospelnienia się w człowieczeństwie. W cytowanej już książce *Sorge um den Menschen (Troska o człowieka, 1962 r.)*, Guardini proponował czytanie poezji, bądź oglądanie dzieł sztuki plastycznej, jako środki mające pomóc człowiekowi w odnalezieniu wewnętrznego pokoju, który tak łatwo ginie we współczesnym świecie¹¹⁶. Sztuka zatem stanowić ma tu, z jednej strony, formę odpoczynku, z drugiej zaś – nauczycielkę porzuconych

¹¹⁶ Por. R. Guardini, *Der unvollständige Mensch und die Macht*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen, t. I*, Im Werkbund-Verlag, Würzburg 1962, s. 65-68.

postaw i zatartych umiejętności duchowych, które, w dalszej perspektywie, konieczne są do realizacji powierzonych nam w momencie stworzenia zadań.

Kolejna funkcja sztuki dochodzi do głosu w samym fakcie tworzenia artystycznego. Człowiek próbujący pokonać sprzeczność między zapisanym w nim „obrazem i podobieństwem Bożym”, a działającym grzechem i słabością, szuka sposobów, przez które możliwe byłoby osiągnięcie pokoju. Tworzenie dzieła, artystyczne przekształcanie rzeczywistości, jest właśnie taką próbą. Podążanie za inspiracją i poszukiwanie odpowiedniej formy, samo w sobie jest, z jednej strony, wyrazem wykraczania człowieka poza samego siebie, z drugiej – poszukiwaniem zgody z sobą samym i światem. Człowiek wie, że nie znajdzie tej harmonii w sobie, musi więc wykonać krok na zewnątrz. Tak ujął to Guardini w tekście pt. *Die christliche Innerlichkeit (Chrześcijańskie życie wewnętrzne, 1934 r.)*:

To jest właśnie niezniszczalna ludzka tęsknota: wyjść poza siebie. Nie - uciec od siebie; to byłaby tchórzliwa odmiana tej tęsknoty. Nie chodzi również o chęć stania się kimś innym, w sensie wymiany z inną osobą; to byłoby egzystencjalne odgrywanie teatru. Nie, w człowieku żyje ta świadomość, że to właśnie, co tak niesłychane, musi być możliwe dla człowieka: wyjście ze swojego zagonionego w kozi róg „ja” i właśnie przez to uwolnienie się, stawanie się prawdziwym sobą. Tę wielką tajemnicę próbuje wszakże człowiek nieustannie zrealizować: w sztuce, w odważnym czynie, w ofierze pracy, w miłości, w kryzysie osobistego rozwoju – aż do pozornych a jednak tak pełnych znaczenia przebiegów chorób psychicznych¹¹⁷.

Istotne jest zatem już nie tylko gotowe dzieło, ale proces jego powstawania; to osobliwe zmaganie się artysty z formą, czekanie na inspirację, współpraca z łaską natchnienia. Tworzenie artystyczne więc, już samo w sobie zakłada wyjście na zewnątrz, przekroczenie granic swojego „ja” po to, by móc poznać istotę rzeczy, której artysta chce nadać formę. Transcendująca natura człowieka uwidacznia się w realizacji kreatywnych mocy.

¹¹⁷ R. Guardini, *Die christliche Innerlichkeit* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 549.

Trzecia funkcja sztuki w procesie samourzeczywistniania się człowieka, to coś, co Guardini nazywał „ukazywaniem obietnicy”¹¹⁸. W wykładzie na temat istoty sztuki, przypisał on jej wartość niemal eschatologiczną:

Dzieło sztuki pochodzi z tęsknoty za tym spełnionym byciem, które jeszcze nie jest obecne, ale człowiek, pomimo wszystkich zawodów uważa, że musi się wydarzyć: gdzie bytujący osiąga pełnię swojej prawdy i rzeczywistość zostaje mu poddana; gdzie rzeczy stoją we wnętrzu otwartego serca, a serce to przemawia przez ich wyzwoloną różnorodność.

Drzewo na płótnie nie jest takie, jak to na zewnątrz. W ogóle nie istnieje „tutaj”, lecz znajduje się, widziane, przeżywane, wypełnione tajemnicą istnienia, w przestrzeni wyobraźni. Malarz, obserwując je, nadał mu formę i wyraził jego obraz w zewnętrznych strukturach linii i kolorów płótna w taki sposób, że może ono wyłonić się również w wyobraźni tego, który struktury owe obserwuje. Drzewo to, nie jest jednak zapieczętowane w sferze nierzeczywistej, lecz budzi nadzieję, że świat, taki, jaki powinien być, jeśli w ogóle ma istnieć, pewnego dnia rzeczywiście się ziści. Tak właśnie sztuka projektuje coś, czego jeszcze tu nie ma. Nie potrafi powiedzieć, jak miałyby się to zrealizować; jednak daje to tajemniczo pocieszające zapewnienie, że kiedyś to się spełni. Za każdym dziełem sztuki zapewnienie to otwiera się tak samo. Coś powstaje. Człowiek nie wie ani co to dokładnie jest, ani gdzie, lecz czuje w głębi swego wnętrza tę obietnicę¹¹⁹.

Zdaje się, że w żadnej innej formie pracy ludzkiej to „przeżywanie rzeczy przyszłych” nie ukazuje się tak, jak w sztuce. Stąd zapewne pochodzi jej wyjątkowość. Ukazuje ona rzeczy nam znane, lecz robi to w takiej formie, że nabierają one zupełnie nowego charakteru. Co ciekawe, trudno specyfikę tę opisać słowami; cechuje ją bardzo głęboka tajemnica. Człowiek stający przed dziełem sztuki doznaje pocieszenia, spokoju, zapewnienia że to, co jest obecnie, nie jest ostateczną formą świata; że wszystko, pewnego dnia, osiągnie swoją pełnię i nie będzie już odczuwać tej strasznej tęsknoty, z którą musi się na co dzień borykać. Przed prawdziwym dziełem sztuki

¹¹⁸ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 28-29.

¹¹⁹ Tamże.

człowiek czuje, że pomimo upadku, pomimo potworności istnienia w skażonym grzechem świecie, „wszystko będzie dobrze”. Ten wyjątkowy charakter sztuki ma szczególne znaczenie dla życia duchowego, religijnego.

11.2. Płaszczyzny samoaktualizacji: relacje człowieka

Powiedzieliśmy sobie o trzech głównych funkcjach sztuki w obszarze samourzeczywistniania się człowieka. Pierwszą z nich jest ukazywanie stanu ludzkiego ducha; drugą: wykraczanie poza siebie w formie kształtowania artystycznego, trzecią zaś – przeczuwanie w sztuce obietnicy nowej rzeczywistości i nowego życia. Jeśli z uwagą prześledzimy myśl Guardiniego dotyczącą człowieka spełniającego się w realizowaniu tkwiącego w nim od stworzenia „obrazu i podobieństwa” Bożego, szybko uświadomimy sobie, że wymienione wyżej funkcje sztuki odpowiadają trzem płaszczyznom, na których duch ludzki się samoaktualizuje. Mowa tu o relacjach, które nawiązuje człowiek na drodze od grzesznego upadku, do zbawienia w Chrystusie.

Pierwszą relacją, którą musi nawiązać człowiek, by w ogóle rozpocząć drogę ku pełni człowieczeństwa, to jego relacja do siebie samego. Potrzebuje on orientacji, uświadomienia sobie kim jest, w jakim jest położeniu; również – kim powinien być i w jaki sposób tej przemiany dokonać. Orientacja ta ma swoje kolejne etapy; i na każdym z tych etapów pomoc może człowiekowi sztuka.

Punktem wyjścia dla człowieka do podjęcia jakiegokolwiek refleksji i jakiegokolwiek działania, jest doświadczenie samego bycia. Człowiek wie, czuje, że istnieje; nie uświadamia sobie jeszcze jakichś konkretnych przymiotów czy zadań własnej osoby, lecz doświadcza siebie „tu oto”. Wyzwalaczem takiego przeżycia może być m. in. właśnie kontakt z dziełem sztuki:

[...] Człowiek jest zdolny do takiego doświadczenia, które można opisać mianem „przeżywanie istnienia”. W doświadczeniu tym obecne staje się „wszystko”, „pełnia”, „kwintesencja”: coś takiego, co jest obecne w symbolu, w prawdziwym dziele sztuki, w doświadczeniu duchowo określonej miłości – ale również w bezpośrednim doświadczeniu istnienia. To proste „bycie-wewnątrz” swego istnienia uchyla się,

i otwiera się pewien dystans; to, co oczywiste, staje się nowe i przepelnione zadziwieniem¹²⁰.

Ów dystans, o którym mowa, pozwala człowiekowi spojrzeć na swoją sytuację i ją zrozumieć. To zaś jest podstawowym warunkiem, by móc pójść dalej. Sztuka, jako rzeczywistość odzwierciedlająca bycie człowieka, pozwala nie tylko stanąć w pewnej odległości od siebie samego, ale dzięki temu „spojrzeniu z zewnątrz” pomaga mu uświadomić sobie, kim jest i jakie stoją przed nim zadania. W cytowanym już wykładzie o istocie dzieła sztuki, Guardini zauważa, że przebywanie w przestrzeni prawdziwego dzieła sprawia, że człowiek staje się „wyraźniejszy dla samego siebie¹²¹”. Sztuka jest w stanie traktować o kwestiach tak subtelnych, że nie sposób wyrazić ich innym językiem:

Widzieliśmy już, jak artysta, patrząc i kształtując, przywodzi istotę przedmiotu do prezencji. W tym samym zjawisku, objawia on swoją własną istotę, a przez to – istotę człowieka w ogóle. Obie zaś te rzeczy w taki sposób, że dzieje się to nie tylko jednocześnie, ale jedno w drugim: w spojrzeniu, wartościowaniu i czuciu przeżywającego człowieka, zdobywa dana rzecz nową pełnię sensu; z drugiej strony, w rzeczy tej dociera człowiek do świadomości i rozwoju własnej osoby. W zdarzeniu tym zaś, wybrzmiewa z dzieła pełnia istnienia, a przypadkowe części obrazu stają się symbolem wszechrzeczy¹²².

W takiej sytuacji jak ta, człowiek jest już niemal gotowy do działania. Stanął w dystansie względem siebie, rozpoznał swój stan, swoje położenie. Wie i czuje, że należy „coś z tym zrobić”; nie jest jednak pewien, czy i jak to się w ogóle uda. Przewyciężenie własnej słabości i panującego chaosu zdaje się być zbyt trudnym zadaniem dla niego samego; i tu z pomocą po raz kolejny przychodzi dzieło sztuki. W akapicie pt. *Das Ethische und die Schönheit (Etyka i piękno)* przytaczanego

¹²⁰ R. Guardini, *Die Begegnung. Ein Beitrag zur Struktur des Daseins*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 233-234.

¹²¹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 22.

¹²² Por. tamże, s. 19-21.

wykładu, pisał Guardini o oczyszczającej funkcji sztuki¹²³. Antyczna estetyka nazywała doświadczenie to mianem *katharsis*. Widz współprzeżywający z aktorem grecką tragedię, był wstrząśnięty, a zarazem uszlachetniony, tak, że w pewnym sensie dostawał siłę do rozpoczęcia nowego życia¹²⁴:

Człowiek realizuje się w kierunku tego właśnie obrazu, który w swojej strukturze wyznaczony mu jest jako zadanie. Gdy napotka w tym momencie jakieś dojrzałe i jasne dzieło, zaczyna ono w nim działać i wpływać na jego gotowość do stawania się; wzmacnia jego wolę i obiecuje spełnienie. Stąd pochodzi ta osobliwa ufność, której udziela prawdziwe dzieło sztuki temu, kto jest odpowiednio nań wrażliwy, i która z intelektualnym pouczeniem i zachętą nie ma nic do czynienia. To bezpośrednie uczucie, że można zacząć od nowa, i wola, by czynić to w sprawiedliwie¹²⁵.

Doświadczyć własnego istnienia, wyjść poza siebie i spojrzeć na swoje bycie od zewnątrz; zrozumieć swoje nienajlepsze położenie, ujrzeć w prawdzie własną duchową kondycję; następnie powziąć zamiar wyrwania się z tego nieporządku, pozwolić się wstrząsnąć przez tę trudną prawdę o sobie – aż w końcu dostąpić umocnienia i nadziei na powodzenie w realizacji powziętych postanowień i przeczuwanych tęsknot – to wszystko zjawiska należące do obszaru relacji człowieka z samym sobą i swoim życiem. Nie zapewniają one jednak jeszcze spełnienia. Stanowią raczej punkt wyjścia; miejsce, z którego człowiek rozpoczyna swoją wędrówkę ku byciu sobą, w najgłębszym znaczeniu i wymiarze tego słowa.

Gdy określony względem sam siebie człowiek czyni krok na zewnątrz, napotyka świat. To tutaj musi zawiązać się kolejna relacja, która jest drugą konieczną płaszczyzną ludzkiej samorealizacji: relacja z „innym”, tj. z wszystkim tym, co jest w tym świecie i z tego świata, co jednak nie jest „mną”. Człowiek zatem wychodzi poza siebie, natyka się na świat; ten – otwiera się przed nim, by człowiek sercem mógł go przyjąć i zrozumieć. To „zetrzymanie się” na pewno się wydarzy; jest to bowiem zapisane w ludzkiej naturze. To jednak, czy nastąpi prawdziwe spotkanie i jak głęboko

¹²³ Por. tamże, s. 22-23.

¹²⁴ Por. tamże.

¹²⁵ Tamże.

zawiąże się relacja pomiędzy obiema stronami, zależy od pewnych predyspozycji duchowych, takich jak otwartość i zaufanie:

Całokształt ludzkiej egzystencji nie jest ustalony w ten sposób, by można odnosić do siebie wielkości gotowe pod względem bytu i określone ostatecznie pod względem sensu. Ludzie ulegają raczej procesowi stawania się, a zatem stale zmieniają się, wypowiadają się, a zatem stanowią wielkości, które ustawicznie same się udzielają. Wszystko to wypływa z twórczej głębi ducha i ze swobodnego dysponowania własną osobą, tak że powstaje odmienny sposób wzajemnego oddziaływania i wpływów: spotkanie, udzielanie się, tworzenie społeczeństwa, los. Nieustannie wypływa moment wewnętrzny z tajników duszy, ze sfery ducha i z wolności osobistej; moment ten uzewnętrznia się wobec innych przez słowo i działanie. Stale jedno istnienie otwiera swe tajniki wobec drugiego ufając, że zrozumie ono jego objawienie i przyjmie zwierzenia. Toteż egzystencja ludzka realizuje się przez „objawienie i wiarę” - rozumiemy te słowa w znaczeniu całkowicie doczesnym, które jednak bardzo wyraźnie wskazuje na nieznaną możliwość¹²⁶.

Powtórzmy coś, co wybrzmiało już wielokrotnie: do owocnego spotkania nieodzowny jest pewien rodzaj rezygnacji z samego siebie, odejścia od własnych oczekiwań, sądów, założeń. Człowiek musi stanąć w szczerej i pełnej otwartości wobec drugiego. W tekście pt. *Die Begegnung (Spotkanie, 1955 r.)*, posłużył się Guardini kilkoma przykładami, mającymi jaśniej ukazać omawianą sytuację. Jednym z nich jest przykład „spotkania” człowieka z naturą. Człowiek stojący przed drzewem, może zadawać sobie pytania np. o wartość materialną tego drzewa, o to, co może z nim uczynić i w jaki sposób wykorzystać. Może również zachować inną postawę: przenikać spojrzeniem jego budowę, jego piękno, stosunek do reszty świata¹²⁷. Tak opisał Guardini różnicę między tymi dwoma sytuacjami:

W pierwszym przypadku umacniałem swoją pozycję, forsowałem i potwierdzałem samego siebie; drzewo zaś służyło mi do tego, było jedynie częścią mojego otoczenia,

¹²⁶ R. Guardini, *Objawienie: natura i formy objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 18-19.

¹²⁷ Por. R. Guardini, *Die Begegnung. Ein Beitrag zur Struktur des Daseins*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 242

istniało z mojego powodu i dla mnie. W drugim przypadku, zapomniałem o sobie, odszedłem od siebie samego – i otworzyła się przestrzeń, w której rozwinąć się mogło zjawisko tego drzewa. Stało się to z taką mocą, że musiałem potem dojść do siebie; jednocześnie jednak coś się we mnie dokonało. Zostałem w jakiś sposób orzeźwiony, umocniony, ubogacony. Podczas gdy wyszedłem naprzód poza siebie, doszedłem do siebie jednocześnie jakby z innej strony – i do tego z korzyścią: stałem się pełniej sobą¹²⁸.

Jak pisałam już w II części nieniejszej pracy, to właśnie w sztuce, tj. w efekcie spotkania świata i twórczego ducha ludzkiego, sens rzeczywistości objawia się najpełniej:

Każde prawdziwe dzieło sztuki, nawet to najmniejsze, jest jak pełnia świata: to uformowana, pełna sensu przestrzeń, w którą można wkroczyć patrząc i słuchając. Przestrzeń ta jest inaczej zbudowana, niż ta stojąca w bezpośredniej rzeczywistości. Nie tylko jest bardziej właściwa, piękniejsza, głębsza i żywsza, niż ta należąca do codziennego bycia, lecz posiada własną osobliwą wartość: rzecz i człowiek stają się w niej otwarte. W przestrzeni codzienności człowiek i rzecz są związane i zakryte. To, co może być w nich pojęte, wyraża ich istotę, jednocześnie jednak ją również zakrywa. [...] Akt artysty przywiódł istotę rzeczy do pełniejszego wyrazu. Jej wnętrze jest teraz „na zewnątrz”, jest zjawiskiem i może być oglądane; to zaś, co zewnętrzne, jest teraz również „wewnątrz”, da się czuć i przeżyć [...]. Niniejszym, wszelka rozdzielność została pokonana. W przestrzeni dzieła, rzeczy istnieją między sobą, a człowiek jest im wszystkim tak bliski, jak nie jest to możliwe w bezpośrednim świetle. W ten sposób, obserwator, który w tę rzeczywistość wkracza [...], może sam żyć w pełni¹²⁹.

Widzimy zatem, że tworzenie oraz bycie odbiorcą dzieła sztuki, pozwala człowiekowi na takie nawiązanie relacji ze światem, które nie byłoby możliwe do zrealizowania inną drogą. Należy jednak zachować czujność i pamiętać, że artysta nie nadaje istoty danej rzeczy, to czynić może jedynie Bóg. Gdyby artysta twierdził, że to

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 20-22.

potrafi, musiałby być albo oszustem, albo szaleńcem¹³⁰. Zdolność do twórczego przekształcania otaczającej nas rzeczywistości jest jednak wspólnym narzędziem do tego, by lepiej poznać świat, którym Stwórca nas otoczył i by poprzez współegzystencję móc realizować coś, co nazwać byśmy mogli „braterstwem w stworzeniu”. Wszak mimo kreatywnych mocy, artysta nadal pozostaje tylko stworzeniem, choć powierzone zostało mu szczególne zadanie, tak bardzo przypominające boskie działanie stwórcze.

Kultura i sztuka pomagają zbudować związek nie tylko ze światem, lecz również, albo przede wszystkim, z innymi ludźmi. Z jednej strony, obcowanie z dziełami sztuki pozwala nawiązać relację z ich twórcami, o czym była już mowa. Z drugiej strony, tworzenie kultury na różnych płaszczyznach zakłada współpracę z innymi. W początkowych rozdziałach książki *Sorge um den Menschen (Troska o człowieka*, t. 1962 r.), zwrócił Guardini uwagę na to, że człowiek ma szansę zrealizować się w „dziele ludzkości¹³¹”. Kultura, będąca efektem działania nie pojedynczego człowieka, ale całego społeczeństwa, z pewnością jest takim polem, w którym człowiek może znaleźć sposobność do spełnienia niektórych swoich możliwości. Wyznacznikiem wartości kultury – przypomnijmy - jest zaś nie to, co ona „wnosi”, lecz to, co czyni z człowiekiem¹³². W tym kontekście warto przytoczyć tekst Guardiniego, dotyczący założeń ruchu młodzieżowego Quickborn, którego był przez długie lata liderem (*Quickborn. Tatsachen und Grundsätze – Quickborn. Fakty i założenia*, 1921 r.). Teolog zwracał w nim uwagę na szczególny związek kultury i sztuki z ludem, zwłaszcza wśród współczesnych mu tendencji do autonomizacji wszystkich sfer życia człowieka, w tym kultury i sztuki:

Quickborn prezentuje osobliwą postawę względem dzieła ludzkiego, która ma daleko idące znaczenie. Chce on znów uczynić jedność z rozdartą kulturą naszych czasów, w której każdy obszar żyje sam dla siebie i nie troszczy się o inne. [...] Szuka on tej

¹³⁰ Por. R. Guardini, „Anfang“. *Eine Meditation* [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 4, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 396.

¹³¹ Por. R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, [w:] R. Guardini, *Sorge um den Menschen*, t. 1, Im Werkbund-Verlag, Würzburg 1962, s. 9.

¹³² Por. R. Guardini, *Die Kultur als Werk und Gefährdung*, [w:] tamże, s. 29.

jedności mianowicie przez to, że odnosi wszystko do najprawdziwszych korzeni kształtu ludzkiego życia, tj. do ludu. Lud to pra-forma ludzkiego czynu. Z naszej świadomości kulturowej zniknęła ona całkowicie, ponieważ lud ów, który określa się mianem „popularności” lub stawia jako przeciwieństwo osób wykształconych, nie jest „ludem”, lecz „masą ludzką”. Tak długo, jak nauka, sztuka, prawo i każdy zawód ludzki, skrępowane są w swojej oddzielonej od innych istocie, pozostają nieowocne. Muszą na nowo zbudować żywy kontakt z ludem, wówczas zdobędą jedność, głębię i ciepło. Sztuka ludowa nie jest „sztuką popularną” - gotyk był sztuką ludową -, lecz tworzeniem, które wyrosło ze związku życia i odczuwania całości ludu¹³³.

Sztuka ludowa pomaga więc człowiekowi zrealizować się w relacjach z innymi ludźmi. Tworzenie jej, zakłada wspólne działanie ludu, jako jednego organizmu. I to działanie nie byle jakie – lecz działanie twórcze. W nim możemy poczuć się braćmi i siostrami, którzy, poprzez ten osobliwy rodzaj współpracy, przywodzą świat i człowieka do lepszego wyrazu i pełniejszej formy. Zdaniem Guardiniego, szczególnie miejsce w „twórczości ludu” zajmuje pieśń:

Nie jest ona jakimś szczególnym estetycznym osiągnięciem, lecz prawdziwym wyrazem prawdziwego wewnętrznego życia; rzeczywistość stająca się sztuką. Podobnie korowód, który niegdyś był tak miły naszym przodkom, jak pieśń ludu; radość w naturze, wspólności i szlachetnej postawie; ze swoim życiem wewnętrznym, z ciałem i duszą stawanie się dziełem sztuki. To jest ta właśnie wysoka twórczość ludu, która w krótkiej chwili przywodzi do jedności to, co wewnętrzne i co zewnętrzne, ideał i rzeczywistość, sztukę i prawdziwe życie¹³⁴.

Uważnemu czytelnikowi powyższe cytaty z pewnością skojarzą się z innym, osobliwym działaniem ludu – mianowicie, z liturgią. Skojarzenie to jest bardzo słuszne; już samo słowo „liturgia” wskazuje bowiem na jej istotę: *leitourgia* oznacza działanie na rzecz ludu. Również w czasie lektury wielu dzieł Guardiniego, nie da się oprzeć wrażeniu, iż w jego myśli, liturgię i sztukę łączy bardzo ścisły związek.

¹³³ R. Guardini, *Quickborn. Tatsachen und Grundsätze*, [w:] *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s.77-78.

¹³⁴ Tamże, s. 79.

Szczegółowo zostanie on omówiony w ostatniej części niniejszej pracy; tutaj zwrócimy uwagę na jeden jej aspekt.

Przy całym szacunku i miłości Guardiniego względem sztuki, zdawał on sobie sprawę z tego, iż są inne, jeszcze wyższe rzeczywistości, w których człowiek powinien szukać spełnienia. Najważniejszą z tych rzeczywistości – jeśli w ogóle można tak to określić – jest sam Bóg. Tylko poznając Boga, człowiek może w pełni poznać samego siebie – i tylko w tej perspektywie może się dopiero odpowiednio kształtować¹³⁵. Tym samym doszliśmy do trzeciej, najważniejszej relacji, którą musi nawiązać człowiek, jeśli chce sam siebie zrealizować: jest to relacja ze Stwórcą. Z racji swego boskiego pochodzenia, człowiek znajduje spełnienie swego człowieczeństwa nawet nie tyle w powrocie do stanu z rajskiego ogrodu, lecz w zupełnie nowej jakości życia, w pełni człowieczeństwa, którą przyniósł z sobą Chrystus w momencie Wcielenia. Człowiek może uczestniczyć w Jego dziele i może mieć udział w Jego naturze przez złączenie się z Nim w sakramentach. Ich sprawowanie zaś, jest absolutnie wyjątkową częścią tego, co nazywamy liturgią. W *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* pisze Guardini:

Tutaj [w liturgii], człowiek ogarnięty przez Łaskę znajduje okazję do urzeczywistnienia najgłębszego sensu swojej istoty, stania się tym, kim zgodnie z postanowieniem Bożym powinien i chciałby być, to znaczy „dzieckiem Bożym”. W liturgii człowiek winien stanąć przed Bogiem jak bawiące się dziecko. Trzeba przyznać, że jest to coś nadnaturalnego, ale przez to właśnie odpowiadającego najgłębszej naturze człowieka. I właśnie dlatego, że w liturgii stajemy się uczestnikami wyższego życia, do jakiego nie mamy okazji na co dzień, dla którego dzień powszedni nie znajduje odpowiednich form wyrazu, liturgia szuka dla siebie oprawy w jedynej sferze, gdzie może ją znaleźć – w sztuce¹³⁶.

Sztuka służy religii, duchowości. Czy to w formach, które stawia do dyspozycji działaniu liturgicznemu, takich jak pieśń, barwy szat, kształt naczyń liturgicznych; czy

¹³⁵ Por. R. Guardini, *Objawienie: natura i formy objawienia*, tł. Adam Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 70.

¹³⁶ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 167.

to w postaci obrazów religijnych i sakralnych, które pomagają lepiej zrozumieć i poczuć niektóre prawdy Objawienia. Według Guardiniego, sztuka daje religii możliwość, by się wyrazić¹³⁷, by jasno i precyzyjnie ukazać rzeczywistość, której nie da się opisać słowami. Z drugiej strony, umiejętności, których człowiek nabywa w kontakcie ze sztuką, służą mu również w rozwijaniu swojego życia duchowego. Twórcze działanie, będące aktywnością ludzkiego ducha, przysposabia człowieka do wypełniania jego powołania. Tak, jak artysta, który widząc przed sobą jakąś chcącą się wyrazić rzeczywistość, czuje się zobowiązany pomóc wyłonić się odpowiedniej formie rzeczy, tak też człowiek czuje się ponaglony do wykonywania pracy będącej jego powołaniem – nie jednak z uwagi na służbę innym, choć będzie to niewątpliwie jednym ze skutków, lecz ze względu na wyższe dobro, powierzone zadanie, które samo w sobie go zobowiązuje i które jest również jednym z warunków jego zbawienia¹³⁸. Z drugiej strony, przez obcowanie z dziełem sztuki jako odbiorca, uczy się również odpowiedniej postawy względem rzeczywistości duchowych. W *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* czytamy dalej:

To także jest wychowanie do liturgii, aby dusza nauczyła się nie szukać we wszystkim celu, nie była zbyt rozsądna, zbyt „dorosła”, aby potrafiła po prostu żyć. Człowiek musi przynajmniej w modlitwie nauczyć się pokonywać niepokój celowej działalności; musi nauczyć się tracić czas dla Boga, być słowami, myślami i gestami przy świętej zabawie liturgii, nie pytając po co i dlaczego. Żeby nie musiał bez przerwy czegoś robić, ciągle czegoś osiągać, czynić coś pożytecznego, ale żeby brał także udział w ułożonej przez Boga zabawie liturgii. Żeby był przed Bogiem w wolności, pięknie i świętej radości.

Życie wieczne będzie wszak spełnieniem takiego właśnie bytu. Kto tego nie zrozumie, nie pojmie, co to znaczy, że doskonałość w niebie to „nieustająca pieśń chwały”.

¹³⁷ Por. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 30.

¹³⁸ Por. R. Guardini, *Zum Begriff des Berufes*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 1*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2000, s. 105.

I znajdzie się pośród tych wiecznie czynnych ludzi, dla których taka wieczność jest bezużyteczna i nudna¹³⁹.

* * *

Człowiek, choć pogubiony i rozdarty przez grzech, ma szansę zebrać się w sobie, uszlachetnić swoje bycie, zrealizować swoje człowieczeństwo. By stało się to możliwe, musi poczynić wiele kroków w odpowiednim kierunku. Choć całkowitego spełnienia dozna dopiero w Bogu, po drodze powinien również nawiązać inne relacje – mianowicie z sobą samym oraz ze światem. Pełnię człowieczeństwa spoczywającą w Bogu może bowiem osiągnąć dopiero, gdy zrozumie swoją własną tożsamość dziecka Bożego, a z drugiej strony – zbuduje szczerą, pełną ufności i otwartości relację ze swymi braćmi i siostrami w stworzeniu, tj. z otaczającym go światem i innymi ludźmi.

Na każdym z tych etapów sztuka może być mu pomocna. W kontakcie z dziełem, jak i w tworzeniu tegoż, ukazuje mu się jego własna istota; sam sobie staje się człowiek wyraźniejszy¹⁴⁰. Poprzez artystyczne poszukiwanie odpowiedniej formy dla chcącej się wyrazić rzeczywistości, wchodzi on w ścisły związek ze światem, z resztą stworzenia. We wspólnym działaniu na rzecz kultury i sztuki, w przeżywaniu ludzkiej wspólnoty, spotyka innych ludzi, by w końcu razem z nimi „bawić się przed Bogiem” w działaniu liturgicznym, bogatym i wymownym dzięki formom artystycznym, z których tak obficie ono korzysta. Ostatecznie zaś – znajduje spoczynek w samym Bogu – Stwórcy; w jedynym prawdziwym Artyście, którego najwspanialszym dziełem jest ten, kto czystym i szczerym sercem Go nieustannie poszukuje.

¹³⁹ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 169.

¹⁴⁰ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 7-22.

Część IV

Sztuka w służbie Objawieniu

Sztuka od wieków odgrywa ważną rolę w kształtowaniu i przekazywaniu przesłania chrześcijańskiego. Używa się jej jako narzędzie do wyrażania wiary, uczenia, inspirowania i prowadzenia ludzi do spotkania z Bogiem. Gdy myślimy o jej roli w kontekście Objawienia, w sposób naturalny nasuwa nam się skojarzenie ze sztuką sakralną, z dziełami o tematyce religijnej. Perspektywa Guardiniego jednak była w tym temacie dużo szersza, o czym już niejednokrotnie czytelnik miał okazję się przekonać. Owszem, szeroko pojęta sztuka religijna i jej charakterystyka również znalazła miejsce wśród rozważań teologa. Na największą uwagę jednak zasługują te wątki, w których dowodził on niepośledniego znaczenia sztuki w ogóle – również tej świeckiej – dla przeżywania wiary przez człowieka.

Niniejszą część pracy otwieram zestawieniem dwóch doświadczeń: religijnego i estetycznego. Romano Guardini niejednokrotnie zwracał uwagę na podobieństwa między nimi i choć trudno znaleźć jakiś dłuższy tekst jego autorstwa na ten konkretnie temat, z porzrzuconych po kilku książkach wypowiedzi teologa (ze szczególnym uwzględnieniem zbiorów pt. *Bóg daleki, Bóg bliski, O Bogu żywym oraz Objawienie. Natura i formy objawienia*) udało mi się zbudować krótką analizę pokrewieństwa obydwu fenomenów. W kolejnym kroku przedstawię czytelnikowi Guardiniego teologię świętego obrazu. Dotkniemy w niej kwestii niewidzialności Boga oraz tworzenia Jego wizerunków, warunków pozwalających człowiekowi na sporządzenie tych ostatnich oraz różnic pomiędzy sztuką sakralną a tzw. sztuką medytacyjną. Z największą pomocą przyszyły mi tu następujące teksty źródłowe: *Kultbild und Andachtsbild (Obraz sakralny i obraz medytacyjny, 1937 r.)* oraz *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)*.

Ostatnie dwa rozdziały obejmują prawdopodobnie najciekawsze pomysły Guardiniego na temat powiązań sztuki z Objawieniem. Pierwszy z nich to znaczenie

i punkty zbieżne sztuki i liturgii. Teolog rozwinął ten wątek już na początku swojej akademickiej kariery, w pierwszej – i zarazem najpopularniejszej publikacji pt. *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)*. Niniejszą pracę kończę rozdziałem pt. *Eschatologiczny wymiar sztuki*, w którym przedstawię czytelnikowi argumenty Guardiniego za tym, że prawdziwa sztuka jest zorientowana na nowe stworzenie i z samej swojej struktury jest już znakiem tegoż, co nadaje jej teologiczną głębię. Powrócę tu do najważniejszego dla mojej pracy tekstu, tj. wykładu *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.)*, który po raz kolejny posłuży mi jako źródło.

12. Doświadczenie religijne a doświadczenie estetyczne

Zagadnieniem, które nurtowało i wciąż nurtuje niejednego filozofa czy teologa, jest kwestia pokrewieństwa doświadczenia religijnego i estetycznego. Nie dziwi więc, że i Guardini pochylił się nad tym problemem – zwłaszcza, jeśli weźmiemy pod uwagę rzeczywistość, w której dorastał i tworzył. Szybko postępująca po Rewolucji Francuskiej sekularyzacja i niechęć do przeżywania duchowości w ramach ustrukturyzowanej religii, zbiegły się z charakterystycznym dla XIX w. pragnieniem mocnych przeżyć wewnętrznych; konsekwencją takiego stanu rzeczy było, rozciągające się również na wiek XX, poszukiwanie nowych form odpowiadających duchowym potrzebom człowieka. W łonie Kościoła katolickiego poszukiwanie to zaowocowało powstaniem ruchu *theologie nouvelle*, „nowej teologii”, która rozwinęła się wśród teologów niemieckich i francuskich w pierwszej połowie XX w., a której myśl znalazła zastosowanie w postanowieniach Soboru Watykańskiego II (1962-1965 r.). Do ruchu tego należał również Guardini, którego teologiczne dokonania stanowiły nieoceniony wkład w prace soboru, zwłaszcza te dotyczące liturgii. Co zaś się działo poza Kościołem, to podejmowane w dobie nowego ateizmu próby zastąpienia przeżycia religijnego czymkolwiek innym, co miałoby podobną strukturę, nie obligowałyby jednak do aktu wiary w Boga. Z pomocą teologom i niewierzącym myślicielom, przyszło więc przeżycie estetyczne, które, zdawałoby się, posiada bliźniaczą strukturę jak przeżycie religijne i, zdaniem niektórych, zapewnia podobne „doznania”. W niniejszym rozdziale przyjrzymy się, w jaki sposób zagadnienie to zostało ujęte przez Guardiniego, jakie dostrzegał on podobieństwa między tymi dwoma doświadczeniami; spróbujemy także, na podstawie pracy teologa, skonstatować, czy i ewentualnie w jakim stopniu przeżycia te mogą być z sobą tożsame.

12.1. Porządek i definicja

Nasze rozważania rozpoczniemy od próby umiejscowienia przeżycia estetycznego i religijnego w ogólnym doświadczeniu ludzkiego ducha. W tekście

pt. *Das Phänomen der religiösen Erfahrung* (Zjawisko doświadczenia religijnego, 1961 r.) wysunął Guardini następującą propozycję porządku:

Życie duchowe człowieka określone jest przez różne typy podstawowych doświadczeń. Te zaś są, teoretycznie rzecz ujmując, tym łatwiejsze do zrozumienia, im bardziej ich charakter zbliża się do racjonalnego. Stąd, na szczycie stoi to doświadczenie, które orientuje się na wartość poznania jako takiego, tj. na prawdę. Za nim podąża doświadczenie etyczne, którego przedmiotem jest norma moralna lub wynikające z niej zobowiązanie. Następnie doświadczenie estetyczne, które pojmuje aktualność formy i wyrazu. Na ostatnim miejscu wydaje się stać doświadczenie religijne, ponieważ stało się ono przedmiotem rozważań filozofów jako ostatnie z wyżej wymienionych. Przez długi czas podporządkowywano je albo intelektualnemu poznaniu prawdy, albo też moralnemu przeżyciu czci, czy też poczuciu harmonii świata. Dopiero prace Williama Jamesa, Rudolfa Otto, Maxa Schelera, Karla Kerenyiego, Mircea Eliade i in. przyznały rację bytu samodzielnej i właściwej filozofii doświadczenia religijnego¹.

Wyżej wymieniona hierarchia dotyczy, zgodnie z zamysłem Guardiniego, stopnia trudności w ujęciu i zrozumieniu danego doświadczenia. Już w tym momencie powinno nam rzucić się w oczy, że w porządku tym, doświadczenie estetyczne i religijne stoją obok siebie na ostatnich miejscach. To znak dla nas, że są to przeżycia, które o wiele trudniej uchwycić w intelektualne ramy definicji i wyjaśnienia, niż doświadczenie intelektualne czy etyczne. Poczucie piękna, jak i przecucie boskości, wymykają się tradycyjnym pojęciom, ponieważ ich przedmiot leży gdzieś indziej, niż rzeczywistość poznawana czysto racjonalnie. Pomimo tego, rozpocząć musimy od ustalenia, co mamy na myśli, mówiąc o doświadczeniu religijnym oraz estetycznym. Uczyńmy to zatem najrzetelniej jak tylko możliwe, nie zapominając jednak o ich specyficznym, nieznoszącym sztywnych ram charakterze.

¹ R. Guardini, *Das Phänomen der religiösen Erfahrung*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 369.

Zdaje się, najkrótszą definicję tego pierwszego znajdujemy w tekście Guardiniego pt. *Doświadczenie religijne – opuszczenie przez Boga* (1963 r.) zawartym w polskim zbiorze wybranych prac teologa, pt. *Bóg daleki, Bóg bliski*. Czytamy tam, że „doświadczenie religijne, to żywe odczuwanie elementu boskości we wszystkich rzeczach, zdarzeniach, sprawach²”. Rzeczywistość składa się zatem z elementów doświadczalnych empirycznie oraz duchowego przeczucia, że wszystko ma boskie pochodzenie³, a doświadczenie religijne jest niczym innym, jak rozpoznawaniem i odczytywaniem w rzeczach ich nadprzyrodzonej proveniencji. Szerszy opis tego fenomenu zawarty jest w książce wydanej pod polskim tytułem *Objawienie. Natura i formy Objawienia* (1957 r.). Guardini ujął tam przeżycie religijne jako coś tajemniczego, odmiennego od tła, na którym się pojawia; coś, co jest „inne”, „nie z tego świata”. Jednocześnie, może wypływać ono z człowieka, czy to np. w formie „boskiego głosu”, który przypomina o obowiązku moralnym, czy też jako tajemnicze i pełne mocy spojrzenie bliźniego, wskazujące, iż „istnieje coś więcej niż świat⁴”. Guardini pisze:

Uczucie to może powstać bez zrozumiałej przyczyny jako nagła świadomość tajemniczej obecności, która dotyczy najgłębszych tajników duszy, jako tchnienie, jako powstanie, jako byt. Z biografii dowiadujemy się, że to uczucie ogarniało ludzi nagle i z nieodpartą mocą: „Teraz, tutaj, w tym pokoju jest Coś, jest On”!

To wszystko jest odczuciem pierwiastka innego, świętego, tego „numinosum”: jest religijnym doświadczeniem. Najczęściej pojawia się ono wśród rzeczywistości istnienia, u określonych ludzi, rzeczy, wydarzeń. Zawsze jednak odróżnia się ono od tła, na którym powstaje, jest obce, niepojęte, a przecież bardzo bliskie; jest wzniosłe, przerażające, serdeczne, święte. Żadne przepisy nie określają, jakie powinno być i jak powinno się ukazywać, ale zawsze jest ono sobą. Odpowiada mu w głębi duszy inny głos niż ten, którym odpowiadamy na jakiegokolwiek inne wezwanie. Różni się on od

² Por. R. Guardini, *Doświadczenie religijne – opuszczenie przez Boga*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 93.

³ Por. tamże.

⁴ Por. R. Guardini, *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 24-25.

pozostałych uczuć w ten sam sposób, jak jego przedmiot różni się od przedmiotów świata. Człowiek wie, że uczestniczy tu całą swoją istotą⁵.

Z powyższego fragmentu możemy wyczytać, że doświadczenie religijne objawia się jako „inne” względem wszystkiego, co stoi przy nim, jednocześnie jednak posiada swoją „tożsamość”, która jest niezbywalna. Posiadać może ono różne formy, oddziaływać z różnym natężeniem; może się też mieszać ze sprawami „światowymi”, odczuciami takimi jak przeżycie estetyczne (o czym będzie jeszcze mowa) czy erotyczne⁶; zawsze jednak pozostaje sobą: boskim elementem objawiającym się pośród świata.

Choć element boski tkwi na swój sposób w każdym stworzeniu, jego dostrzeżenie – które nazwaliśmy wyżej doświadczeniem religijnym, musi być „niesione” przez żywy podmiot zdolny do tego rodzaju przeżyć – przez człowieka. Dlatego też, w ogromnej mierze od człowieka zależy, co z religijnym doświadczeniem się stanie:

Człowiek rozmaicie może postępować z tym doświadczeniem. Może go strzec, może je pielęgnować, rozwijać; wówczas rośnie ono jak wszystko, co żyje, pogłębia się i oczyszcza. Może „odczuwać” jego żądania i w miarę możliwości je spełniać, a wtedy doświadczenie nabiera poważniejszego charakteru, staje się szlachetniejsze pod względem wartości, głębsze pod względem znaczenia. [...] Jednak człowiek może również doświadczenie to zaniedbać, może być nieuważny, roztargniony, leniwy, wówczas nie rozwija się ono, ale traci na głębi i sile, aż w końcu zanika. Człowiek może lękać się go, omijać je i hamować, może je odsuwać i osłabiać. Może je wykorzystywać do poezji i przenieść do dziedziny fantazji. Może dzięki niemu odegrać pewną rolę i korzystać z niego dla przyjemności⁷.

Jak widać, reakcji może być mnóstwo. Za każdym razem jednak, w doświadczeniu tym kryje się swego rodzaju żądanie; jak pisał Guardini, zetknięcie z pierwiastkiem boskości wzywa człowieka do miłości, do przekraczania

⁵ Tamże, s. 26.

⁶ Por. tamże.

⁷ R. Guardini, *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 27.

i przezwyciężenia siebie, oczyszczenia i okazania odwagi⁸. Oznacza to, że ów „święty element” porusza w człowieku takie pokłady jego bytu, które nie pozwalają mu pozostać obojętnym; pociągają go do poczynienia kroku „wzwyż” ku Bogu i „w głąb” samego siebie, stojącego przed Bogiem. Postawa taka zdaje się być najwłaściwszą, przynoszącą najlepsze owoce. Jest postawą modlitwy, bycia człowieka z Bogiem w momencie, gdy Ten w jakiś sposób dał o sobie znać. Guardini nazywał ją skupieniem:

Skupienie należy więc rozumieć w taki sposób, że pozwala człowiekowi stwierdzić: „Oto tu jest Bóg, Bóg żywy i święty, o którym mówi Objawienie. I oto tu jestem ja”. Nie chodzi o to nieokreślone, codzienne „ja”, to rozwichrzone coś, co siedzi w domu przy stole, idzie ulicą, wykonuje swoją pracę biurową. Chodzi o prawdziwe „ja”. Chodzi o mnie tego, który jest odpowiedzialny za własny byt. Który mimo całego swojego ubóstwa jest jeden, niepowtarzalny, którego nikt nie może zastąpić, o którym myślał Bóg stwarzając mnie, do którego odnoszą się słowa: „Jest tylko Bóg i moja dusza i nic poza tym na świecie”. To „ja” budzi się dopiero w obliczu Boga⁹.

Doświadczenie religijne jest zatem swego rodzaju spotkaniem z „boskim elementem”, który to, pomimo, iż pojawia się w kontekście światowej codzienności, wyraźnie się od niej odróżnia. Posiada dwie strony: stronę objawiającą – w tym wypadku Boga, który się ukazuje oraz stronę otrzymującą Objawienie – tj. człowieka. Stąd też charakter tego doświadczenia, jak również jego dalsze losy, zależą z jednej strony od sposobu, w jaki ono się dokona, a z drugiej, od dyspozycji i odpowiedzi człowieka, który go doznaje. Doświadczenie religijne jest pewną formą duchowego poznania, która poruszając najgłębsze i najbardziej pierwotne – bo sięgające samego stworzenia – pokłady ludzkiego ducha, wzywa człowieka do tego, by stanął przed Bogiem – i zrobił to ogarnąwszy swoje „ja”, w pełnej odpowiedzialności za samego siebie i gotowości do poczynienia kolejnych kroków poza i w głąb siebie.

⁸ Por. tamże.

⁹ R. Guardini, *Skupienie*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 121.

Zajmijmy się teraz doświadczeniem estetycznym. Podobnie, jak w przypadku przeżycia religijnego, jego punktem wyjścia jest spotkanie. Spotkanie człowieka ze sztuką, z dziełem, lub z pięknem natury. W przeciwieństwie jednak do doświadczenia religijnego, przedmiot doświadczenia estetycznego należy do „świata”. Jest jego częścią, nie zaś czymś nadprzyrodzonym. Guardini dość jasno kwalifikował sztukę jako coś, co – pomimo, iż porusza głębię ludzkiego ducha – należy jednak do porządku światowego, nie do porządku duchowego¹⁰; jest rozrywką, odpoczynkiem natury intelektualnej¹¹. Z drugiej strony, gdy mowa o odbiorze dzieła sztuki, podkreślał teolog, podejście „racjonalistyczne”, próba zrozumienia dzieła jedynie intelektem, byłyby postawą fałszywą. Wprawia nas to w zakłopotanie, gdyż Guardini zdawał się z jednej strony kwalifikować przeżycie estetyczne do „rozrywki”, w innym zaś miejscu, gdy mowa o odpowiednim traktowaniu dzieła sztuki, zdecydowanie odradza skupianie się jedynie na przyjemności, na rzecz właściwego przeżycia dzieła, które angażuje człowieka dużo głębiej, poruszając jego duszę i wymagając jakiejś odpowiedzi. Jak już wspominaliśmy w rozdziale o odbiorze dzieła sztuki, Guardini porównywał je do kontemplacji, używał sformułowań takich jak „przebywanie w przestrzeni dzieła”, „wchodzenie w przestrzeń dzieła”, „wnoszenie weń swojego ja” itp., które nawołują niejako do dużo głębszego przeżywania spotkania z dziełem. Zdaje się więc, iż pomimo, że sztuka zakwalifikowana jest przez Guardiniego do rzeczy światowych, to jej przeżywanie było dla niego jednak czymś więcej, niż zwyczajnym poruszaniem się pośród codzienności. Być może właśnie na tym polega szczególny charakter doświadczenia estetycznego – jest zakorzenione w świecie, porusza jednak te sfery ludzkiego ducha, które stanowią „boże tchnienie” w człowieku, mają zdolność transcendowania i nieustannie tęsknią za nieskończonością. Píše Guardini:

Człowiek żyje nie tylko dzięki wielorakiemu użytkowaniu swych sił, lecz też przez różne istotne warstwy swego żywego bytu. Wyjaśnienie jakiegoś obojętnego zagadnienia, jakiś poważny kłopot zawodowy, zachwyt wywołany jakimś wielkim dziełem sztuki i wierność w stosunku do kochanego człowieka pochodzą ze sfer, które

¹⁰ Por. R. Guardini, *Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*, tł. J. Zychowicz, wyd. Fronda PL Sp. z.o.o., Warszawa 2018, s. 349.

¹¹ Por. R. Guardini, *O Bogu żywym*, tł. B. Turowicz, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1947, s. 84.

w danym wypadku są głębiej położone. Nie mogą być wprowadzone w ruch w dowolnej chwili, ich poruszenie następuje dopiero wtedy, gdy pobudzi je przedmiot, do którego należą¹².

Można zatem powiedzieć, że człowiek posiada w swoich „duchowych zasobach” różne sfery; niektóre położone są głębiej niż inne. Każda z nich może być jednak poruszona tylko przez rzeczywistości tkwiące na zewnątrz, ale odpowiadające poszczególnym sferom wewnętrznym. Dlatego też, problem matematyczny nie wzniesi raczej empatycznego wzruszenia, lecz intelektualną mobilizację; gdyby zaś widok cierpiącego bliźniego rozbudził jedynie lub przede wszystkim zadowolenie estetyczne, musielibyśmy mówić o poważnej aberracji ludzkiego ducha. Tak więc również i prawdziwa sztuka oddziałuje na te warstwy ludzkiego bytu, które jej odpowiadają.

Czytelnik zapewne zapyta, które to sfery; gdzie jest ów zmysł, który uaktywnia się, gdy stoi przed prawdziwym i pięknym dziełem? W dużej mierze odpowiedzieliśmy już z góry na to pytanie w drugiej części pracy, gdzie mowa była o ponadczasowych pra-obrazach tkwiących w ludzkiej podświadomości; w drugiej zaś, kiedy wskazaliśmy, że sztuka jest drogą przekraczania samego siebie, poszukiwania wspólnoty z resztą istnienia i pomocą w realizacji człowieczeństwa. Czy to w przypadku artysty, czy odbiorcy, porusza w człowieku moce twórcze; te zaś należą do sfery ludzkiego ducha. Już tutaj zatem mamy do czynienia z pierwszym punktem, w którym doświadczenie estetyczne spotyka się z doświadczeniem religijnym. Najgłębsze życie duchowe zostaje wprowadzone w ruch przez Boga, który nie tylko jest Autorem duszy człowieka, ale nieustannie ją inspiruje. Dzięki owemu „zmysłowi duchowemu”, który jest wpisany w naszą naturę, jesteśmy w stanie nie tylko „usłyszeć” Boże wołanie, ale również – poddani działaniu Ducha Świętego – na nie odpowiedzieć. Podobnie w przypadku poczucia piękna. Zdaniem Guardiniego, jakiś element ludzkiego ducha jest „zaprojektowany” tak, by doznawał wibracji w kontakcie z pięknem¹³. To właśnie jest obszar doświadczenia estetycznego. Przedmiot, będący na

¹² Tamże, s. 92.

¹³ Por. tamże.

zewnątrz – piękno natury, dzieło sztuki – porusza właśnie tę część ludzkiego ducha i wzywa do odpowiedzi. Już na tym etapie jesteśmy w stanie zaobserwować pewną analogię, którą Guardini ujął w następujących słowach:

Doświadczenie estetyczne stanowi pewien początek: „stanie naprzeciw siebie” dzieła sztuki i estetycznie przeżywającego; relację, która wedle swej istoty i znaczenia, nie może być wywiedziona z założeń psychologicznych, lecz pochodzi sama bezpośrednio z estetycznego aktu. Tak samo tutaj: wiara nie jest żadnym „przedścionkiem” ani pochodną myślenia; nie jest wynikiem pojęcia, siły symbolu, interpretacji świata, czy czegokolwiek podobnego. Wiara jest o wiele bardziej w pełni charakterystycznym aktem, w którym pewna relacja wznosi się na nowy poziom: „stanie naprzeciw siebie” wierzącego człowieka i Objawienia.

Relacja ta ma swoją szczególną, nie pochodzącą z niczego innego zawartość. „Stanie naprzeciw siebie” zmysłowo postrzegającego i postrzegającego ma swoją treść: zrozumienie rzeczy. Przeżycie estetyczne ma swoją treść: doświadczenie wyrażającej się istoty. Tak więc i „stanie naprzeciw siebie” wierzącego i Objawienia ma również swą własną treść: słyszenie Bożego Słowa¹⁴.

12.2. Cechy wspólne obu doświadczeń

Pierwsze podobieństwo między doświadczeniem estetycznym a religijnym, dotyczy więc ich struktury. Jedno i drugie pochodzi bowiem z konkretnego, niezależnego aktu, estetycznego bądź religijnego, który nie jest wywiedziony z żadnej innej rzeczywistości, ani aktywności – czy to chodzi o psychologię, czy pojmowanie. Akt ten stanowi punkt wyjścia dla spotkania i zbudowania relacji. W przypadku doświadczenia religijnego będzie to relacja na linii człowiek – Bóg; przy akcie estetycznym możemy mówić albo o relacji odbiorcy z samym dziełem, bądź też, o omawianej w drugiej części pracy, relacji odbiorcy z artystą. Nawiązana relacja ma swoją własną, należącą tylko do niej treść: w przypadku relacji z Bogiem jest to Jego

¹⁴ R. Guardini, *Heilige Schrift und Glaubenswissenschaft*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 356-357.

Słowo do człowieka, w doświadczeniu estetycznym zaś – objawiająca się istota danej rzeczy.

Kolejnym podobieństwem między powyższymi fenomenami, jest tzw. element ludzki, tj. sposób, w jaki człowiek powinien na dane doświadczenie zareagować, by mogło ono przynieść jak najlepsze owoce. Na podstawie rozdziału o odbiorze dzieła sztuki wiemy, że najodpowiedniejszą postawą względem dzieła jest pokora i szczerłość w spotkaniu z nim – cechy, którymi człowiek powinien się umieć wykazać również w doświadczeniu religijnym, w spotkaniu z Bogiem. Zarówno przed dziełem sztuki, jak i przed Bogiem, musi on stanąć „z całym swoim ja”, w wolności, prawdzie i odpowiedzialności.

W tekście pt. *Das Bild der Gottesmutter in der Burgkapelle Rothenfels* (Wizerunek Matki Bożej w kaplicy zamkowej Rothenfels, 1929 r.), Guardini, opisując odpowiednią postawę wobec dzieła sztuki religijnej, mówił o „zdejściu butów¹⁵”. Sformułowanie to ewidentnie nawiązuje do sceny ze Starego Testamentu, w którym Mojżesz spotyka Boga w krzewie ognistym. Mojżesz ma zdjąć buty, ponieważ ziemia, na której stoi, jest święta. Używając tego porównania, Guardini sugerował, iż tak, jak Mojżesz ściągając buty dał wyraz swojej pokorze wobec Przedwiecznego, pozbawiając się swoich własnych wyobrażeń, założeń i oczekiwań, tak człowiek „ściągając buty” zanim wejdzie w przestrzeń dzieła, z pokorą pozwala dziełu być tym, czym jest i tym samym daje mu możliwość działać i otwierać się w pełnej wolności. Z jednej strony zatem, mamy konieczność wykazania się pokorą, z drugiej – pewną szczerłość i zaufanie. W tym samym tekście zalecał teolog, by wchodząc w relację z konkretnym dziełem, „przynieść swoje życie i wnieść je w przestrzeń dzieła¹⁶”. Chodzi z pewnością o wspomniane już stanięcie przed przedmiotem bądź podmiotem doświadczenia w prawdzie i odpowiedzialności, z pełnią swojego *ja* w najgłębszym możliwym rozumieniu. Choć, odnosząc się do tego, co napisaliśmy wyżej, trzeba przyznać, że Podmiot poruszający duszę człowieka w doświadczeniu religijnym, jest

¹⁵ Por. R. Guardini, *Das Bild der Gottesmutter in der Burgkapelle zu Rothenfels. Eine Ansprache*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 88-89.

¹⁶ Por. tamże.

innej natury niż ten, który porusza go w doświadczeniu estetycznym oraz że w obu doświadczeniach mamy do czynienia, mimo wszystko, z różnymi pokładami głębi ludzkiego ducha¹⁷. Charakter obu doświadczeń wydaje się jednak podobny. Bliźniacza w każdym razie jest postawa, jaką powinien wykazać się człowiek, którego to estetyczne bądź religijne przeżycie dotyczy.

Istnieje jeszcze jeden ciekawy element łączący doświadczenie estetyczne i religijne, o którym przeczytać możemy u Guardiniego. Znajdziemy go w krótkim tekście będącym interpretacją jednego z obrazów Rembrandta – *Der Segen Jakobs von Rembrandt* (Rembrandta „Błogosławieństwo Jakuba”, 1930 r.). Omawiając i przedstawiając dzieło artysty, Guardini zwraca uwagę, że dzieło to, ukazując pewne wydarzenie historyczne, przywodzi je do terażniejszości i sprawia, że scena ta w terażniejszości się zakorzenia i pozostaje, jest na nowo obecna¹⁸. Trudno w tym wyrażeniu nie dostrzec analogii wobec eucharystycznej anamnezy. Ofiara Chrystusa w zgromadzeniu liturgicznym staje się obecna, przywiedziona do terażniejszości, wciąż na nowo aktualna. Oczywiście, uobecnienie ofiary krzyża w czasie Eucharystii jest zupełnie innej jakości, niż „trwanie w terażniejszości” sceny, która miała miejsce w przeszłości, a została uwieczniona na obrazie geniusza. Znając teorię Guardiniego dotyczącą odbioru dzieła, możemy założyć, że pisząc o tym, że błogosławieństwo Jakuba odbywa się tu i teraz, miał raczej na myśli to, że tu i teraz, w wyobraźni i w duchu odbiorcy dzieła, scena ta ponownie nabiera życia, „odbywa się”. Różnica jest znaczna, bowiem Ofiara Chrystusa uobecnia się w Eucharystii w sposób rzeczywisty, nie jedynie w wyobraźni wierzących i sprawujących liturgię. Nie można jednak zaprzeczyć, że Guardini, zapewne pod wpływem swego teologicznego wykształcenia, zapożyczał pewne sformułowania i kategorie z języka teologii, by wyrazić treści związane z estetyką. Tu w każdym razie mamy dobry tego przykład.

¹⁷ Por. R. Guardini, *O Bogu żywym*, tł. B. Turowicz, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1947, s. 92.

¹⁸ Por. R. Guardini, *Der Segen Jakobs von Rembrandt. Ein Brief*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 95-98.

Ostatnim i, zdaje się, najciekawszym elementem wspólnym dla obu doświadczeń, jest obecność aktu łaski. By wyjaśnić, na czym on polega, odwoływał się Guardini do jego stosunku względem prawa:

Daje on [akt łaski] temu, kto zeń korzysta, to, czego nie mógłby uzyskać ani na drodze prawnej ani gwałtem. Akt łaski wynika z wolnej inicjatywy suwerena i ma na celu utworzenie wokół porządku prawnego strefy wyjątkowej, która rekompensowałaby to, co w życiu nie da się przewidzieć. Akt łaski wznosi się ponad prawo, w pojedynczych przypadkach przeciwstawia się wręcz prawu, z drugiej zaś jednak strony możliwość jego istnienia jest przez to samo prawo uznana¹⁹.

Łaska zawsze pochodzi z zewnątrz, z wolnej inicjatywy działającego²⁰. By jej akt mógł prawdziwie wystąpić, potrzeba dwóch stron: tego, który działa, który na mocy swej władzy i autorytetu może tej łaski udzielić; oraz tego, który jest tej łaski adresatem, odbiorcą. Całe chrześcijańskie życie opiera się na łasce: łaską jest natura, z łaski i wolności Bożej powstał świat, a największą łaską jest fakt Objawienia. Łaską jest *kairos*, „dobra godzina”, w której wszystko zdaje się być takie, jakie powinno być²¹. Dobrą godziną nazywa autor również moment artystycznego natchnienia, które – w sposób wolny i suwerenny, pochodzi spoza artysty²². Łaską jest w końcu doświadczenie duchowe; jest ono spotkaniem człowieka z Bogiem, a inicjatorem tego spotkania jest sam Stwórca, który daje ludzkiemu sercu światło poznania i odczuwania nadprzyrodzonej rzeczywistości oraz uzdalnia je do dania odpowiedzi:

Łaska jest wreszcie rodzajem stosunku, którego zadzierzgnięcie Bóg umożliwia człowiekowi. Bóg przychodzi do człowieka, ofiarowuje mu się, umożliwiając mu z drugiej strony przyjęcie siebie. Bóg przywołuje człowieka, Bóg wręcz „pociąga” człowieka (J 6,44) tak, że ten może do Niego przyjść. Człowiek natomiast odchodzi od samego siebie i przychodzi do Boga, odnajdując jednak właśnie dzięki temu samego siebie. Łaska jest formą egzystencji, która swoje uzasadnienie znajduje w tym odniesieniu. Oznacza ona, że człowiek nabywa udziału w życiu Boga z tym, że On

¹⁹ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 301.

²⁰ Por. tamże, s. 303.

²¹ Por. tamże, s. 308-309.

²² Szerzej temat ten został omówiony w rozdziale *Rola i odpowiedzialność artysty*.

sam daje człowiekowi możliwość posiadania Go. Oznacza możliwość ciągłego korzystania człowieka z Bożej miłości – i to miłości, w wyniku której człowiek wchodzi w posiadanie własnego ja²³.

Trudno nie dostrzec w powyższym opisie pewnej paraleli z tym, o czym mówiliśmy w części pracy poświęconej nawiązywaniu kontaktu z dziełem sztuki. Ta charakterystyczna dynamika „wychodzenia z siebie” w kierunku tego, który stoi naprzeciw, skutkująca jednocześnie tym, że człowiek staje się bardziej sam sobą, występuje – tak przynajmniej wynika z prac Guardiniego – w bliźniaczej formie w przeżyciu spotkania z Bogiem. Wróćmy jednak do aktu łaski. Również doświadczenie piękna nosi w sobie bowiem jego znamiona. Pisze Guardini:

Z tym, co powiedzieliśmy, łączy się jeszcze jedno swoiste odczucie, jakie budzi się czasem w obliczu doskonałego dzieła natury, którego rozmiary harmonizują z naszym własnym widzeniem, to znaczy nie przerastają nas swoim ogromem, przepastnością czy wzniosłością. Odczucie to nie zjawia się na widok kolosalnego szczytu górskiego czy groźnej burzy na morzu, nachodzi nas natomiast na widok, powiedzmy, bardzo pięknego drzewa, jak to znakomicie oddał Mörike w strofach o „pięknym buku”, bądź na widok pięknego zwierzęcia, co przedstawia Franz Marc w swoich wczesnych obrazach sarn. Tutaj moment łaski leży po prostu w tym, że takie formy w ogóle istnieją. Na ogół istnienie nie sprzyja doskonałości, a przecież w tym wypadku udało mu się ją osiągnąć. Oznacza to dla nas nie tylko fakt widzenia czegoś pięknego i rzadkiego, lecz przede wszystkim fakt, że oto w tym miejscu rozdarte istnienie osiągnęło harmonię. Innymi słowy, zyskujemy moment uspokojenia pośród ciągle otaczającej nas walki, przeblask obietnicy błogosławionych możliwości wśród uprzykrzeń dnia codziennego²⁴.

Jak podawał autor, podobnie rzecz ma się z dziełami sztuki; te, które odznaczają się swoistą prostotą, przepełnione są niejednokrotnie taką siłą i blaskiem, który „potrafi rozjaśnić rzeczy swobodnym wdziękiem²⁵”. Guardini zwracał przy tym

²³ R. Guardini, *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969, s. 326.

²⁴ Tamże, s. 310.

²⁵ Por. tamże.

uwagę na ciekawe skojarzenie greckiego słowa *charis*, tj. „łaska”, które pierwotnie oznaczało właśnie wdzięk, podobnie jak włoskie *grazia*²⁶.

12.3. Wzajemne relacje obu doświadczeń

Pomimo wielu podobieństw, niejednokrotnie stawia się doświadczenie religijne i doświadczenie estetyczne po dwóch stronach barykady. Jednym z takich przypadków jest twierdzenie, jakoby wraz z rozwojem nauki i uniezależnieniem się człowieka od świata natury doświadczenie religijne zanikało, a w jego miejsce wkraczało przeżywanie kultury, w tym – doświadczenie estetyczne. Powodem takiego stanu rzeczy miałyby być używanie kategorii religijnych w miejsce „białych plam” na polu kultury i nauki; wraz zaś z rozwojem tych ostatnich, terminy religijne powinny być odrzucone jako zbędne. W ten sposób, doświadczenie religijne spychane jest na margines jako coś prymitywnego, często wręcz wynikającego z niedouczenia, niskiego poziomu wiedzy itp., podczas gdy doświadczenie estetyczne – w jakiegokolwiek jego formie, nieraz bardzo dalekiej od tego, jak postrzegał to doświadczenie Guardini – uznane zostaje za przeżycie duchowe godne człowieka światłego. Guardini tak komentował to zjawisko:

Opis tego stanu rzeczy jest pod wielu względami słuszny, ale jego interpretacja nie jest słuszna. Te fakty mówią o chwilowej ekonomii rządzącej całym życiem, mówią o roli, jaką odgrywa akt religijny wówczas, gdy inne czynności nie są jeszcze rozwinięte, [...] nie mówią jednak nic o jego istocie. Muzyka jest sama w sobie pełna treści nawet wówczas, gdy u tępego i duchowo nierozwiniętego człowieka przybiera inny charakter niż u człowieka inteligentnego i dojrzałego. Z drugiej strony, choćby rozwój kulturalny człowieka wzrósł jak najwyżej, doświadczenie religijne stale budzi się na nowo. Nie jest ono nawrotem do dawnych stanów świadomości, ale pojawia się jako coś, co samo w sobie jest ważne, co na danym szczeblu rozwoju kulturalnego zawsze przyjmuje nową formę. [...] Podobnie – aby pozostać już przy użytym poprzednio

²⁶ Por. tamże.

przykładzie – muzykalność i siła twórcza zachowują swój właściwy sens także wówczas, gdy osoba zainteresowana uprawia studia teoretyczne i historyczne²⁷.

Oba doświadczenia nie wykluczają się, ani wzajemnie nie zwalczają. Wyższe obycie i wykształcenie człowieka w dziedzinie kultury nie będzie wypierało doświadczenia religijnego, wręcz przeciwnie: może mu pomóc dzięki nowym, bogatszym formom. Podobnie, głęboka dojrzałość duchowa w żaden sposób nie neguje dojrzałości kulturalnej, czy też naukowej wiedzy. Guardini poszedł nawet krok dalej: doświadczenie estetyczne może pomóc człowiekowi w dobie duchowego kryzysu i stać się przyczynkiem do doświadczenia religijnego:

Na pewno są chwile, gdy modlitwa niewiele pomoże. Trzeba przyznać, że w pewnych okolicznościach człowiek w ogóle nie może się modlić, gdyż nie wie, dokąd mógłby się zwrócić, albo jego poczucie czystości nie pozwala mu zbliżyć się do Boga. Ale i dla kogoś takiego istnieją ukryte albo niebezpośrednie formy modlenia się.

Może więc otaczać to co wzniosłe – gdziekolwiek napotkane – specjalnym szacunkiem, mając przy tym na myśli tajemnicę ukrytą poza wszystkim co na ziemi wzniosłe. Albo stara się mieć szacunek do człowieka, wystrzega się grubiaństwa i zachowuje świadomość godności nawet największego biedaka. Albo zauważa to co ciche, wrażliwe, bezbronne, jest delikatny wobec cielesnego, a zwłaszcza duchowego cierpienia. Tak mniej więcej trzeba by powiedzieć, zaznaczając zawsze, że taka postawa przez to co ziemskie, odnosi się całkowicie do czegoś innego, świętego, Bożego, do czego nie ma bezpośredniego dostępu. Taka pobożność może też przyjąć postać szacunku do tego, co żyje, i starania o to, by nie niszczyć i nie uciskać niepotrzebnie niczego żywego. I nie chodzi tu o żadną sentymentalność, raczej o spokój i prawdziwość, coś co pochodzi z siły – oczywiście siły, która nie znalazła jeszcze swej właściwej drogi. W takim stanie nabierają również znaczenia sztuki piękne: obraz, dzieło muzyczne, poezja. Nie dlatego, żeby można było zastąpić religię sztuką albo żeby sztuka była już sama religią, ale atmosfera i promieniowanie dzieła rzeczywiście religijnego może bardzo pomóc w trudnym okresie. W sztuce można

²⁷ R. Guardini, *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 37.

przeczuć to, co święte, i gdy nie robi się z niej jedynie wyszukanej przyjemności lub czegoś nieprawdziwego, jest to również ukryta modlitwa²⁸.

Guardini jednak jasno postawił sprawę: sztuka może pomóc doświadczeniu religijnemu, nie może go jednak zastąpić. W jednym z najsłynniejszych dzieł teologa, książce *Der Herr (Bóg, nasz Pan Jezus Chrystus. Osoba i życie, 1937 r.)*, przeczytamy, że sztuka należy do „świata”, nie do sfery nadprzyrodzonej, a Królestwo Boże i staranie o nie jest wartością ponad wszystko – również ponad przeżycia estetyczne²⁹. Z drugiej strony, czytając powyższy tekst, trudno zaprzeczyć, że doświadczenie estetyczne ma niebywałą wartość na drodze do doświadczenia religijnego. Oczywiście, źródło jednego i drugiego leży gdzie indziej, o czym już mówiliśmy, jednak doświadczenie piękna – czy to w dziele sztuki, czy w naturze, czy też w drugim człowieku, może stać się przyczynkiem do pogłębienia wrażliwości i uczynienia człowieka bardziej otwartym na przeżycia religijne. O swoistym przenikaniu się form obu doświadczeń, pisał Guardini w cytowanym już wyżej tekście *Das Phänomen der religiösen Erfahrung (Zjawisko doświadczenia religijnego, 1961 r.)*. Przenikanie to zachodzi w obu kierunkach; od form należących do rzeczywistości estetyki, do doświadczenia religijnego, kiedy to konkretne struktury i kształty ludzkiej twórczości artystycznej wywołują poczucie *sacrum*. Guardini wskazywał tu przede wszystkim na architekturę sakralną, która poprzez specyficzną swą formę daje człowiekowi odczuć, że „tu oto mieszka Święty³⁰”. Podobnie rzecz się ma z niektórymi rzeźbami:

Święte może wyłaniać się również z oblicza człowieka; tajemniczo i jednocześnie do głębi poufałe. Pomyślmy np. o azjatyckich rzeźbach, które przedstawiają medytujących joginów; o średniowiecznych postaciach świętych, jak romańskie obrazy Chrystusa lub Madonny Memlinga. W proporcjach tego ludzkiego oblicza, w psychologicznym wyrazie skupienia i medytacji uwyraźnia się coś, co jest czymś

²⁸ R. Guardini, *O Bogu żywym*, tł. B. Turowicz, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1947, s. 197-198.

²⁹ Por. R. Guardini, *Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*, tł. J. Zychowicz, wyd. Fronda PL Sp. Z.o.o., Warszawa, 2018, s. 225.

³⁰ Por. R. Guardini, *Das Phänomen der religiösen Erfahrung*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003, s. 372.

więcej niż anatomią czy psychologią. Ten obraz człowieka staje się uobecnieniem numinosum, tak, że wrażliwy odbiorca wkracza w religijny nastrój³¹.

Z drugiej strony, doświadczenie o charakterze religijnym może zainicjować w człowieku takie pojmowanie, które pozwoli narodzić się formom artystycznym. W tym samym artykule pisał Guardini o tym aspekcie religijnego przeżycia, który dokonuje się poprzez rozpoznanie w jednostkowym zjawisku symbolu czegoś większego. Jak pamiętamy z poprzednich części naszych rozważań, sztuka również jest miejscem, w którym w ograniczonym kształcie wysławia się pełnia rzeczywistości. Tym razem droga wiedzie w przeciwnym kierunku: od przecucia pierwiastka nadprzyrodzonego do twórczości artystycznej:

Doświadczający zna jakieś np. bardzo piękne drzewo, które cicho stoi w okolicy. Ukazywało się ono mu już od dawna pełne znaczenia, z przyczyn naukowo-botanicznych czy estetycznych. Pewnego razu jednak spogląda na to drzewo i doznaje wstrząsu, ponieważ odczuwa w nim cichą obecność. [...]

Doświadczenie to musiało być bardzo intensywne we wcześniejszych epokach. Wskazują na to formy ich sztuki. [...] Również stąd wyrastał mit; w naszym przypadku, mit drzewa życia, w którym przedmiot botaniczny staje się znakiem pierwotnej mocy wzrastającego i noszącego owoce życia. Podobnego rodzaju doświadczenie musi być zresztą tym, z którego wyrasta też sztuka abstrakcyjna – mówmy ostrożnie: ta prawdziwa, jak np. dzieła Paula Klee³².

Widzimy zatem, jak może przebiegać dynamika pomiędzy dwoma doświadczeniami. Zachwyty piękną formą, zwłaszcza, choć niekoniecznie formą sakralną, potrafi usposobić człowieka do przyjęcia doświadczenia religijnego. Tak samo przeżycie duchowe może stać się iskrą rozbudzającą natchnienie pozwalające tworzyć lub pojmować dzieła sztuki. Nie należy jednak mylić przedmiotów obu doświadczeń; w tym temacie Guardini jasno stwierdził, że do doświadczenia religijnego konieczne jest zetknięcie z „siłą wyższą” tak, jak doświadczenie estetyczne

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 374.

potrzebuje przedmiotu w postaci dzieła sztuki, piękna natury itp³³. Przeżycia te mogą z sobą korespondować, uzupełniać się nawzajem i inspirować; jedno od drugiego nie może jednak zostać bezpośrednio wyprowadzone, ponieważ ich przedmioty należą do dwóch różnych porządków: światowego w przypadku estetyki i nadprzyrodzonego w przypadku przeżycia duchowego.

Wyjątkiem zdaje się być jedna sytuacja, mianowicie taka, w której człowiek doznaje zachwyty nad Bogiem. Można wówczas uznać, że doświadczenie estetyczne i religijne się w tym wypadku w pewnym sensie pokrywają, choć zapewne trafniejszym byłoby stwierdzenie, że występują z sobą równolegle. W tej jednak, tak specyficznej sytuacji, doświadczenie estetyczne raczej nie jest w stanie wystąpić samodzielnie, chyba żeby mówić np. o zachwycie nad pięknem Ewangelii jako opowieści; wtedy jednak nie ma mowy o podziwianiu samego Boga, jest to raczej uznanie dla dzieła literackiego. Każde jednak spotkanie z Bogiem, jest w jakimś stopniu przeżyciem duchowym; w niektórych przypadkach może być jednocześnie również przeżyciem estetycznym, jednak nie odwrotnie.

* * *

Temat powiązań przeżycia estetycznego z przeżyciem religijnym znalazł głębokie zainteresowanie wśród teologów XX wieku, którzy, chcąc znaleźć alternatywę dla skostniałego języka teologii neoscholastycznej, sięgnęli po kategorie piękna. Prym wiedzie tu zapewne Hans Urs von Balthasar, autor słynnej *Estetyki teologicznej* w której to, ukazując Boga jako Artystę, nałożył na doświadczenie religijne strukturę doświadczenia estetycznego, torując tym samym nowy sposób rozumienia i przeżywania relacji Boga ze światem i człowiekiem. Choć to Balthasar ubrał rozważania na ten temat w najobszerniejszą formę i choć to on najbardziej rozwinął teorię znaczenia estetyki dla teologii, nie da się zaprzeczyć, że wiele jej elementów znajdujemy już u Guardiniego, który był nieco starszym kolegą

³³ Por. tamże, s. 369.

Balthasara³⁴. Teologowie z pewnością się spotkali; być może temat relacji doświadczenia estetycznego i religijnego wybrzmiewały w ich dyskusjach. Tego niestety nie jesteśmy tu w stanie dociec, pewne jest jednak, że obaj mieli podobną intuicję dotyczącą tego tematu.

Doświadczenie religijne i doświadczenie estetyczne istotnie, mają z sobą wiele wspólnego. Obydwa stanowią rodzaj spotkania, obydwaj wymagają konkretnej postawy i okoliczności, by dojść do głosu. Często występują równolegle. Nie należy ich jednak mylić. Nie leżą one bowiem na „jednej linii” ludzkiego doświadczenia; nie da się ich od siebie wyprowadzić. Mogą się wzajemnie wzbogacać – aspekt religijny może pogłębić doświadczenie estetyczne, wrażliwość na piękno może dostarczyć form doświadczeniu religijnemu – poruszają jednak różne warstwy ludzkiego ducha. Dla Guardiniego oczywistym było pierwszeństwo troski o pogłębianie relacji z Bogiem, przed obcowaniem z najbardziej nawet wzniosłą sztuką. Stąd też, przywiązywał do przeżycia religijnego większą wagę, niż do doznań estetycznych. Nie ujmował jednak tym ostatnim: miał pełną świadomość ich wartości, pomimo, iż przypisywał im rolę służebną wobec życia duchowego.

³⁴ Zob. H. U. Von Balthasar, *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik*, t. 1-3, wyd. Johannes, Einsiedeln 1961-1969

13. Teologia świętego obrazu

Szczególny szacunek i, można rzec, podziw Guardiniego dla rzeczywistości obrazu o charakterze religijnym, znajdujemy już we wczesnych latach jego twórczości. W tekście pt. *Der religiöser Ausdruck (Religijny wyraz, 1925 r.)* napisał następujące słowa:

Nowela Lesskova³⁵ nauczyła mnie rozumieć, co to wszystko znaczy. Że święty obraz czymś „jest”. Nie tylko wspomnieniem czegoś innego; nie tylko środkiem dydaktycznym unaocznienia i instrukcji. W świętym obrazie chodzi nie tylko o coś mu obcego, leżącego na zewnątrz. [...] Kto dotyka tego obrazu, dotyka sakramentu i żywego, duchowo-cieleśnego człowieka. Obraz ten nie tyle coś znaczy, co czymś jest. Jest w nim święta obecność, święte działanie, święta widzialność³⁶.

Powyzsza myśl znajdzie swe rozwinięcie w późniejszych latach pracy autora. Swoją ostateczny kształt przybierze głównie w trzech dziełach: artykule *Kultbild und Andachtsbild (Obraz sakralny i obraz medytacyjny, 1937 r.)*, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)* oraz w książce *Objawienie. Natura i formy Objawienia (1940 r.)*, której fragment poświęcony jest czynieniu przez człowieka obrazów Boga. W niniejszym rozdziale przyjrzymy się zbudowanej przez Guardiniego teologii obrazu świętego, postaram się również zaprezentować jego stosunek wobec artystycznych przedstawień Boga oraz wyjaśnię zaproponowany przez teologa podział sztuki religijnej na obrazy sakralne i medytacyjne.

13.1. Obraz Niewidzialnego

W artykule *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)* podjął Guardini próbę odnalezienia teologicznych podstaw sztuki chrześcijańskiej. Za punkt wyjścia obrał sobie obecną na przestrzeni wieków

³⁵ Chodzi o nowelę pt. *Der versiegelte Engel*.

³⁶ R. Guardini, *Religiöser Ausdruck*, [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 237-238.

niechęć wobec czynienia podobizn Boga. Poczynając od starotestamentalnego zakazu przedstawiania Najwyższego, wpływającego ze strachu przed idolatrią, ukazał również problemy wieków późniejszych:

W czasie reformacji podniosło się uczucie chrześcijańskie przeciw wdzierającym się obrazom antycznym, pod których wpływem sztuka renesansowa miała czasem tendencje, by kształty historii zbawienia, według ducha i postawy spiąć z mitycznymi herosami.

Co zaś dotyczy w końcu motywów wrogości wobec obrazów w najmłodszej współczesności, wprowadzają one reformacyjną tendencję, by to, co chrześcijańskie, wyciągać z możliwego do nazwania związku ze światem na zewnątrz, tak, że akt wiary i wyraz jej treści przybierają charakter ryzyka zaufania, czy wręcz paradoksu³⁷.

Pomimo świadomości przedstawionych wyżej problemów z akceptacją tworzenia Bożych podobizn, twardo stawiał Guardini tezę, że całkowite odrzucenie religijnych obrazów przeczy intencji Objawienia³⁸. By tezę tę poprzeć argumentami, powołał się na rzeczywistość Starego Testamentu, która najmocniej kojarzy się z zakazem artystycznego ujęcia Bożego oblicza. Guardini pokazał jednak, że nie chodziło o odrzucenie samego obrazu, lecz jego idolatrycznego traktowania³⁹. Naprawdę bowiem, żydowski świat przed Chrystusem, przepełniony jest formami, które uznać można za przedstawienie Bożego wizerunku. Guardini podał tu trzy przykłady takiej sytuacji: obraz Domu Bożego, starotestamentalne teofanie oraz kształt pustej przestrzeni „odrzucającej” religijne obrazy.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z miejscem uczynionym przez człowieka, w którym mieszka sam Bóg⁴⁰. W Starym Testamencie miejscu temu przypisuje się duże znaczenie. Guardini przywoływał kilka cytatów ukazujących zdarzenie „czynienia Bogu mieszkania” przez człowieka. Wśród nich znajdujemy

³⁷ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 67.

³⁸ Por. tamże.

³⁹ Por. tamże, s. 68

⁴⁰ Por. tamże.

odniesienia m. in. do zbudowanego przez Mojżesza Namiotu Spotkania, który na znak obecności Boga „okryty był obłokiem” i „wypełniony chwałą Pana⁴¹”, czy też do świątyni jerozolimskiej, która zbudowana została przez Salomona z tak wielką pieczołowitością i wiernością Bożym rozporządzeniom. Według Guardiniego, obrazy te mają ogromne znaczenie. Nie tylko pokazują Boga jako tego, który jest wszędzie, lecz tego, który zamieszkał i jest obecny w przybytku uczynionym ręką ludzką⁴². Fakt ten jest już sam w sobie niezwykle wymowny; stąd też, zdaniem Guardiniego, obraz „Bożego mieszkania” ma jeszcze mocniejszy wydźwięk, niż zwyczajnie uczyniony obraz Boga – pokazuje bowiem nie miejsce w którym Bóg może mieszkać, lecz mówi: tutaj Bóg rzeczywiście jest⁴³.

Drugim przykładem Bożego wizerunku wyzierającego z kart Starego Testamentu, są teofanie. W różnych momentach historii zbawienia Bóg ukazywał się człowiekowi. Za każdym razem Objawienie to dokonywało się poprzez konkretny, precyzyjny kształt. Guardini przytaczał fragment z Księgi Izajasza, w którym prorok relacjonuje swe spotkanie z Bogiem:

W roku śmierci króla Ozjasza ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafimy stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał⁴⁴.

Teofanii było wiele; Bóg ukazywał się na różne sposoby: Mojżeszowi w krzewie ognistym, Jakubowi jako walczący z nim „duch”, Eliaszowi w powiewie delikatnego wiatru. Każdy z tych sposobów objawiania się zawiera w sobie pewną konkretną prawdę o Bogu i Jego przymiotach: czy to o Jego wszechmocy, miłosierdziu, świętości, czy wierności. Prawdą jest, że nie są to obrazy uczynione przez człowieka, lecz wynikające z Bożej inicjatywy; ich zapis jednak został

⁴¹ Por. Wj 40, 34.

⁴² Por. R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 68.

⁴³ Por. tamże, s. 69.

⁴⁴ Por. Iz 6,1-2.

uczyniony ręką ludzką, a ich nadprzyrodzone źródło sprawia, że stanowią tym mocniejszy i bardziej wiarygodny wyraz Boskiego życia.

Trzeci przykład, jaki podał Guardini, to pusta przestrzeń świętego miejsca. Może ona bowiem sama w sobie być obrazem rzeczywistości Bożej. Teolog ujął to w następujący sposób:

Dobrze uformowana pustka przestrzeni i płaskiej powierzchni nie jest żadną negacją obrazowości, lecz jej przeciwieństwem. Ma wobec niej taki stosunek, jak milczenie względem słowa. Gdy tylko człowiek się otworzy, przeczuwa w niej tajemniczą obecność. Wyraża ona ten rodzaj świętości, który przekracza kształty i pojęcia⁴⁵.

Powyższe przykłady pokazały nam, że nawet w Starym Testamencie, tak pozornie wrogim podobiznom Boga, znajdziemy całe mnóstwo Bożych wizerunków. Ostateczny argument za tym, że zgodnie z Objawieniem, czynienie takich obrazów jest nie tylko możliwe, ale nawet dobre, leży jednak gdzie indziej. Racją, o której mowa, jest Wcielenie, w którym Bóg, w ludzkiej postaci ukazał samego siebie. Guardini powoływał się na wyrażenia obecne w pismach janowych: w Prologu Apostoł nie tylko stwierdza, że „Bóg stał się człowiekiem”, lecz używa sformułowania „Słowo stało się ciałem”, które, zdaniem Guardiniego, mocniej wyraża widzialną, dotykalmą rzeczywistość. Prolog jednak nie jest jedynym miejscem w twórczości najbardziej uduchowionego z Ewangelistów, które wskazuje na realność boskiej postaci:

Pierwszy list św. Jana zaczyna się wstrząsającymi słowami: „To wam oznajmiamy, co było od początku” – tzn. od początku stworzenia – „cośmy usłyszeli o Słowie życia, co ujrzełiśmy własnymi oczami, na co patrzyłiśmy i czego dotykały nasze ręce - bo życie objawiło się. Myśmy je widzieli, o nim świadczymy i głośimy wam życie wieczne, które było w Ojcu, a nam zostało objawione - oznajmiamy wam, cośmy ujrzełi i usłyszeli”(1 J 1,1-3). Zdania te – historycznie skierowane przeciw gnostyckiemu spirytualizmowi tamtego czasu – są pełne takiej natarczywości, że widzi się od razu, że chodzi tu o coś decydującego; o jasną, niezanieczyszczoną jakimś symbolizmem czy psychologizmem rzeczywistość boskiego wcielenia. A ta jest jednocześnie

⁴⁵ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 69.

Objawieniem, Epifanią. Oznacza ona, że „Słowo życia”, wieczny Syn Boży, jest nie tylko do pomyślenia, jako podmiot pojęcia lub teorii, lecz widzialny, tak, że można powiedzieć: tam On idzie. Że można Mu zadać pytanie i otrzymać odpowiedź. Że można czuć Jego dłoń na swej głowie i dotknąć Jego szaty – nie mówiąc już o największych zażyłościach, o których mówi św. Jan z nie mniejszą mocą w szóstym rozdziale swojej Ewangelii⁴⁶.

Dla Guardiniego, fakt, że św. Jan tak mocno i wyraźnie podkreśla cielesność Jezusa – powtarzając wielokrotnie, że go widział, słyszał i dotykał, nie jest jedynie zabiegiem stylistycznym, lecz intencjonalnym uwydatnieniem faktu Wcielenia. Odtąd człowiek może naprawdę widzieć Boga – przebywać z Nim, rozmawiać, dotykać. Bóg stał się w Jezusie poznawalny zmysłowo, a ta widzialność Syna Bożego jasno ukazuje, że odtąd uczynienie obrazu Boga jest możliwe. Kolejny argument za tym ostatnim znalazł Guardini u św. Pawła. Zdaniem teologa, Apostoł Apostołów jeszcze radykalniej przedstawia rzeczywistość Bożego obrazu. W jego interpretacji Pawłowego Listu do Kolosan, „obrazowość” Boga zaczyna się nie w momencie Wcielenia, ale już w łonie samej Trójcy Świętej⁴⁷. Wskazywać ma na to wyrażenie: „On jest obrazem⁴⁸ Boga niewidzialnego⁴⁹”. Guardini tak rozwija swoją myśl:

Tam, gdzie jest podobizna, tam jest również pierwowzór, tak, że określenie „Boga niewidzialnego” posiada tajemnicze podwójne znaczenie. Z jednej strony oznacza ono przymiot Boży, który nie dotyczy abstrakcyjnego rozumienia, lecz patrzącego oka – będziemy wtedy również z nadzieją mówić o „oglądaniu Boga”, w którym ma się kiedyś wypełnić nasza relacja z Nim. Obrazowość ta wykracza jednak w ten sposób poza całą naturalną zdolność widzenia, tak, że Bóg nazywany jest po prostu „niewidzialnym”, tym, który zamieszkuje niedostępną światłość (1 Tm 6,16). Ta z kolei niewidzialność przekłada się na widzialność, gdy tylko Bóg staje się człowiekiem, który to stworzony jest na podobieństwo Boże. Wówczas dzieje się „Epifania”: ten Bóg, który „rozkazał ciemnościom, by zajaśniały światłem” – sam jest

⁴⁶ Tamże, s. 70-71.

⁴⁷ Tamże, s.71.

⁴⁸ W j. niemieckim użyte jest tu słowo *Ebendbild*, które tłumaczy się jako *podobizna*. Tłumaczenie to jest o tyle istotne, że zestawia je Guardini ze słowem *Urbild*, tj. pierwowzór.

⁴⁹ Kol 1,15.

Tym, który „zabłysnął w naszych sercach, by olśnić nas jasnością poznania chwały Bożej na obliczu Chrystusa” (2 Kor 4,6)⁵⁰.

Podobnie, jak w przypadku pustej przestrzeni, niewidzialność Boga nie jest pustką, zaprzeczeniem „widzialności”. Raczej podkreśla ona fakt, że nasze oglądanie Boga ma się dopiero ziścić, dopełnić w przyszłości, że teraz żyjemy nadzieją, oglądając Go w Chrystusie. Człowieczeństwo Jezusa umożliwiło nam patrzenie na Niego oczami ciała, rozumienie zaś Jego misji i ujrzenie jej w sposób głębszy, duchowy, przniósł z sobą Duch Święty. W ten sposób, to z Trójcy Świętej wypływa możliwość patrzenia na Boga: niewidzialny Bóg staje się widzialny w swoim Synu, Bogu-człowieku, Duch Święty zaś, w Synu pomaga rozpoznać niewidzialnego Ojca.

Bardzo szczególnym obrazem Boga są przekazy ewangeliczne. Guardini zwracał uwagę, że nie są to biografie, zapisy zdarzeń historycznych, czy analiza psychologiczna postaci Jezusa; nie są to nawet zwyczajne wspomnienia. Ewangelia jest Kerygmą, głoszeniem Wcielenia Syna Bożego i Jego zbawczej miłości⁵¹. Zdaniem teologa, Ewangelia jako taka, jest czymś podobnym samemu Wcieleniu, ponieważ tak jak ono stanowi świadectwo wejścia Ducha Świętego w historię⁵². Píše Guardini:

Obraz Jezusa rysowany jest przez wierne i prawdziwe wspomnienie; wspomnienie to jest jednak zrodzone z Ducha Świętego. Nie oznacza to oczywiście, że ma ono charakter jedynie subiektywnego przeżycia. Wręcz przeciwnie: jest jedynym [wspomnieniem] podporządkowanym rzeczywistości Syna Bożego, ponieważ to dopiero w nim ukonstytuowało się oko zdolne do widzenia Pana i zmysł, który rozumie Jego orędzie⁵³.

Szczególny charakter Ewangelii wypływa z jeszcze jednego faktu: mianowicie tego, że została ona zrodzona w rzeczywistości Kościoła, co sprawia, że nie jest ona li tylko subiektywnym punktem widzenia zdarzeń. Duch Święty został dany Kościołowi; to dzięki Niemu uczniowie zrozumieli misję i dzieło Jezusa. Obrazy, które powstały –

⁵⁰ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 71.

⁵¹ Por. tamże, s. 73.

⁵² Por. tamże, s. 74.

⁵³ Tamże.

tj. przekazy Ewangelii, którymi dysponujemy – zrodziły się we wspólnocie, stanowiąc podstawę wiary, nie zaś luźne, subiektywne wspomnienia Apostołów:

Wspomnienie to nie jest jedynie indywidualnym wspomnieniem wierzącego chrześcijanina Mateusza, który oprócz tego był również Apostołem, lecz jest wspomnieniem Apostoła jako takiego, który miał zadanie wynieść na zewnątrz obraz Pana. Nie był on osobą prywatną, lecz biskupem Kościoła; i z pozycji tego autorytetu, który dostał od Kościoła, przypominał sobie i z niego również głosił.

Jeśli więc chcemy dać odpowiedź na pytanie, w jaki sposób obraz Chrystusa dociera do nas, musimy rzec: przez pamięć Kościoła. I to tylko przez nią. Obok niej nie istnieje żadne wspomnienie Chrystusa, które dawałoby nam Jego prawdziwy obraz. Ewangelie stoją nie obok tej pamięci, lecz są jej częścią; tą, która posiada najwyższą rangę⁵⁴.

Według Guardiniego więc, jedynym wiarygodnym obrazem Chrystusa, jaki istnieje, jest obraz zrodzony w Kościele. Teolog pisał, że żadnym innym w zasadzie nie dysponujemy, również z tego powodu, że gdyby powstał jakiś obraz Chrystusa poza Kościołem, musiałby on wykrzywiać Jego wizerunek⁵⁵. Nie da się bowiem zobaczyć Boga w Jezusie bez pomocy Ducha Świętego, ten zaś, działa w Kościele.

Znaleźliśmy zatem odpowiedź na pytanie o to, jak można ukazać Niewidzialnego. Rozpoznajemy Go nie tylko w Jego dziele stworzenia, ale przede wszystkim w Osobie Syna Bożego. Ten, kto patrzy czystym sercem, dostrzeże w obu rzeczywistościach pełnię Bożego życia⁵⁶. Powyższe założenie jest podstawą teologii świętego obrazu, ponieważ stwarza możliwość uczynienia tegoż. Mówiąc o tym osobliwym oglądaniu Niewidzialnego, konkludował Guardini:

Religijne dzieło sztuki służy tej tajemnicy. Jego zadanie nie polega na tym, by naukowo pouczać, bądź wychowywać, lecz na tym, by przygotować drogę Objawieniu⁵⁷.

⁵⁴ Tamże, s. 74-75.

⁵⁵ Por. tamże, s. 75.

⁵⁶ Por. tamże, s. 72.

⁵⁷ Tamże.

Na czym polega i w jaki sposób przebiega to „przygotowanie drogi”? W dziele sztuki obecna powinna być pewna dynamika, ruch w obu kierunkach na linii relacji Bóg- człowiek:

[Dzieło sztuki] ma głosić; ma przygotować drogę świętemu obrazowi, takiemu, jaki przemawia z pamięci Kościoła do wierzącego. Tak samo, jak w drugą stronę, powinien on temu samemu wierzącemu ukazać drogę do Chrystusa, który Sam prowadzi do Ojca. Można zatem powiedzieć, że prawdziwe dzieło sztuki religijnej jest w swej istocie drogą. Drogą głoszenia i uświadomienia człowieka i drogą adoracji i miłości Boga⁵⁸.

Dzieło sztuki religijnej, które spełnia powyższe warunki, będzie zatem z pewnością spełniało swoją wzniosłą funkcję.

13.2. Obraz Boga – ślad człowieka

Gdy już wiemy, co jest istotą dzieła religijnego i jaką ma ono podstawę teologiczną, rodzić się może pytanie: jak powinny wyglądać obrazy Boga? Wiemy już, że punktem wyjścia dla nich jest piękno stworzenia i osoba Syna Bożego. Wiemy również, że by zachować wiarygodność, należy takie obrazy czynić w łonie Kościoła, ponieważ to właśnie Kościół przepełniony jest Duchem Świętym pomagającym zrozumieć postać i misję Jezusa. Jak jednak zachować „czystość przedstawienia”, skoro charakter twórcy z pewnością i tak da o sobie znać w dziele? Czy tworzący dzieło sztuki religijnej powinien próbować „ukryć” siebie i swój styl, by uczynić dzieło jak najbardziej obiektywne? W książce Guardiniego pt. *Objawienie. Natura i formy objawienia* (1957 r.) czytamy:

Wszystko, co jest w człowieku, znajduje swój wyraz w obrazach Bóstwa, które człowiek tworzy. Wszystko, co wolne, jasne, tkliwe, ale również wszystko, co ciemne, dręczące; dobre i szlachetne, tak jak wszystko, co złe, złudne, niskie. Nie ma w człowieku czynnika tak strasznego lub godnego potępienia, który by się nie wyraził w tych wyobrażeniach, mających służyć mu do zrozumienia Boga. Człowiek służy

⁵⁸ Tamże, s. 80.

temu Bóstwu i Jego obrazy uczynił przedmiotami swojej czci. Korzystał z nich jednak również celem afirmowania, wyniesienia swojej osoby. Zemściły się one na nim w ten sposób, że go gnębiły i przejmowały lękiem, że go wtłaczały w jego własne zło. Czyniły to tak dokładnie, że ze zmian religijnych postaci można odczytać historię wewnętrznych schorzeń ludzkiego ducha⁵⁹.

W tym, o czym mówi powyższy cytat, nie chodzi o oryginalny styl artysty; raczej o stan jego ducha, stosunek do siebie i do Boga, który z pewnością w jakiejś formie ujawni się w dziele. Zagrożenie to dotyczy zarówno przedstawień bóstw pogańskich, jak i wielu chrześcijańskich obrazów. Pokusa afirmacji samego siebie pozostaje bowiem ta sama, niezależnie od czasów, w jakich żyje artysta. Zdaje się jednak, że specyfika postaci Jezusa stwarza w pewnym sensie możliwość jeszcze większych nadużyć. Jego misja zbawienia świata, Jego boskie pochodzenie, obecna w Nim moc – wszystko to sprawia, że chrześcijanin – również artysta – może próbować autorytetem Jezusa potwierdzić swoją własną godność. I, jakkolwiek, największa afirmacja oraz źródło godności ludzkiej faktycznie spoczywa w Chrystusie i wypływającym z sakramentów dziecięctwie Bożym, lekkie przesunięcie granicy może skutkować próbą uzasadnienia niedoskonałości, a nawet grzechów człowieka, przez wypaczenie postaci Boga:

Przede wszystkim musimy rozróżnić między Chrystusem a wyobrażeniem o Nim. Sam Chrystus jest tajemniczy, łączy się w Nim w sposób niewyraźny pełnia boskiej istoty i autentyczność prawdziwego, ludzkiego życia. Przeciwnie, wyobrażenia o Chrystusie są próbami określonych epok i ludzi, aby Go zrozumieć i zyskać – są zatem częściowym oglądaniem Jego witalnej całości, naświetleniem i tłumaczeniem Jego istoty dokonany na podstawie określonych założeń. Problematiczna wiarygodność tych wyobrażeń prowadzi dalej. Jeżeli Chrystus jest podstawą życia odkupionego i jako taki jest święty, żądający, niepokojący aż do ostateczności, to budzi się wobec Niego pokusa ukształtowania Jego obrazu w ten sposób, aby potwierdził on nasze

⁵⁹ R. Guardini, *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 70-71.

własne „ja”. Jest to ukryty podstęp ludzkiej istoty, która kształtuje przedmiot czci, aby mógł on stać się narzędziem afirmacji samego siebie i pragnienia władzy⁶⁰.

Trzeba przyznać, że powyższy tekst mógłby raczej zniechęcić do sporządzania wizerunków Boga. Jak bowiem stworzyć obraz, który byłby czysty, rzeczywiście religijny, który by w pełni służył spotkaniu Boga z człowiekiem, a nie próbował podporządkować sobie, bądź zakłamać Boskiego wizerunku? Człowiek jest słaby i ulega pokusom; w jaki sposób artysta miałby ustrzec się przed podążaniem za niskimi pobudkami swego ducha, jednocześnie tworząc obraz Boga, który będzie ukazywał niepowtarzalny styl, charakter swego twórcy, nie zaburzając czystości treści – czyli Bożego oblicza? Czy może artysta powinien zrezygnować z pokazywania samego siebie w jakikolwiek sposób? Po części znajdziemy odpowiedź w omawianym wyżej tekście *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott (Obraz religijny i niewidzialny Bóg, 1956 r.)*. Guardini w żaden sposób nie odrzucał obrazów religijnych ukazujących specyficzny styl ich twórców. Twierdził wręcz, że jest to element naturalny, a może nawet nieodłączny, pokazujący mentalność i tendencje myślowe epoki:

[Obraz religijny] przychodzi do nas z żywej historii i powstaje w różnych epokach tej historii ciągle na nowo. Jego istota, czyli Wcielenie wiecznego Syna Bożego i wypływające zeń zbawienie, nie może być niczym innym, jak tym jedynym, wiecznie prawdziwym. A jednak jest ono żywe; w ten sposób zmienia się charakter jego ukazywania. Już z przekazów ewangelistów wykracza obraz Jezusa w różnych odcieniach i kształtach. [...] Jeszcze mocniejsze będą różnice, gdy opuścimy przestrzeń Pisma Świętego i zobaczymy, jak się kształtował ów obraz pamięci Kościoła w czasach późniejszych: jako Pantokrator w mozaice, potęga romańskich malunków w książkach; [...] etc. Jak długo twórca jest wierzący, z obrazu przemawia zawsze ta sama bosko-ludzka rzeczywistość. Określa się ona jednak wedle swoich czasów: tak, jak ludzie danej epoki odczuwają Zbawiciela⁶¹.

⁶⁰ Tamże, s. 132.

⁶¹ R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 75.

Przedstawienie tajemnic Objawienia nie jest więc sprawą najłatwiejszą. Człowiek jest bowiem słaby i ulega pokusom. Kluczem jednak do ukazania prawdy jest coś, o czym była już mowa w poprzedniej części pracy: wiara artysty. Drugim zaś elementem zapewniającym wierność Kerygmie, jest tworzenie w łonie Kościoła. A jednak, konieczność zapewnienia sobie obu tych warunków, zależy w pewnym stopniu o rodzaju dzieła, jakie pragnie stworzyć artysta.

13.3. Obraz sakralny i obraz medytacyjny

Dochodzimy w tym momencie do rozróżnienia, które poczynił Guardini w liście do pewnego historyka sztuki, wydanym pt. *Kultbild und Andachtsbild (Obraz sakralny i obraz medytacyjny, 1937 r.)* Stawiał w nim obok siebie dwa rodzaje obrazów. Co prawda, oba są z założenia sztuką religijną, występują jednak między nimi znaczące różnice. Pierwszą z dwóch grup dzieł nazywa teolog *Kultbilder*, co oznacza dosł. „obrazy kultu”, my zaś będziemy posługiwać się sformułowaniem „obrazy sakralne”, gdyż zdaje się ono lepiej pasować do kontekstu. Druga grupa to *Andachtsbilder*; określenie to jest w języku niemieckim zbitkiem dwóch słów: *Andacht* – tj. skupienie, modlitwa, nabożeństwo, oraz *Bild*, czyli obraz. Grupę tę będziemy nazywać obrazami medytacyjnymi.

Podstawową różnicą pomiędzy obrazami sakralnymi a medytacyjnymi, zdaje się być ich zadanie oraz pobudka z jakiej powstały. Punktem wyjścia obrazu sakralnego jest sam Bóg, Stwórca, który wchodzi w historię świata i go zbawia w Chrystusie. Treść takiego obrazu powinna być jak najbardziej obiektywna, ponieważ ma się w niej uobecnić sam Bóg. Co to znaczy? Obraz sakralny ma przedstawiać Bożą rzeczywistość taką, jaka ona jest (oczywiście w stopiu dla nas dostępnym), nie zaś artystyczną interpretację tejże. Jego istotą jest bycie „narzędziem”, którym Bóg może się posłużyć, jeśli zechce, by objawić się człowiekowi. Pisze Guardini:

Obraz sakralny zawiera w sobie coś bezwarunkowego, jakąś konieczność. Stoi on w relacji z dogmatem, sakramentem, obiektywną rzeczywistością Kościoła. [...] W obrazie sakralnym obecne jest przedłużenie dogmatu; obiektywna prawda, nie pochodząca z „przeżycia”, lecz wykraczająca z przedstawienia, wykładni i rozwoju

nauczania Kościoła. Obraz ten jest spokrewniony z teologią, stąd może również popaść w herezję. W obrazie sakralnym znajdujemy przedłużenie sakramentu, opus operatum łaski. Wierzący zbliża się do niego jak do jakiejś świętej mocy – która oczywiście nie stoi „między nim i Bogiem”, jak to wyraża współczesny subiektywizm, lecz jest sama w sobie Boską mocą, o którą chodzi; nie wyłącza również ludzkiej indywidualności, ponieważ moc ta zwraca się właśnie ku osobie, mając jednocześnie strukturę stojącą w sobie, powołującej i działającej inicjatywy⁶².

Stąd, obraz sakralny stanowi osobliwą formę Bożego uobecniania się. Jest „organem ekonomii zbawienia⁶³”, jest nastawiony na transcendencję, która jest też jego punktem wyjścia. Dlatego też, obrazy sakralne niezwykle mocno związane są z rzeczywistością Kościoła. Ich forma powinna być jak najczystsza – niewiele jest w niej miejsca dla samego artysty, a z pewnością nie ma w niej miejsca na jego osobiste interpretacje czy doświadczenia. Obrazy sakralne przedstawiać mają obiektywną rzeczywistość Boga, są kerygmatem i teologią jednocześnie⁶⁴.

Specyfika obrazów sakralnych pociąga za sobą istotne konsekwencje zarówno dla twórcy takiego obrazu, jak i dla odbiorcy. Najistotniejszą zdaje się być tu konieczność wiary u twórcy takiego obrazu. Jak omawiałam to w poprzedniej części pracy, działanie artystyczne stanowi aktywność ludzkiego ducha, który to z kolei ma udział w działaniu Ducha Świętego. To jednak jeszcze nie wszystko. Twórcy obrazu sakralnego nie wystarczy zwyczajna inspiracja, natchnienie; potrzebuje on mocnego działania Ducha Świętego, gdyż sztuka, którą zamierza stworzyć, ma zupełnie inną rangę, niż inne dzieła: jest „elementem nowego stworzenia⁶⁵”. Artysta nie jest sam z siebie zdolny do uczynienia takiego dzieła; potrzeba mu Bożej łaski, którą jest ze swej strony w stanie przyjąć. Z tego też powodu, musi być nieustannie gotowy i otwarty na dary Ducha. Obraz sakralny służy dziełu Ducha Świętego w Kościele, tak, jak myślenie służy dziełu Ducha Świętego w uprawianiu teologii⁶⁶. Stąd wypływa

⁶² R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, [w:] tamże, s. 56.

⁶³ Tamże, s. 53.

⁶⁴ Por. tamże, s. 57.

⁶⁵ Por. tamże, s. 60.

⁶⁶ Por. tamże.

kolejne żądanie dotyczące twórcy takiego obrazu: musi on być nie tylko wierzący, ale musi być świetnym teologiem, posiadać doskonałą znajomość treści Objawienia, musi je rozumieć, by za pomocą swoich narzędzi móc ją wyrazić, bez popadnięcia w herezję. Zdaniem Guardiniego, służba artysty tworzącego obraz sakralny porównywana jest do służby proroka – jego misja jest podobnie „nieosobista”, lecz ma charakter uniwersalny i pochodzi z mocy Ducha Świętego. Teolog proponował nawet, by dar umiejętności tworzenia prawdziwych obrazów sakralnych zaliczyć do charyzmatów Ducha Świętego, wymienionych przez św. Pawła w dwunastym rozdziale pierwszego Listu do Koryntian⁶⁷. Twórca obrazu sakralnego nie tworzy, lecz służy – dostaje od Kościoła, Ewangelii, teologii, wreszcie od samego Ducha Świętego „instrukcję”, jak obraz ma być uczyniony; w jego dziele nie ma nic z niego samego, dzięki czemu odbiorca stojący przed takim obrazem nie podziwia sztuki, lecz adoruje samego Boga⁶⁸.

Obraz sakralny wymaga również odpowiedniej postawy od swego odbiorcy. Jego charakter sprawia jednak, że ten, który na taki obraz natrafi, przybiera taką zupełnie intuicyjnie. Obraz sakralny nie zostawia miejsca na podziw dla sztuki artysty, nie motywuje też do próby analizy czy rozumienia jego treści; jedyną odpowiednią postawą zdaje się tu być kontemplacja i adoracja Tego, do którego wizerunek odsyła. Obraz ten przenosi odpowiednio ustosunkowanego odbiorcę w inny wymiar, który człowieka całkowicie przekracza; dzieją się w nim z człowiekiem rzeczy, które można by porównać do owoców modlitwy⁶⁹. Obraz ten jest święty w religijnym znaczeniu: albo uświęca, albo odpycha odbiorcę, gdy ten nie jest gotowy przyjmując względem niego odpowiedniej postawy:

Obraz sakralny jest święty, w surowym sensie tego słowa. Nie jedynie etyczny, ale religijny. I religijny nie w sensie osobistej pobożności, lecz obiektywnie, w sensie tajemniczego Majestatu. W nim odczuć można tremendum; niedostępne, wspaniałe i straszne jednocześnie. Przywodzi on człowieka do świadomości, że jest on, w

⁶⁷ Por. tamże, s. 61.

⁶⁸ Por. tamże, s. 56-57.

⁶⁹ Por. tamże.

najmocniejszym znaczeniu tego słowa, jedynie stworzeniem. Z obrazu tego płynie wezwanie: „Zdejmij sandały z nóg!”. Zakazuje on każdego folgowania sobie i podporządkowuje człowieka w świętą postawę stworzenia. Ponieważ sam jest święty, uświęca tego, który doń przychodzi, lub go odpędza. Ponieważ jest odległy, wskazuje przystępującemu doń jego miejsce. Czyni porządek⁷⁰.

Zgoła inaczej rzecz się ma z obrazem medytacyjnym. Również powstaje on pod działaniem Ducha Świętego, zgodnie ze słowami Apostoła: „Nikt też nie może powiedzieć bez pomocy Ducha Świętego: «Panem jest Jezus»⁷¹”. Tutaj jednak znajdujemy nie autorytet, a subiektywność. Obraz medytacyjny wypływa z osobistego doświadczenia duchowego twórcy, jest tego doświadczenia „zapisem”. Bardzo mocno widoczny w nim jest styl artysty, jego interpretacja relacji człowieka z Bogiem. Z pewnością czytelnik miał do czynienia z sytuacją, gdy oglądając jakiś obraz o treści religijnej, np. jeden z obrazów Caravaggia, zaskoczony był charakterystycznym, może nawet nietypowym ujęciem tematu i uwydatnieniem szczegółów, na które sam nie zwróciłby uwagi. Na tym polega właśnie istota obrazu medytacyjnego: ma on pobudzić do duchowych rozważań poprzez zwrócenie uwagi na jakiś aspekt rzeczywistości duchowej; nie stanowi artystycznego przedstawienia dogmatu w jego pełni, lecz wskazuje na jego poszczególne, widziane subiektywnym okiem artysty, elementy.

Obraz medytacyjny wychodzi z immanencji, z wnętrza człowieka, jest wypadkową jego pobożności, psychologiczno-filozoficznej kondycji i osobistej historii. Indywidualna predyspozycja i doświadczenie twórcy, rozmywają się i mieszają z jego twórczym impulsem, pochodzącym z Ducha. Twórca takiego wizerunku zawiera w nim swoją osobistą perspektywę⁷². W przeciwieństwie do tego, kto czyni obrazy sakralne, twórcę obrazów medytacyjnych możemy w ogóle nazwać artystą, w najbardziej powszechnym sensie tego słowa⁷³. On rzeczywiście tworzy

⁷⁰ Tamże, s. 57-58.

⁷¹ 1 Kor 12,3.

⁷² Por. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 53.

⁷³ Por. tamże, s. 55.

dzieło sztuki, zawierając w nim swoją własną istotę; tamten zaś - służy Bogu, jego działanie podobne jest do działania proroka, który chce przekazać jedynie Słowo Boże, nic od siebie⁷⁴. Nie oznacza to, że obraz medytacyjny ma z tego powodu słabsze działanie, choć niewątpliwie jest to działanie zupełnie inne niż to, które wywiera na człowieku obraz sakralny. W przypadku obrazów medytacyjnych, również możemy mówić o „przeniesieniu człowieka w inny wymiar”, choć słowo „przestrzeń” być może jest tu bardziej odpowiednie; jest to bowiem pewne „gdzie indziej”, ale we własnych ramach odbiorcy. Artysta, „opowiadając” o swoim doświadczeniu Boga, motywuje swego brata-odbiorcę, podnosi na duchu i umacnia go w wierze tak, jak wygłoszone świadectwo potrafi zainspirować do nawrócenia. Obraz medytacyjny zdaje się w tym sensie być bliżej człowieka, odsyłać go do twórcy, podczas, gdy obraz sakralny inicjuje bezpośrednio spotkanie człowieka z Bogiem:

Przed prawdziwym obrazem sakralnym nie pyta się: dlaczego artysta odbiera to w taki a taki sposób; [...] Wykracza zeń coś absolutnego i wiecznego. Nikt nie pyta: kto stworzył ten obraz, jak to się zaczęło, co on wniósł? Dzieło ludzkie wycofuje się. Panuje zaś święta Obecność. Przed obrazem medytacyjnym, przeciwnie, czuje się osobowość konkretnego człowieka. Co wstrząsa i obezwładnia, to rozmach wyrażającego się w tym obrazie przeżycia oraz wielkość samego dzieła; tak staje człowiek w zgodzie, człowiek przed człowiekiem⁷⁵.

Specyfika obrazu sakralnego i obrazu medytacyjnego dyktuje również, w jakiej przestrzeni jeden i drugi powinien się znajdować. W przypadku tego pierwszego, musi być to miejsce wypełnione *sacrum*; najlepiej, by było „odgrozione”, tak, by odbiorca wyraźnie czuł, że wkracza w pewną szczególną sferę. Jak pisał Guardini, miejsce takiego obrazu jest w świątyni, w przestrzeni, która ani nie jest „publiczna” (tj. „państwowa”), ani prywatna. Obraz może co prawda pielgrzymować, lecz zawsze wraca do swej właściwej przestrzeni pełnej odpowiadającej mu religijnej atmosfery⁷⁶. Zdarza się jednak, że obrazy sakralne widzimy w domach. Wówczas porządkują one przestrzeń wokół siebie w osobliwy sposób:

⁷⁴ Por. tamże, s. 55-56.

⁷⁵ Tamże, s. 55.

⁷⁶ Por. tamże, s. 59.

Tam jednak, gdzie obraz ten znajduje się w domu i jest odpowiednio odbierany, buduje on od razu pewną sakralną enklawę: jakieś wydzielone miejsce na ścianie, w rogu pokoju, w izbie, gdzie się już właściwie nie znajduje w domu jako miejscu zamieszkania, lecz stanowi kontynuację sanktuarium i przez cienką, acz wyraźną linię odcina się od reszty przestrzeni użytkowej⁷⁷.

Obrazy medytacyjne nie potrzebują jakiegoś szczególnego obszaru; mogą znajdować się w kościołach, i to niekoniecznie w specjalnie wydzielonych miejscach. Mogą również znaleźć swoje miejsce w sferze całkowicie prywatnej:

[Obraz medytacyjny] może być „w domu”, w przestrzeni mieszkalnej; i nie tylko faktycznie, jak to również byłoby w przypadku zawieszanej na ścianie ikony lub uratowanego przed zniszczeniem obrazu, lecz ze swej istoty. Od początku stoi on bowiem w przestrzeni człowieka i jest jego towarzyszem. Dzieli z nim życie, a wierzący czuje się przezeń wyrażony⁷⁸.

Pomimo wielu różnic, u początków obu wyżej omawianych przejawów sztuki religijnej działa ten sam Duch – Duch Święty powołujący człowieka, by w takiej czy innej formie usłużył swoim talentem Objawieniu. W obu również przypadkach, działa duch ludzki, ten element człowieka, który poprzez udział w Bogu uzdalnia go do twórczego działania:

Z obrazu sakralnego przemawia Duch Święty tak, jak rządzi On w Kościele jako całości; skierowany ku tworzeniu wspólnoty, prowadzeniu historii i urzeczywistnianiu kształtu świata. W obrazie medytacyjnym rządzi ten sam Duch o tyle, o ile budzi On bezpośrednio relacji człowieczego „ja” z Bogiem: „Bóg, moja dusza i nic poza tym”; oraz prowadzi krętymi ścieżkami osobistego powołania⁷⁹.

Na koniec swego listu o obrazach medytacyjnych i obrazach sakralnych zadał Guardini pytanie, czy tworzenie tych ostatnich jest w ogóle możliwe. W dobie kryzysu sztuki szukającej nowych form wyrazu, i kryzysu religijności, która również woła o bardziej odpowiednie struktury doświadczenia, zdaje się to być trudne do

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 61.

wyobrażenia. Guardini nie zamierzał dawać jednoznacznej odpowiedzi; jednakowoż, pewna rzecz była dla niego oczywista: by utworzyć jakikolwiek obraz sakralny, potrzeba, by artysta znalazł sposób na spotkanie Boga. I to nie tyle w prywatnym doświadczeniu, co w doświadczeniu tego, kim obiektywnie jest Bóg⁸⁰.

* * *

Człowiek odbiera rzeczywistość zmysłami. Nic więc dziwnego, że i w sferze poznawania Boga, jego zmysły domagają się odpowiedniej stawy. Jako ludzie, potrzebujemy obrazów Boga – i tak było od zarania dziejów. Dlatego też Stwórca, tak dobrze znając swe dzieło, postanowił się mu objawić. Krok po kroku, przez wieki, ukazywał samego Siebie, po to, by powstały obraz wypełnił się ostatecznie w momencie Wcielenia, w Osobie Chrystusa. „On jest obrazem Boga niewidzialnego” – cytował Guardini św. Pawła. To właśnie w Chrystusie – jak i we wszelkich Jego godnie uczynionych podobiznach, zawarta jest prawda o Synu, ale również oczekiwanie i nadzieja na ujście Ojca, który narazie pozostaje przed nami w pewnym stopniu ukryty.

Obrazy religijne – czy to obrazy sakralne, czy to medytacyjne, stanowią zawsze jakiegoś rodzaju próbę uporania się człowieka z pytaniem: „jaki jest Bóg? Kim On jest?”. Pierwsze z nich stanowią niemal teologiczną analizę, drugie - akcentują prywatne doświadczenie. Jak zauważył sam Guardini, w rzeczywistości nie istnieją, w czystej postaci, ani obrazy „wyłącznie” sakralne, ani obrazy „wyłącznie” medytacyjne⁸¹. W każdej podobiznie Boga, stworzonej ludzką ręką, widoczne są, w mniejszym lub większym stopniu, oba aspekty: zarówno obiektywizm dogmatu, jak i subiektywne jego odczuwanie. To, co najważniejsze, pozostaje jednak wspólne dla obu: pomoc człowiekowi w spotkaniu, poznaniu i pokochaniu Najwyższego.

⁸⁰ Por. tamże, s. 64.

⁸¹ Por. tamże.

14. Sztuka siostrą liturgii

Podczas lektury dzieł Guardiniego z pewnością nie umknie uwadze czytelnika szczególnie związek, jaki autor dostrzegał pomiędzy sztuką a liturgią. Opis ich, można by powiedzieć, pokrewieństwa, znalazł swój wyraz już w pierwszej z istotniejszych pozycji teologa, tj. *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)*. Jako wychowawca młodzieży i wykładowca uniwersytecki, rozumiał Guardini potrzebę odkrycia liturgii na nowo, „ożywienia” jej i uczynienia bardziej przystępną. Dlatego też, tak duże było jego zaangażowanie w ten obszar dyskusji w czasie Soboru Watykańskiego II (1962-1965). Do dziś Guardini jest kojarzony głównie z reformą liturgiczną, która rozpoczęła się końcem lat sześćdziesiątych, a w którą on sam miał nieoceniony wkład. Tematem liturgii zajmował się bowiem już u początków swojej naukowej działalności. Nie dziwi więc, że w niektórych tekstach doszły do głosu obie jego pasje: liturgia i sztuka. W niniejszym rozdziale postaram się przedstawić momenty, w których obie te dziedziny się spotykają.

Wśród teologów zwykło się mawiać, że filozofia jest służebnicą teologii. Podobną zależność dostrzegł Guardini między religią a kulturą. Tak, jak nomenklatura używana w traktatach teologicznych wypływa z filozofii, tak kultura pozwala religii korzystać z wypracowanych przez siebie form. Obecne w liturgii gesty, stroje, naczynia, obrazy, muzyka – to wszystko stanowi osiągnięcia kultury, z których liturgia buduje swój kształt. Píše Guardini:

Religia potrzebuje kultury. Pod stwierdzeniem tym rozumiemy wszystko, co twórcza, kształtująca, porządkująca siła ludzka wydaje wartościowego: naukę, sztukę, porządku społeczne itd. Kultura ma tutaj zadanie, by skarb prawdy, organizacji, duchowych zachowań, które Bóg przekazał człowiekowi przez Objawienie, włączać w nieustającą pracę, wydobywać treść Objawienia i powiązywać ją z życiem w całej jego różnorodności⁸².

⁸² R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*. Wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 29.

Brak odpowiednio ukształtowanej, szlachetnej kultury uczyniłoby ociążałym życie duchowe człowieka. Kultura pozwala religii wyrażać swą treść, formować jasny przekaz i rozumieć samą siebie⁸³. Relacja ta działa w obie strony; religia korzysta z kultury, ponieważ ta jest pod pewnymi względami bliźniacza. Jest zaś taka, ponieważ nieustannie przenika i krzyżuje się z religią. Obie sfery wpływają na siebie i stanowią harmonijny dwugłos, wyśpiewujący duchową kondycję człowieka danej epoki.

Z tej perspektywy, wcale nie dziwnym wydaje się fakt, jak wiele podobieństw znaleźć można między liturgią a sztuką. Spróbujmy więc pokrótce omówić najważniejsze, na które uwagę zwrócił Guardini. Są nimi kolejno:

- 1) Sens
- 2) Styl
- 3) Język
- 4) Stosunek do piękna

14.1. Sens, nie cel: wolne bycie przed Bogiem

Sztuka jest wolna od bezpośredniej celowości. Nie jest – a przynajmniej nie powinna być - podporządkowana założeniom, nawet, jeśli w wyniku jej powstawania, człowiek otrzymuje również inne korzyści niż te, które leżą w obszarze „zadań” sztuki. Takim to, pozytywnym „skutkiem ubocznym” może być np. wypłacone artyście wynagrodzenie; sama sztuka, dzieło, służy jednak czemu innemu. Przypomnijmy treść rozdziałów z drugiej części niniejszej pracy: sztuka służy prawdzie, objawia ją poprzez formę, bez której poszczególne odcienie rzeczywistości pozostałyby dla człowieka ukryte. Działanie artysty jest w tym wypadku nie tylko próbą wyrażenia własnych emocji i przeżyć, lecz twórczą pracą człowieka, podporządkowaną wyższym ideom: prawdzie, pięknu, dobru. W dziele sztuki nie chodzi o nic więcej, choć horyzont jego działania jest rozległy. Dobrze uczynione dzieło pozwala temu, kto je napotka, poznać prawdę o świecie, przyjąć ją i pozwolić działać w sobie; a gdy w miarę poznawania

⁸³ Por. Tamże, s. 30.

dzieła, człowiek coraz lepiej rozumie siebie i swoje położenie, ma szansę zmienić się ku dobremu. To „samodoskonalenie” w spotkaniu z prawdziwym dziełem, jest jednak tylko „skutkiem ubocznym”, nie celem dzieła. Sztuka nie ma celu, ma sens. Powróćmy jeszcze raz do znanej nam już wypowiedzi Guardiniego o dziele sztuki: „Jego sensem jest *ut sit* – aby było, aby ujawniała się w nim czysta postać rzeczy i dusza artysty-człowieka⁸⁴”. Podobnie jest z zabawą dziecka; zabawa rozwija jego osobowość, jego „ja”, jest to jednak skutek działania, które samo w sobie nie ma niczego na celu:

Podczas zabawy dziecko nie pragnie niczego osiągnąć. Nie dąży do żadnego celu. Chce tylko wypróbować swoje młode siły, wyżyć się w ruchu, słowach, czynnościach pozbawionych praktycznego celu i rozwijać się, stawać się coraz bardziej sobą. Zabawa nie ma praktycznego celu, ale jest pełna głębokiego sensu. Sens zabawy jest tylko jeden: żeby to młode życie wyszumiało się bez przeszkód w swobodnej grze myśli, słów, ruchów, żeby czuło, że jest, żeby po prostu było⁸⁵.

Zabawa i tworzenie, nieograniczone poprzez założenia i presję spełnienia jaichkolwiek oczekiwań lub osiągnięcia pewnych wyników, przebiegają w całkowitej wolności. Nikt w nich nic nie „musi”: to, co się dzieje, wszystko, co się z nich rodzi, rodzi się bez przeszkód, ponieważ „chce”, nie zaś „powinno”. Stąd też formy, które wyłaniają się spod wprawnej ręki twórcy w wolności artysty oraz bawiącego się dziecka są zwyczajnie piękne:

A ponieważ zabawa nie ma żadnego celu, ponieważ rozwija się swobodnie, bez przymusu, przeto sama z siebie przybiera harmonijne kształty, jej forma staje się przejrzysta i piękna; z zachowania dzieci w zabawie samorzutnie rodzi się taniec, rym, poezja, pieśń. Zabawa to życie płynące swobodnym potokiem bez żadnego celu, życie należące do siebie w całej swojej pełni, po prostu pełne sensu w swoim czystym bycie⁸⁶.

Dziecko w czasie zabawy wzrasta, stając się coraz bardziej sobą. Artysta w akcie twórczym odkrywa naturę świata i w nowej formie zawiera swoje z nim

⁸⁴ R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 163.

⁸⁵ Tamże, s. 166.

⁸⁶ Tamże.

spotkanie, stawiając tym samym kolejny krok w kierunku spełnienia swego człowieczeństwa. Szczyt tego spełnienia leży jednak w sferze przewyższającej każdą „światową” rzeczywistość: swoją najgłębszą tożsamość odnajduje człowiek w tym, do czego został stworzony: w byciu dzieckiem Bożym. To jest najgłębszy sens ludzkiej istoty. Być przed Bogiem jak dziecko, Jego dziecko, które swobodnie i radośnie bawi się u stóp kochającego Ojca; które – po prostu, przez wolne bycie sobą samym – jest żywą chwałą swojego Rodzica, tak, jak piękne dzieło sztuki jest chwałą swego twórcy. To „boże dziecięstwo” spełnia się w liturgii:

Liturgia nie ma celu, ani by pouczać, ani by budować; ma jednak sens: by z niej wybijało się nowe stworzenie, a człowiek był wciąż na nowo zapewniany o tym tajemniczym stawaniu się⁸⁷.

Liturgia jest przestrzenią, w której człowiek, wyłamując się z okowów codzienności, wchodzi do „Bożego mieszkania”, by tam móc przebywać z Ojcem. Liturgia jest przedsmakiem tego, co nas czeka w niebie⁸⁸; jednocześnie, jest uobecnieniem boskiej rzeczywistości w świecie jak najbardziej ludzkim.

Widzimy tutaj pierwszy wspólny element dla liturgii i sztuki, który odnaleźć możemy również w dziecięcej zabawie: każda z tych „aktywności” wypływa z wolnego bycia; nie jest podporządkowana żadnemu praktycznemu celowi, choć przynosi wiele dobrych owoców. Tak, jak sztuka nie ma celu, lecz sens, tak również liturgia wolna jest od utylitarnych dążeń. Zarówno w przypadku sztuki, jak i liturgii, niewłaściwe wydaje się pytanie: po co? Nie ma na to pytanie odpowiedzi, bo istota obu tych sfer wymyka się założeniom. Nie oznacza to, że są one „po nic”; wręcz przeciwnie: obie mają głęboki sens, choć odkryć go możemy dopiero, gdy uwolnimy się od chęci osiągnięcia praktycznych korzyści. Przytaczałam już słowa Guardiniego, że sensem dzieła sztuki jest to, by po prostu było, by „ujawniała się w nim czysta postać

⁸⁷ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 218.

⁸⁸ Por. KKK pkt. 1090.

rzeczy i dusza artysty-człowieka⁸⁹”. W liturgii również objawia się dusza człowieka w jej najgłębszym znaczeniu: w dziecięctwie Bożym:

Na tym właśnie polega cudowna moc liturgii. Sztuka i rzeczywistość utożsamiają się w nadnaturalnym dzieciństwie człowieka przed Bogiem. To, co zwykle rozgrywa się wyłącznie w sferze nierzeczywistej, zostało stworzone w wyobraźni artysty – formy sztuki jako wyraz pełni ludzkiego życia – w liturgii staje się rzeczywistością. W liturgii formy sztuki stają się formami istnienia i wyrazu rzeczywistego, choć nadnaturalnego życia. Ale i ono dzieli z życiem dziecka i sztuką jedną zasadniczą cechą: nie ma celu, ale ma za to głęboki sens. Liturgia to nie praca, lecz zabawa⁹⁰.

Myli się jednak ten, kto uważa powyższe porównanie za niepoważne. Jeśli ktoś widzi w nim ujmę wobec świętej liturgii, oznacza to, że nie pojął istoty rzeczy. Nie chodzi wszakże o to, że liturgia jest tak „mało ważna” jak zabawa dziecka, że jest bezsensowna czy swawolna. Gdy się bowiem przyjrzeć tej drugiej, okazuje się, że przez jej uczestników traktowana jest ona niezwykle poważnie, a jej zasady są nieraz bardziej restrykcyjne, niż w urzędzie. Brak sensu zaś, może zarzucić zabawie jedynie ktoś, kto niewielkie pojęcie ma o rozwoju człowieka. Guardini, pedagog i wychowawca, wiedział dobrze, jakim porównaniem się posługuje:

Zabawa w obliczu Boga, dzieło sztuki – nie stworzone, ale przeżyte – oto najgłębsza istota liturgii. Stąd bierze się w niej wzniosła mieszanina głębokiej powagi i boskiej radości. Tylko ten, kto traktuje na serio zabawę dzieci i sztukę, potrafi zrozumieć, dlaczego tysiące przepisów liturgicznych ustalają, jakie słowa mają być wypowiedziane, jakie ruchy wykonane, jakie kolory, szaty, naczynia użyte. Czy przyglądałeś się kiedyś, z jaką powagą dzieci ustalają reguły zabawy? Tak mają wszyscy stanąć w kole, tak trzymać ręce, patyk znaczy to, drzewo tamto. Tylko temu wydaje się to głupie, kto nie rozumie sensu tych spraw i dla kogo tylko jasno określony cel usprawiedliwia działanie⁹¹.

⁸⁹ Por. R. Guardini, *Liturgia jako zabawa*, [w:] R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991, s. 162-163

⁹⁰ Tamże, s. 167.

⁹¹ Tamże, s. 167-168.

Podobnie bezsensowne wydawać się może zachowanie artysty, który przez długie godziny dopieszcza swe dzieło, by znaleźć jak najlepszą formę, pomimo iż w mniemaniu niejednego człowieka jest ono już wystarczająco „ładne”. Nie chodzi tu jednak o hołdowanie gustom; artysta służy czemuś znacznie wyższemu – prawdzie; i dopóki jego dzieło nie osiągnie formy, która najlepiej tę prawdę wyrazi, dopóty będzie on w pocie czoła, wśród łez i krwi, tej formy poszukiwał. Dla pragmatycznego człowieka działanie takie jest głupie, wykracza bowiem daleko poza ramy opłacalności. Z takiego punktu widzenia, „ładny obraz” powstać może dużo mniejszym nakładem sił. W dziele jednak nie chodzi o pewną „wystarczalność” walorów estetycznych czy jakichkolwiek innych, lecz o jak najlepsze przedstawienie głębi rzeczywistości.

Podobnie jest z liturgią. Wystarczy krótka lektura Księgi Kapłańskiej bądź którejś z Ksiąg Liturgicznych, by zatonać w niezliczonej ilości jasno ustalonych gestów i słów, z których każde ma swoje miejsce i znaczenie. Ktoś mógłby zapytać: czy Bóg potrzebuje tak wielkiego zachodu, by mógł działać i być obecny w życiu człowieka? Wydaje się, że nie; Bóg jest wolny, może działać jak i kiedy chce, niezależnie od sprawowanych przez człowieka rytuałów. A jednak, złożoność liturgii tworzący nam od wieków; właśnie – nam, tj. ludziom, bo to nam „potrzebna” jest liturgia, to nam jest również dana jako łaska, byśmy mogli wyrwać się z codzienności i przenieść się do miejsca, w którym możemy „igrać przed Bożym obliczem”. Podobnie jest z dziełem sztuki: prawda o świecie istnieje, niezależnie od tego, czy człowiek ją widzi, czy nie. Dzieło jednak pozwala mu ją poznać i czerpać z jej światła. Taki jest jego sens. Tak, jak sensem liturgii jest wejście w Bożą rzeczywistość, poznanie Boga, zanurzenie się w Jego świetle i życie u Jego boku:

Z nieskończoną starannością, z powagą dziecka i sumiennością wielkiego artysty liturgia stara się w tysiącnych formach dać wyraz świętemu życiu duszy zrodzonemu z Boga. Wszystko w tym jednym celu, aby dusza miała życie i żyła takim życiem. Liturgia ujmuje w poważne reguły świętą zabawę duszy przed Bogiem. A jeśli zwrócimy się ku najgłębszej tajemnicy liturgii, zrozumiemy, że to Duch Święty, duch żarliwości i świętej surowości, „który ma władzę słowa”, ustalił reguły tej zabawy,

a Mądrość Przedwieczna realizuje ją w Kościele, swoim ziemskim królestwie, przed Ojcem niebieskim⁹².

14.2. Styl: harmonia tego, co osobiste z tym, co powszechne

Kiedy myślimy o dziełach sztuki, zwłaszcza w bezpośrednim powiązaniu z ich twórcami, w naturalny sposób narzuca nam się pojęcie stylu. Chcąc opisać sztukę, cechy charakterystyczne lub po prostu powab danego obrazu, rzeźby, czy utworu muzycznego, często używamy tego właśnie pojęcia. Również, może nawet częściej, w sytuacjach, gdy dzieło, na które napotkaliśmy, wydaje się nam dziwnie znajome; wówczas, słowo „styl” wydaje się być bardzo pomocne. Cóż ono jednak znaczy? Czy jedynie jakiś stały zespół cech szeregu różnych obiektów? Nie, styl jest zdecydowanie czymś więcej, niż zwyczajnym podobieństwem. Podążając za najprostszą słownikową definicją, dochodzimy do określenia stylu jako „charakterystycznego sposobu” czy to wysławiania się, czy to zachowania, czy dobierania innych środków wyrazu⁹³. Może on wyznaczać cechy wspólne dla grupy jakichś dzieł, przedmiotów, zachowań; takie, po których ich autor, twórca jest rozpoznawalny. Guardini podchodził jednak do tematu stylu z nieco innej strony. Oczywiście, styl był również dla niego pewnym rysem niesionym przez konkretną osobę, dzieło, społeczność itp., który wyraża jego lub jej bycie w sposób prawdziwy i wyczerpujący⁹⁴; wyraz ten musiał spełniać jednak dwojaki warunek: z jednej strony, powinien zawierać w sobie pewną wyjątkowość, oryginalność, ściśle związaną z tym, kogo lub czego dotyczy. W tym sensie musi być więc niepowtarzalny. Z drugiej strony, powinien stać w relacji z innymi ludźmi, z resztą świata, tzn. wyrażać coś ogólnego i uniwersalnego, w czym każdy może się odnaleźć i rozpoznać swój własny los. Im większa siła przemawiająca do powszechnego doświadczenia, tym mocniejsza wymowa, tym bardziej zapadający

⁹² Tamże.

⁹³ Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/>, dostęp z dnia 25.5.2022.

⁹⁴ Por. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 39.

w pamięć styl⁹⁵. Wymaga on więc równowagi pomiędzy oryginalnością a uniwersalnością wyrazu:

Gdy więc jakaś osobowość, jakieś dzieło sztuki, forma życia społecznego, sposobem swojego bycia i działania, daje przekonujący wyraz tego, kim sama w sobie jest, nie przedstawia jednak w tym sposobie kaprysów własnej osobliwości, lecz stoi w relacji do całości życia – wtedy i o tyle właśnie posiada ona styl⁹⁶.

Człowiek szukający w swym ubiorze i zachowaniu wymuszonej oryginalności, nie ma „stylu”, lecz jest pretensjonalny. Styl nie jest po prostu „wyróżnianiem się”; owszem, jego elementem, i to dość istotnym, jest pewna niepospolitość, musi jednak ona harmonijnie wpisywać się w tło, nie zaś na siłę próbować je zdominować. Zazwyczaj artyści, o których mówi się, że mają „swoją styl”, tworzą dzieła, które są rozpoznawalne ze względu na ich cechy szczególne, jednocześnie zaś mocno rezonują w duszach odbiorców. Trudno nazwać stylem np. próby szokowania coraz to nową formą artystyczną, której język jest dla innych praktycznie niezrozumiały. Nawet, jeśli dzieło takie byłoby niezwykle charakterystyczne, brakować mu będzie uniwersalnego elementu, który pozwala odbiorcy poczuć w stosunku do niego pewną poufałość.

Liturgia, podobnie jak sztuka, również posiada styl – przynajmniej zdaniem naszego teologa. W liturgii także odnajdujemy oryginalność, osobliwość form, niepowtarzalność. Z drugiej strony, jest ona „działaniem ludu”, „działaniem na rzecz ludu”, zawiera więc w sobie szeroki horyzont powszechności, obejmujący „wszystkie ludy i narody”. Współczesny człowiek czasami chciałby wykorzystać liturgię do swoich własnych celów, tak, by hołdowała jego duchowym oczekiwaniom, by stała się subiektywna i prywatna. Ona jednak taka nie jest i nie może być:

Liturgia posiada (przynajmniej w większej części swego kręgu) styl w surowym znaczeniu tego słowa. Nie jest bezpośrednim wyrazem jakiegoś szczególnego nastroju duchowego, ani w swych myślach i słowach, ani też w ruchach, działaniach i przedmiotach. Można porównać choćby oracje mszy niedzielnej z modlitwami Anzelma z Canterbury czy Newmana, gesty kapłana przy ołtarzu ze spontanicznymi

⁹⁵ Por. tamże.

⁹⁶ Tamże, s. 39.

ruchami modlącego się człowieka, któremu wydaje się, że nikt go nie widzi; można porównać przepisy Kościoła o budowie i wyposażeniu ołtarza, szatach i przedmiotach, ze sposobem, w jaki lud ozdabia swoje świątynie i jak stroi się na religijne uroczystości; strofy chorału gregoriańskiego z ludową pieśnią. Stale obecna jest w liturgii forma wyrazu, czy to w słowach i gestach, czy to w kolorach i przedmiotach, która, uspokojona, rozebrana i wywyższona do pewnego stopnia swej pewności, podniesiona jest do tego, co powszechnie zobowiązujące⁹⁷.

Styl liturgii zatem, podobnie jak w przypadku sztuki, posiada dwa skrzydła: jedno z nich dotyczy indywidualnego przeżycia, drugie – powszechnego doświadczenia. W dziełach, których styl jest jasny i mocno odczuwalny – Guardini podaje tu przykład sztuki klasycznej⁹⁸ - element osobisty ustępuje przed elementem uniwersalnym. Tak również dzieje się w liturgii. Jej styl, na pierwszy rzut oka nieco sztywny i chłodny, ukształtował się i wyrósł z indywidualnego życia duchowego⁹⁹. W ramach liturgii ustanowiono formy, które już nie odpowiadają wyłącznie subiektywnej stronie duchowości jakiegoś człowieka, lecz są dla wszystkich, są powszechne. Uniwersalność liturgii wzmacnia również wspólny język, tj. łacina¹⁰⁰.

Guardini zgadzał się, że ów „uniwersalny”, lecz jednocześnie – a może nawet przez to - surowy styl liturgii, może stwarzać trudności dla dzisiejszego człowieka, głodnego emocjonalnych doznań i odczuwalnej bliskości Boga. Człowiek taki czyta bowiem Ewangelię, w której Jezus jest „przyjazny”, bezpośredni, poufały, prosty; gdy zaś porówna obraz ten z obrazem Jezusa w liturgii – z obrazem Pantokratora, Przedwiecznego Słowa, zasiadającego na wyżynach niebieskich największego Arcykapłana – odczuwa pewien dysonans¹⁰¹. Obydwa te wizerunki są prawdziwe, w różny sposób jednak ujmują postać Jezusa i tym samym, od dwóch stron kształtują postawę człowieka wobec Pana. Ten „chłód”, który niejednemu nastęrcza trudności

⁹⁷ Tamże, s. 41-42.

⁹⁸ Por. tamże, s. 40.

⁹⁹ Por. tamże, s. 43.

¹⁰⁰ Książka Guardiniego została wydana w roku 1918, tj. przed reformą liturgiczną. Wówczas językiem liturgii wciąż była łacina.

¹⁰¹ Por. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 44-45.

w wejściu w głębię liturgii, bywa przedmiotem doświadczenia również przy spotkaniu z niektórymi dziełami sztuki. Ich forma, styl, okazują się czasem zbyt trudne do zrozumienia; jednak, jak to wielokrotnie powtarzał Guardini, nie o rozumienie tu chodzi, lecz o „poczucie” dzieła. Do tego zaś potrzebna jest odpowiednia postawa. Tak, jak człowiek chcący zrozumieć dzieło, musi się zdystansować od samego siebie i dążyć do pełnego wolności i otwartości spotkania, tak samo w liturgii – trzeba wykonać krok poza siebie, poza formy, do których jest się przywiązany, by być zdolnym do głębokiego przeżycia poszczególnych obrzędów i do doświadczenia ich sensu. Nie chodzi tu o całkowite wyrzeczenie się tego, co osobiste, indywidualne – w ogóle nie! Prywatne doświadczenie i wrażliwość tworzą tutaj z uniwersalną formą osobliwą dynamikę, która, angażując obie te sfery, może wydać prawdziwy owoc:

Doświadczenie dzieła sztuki posiada swój punkt wyjścia w spotkaniu z konkretnym odbiorcą, w indywidualnym, prywatnym wręcz wydarzeniu, w którym dużą rolę gra usposobienie i emocjonalność tego, który przed tym dziełem stoi; gdy jednak odbiorca otworzy się, wyjdzie poza siebie i wejdzie całym sobą w dzieło, ukaże mu się obiektywna prawda o świecie; istota rzeczy ujęta nie subiektywnie, lecz w pełni swej obiektywności. Doświadczenie indywidualne staje się bramą do doświadczenia tego, co uniwersalne. Podobnie jest i tu. Liturgia nie znosi konieczności modlitwy indywidualnej. Wręcz przeciwnie – wyrasta z niej i na niej buduje; jednocześnie również do niej prowadzi. By całym sobą wejść w liturgię, trzeba wyjść poza granicę indywidualnego doświadczenia – zupełnie tak samo, jak w przypadku wejścia w przestrzeń dzieła sztuki; w obu przypadkach wiąże się to z pewną ofiarą polegającą na rezygnacji z siebie. W obu jednak przypadkach w jej wyniku człowiek staje się bardziej samym sobą¹⁰².

Mówiłam o obrazach sakralnych i medytacyjnych; jeden ukazuje dogmat, drugi - indywidualne przeżycie duchowe. Stanowią one jednak dwa skrzydła przeżywania wiary. Liturgia i modlitwa prywatna są również skrzydłami, na których relacja człowieka z Bogiem wznosi się coraz wyżej:

¹⁰² Por. tamże, s. 47.

Obydwa sposoby życia modlitewnego muszą przechodzić jeden w drugi. Stoją one w żywym stosunku wzajemnej wymiany. Jeden otrzymuje światło i żyźność od drugiego. W liturgii dusza uczy się poruszać w szerokim, cielesno-duchowym świetle. [...] Wzrasta ona w rozległość uczucia i przejrzystość duchowej formy tak, jak pozyskuje sama siebie w zaufanym stosunku do dzieła sztuki. W liturgii dusza zdobywa ów „wielki styl” życia duchowego – i jest to rzecz, której nie da się przecenić. Z drugiej strony, Kościół co rusz przypomina, że obok życia liturgicznego, równocześnie w parze iść musi ukierunkowane na szczególne potrzeby pojedynczego człowieka życie modlitewne, któremu dusza oddaje się według swych własnych predyspozycji. Stąd również jej życie liturgiczne zyskuje ciepło i osobliwą barwę¹⁰³.

14.3. Praobrazy: powszechny język liturgii i sztuki

Gdy powyżej omawialiśmy kwestię stylu, przyjęliśmy za Guardinim, że musi on zawierać dwa elementy: oryginalność, po której można go rozpoznać oraz element dotyczący jakiegoś powszechnego doświadczenia, by każdy człowiek mógł poczuć, że to, co zawarte w danym dziele, również jego dotyczy. Jakkolwiek pierwsza część warunku wydaje się być prosta i zrozumiała, tak druga dziwnie wymyka się precyzyjnym określeniom, co może wprowadzać pewne niejasności. W jaki sposób i co musi zawierać styl, by mieć zdolność poruszania rzesz dusz ludzkich? Jeśli w tym momencie czytelnik ma wrażenie, że przeżywa *déjà vu*, to ma absolutną rację. Dokładnie to samo pytanie zadał bowiem Guardini przy okazji pytania o źródło „mocy” sztuki. Wówczas odpowiedzią były tzw. „praobrazy” – wyobrażenia tkwiące w głębi ludzkiej podświadomości, wyrosłe z kultu, z mitów, znacznie jednak od nich żywotniejsze. Przypomnijmy: gdy artysta w swoim dziele używa tych „praobrazów” – przykładowo stosuje metaforę drogi – odbiorca czuje się poruszony; obecny w jego wnętrzu obraz wibruje i pozwala zrozumieć, co artysta miał na myśli. Praobrazy są więc swoistym językiem sztuki. Dzięki nim, treść dzieła, jego właściwa istota, komunikowana za pomocą materii czy tonów, podnosi się w duszy tego, kto na dane dzieło natrafił. Teorię praobrazów rozwinął Guardini w często przeze mnie cytowanym

¹⁰³ Tamże, s. 48.

wykładzie *Über das Wesen des Kunstwerks (O istocie dzieła sztuki, 1947 r.)*. W innym jednak tekście, powstałym niemal dziesięć lat wcześniej, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens (Obszary ludzkiego tworzenia, 1938 r.)*, również niejednokrotnie już tu przywoływanym, znajdujemy niezwykle interesujący passus, odnoszący się do tkwiących w pod- lub nieświadomości obrazów i ich powiązania z liturgią. Guardini zadał tam pytanie o to, w jakim stopniu sfera świadomości i podświadomości spotykają się ze sobą w przypadku człowieka, który nie bierze udziału w żadnej liturgii oraz człowieka wierzącego, który w liturgii uczestniczy:

Lekarz pewnie by odrzekł: w pierwszym wypadku sfery te nie mają z sobą żadnej relacji, nie dopełniają się, lecz zakłócają się i niszczą wzajemnie. W drugim przypadku włączone zostają elementy pośrednie, tj. święte formy. Zawierają one wysoce świadomy, racjonalny element, ponieważ są przemyślane i mogą siebie tłumaczyć; z drugiej strony zaś mieszczą w sobie również to, co nieświadome, ponieważ świat praobrazów, uznany przez świętość sfery sakralnej i dopuszczony do odpowiadającego mu skutku, znajduje w nich swe ujście. W ten sposób, również w człowieku nowożytnym mogą spotykać się – nawet gdy on o tym nie wie - przestrzenie świadomości i podświadomości, i możliwa staje się jedność, która w innym wypadku nie może zaistnieć¹⁰⁴.

Sfera religijna, a konkretniej – liturgia – podobnie, jak sztuka - operuje praobrazami, które w szczególny sposób łączą obszar podświadomości i świadomości człowieka. Dla liturgii jest to nawet bardziej naturalne, ponieważ praobrazy wyrastają z kultu, sfera *sacrum* jest więc dla nich domem. Dają się one racjonalnie zrozumieć i wyjaśnić, lecz ich moc polega na poruszaniu zakorzenionego głęboko poczucia powszechnego doświadczenia ludzkiego. W ten sposób, praobrazy pozwalają na harmonijną współpracę świadomości i podświadomości człowieka. Można by więc rzec, że przywodzą człowieka do samego siebie – taki efekt zaś, jak już wiemy z lektury poprzednich rozdziałów, może wywoływać również sztuka.

¹⁰⁴ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 211-212.

Dzieło sztuki zaczyna się od spotkania człowieka ze światem. W doznającym natchnienia artyście zaczyna pulsować obraz, który ostatecznie znajduje swój wyraz w odpowiednio i świadomie ukształtowanym przez twórcę materiale; odbiorca potrafi w dziele tym odczytać ów pierwszy impuls, którego doświadczył artysta, ponieważ w jego podświadomości żyją te same praobrazy, co w podświadomości tego drugiego. W ten sposób zostaje więc dotknięta głębia duszy ludzkiej. Podobnie jest w liturgii. Poruszone Bożym natchnieniem serce człowieka, pragnie zaangażować się w tę – jak to wcześniej, biorąc przykład z Guardiniego, ujęłam – „zabawę dziecka Bożego” przed obliczem Ojca. Korzysta przy tym z form, które, choć na przestrzeni historii wykształciły się nieraz z przemyślanego działania i skrupulatnie studiowanej teologii, dotykają najgłębiej położonych sfer ludzkiego serca, odzywając się w nich wibracją tak, że – nawet jeśli człowiek nie jest w stanie umysłem pojąć poszczególnych obrzędów - „przeczuwa je” gdzieś na płaszczyźnie podświadomości i przyjmuje jako swoje. Możemy więc uznać, że „język” liturgii, korzystający z praobrazów, jest tym samym lub bliźniaczo podobnym do języka sztuki.

14.4. Stosunek do piękna

Gdy myślimy o sztuce, jedno z pierwszych skojarzeń, które nam się narzuca, to piękno. Piękna jest również liturgia, m. in. dlatego, że korzysta z prawdziwych dzieł sztuki. Stosunek sztuki i liturgii do piękna – a także wynikające z tego stosunku zagrożenia, stanowią ostatni z omawianych tu przeze mnie podobieństw, które dostrzegał Guardini między sztuką a liturgią.

Przypomnijmy jednak, czym dla teologa piękno w ogóle jest i jakie jest jego znaczenie:

Pięknym jest jakiś rzeczywisty przedmiot lub dzieło sztuki, gdy jego wewnętrzna istota i znaczenie wyrażone są w pełni w jego byciu. To „bycie wyrażonym” zawiera fakt piękna. [...] To, że wszystko jest powiedziane, co powiedziane być powinno, i tylko to; wszystko pozyskało taką formę, jaka jest konieczna, i tylko taką; że nic w tym kształcie nie jest martwe, puste, lecz staje się natchnione, przemawiające; że każdy dźwięk, każde słowo, każda powierzchnia, kolor i ruch pochodzi z wewnętrznej

konieczności, przykłada się do objawienia pełnej treści i spaja się z innym w gładką, pozbawioną szwów jedność – to właśnie pełne, jasne i konieczne wyrażenie się wewnętrznej prawdy życia w zewnętrznym zjawisku, to jest piękno¹⁰⁵.

Piękno stoi w osobliwym pokrewieństwie z prawdą. Właściwie z niej wyrasta: artysta szczerze usiłujący wyrazić istotę danej rzeczy, służy prawdzie; jeśli uda mu się nadać odpowiednią formę, w której wyrazi się prawda o świecie, jego dzieło będzie piękne¹⁰⁶. Dlatego też człowiek twórczy – i nie mówimy tu tylko o twórczości artystycznej, ale również o twórczości życia, o dynamice ducha itp. – powinien najpierw zabiegać o prawdę, nie o piękno. Piękno „samo mu będzie dodane”.

Tak, jak w przeżywaniu sztuki, tak i liturgii, istnieje możliwość, że człowiek nada mu fałszywy kierunek. Jedno z takich zagrożeń dotyczy właśnie aspektu estetycznego. Przeniesienie tej jednej wartości w doświadczeniu sztuki lub liturgii, spowoduje jego aberrację, a co za tym idzie – uniemożliwi lub poważnie utrudni właściwy jego przebieg.

Piękno zachwyca nasze zmysły – i można to powiedzieć zarówno o pięknie dzieła sztuki, jak i o pięknie liturgii. Zachwyt ten potrafi jednak zawieść nas na manowce; jest bowiem odczuciem sprawiającym przyjemność, od której możemy się uzależnić. Wówczas stajemy w obliczu zagrożenia odwrócenia porządku i zabiegania w pierwszej kolejności o piękno zmysłowe. Powtórzmy jeszcze: zadowolenie estetyczne nie jest samo w sobie niczym złym. Nie musimy uciekać ani odwracać wzroku od prawdziwego piękna liturgii czy sztuki; potrafi nas ono przecież nastroić w taki sposób, że przeżycie duchowe wynikające z prawdziwego spotkania z tymi sferami będzie jeszcze głębsze. Powinniśmy jednak mieć się na baczności, by nie stracić z oczu tego, co najważniejsze – zwłaszcza, jeśli chodzi o rzeczy tak decydujące dla nas, jak te, które wydarzają się podczas liturgii:

Dla nas liturgia musi być w pierwszej kolejności sferą uświęcenia. Musi chodzić w niej nam o jej prawdę i znaczenie. Gdy wypowiadamy jej modlitwy i psalmy,

¹⁰⁵ R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 71.

¹⁰⁶ Por. tamże, s. 72.

winniśmy wychwalać Boga i prosić Go, nie poza tym. Gdy uczestniczymy w mszy świętej, powinniśmy wiedzieć, że jesteśmy blisko źródła łaski. Gdy obecni jesteśmy przy święceniach, nie wolno nam w procesie tym nie spotrzągać niczego innego, jedynie to, że jakaś część ludzkiego życia objęta zostaje łaską Bożą. Nie może więc chodzić tu o zdolne do wysławiania się gesty czy słowa w wielkim stylu, tak jakbyśmy stali przed jakąś teatralną sceną ducha, lecz o to, by nasza prawdziwa dusza zbliżyła się do prawdziwego Boga, z korzyścią dla najbardziej osobistej i najpoważniejszej sprawy naszego serca¹⁰⁷.

Mnogość i szlachetność form liturgicznych potrafi autentycznie zachwycić. Jednak celem liturgii nie jest przecież wywołanie estetycznego doznania – tak, jak sensem sztuki nie jest jedynie funkcja ornamentalna. Gdy jednak ulegniemy pokusie i rozplyniemy się drobiazgowo nad poszczególnymi elementami i formami obecnymi w liturgii – czy to barwami, gestami, czy przedmiotami lub słowami – nie poszukując ich sensu i prawdy, zamiast pełni życia wspólnoty Kościoła, dostrzeżemy jedynie zbiór błyskotek, które, owszem, uczynią zadość naszemu zadowoleniu, nie wniosą jednak nic poza tym, a już na pewno nie zapewnią nam doświadczenia autynteicznego piękna, jakie niesie z sobą liturgia. Nasza estetyczna chciwość uczyni z Domu Bożego jaskinię zbójców¹⁰⁸. By tego uniknąć, radził Guardini, musimy zmienić kierunek: „Tylko wtedy, gdy wyjdziemy od prawdy zawartej w liturgii, otworzą nam się oczy i ujrzymy, jak piękna ona jest¹⁰⁹”.

Rzecz jasna, wiele zależy też od naszej otwartości, predyspozycji, umiejętności patrzenia; zaiste, podejście do liturgii wiele ma wspólnego z odbiorem sztuki! I tu zdarzają się momenty, gdy piękno liturgii po prostu nam się ukaże, otworzy się krok po kroku, jak szczyt góry wyłaniający się z mgły w czasie wędrowki¹¹⁰. Zda się nam wówczas, że uczestniczymy w tym po raz pierwszy, że wszystkie gesty, słowa i obrzędy są tak świeże i pełne głębokiego sensu. Takie chwile rzeczywiście czasem mają miejsce. A jednak:

¹⁰⁷ Tamże, s. 77-78.

¹⁰⁸ Por. tamże, s. 76

¹⁰⁹ Tamże, s. 78.

¹¹⁰ Por. tamże.

Na co dzień aktualna jest reguła: „zabiegajcie najpierw o Królestwo Boże, a wszystko inne będzie wam dodane”, wszystko, również doświadczenie piękna¹¹¹.

* * *

Sens, styl, język, piękno – oto elementy, które łączą sztukę i liturgię. Jednak oprócz podobieństw, istnieje pewna zasadnicza różnica, której nie możemy pominąć. Pomimo bezsprzecznej bliskości obu tych dziedzin, nie są one sobie „równe”, stoją bowiem w pewnym sensie na różnych „wysokościach” istnienia. Sztuka zwraca wzrok ku niebu, sięga do tego, co ponad nią samą – liturgia jest zaś w tej „niebiańskiej” sferze zakorzeniona:

Dzieło sztuki mówi: „istnieje coś więcej, niż ja”. Sferą, w której tajemnica ta zostaje wyraźnie wywołana i przywiedziona do wyobraźni oraz spełnienia, jest liturgia.

W liturgii napotykamy formy sztuki: ukształtowane słowo, stylizowane gesty, pełne dramatu działanie, symbol, pieśń i muzykę, przestrzeń architektoniczną itd. Wszystko to nie jest jednak „sztuką” w wyżej przedstawionym znaczeniu tego słowa. Sztuka, wnierezeczywistej przestrzeni wyobraźni przedstawia to, co w rzeczywistości nie istnieje; liturgia niczego nie przedstawia, lecz „jest”¹¹².

To, co w sztuce stanowi jej język porozumienia, w liturgii jest rzeczywistością. W niej „słowo staje się ciałem”. Gdy oglądamy obraz przedstawiający martwą naturę, obudzony zostaje w nas praobraz pokarmu i napoju – i już wiemy, że artysta ukazać chciał nasycenie, spełnienie, orzeźwienie, życie etc. Gdy jednak w czasie liturgii Eucharystii widzimy chleb i kielich – nie jest to już żadne przedstawienie; nie symbolizują one środków, które pozwalają nam żyć – one naprawdę są życiem, ukojeniem pragnienia i głodu – i to życiem najbardziej realnym, bo pochodzącym od samego Boga i wiecznym. Gdy czytając romantyczną poezję natkniemy się na fragment o sercu, które „dostało skrzydeł”, czujemy tę lekkość, radość i wzniosłość

¹¹¹ Tamże.

¹¹² R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 218.

jednocześnie; język ten jest nam znany. Kiedy jednak kapłan wzywa: „w górę serca!”, nie jest to już zwrot retoryczny budzący uczucia, lecz rzeczywistość: nasze serce naprawdę zbliża się do Najwyższego:

W liturgii zapowiada się stan istnienia, który pochodzić może jedynie od Boga. Istnienia tego nie ma jeszcze w gotowej formie. Nie może być wykazane lub pozyskane, znajduje się ono bowiem w procesie stawania się, lecz stawania się najbardziej rzeczywistego. Istota liturgii nie leży w moralizatorstwie, pedagogice, dydaktyce; ze swej istoty nie jest ona po to, by obwieszczać prawdę lub pouczać o dobrym czynie, lecz aby być. Jest rzeczywistością – przenikaniem rzeczywistości. Misterium i sakrament są wyłomami, przez które przebija się nowe stworzenie. Oczywiście, w wierze; lecz wiara jest zapewnieniem o rzeczywistości¹¹³.

W *Vom Geist der Liturgie (O duchu liturgii, 1918 r.)* pisał Guardini, że w liturgii Kościół jest życiem, które staje się sztuką¹¹⁴. Myślę, że możemy tę myśl odwrócić: liturgia jest sztuką – pełną najgłębszej prawdy i najjaśniejszego piękna – która stała się życiem. Człowiek bowiem, który poprzez liturgię biorąc udział w dziele Chrystusa, spełnia swoje człowieczeństwo, jest najwspanialszym dziełem sztuki, które przewyższyć może jedynie jego Autor.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Por. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997, s. 70.

15. Eschatologiczny wymiar sztuki

To, co tutejsze, zostało nam dane i przypisane, a my musimy wszystko, co nas spotyka, starać się przetworzyć w nową zażyłość i zaprzyjaźnienie z nim, bo dokąd moglibyśmy się zwrócić ze zmysłami, które są tak wspaniale ukształtowane właśnie do jego uchwycenia i opanowania - i jak moglibyśmy zaniedbać obowiązek podziwiania tego, czym obdarzył nas Bóg - co stanowi też bez wątpienia wszelkie możliwe przygotowanie do przyszłego i wiecznego podziwu¹¹⁵.

- pisał R. M. Rilke w jednym ze swych listów. Czym, w horyzoncie życia ludzkiego, jest prawdziwa sztuka? Czy jest po prostu specyficznym rodzajem ludzkiej pracy lub rozrywki? Czy stoi w ogóle w tym samym porządku, co wszystkie sfery ludzkiej codzienności? „Zażyłość” – tak poeta nazwał tworzenie artystyczne. „Zaprzyjaźnienie ze stworzeniem”, relacja ze światem, poszukiwanie prawdy, wyrażanie istoty rzeczy... przypisywaliśmy jej już bardzo wiele funkcji. A jednak, nie wyczerpaliśmy jeszcze wszystkich możliwości. Mówiłam, że sztuka pomaga ukazać się rzeczywistości w pełnym swym blasku. Jest to prawda; koncentruje się jednak tylko na jednej ze stron – na dziele. Drugą stroną jest człowiek. On również doznaje pomocy w kontakcie ze sztuką. Można by zapytać, czy i ewentualnie dlaczego tej pomocy potrzebuje? Praca artysty wypływa z wewnętrznej konieczności. Z konieczności wyrażenia tego, co niewyrażalne słowami – lecz nie tylko z tego. W każdym dziele zapisana jest bowiem tęsknota, chęć zawarcia siebie w czymś, co jest nieprzemijalne lub przynajmniej bardziej trwałe niż człowiek. Tak, nasze myśli idą we właściwym kierunku: sztuka pomaga uporać się ze śmiercią. Jest to dla nas oczywiste, gdy napotykamy dzieła bezpośrednio odwołujące się do tego właśnie tematu, jak np. malarstwo Beksińskiego, bądź dzieła pokroju powieści Whartona czy *Requiem* Mozarta. Jednak prawdziwe dzieło sztuki nie musi wprost traktować o przemijaniu, by pomogło nam zrozumieć i oswoić kwestie ostateczne. Prawdę powiedziawszy, już sama struktura procesu twórczego nadawać może sztuce swoistego wymiaru, który sprawia, że obcując z dziełem mamy wrażenie, że sięga ono poza granice doczesności.

¹¹⁵ R. M. Rilke, *Listy o sztuce*, tł. i opr.: T. Ososiński, Fundacja Terytoria Książki. Gdańsk, 2019, s. 115.

Z tego powodu Guardini nadał sztuce miano echatologicznej tj. traktującej o sprawach ostatecznych. Spróbujmy poszukać w jego pracach dowodów za słusnością tego określenia.

15.1. Tęsknota i nadzieja

„Stworzenie z upragnieniem oczekuje objawienia się synów Bożych¹¹⁶” – pisze św. Paweł. Ta tęsknota znana jest każdemu żyjącemu i niezależnie od momentu dziejów, niepokoi serce każdego człowieka. Ten zaś, na różne sposoby, stara się rozładować to napięcie. Guardini uważał, że właśnie z tego napięcia rodzi się dzieło sztuki:

Pochodzi ono z tęsknoty za takim światem, jaki powinien on być; gdzie rzeczy stoją we wnętrzu otwartego serca, a serce to przemawia przez oswobodzoną różnorodność rzeczy¹¹⁷.

To „pełne upragnienia oczekiwanie” utożsamiać można z tęsknotą za Bogiem i przebywaniem z Nim, innymi słowy: za świętością. Niejednokrotnie powtarzałam w tej pracy, że wspomnienie utraconego raju zapisane jest głęboko w sercu człowieka i odzywa się w nim w postaci osobliwej grawitacji ku temu, co poza nim samym, co nadprzyrodzone, święte. Upadły człowiek nosi w sobie nadzieję i obietnicę zbawienia. Guardini tak kontynuował swą myśl:

Drzewo na obrazie nie jest takie, jak to na zewnątrz. Ono w ogóle nie jest „na zewnątrz”, lecz stoi jako przezuwane, w przestrzeni życia, pełne ludzkiej radości drzewo. Nie istnieje w rzeczywistości; dzieło sztuki pozwoliło mu obudzić się w tym, co nierzeczywiste. Nie jest ono jednak tam zapieczętowane, lecz sięga naprzód; jako rękojmia nadziei, że świat, w którym mogłoby ono istnieć w rzeczywistości, kiedyś nadejdzie. Sztuka jest „wykraczającym naprzód projektem” czegoś, czego jeszcze nie

¹¹⁶ Rz 8, 19.

¹¹⁷ R. Guardini, Die Bereiche des menschlichen Schaffens [w:] R. Guardini, Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 215.

ma; gwarancją czegoś, co nadchodzi. Za każdym prawdziwym dziełem sztuki się to otwiera. Człowiek nie wie, co tu jest, czuje jednak tę obietnicę¹¹⁸.

To właśnie, jedno z fundamentalnych „odczuć”, o ile można je tak nazwać, często determinuje cały kształt życia człowieka. Nic więc dziwnego, że pragnienie i nadzieja świętości wciąż powraca w postaci różnych motywów w sztuce.

Dziełami, w których Guardini dostrzegał najdobitniejszy wyraz tęsknoty za zbawieniem, były m. in. powieści Fiodora Dostojewskiego. Na temat perspektywy teologa na tę część rosyjskiej literatury można by napisać kilka książek; Guardini wszedł bardzo głęboko w interpretację dzieł tego autora, czego owocem jest zapis jego wykładów na ten temat w postaci książki pt. *Der Mensch und der Glaube. Versuch über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen (Człowiek i wiara. Szkic na temat egzystencji religijnej w wielkich powieściach Dostojewskiego, 1933 r.)*. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób teolog wyrażał się o jednej z powieści rosyjskiego pisarza w tekście pt. *Religiöser Ausdruck (Wyraz religijny, 1925 r.)*:

„Idiota” jest niesamowitą książką. Jest w niej zawarte takie cierpienie, że człowieka serce boli od niego. Tu można pojąć, co musi znaczyć „zbawienie”. Nieskończenie gorzkie jest to cierpienie, z ludzkiego punktu widzenia beznadziejne; ale ma coś w sobie – nie umiem tego nazwać inaczej – co pokrewne jest Bogu. Ono wzywa Boga. I cała ta książka wypełniona jest Bożą bliskością. Właściwie, mówi ona tylko o Nim. Jednocześnie, niemal pomija Jego imię. Lecz Jego obecność jest wszędzie. I to nie w jakiejś płynnej, bezosobowej, patetycznie zamglonej formie; to żywy, święty Bóg, do którego da się modlić, który zagubioną w świecie duszę może wziąć w swe ręce i uczynić świętą. Nie wiem, co o Nim mówi. On po prostu tam jest¹¹⁹.

Guardini wyczuwał „bożego ducha” przepełniającą atmosferę książek Dostojewskiego, który najmocniej wyraża się w postaciach pokroju Starca Zosimy czy Aloszy Karamazova w *Braciach Karamazov*¹²⁰. Ten „boski klimat” stanowią jednak

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ R. Guardini, *Religiöser Ausdruck* [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 236.

¹²⁰ Por. R. Guardini, *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*, wyd. 4, Verlag Heinrich Wild, München 1951, s. 108-135; 135-143.

nie tylko postaci wprost religijne. O wiele bardziej bowiem, dostrzegalny jest on w tęsknocie bohaterów za wyrwaniem się z okowów tragicznego losu, za zbawieniem, jak to jest w przypadku Nastazji Filipownej w *Idiocie*; być może jeszcze dobitniejszy wyraz znajduje on również w bohaterach całkiem mrocznych, pozbawionych nadziei, których rozpacz i zatracenie są najgłośniejszym wołaniem o Boga – pomyślmy choćby o Stawroginie z *Biesów*, czy słynnym Rodionie Raskolnikowie.

Niezwykle wymowną postacią jest, zdaniem teologa, Książę Myszkina. Ktoś mógłby uznać to za banał, wszak Myszkin jest głównym bohaterem książki, tytułowym „idiotą”. Dla Guardiniego jednak postać ta, będąc niejako symbolem Chrystusa, najlepiej pokazuje charakterystykę tęsknoty za świętością, o której tu mówimy. Myszkin jest bowiem osobą wyróżniającą się z tłumu, nie tylko swą naiwną dobrocią, ale całym swoim sposobem bycia. Sprawia wrażenie, że „nie jest z tego świata”, jest „niepraktyczny”, nieobyty w towarzystwie, nie rozumie międzyludzkich układów, sam również jest niezrozumiały dla otoczenia. Guardini porównywał go do Chrystusa z Ewangelii Janowej, który, pytany o różne rzeczy przez uczniów czy faryzeuszów, odpowiada jakby z innego wymiaru, tak, że Jego odpowiedzi w żaden sposób nie da się przyporządkować do kategorii doczesnej rzeczywistości¹²¹. Cały sposób bycia Myszkina nie pasuje do tła; tak, jakby zakorzeniony był zupełnie gdzieś indziej. Stąd też pochodzi ta okropna obcość, którą czują wszyscy przebywający w jego obecności. Z drugiej strony jest w nim coś, co ich przyciąga:

Czuli w jego pobliżu coś, co w innych okolicznościach nie występuje; coś, ku czemu pchała się dusza. Ale właśnie było to coś takiego, jakby w rozsądną obecność uderzyło nagle coś niepojęcie obcego. Tak obcego, że zwykłe słowa osądu i odrzucenia w ogóle nie wystarczały, lecz jakby samo z siebie formowało się wśród ludzi określenie, orzekające, iż brakuje mu podstawowej przesłanki rozsądku: idiota¹²².

Postać Myszkina stoi wobec swego otoczenia tak, jak Chrystus w Ewangelii Jana stał wobec ówczesnych mieszkańców Galilei i Jerozolimy: niezrozumiały, lecz

¹²¹ Por. R. Guardini, *Religiöser Ausdruck* [w:] R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften*, t. 2, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001, s. 233.

¹²² Tamże, 235.

pociągający; zupełnie inny niż wszyscy, a jednak w jakiś tajemniczy sposób bliski; cechujący się szczerą dobrocią, a jednocześnie śmieszny w swej „naiwności” i prostocie; całym sobą obecny, a jednak tkwiący gdzieś daleko, w nieosiągalnym dla reszty wymiarze. Myszkin jest prawdopodobnie jednym najmocniejszych artystycznych wyrazów ambiwalentnego stosunku człowieka do świętości. Z jednej strony wiemy bowiem, że jedynie w prawdziwej świętości, zbawieniu, upodobnieniu się do Boga znajdują ukojenie nasze tęsknoty i pragnienia. Z drugiej jednak, „koszt” takiego stanu jest wysoki: jest nim hebrajskie *kadosz*, tj. świętość rozumiana jako oddzielenie od reszty, a często tym samym – odrzucenie przez „ten świat”. Człowiek chce świętości, nie chcąc ponosić jej kosztów. Chce wybawienia, ale ma świadomość, że nie da rady go zdobyć sam. To właśnie miotanie się pomiędzy chęcią a możliwością spełnienia, znajduje swój wyraz w sztuce, która – nawet, jeśli nie przyniesie rozwiązania – to na chwilę ukoi skołataną głowę i w niektórych momentach pomoże obrać właściwy kierunek.

15.2. Zacząć na nowo

Opisane przeze mnie wyżej tęsknota i nadzieja na zbawienie, które to możemy odczytać w licznych dziełach sztuki, stanowią w zasadzie pierwszy z trzech kroków, w których realizuje się, według obserwacji Guardiniego, eschatologiczny wymiar sztuki. W momencie granicznym, doświadczeniu choroby lub śmierci, lub też w wynikającym z innych przyczyn momencie uświadomienia sobie swej przemijalności, człowiek najpierw dostrzega swoje nienajlepsze położenie: swą samotność, zmęczenie, grzech, słabości, zniewolenie etc. Nad niektórymi z tych zjawisk, czasem obejmuje kontrolę; z innych musi zostać wyzwolony. W człowieku doświadczającym tego wszystkiego, rozbudza się więc tęsknota za stanem, w którym wszystkie jego kłopoty zostałyby zażegnane: za zbawieniem. Zaczyna w nie więc nie tylko wierzyć, ale prosić o nie Boga i mieć nadzieję na spełnienie swej prośby. Wszystko to są bardzo mocne odczucia i doświadczenia, które ludzie twórczy zapisują w postaci dzieł sztuki; pozostali zaś, w kontakcie z takimi dziełami, doznają otuchy i pocieszenia, że w swych zmaganiach nie są samotni. Na tym jednak historia się nie kończy. Ukojenie płynące z prawdziwego dzieła nie jest li tylko zapewnieniem, że

tęsknota za świętością dotyczy każdego człowieka. Cóż bowiem, poza doraźnym zniwelowaniem uczucia samotności, by ono dało? Nie, dzieło sztuki idzie dalej: nie tylko wyraża powszechne ludzkie doświadczenie duchowe, lecz zapewnia, że człowiek może „zacząć od nowa”. Cóż to znaczy?

O greckim teatrze mówiło się, iż człowiek przeżyć w nim może *katharsis*; człowiek, który w pełni zaangażował się w historię bohaterów greckiego dramatu, doznawał poruszenia, może nawet wstrząsu; nie było to jednak zjawisko niepokojące. Wstrząs ów był bowiem elementem oczyszczenia, którego doświadczał odbiorca. Wychodził on z teatru z jasnym, uporządkowanym wnętrzem. I z poczuciem, że na nowo może zacząć żyć; że reszta jego dni właśnie zyskała swój nowy początek¹²³. Że tym razem lepiej, niż poprzednio poprowadzi swoją drogę.

Ta zadziwiająca moc oczyszczenia nie jest jednak zarezerwowana jedynie dla greckiego dramatu. Guardini wypatrywał jej w każdym prawdziwym dziele sztuki. Nie wpływa ona wszakże, jego zdaniem, z treści dzieła – owszem, zdarzają się sytuacje, gdy to przedstawiony przedmiot wstrząsa, nie samo dzieło¹²⁴. Jednak Guardiniemu chodziło o coś innego. Oczyszczający charakter dzieła sztuki – należący w takiej formie tylko do niego – wynika z faktu tego, jakże osobliwego działania, jakim jest tworzenie artystyczne:

Człowiek znajduje się w momencie stawania się tym obrazem, który przez obiekt i konstrukcję dany mu jest za zadanie. Gdy natrafi więc na dzieło, które rozkwitło w dojrzałość i jasność formy, wpływa ono na jego gotowość stawania się, umacnia jego wolę i obiecuje spełnienie. Stąd pochodzi osobliwa nadzieja, którą prawdziwe dzieło udziela wrażliwemu odbiorcy i które nie ma nic do czynienia z myślowym pouczeniem, czy zachętą. To bezpośrednie poczucie, że można zacząć na nowo oraz wola, by czynić to we właściwy sposób¹²⁵.

¹²³ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks* [w:] . R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 22-23.

¹²⁴ Tamże, s. 22.

¹²⁵ Tamże, s. 23.

Pierwszym krokiem była tęsknota za zbawieniem Oto drugi z nich: pocieszenie – nie jałowe, krótkotrwałe, lecz na tyle mocne, że człowiek w jego wyniku potrafi zacząć nowe życie, lepiej ukierunkowane na świętość, niż dotychczas. Pisałam o samorealizacji człowieka w sztuce i o wyrażaniu się istoty artysty i treści dzieła; właśnie przez to wyrażenie się, przez ujęcie siebie i swojego życia w nowym kształcie, człowiek zmienia punkt widzenia, dostając jednocześnie nowych sił na uczynienie kolejnego kroku w kierunku samospełnienia, jakim jest świętość. W tym właśnie sensie sztuka jest eschatologiczna: przez ukazanie człowiekowi perspektywy wieczności i jego w niej miejsca, napędza go, by swym życiem wciąż od nowa próbował dążyć ku zbawieniu. Powstałe dzieło sztuki w swojej strukturze uobecnia trud ludzki zakończony powodzeniem, ukazaniem się blasku prawdy, jakim jest piękno. Właśnie ten blask daje człowiekowi do zrozumienia, że starania i wyrzeczenia się opłacą, bo w ich efekcie powstaje najpiękniejsze dzieło, jakim jest życie przeżyte w świętości.

15.3. Przebłysk wieczności

Nigdy nie przyznamy, że jesteśmy tylko tym, czym jesteśmy teraz. „Człowiek przekracza człowieka o nieskończoność”, powiedział Pascal; sam jednak nie może się osiągnąć, żadną siłą natury ani kultury¹²⁶.

Dzieło sztuki nie tylko wyraża tęsknotę za spełnieniem się w człowieczeństwie, lecz z tej tęsknoty pochodzi. Nie tylko stanowi zapis nadziei na to spełnienie, ale ją powoduje i umacnia. Nie tylko ukazuje taką rzeczywistość, za jaką tęsknimy, lecz jest przebłyskiem dzieła stworzenia przemienionego przez Objawienie, przebóstwionego: nowego nieba i nowej ziemi. Dla Guardiniego sztuka była oknem wychodzącym na ów nowy świat:

Że ma on nadejść – to jest treścią nadziei. Spełnienie leży poza śmiercią, zarówno śmiercią jednostki, jak i świata. Ustanowione jest jednak już teraz: przez zmartwychwstanie Chrystusa rozciągające się na wszystkich; od rozbudzenia się wiary

¹²⁶ Tamże, s. 29.

po każdego pojedynczego człowieka. Urzeczywistnienie to egzekwuje się przez całe, pełne wiary życie; ciągle podważane przez to „stare”, jednak wciąż podtrzymywane nadzieją. Na to zdarzenie wskazuje dzieło sztuki¹²⁷.

Artysta, wyciągający z danej tu rzeczywistości ukrytą dla nietwórczego oka esencję prawdy, zawierając ją w swojej pracy, służy Objawieniu. Służy mu na wielu poziomach, o czym mówiłam już w poprzednich rozdziałach. Ten rodzaj służby jest jednak specyficzny: nie zawsze uświadomiony, lecz pochodzący bezpośrednio od Boga. W dziele sztuki przejawia się bowiem odbłask wieczności. Ten zaś, nie może pochodzić od artysty, który jest tylko człowiekiem; szczególnie obdarowanym, owszem, ale tylko człowiekiem, znającym świat takim, jaki on jest tu i teraz. A jednak, w wielu dziełach widoczny – lub raczej wyczuwalny – jest przebłysk tego, co nieprzemijające, co wieczne; przebłysk i obietnica przyszłości – nie tej, w którą jesteśmy sami w stanie wprowadzić świat, lecz tej, której sprawcą i autorem jest Bóg¹²⁸. Na tym właśnie polega eschatologiczność sztuki. Rodzaj religijności sztuki w najgłębszym znaczeniu tego słowa. W jaki jednak sposób dzieła ukazują nowy świat? Guardini pisze:

Samo bycie nie wydaje z siebie tego, o co nam chodzi. To, ta właśnie przyszłość, musi naprawdę „przybyć” do nas od Boga: jako „nowe niebo i nowa ziemia”, gdzie istota rzeczy staje się oczywista; jako „nowy człowiek”, zbudowany na wzór Chrystusa. To jest nowe istnienie, gdzie wszystko jest widoczne. Gdzie rzeczy stoją w przestrzeni ludzkiego serca, a człowiek pozwala swej istocie przenikać do tych rzeczy. O tym właśnie „nowym” opowiada sztuka – często nie wiedząc, o czym mówi¹²⁹.

Na początku niniejszej pracy opowiadałam o istocie dzieła sztuki, o jego strukturze i pochodzeniu. Mówiłam o tym, że tworzenie artystyczne jest procesem, w którym, zazwyczaj ukryta istota świata, rozbrzmiewa w dobrze zespolonej harmonii z istotą twórcy, stając się dostępną dla innych. W nowym stworzeniu, twierdził

¹²⁷ R. Guardini, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens* [w:] R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz 1963, s. 217.

¹²⁸ Por. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks* [w:] R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005, s. 29.

¹²⁹ Tamże, s. 29-30.

Guardini, wszystko będzie jasne. Istota każdej rzeczy, właśnie to, czym dana rzecz lub człowiek powinna być ze swej natury, zostanie objawione i widoczne. „Nie ma bowiem nic ukrytego, co by nie miało być ujawnione, ani nic tajemnego, co by nie było poznane i na jaw nie wyszło¹³⁰” – pisze Ewangelista Łukasz. Objawiająca funkcja sztuki: ukazywanie tego, co w innej formie niedostępne, pomaganie danej rzeczy się wyrazić, lepiej opowiedzieć o sobie samej – to jest przedsmak tego, co ma się z nami wydarzyć. Niespaczone, czyste spojrzenie, dostrzeże w dziele coś więcej niż samo dzieło: w przemijalnym nieprzemijające, w tym, co doczesne, załączek tego, co wieczne¹³¹.

Taki oto jest trzeci krok, w którym realizuje się eschatologiczny wymiar sztuki: objawianie istoty. Ukazywanie, iż jest coś więcej, niż ten świat. Że zarówno człowiek, jak i cała rzeczywistość dopiero dozna pełnego objawienia; że ujrzymy rzeczy takimi, jakimi naprawdę są. Nie poprzez nasz własny wysiłek, lecz w formie świętej przyszłości, „Nowego Jeruzalem”, które powodowane Bożą łaską „zstąpi z nieba od Boga, przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża¹³²”.

* * *

Choć żyjemy tu, w świecie, który przemienie – a może właśnie dlatego – nasze ludzkie serca ukierunkowane są na wieczność. Ta grawitacja ku temu, co nieskończone, objawia się w sposób naturalny w dziele człowieka; a w sposób szczególny w dziele sztuki. Przez swoją wyjątkową strukturę, o której już wiele napisałam, dzieło sztuki stoi w doczesności, sięga jednak poza nią. Jest ucieleśnieniem tęsknoty człowieka za świętością, nadziei na to, że zostanie on cudownie uratowany, wyrwany z chaosu codzienności, wybawiony z okowów grzechu i śmierci. Z drugiej strony, dobrze uczynione dzieło umacnia człowieka. Przez swój język, ukazuje powszechność doświadczeń, zapewnia, że człowiek nie jest sam na swej drodze; że ta

¹³⁰ Łk 8, 17.

¹³¹ Por. R. Guardini, *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957, s. 30-31.

¹³² Ap 21,2.

droga jest może trudna, ale właściwa, i że gdy ją się zgubi - zawsze można na nią wrócić i zacząć od nowa. W końcu – dzieło sztuki jest oknem na cel wszelkich naszych dążeń. Przejawia się w nim przebłysk wieczności, nowa rzeczywistość, przebóstwiona, taka, jaka ostatecznie ma być. To właśnie dlatego prawdziwa sztuka jest człowiekowi nieocenioną pomocą na drodze ku niebu.

Zakończenie

Pisząc tę pracę postawiłam sobie za cel dokonanie syntezy myśli Guardiniego na temat teologii sztuki. Dzięki dokonanej analizie udało mi się zrekonstruować chronologiczny rozwój jego idei, a następnie usystematyzować je wokół trzech głównych zagadnień: jaka jest, z perspektywy chrześcijańskiej, istota sztuki, na czym polega jej związek z człowiekiem oraz w jaki sposób służyć ona może Objawieniu.

Czy sztuka może być teologią? Guardini nie pozostawia tutaj żadnych wątpliwości: odpowiedź jest pozytywna. Rzeczywistość artystycznego tworzenia stanowi dla człowieka zupełnie osobliwą, niemożliwą do zastąpienia przez nic innego pomoc na jego drodze ku Bogu. Co więcej, sztuka czyni zadość tej pomocy na wielu różnych płaszczyznach. W pierwszej kolejności, przez samą swoją strukturę: prawdziwe dzieło jest zapisem spotkania człowieka ze światem, stanowi obraz tej relacji, zawiera w sobie prawdę o istocie człowieka-twórcy oraz przedstawianego fragmentu rzeczywistości. Jego sensem jest zaś ukazanie prawdy. Wszystko to odpowiada powołaniu człowieka do życia w stworzonym przez Boga świecie. Ma on „czynić sobie ziemię poddaną¹³³”, jednak nie poprzez zadawanie jej gwałtu, lecz przez pełne wolności i miłości współistnienie, spotkanie, które, będąc poszukiwaniem prawdy na temat otaczającej nas rzeczywistości, prowadzi do poznania jej genialnego Autora. Prawdziwe dzieło obejmuje sobą pełen wymiar relacji człowiek-świat-Bóg. Nawet, jeśli dany obraz czy rzeźba ukazują z pozoru jedynie jakiś konkretny fragment świata, zawierają w sobie wizerunek pełni, wszystkiego, co istnieje: człowieka, jego twórczej mocy, świata stworzonego i ich najgłębszego sensu: ukierunkowania i dążenia ku temu, co ponad nimi, ku Bogu. Ten, kto odczyta w dziele jego prawdziwą treść, zyska więc nieocenione wsparcie w próbach zrozumienia i rozwijania swego człowieczeństwa.

¹³³ Rdz 1, 28.

Dzieło sztuki nie jest jednak odzwierciedleniem rzeczywistości jeden do jednego. Stanowi raczej efekt pogłębionego zrozumienia jej istoty, wyrażonej – dzięki człowiekowi – w taki sposób, w jaki sama nie byłaby w stanie siebie wyrazić. Dlatego sztuka należy do „drugiego świata”. Pierwszym jest świat natury; piękny, lecz niepełny, ponieważ niedysponujący twórczą siłą żywego ducha, jaką posiada człowiek. „Drugi świat” ukazuje nie tylko głębię boskiego stworzenia, ale również tęsknotę za jego przeobstwieniem: ma więc znaczenie eschatologiczne. Artysta tworzący dzieło, próbuje wyrwać się z wewnętrznego chaosu i niepokoju i przywieść przynajmniej jakąś część rzeczywistości do harmonii. W jego dziele odbija się więc duchowe przecucie, że świat w takiej formie, w jakiej jest nam dany, nie jest jeszcze ostatnim słowem Boga; że pewnego dnia zostanie przemieniony i nastąpi „nowa ziemia i nowe niebo¹³⁴”. Twórca staje się prorokiem. Współpracując z łaską natchnienia, obwieszcza światu nadejście Pana. Każdy zaś, kto wykaże się odpowiednią postawą względem tego orędzia, zawartego w artystycznej formie, odejdzie umocniony na swojej drodze ku zbawieniu.

W końcu, sztuka służy Objawieniu przez swój bezpośredni związek z szeroko pojętą sferą religijną. Guardini zwrócił uwagę na liczne podobieństwa między doświadczeniem estetycznym a religijnym. Choć to pierwsze nie jest w stanie zastąpić drugiego, może do niego prowadzić lub pomóc w czasach zwątpienia. Sztuka prawdziwie religijna zaś, ma szansę na nowo nauczyć zsekularyzowany świat, jak żyć w Bożej perspektywie zbawienia i jak wypełnić rzeczywistość wiarą i zaufaniem w miłość Stwórcy.

Najciekawszym pomysłem Guardiniego jednak jest jego refleksja nad związkiem sztuki z liturgią. Sfery te, choć należą do różnych porządków, są sobie bardzo bliskie. Liturgia, jak ujmuje ją Guardini, jest przeżywaniem Bożego dziecięctwa przed obliczem Ojca; „igraniem” dzieci przed Bożym tronem, które samo w sobie nie ma celu, lecz głęboki sens: pełne przeżywanie miłosnej relacji człowieka ze Stwórcą. Podobnie dzieło sztuki – nie jest podporządkowane jakiemuś utylitarnemu

¹³⁴ Por. Ap 21, 1-2.

zamierzeniu, jego sensem jest, by było i ukazywało prawdę. Dlatego Guardini nazwał liturgię „sztuką, która stała się życiem”, zwracając uwagę, że wszystko, co prawdziwe dzieło sztuki ukazuje – pełnię rzeczywistości, głębię relacji, nadzieję na odnowę ziemi i nieba – w liturgii staje się rzeczywistością. Wszelkie podobieństwa do tej ostatniej, jakie niesie w sobie sztuka – tj. ten sam język, stosunek do piękna, struktura czynu czy styl - mogą służyć człowiekowi do lepszego zrozumienia i przeżywania kultu.

W jaki konkretnie sposób miałyby się to wydarzyć, pozostanie perspektywą do dalszych badań. W mojej pracy przedstawiłam punkty spotkania sztuki i liturgii, które udało mi się odnaleźć w pracach Guardiniego. Warto jednak byłoby rozwinąć tę myśl i odpowiedź na pytanie o to, jak sztuka służy przeżywaniu rzeczywistości liturgii, wzbogacić o pogłębioną refleksję na temat natury tej ostatniej oraz analizę stanowisk innych teologów w tym temacie.

Drugim zagadnieniem, które z pewnością zasługuje na uwagę i rozwinięcie, jest spojrzenie Guardiniego na rzeczywistość mitu i jej związek z Objawieniem, a konkretnie jej wpływ na język teologii (mam tu na myśli zarówno język w pospolitym znaczeniu, jak również innej jego formy – ze szczególnym uwzględnieniem języka sztuki). W kilku rozdziałach tej książki omówiłam kwestię praobrazów, przedstawiając je jako sposób komunikacji, który wyrósł właśnie z mitu, a używany jest do dziś przez sztukę i liturgię. Wydaje mi się jednak, że to tylko jeden aspekt problemu i że temat ten – choć wydaje się dość wąski – kryje w sobie jeszcze wiele interesujących treści, wciąż czekających na odkrycie.

Ostatnim i – wydaje się – najobszerniejszym ze wszystkich tu wymienionych polem do zagospodarowania pod względem naukowej refleksji, jest teologiczna interpretacja dzieł literackich, jakiej dokonał Guardini. Pierwotnie planowałam uczynić to zagadnienie jedną z części mojej pracy, jednak ostatecznie z niego zrezygnowałam; musiałabym bowiem odejść zbyt daleko od głównego tematu. Zagadnienie to jednak jest fascynujące, a materiału do analizy wystarczy na przyzwoitą książkę. Guardini napisał kilka tomów, stanowiących chrześcijańską interpretację literackich dzieł sztuki, z których najważniejsze to komentarze do *Boskiej komedii* Dantego oraz dzieł Dostojewskiego. Równie pasjonujące są jego przemyślenia

będące wynikiem zamiłowania do poezji, zwłaszcza Rilkego, Hölderlina i Mörike. Największą trudnością w pracy nad interpretacją tych dzieł u Guardiniego, byłyby najprawdopodobniej kwestie językowe. Jakkolwiek nie ma problemu z tłumaczeniami poezji Rilkego, czy książek Dostojewskiego, Hölderlin i Mörike wciąż nie doczekali się przekładów na język polski. Niewiele by one z reszta dały, ponieważ w poezji warstwa językowa i poszczególne słowa bywają kluczowe.

Dorobek naukowy Guardiniego jest tak bogaty, że z pewnością znalazłoby się jeszcze wiele tematów wartych zainteresowania niejednego teologa i filozofa. Tym bardziej żałuję, że tak niewiele jego dzieł przetłumaczono do tej pory na język polski. Być może ktoś kiedyś podejmie się tego trudnego zadania, by wydać polską wersję *opera omnia* Guardiniego. Wówczas z pewnością ten wielki i charyzmatyczny teolog zostanie odkryty na nowo, a jego myśl i duchowa intuicja nie ulegnie zapomnieniu.

Bibliografia

Dzieła Romano Guardiniego:

1. R. Guardini, *Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995.
2. R. Guardini, *Besinnung vor der Feier der Heiligen Messe*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1949.
3. R. Guardini, *Bóg daleki, Bóg bliski*, tł. J. Koźbiał, wyd. „W drodze”, Poznań 1991.
4. R. Guardini, *Briefe über Selbstbildung*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1985.
5. R. Guardini, *Briefe vom Comer See*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1927; wyd. pol.: *Listy znad jeziora Como*, tł. K. Markiewicz, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021.
6. R. Guardini, *Christliches Bewusstsein*, Versuche über Pascal, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1991.
7. R. Guardini, *Dante-Studien. Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie*, wyd. Jakob Hegner, Leipzig 1937.
8. R. Guardini, *Dante-Studien. Ladschaft der Ewigkeit*, Kösel-Verlag, München 1958.
9. R. Guardini, *Das Bild von Jesus dem Christus im Neuen Testament*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1936.
10. R. Guardini, *Das Christus Bild der paulinischen und johanneischen Schriften*, Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1987
11. R. Guardini, *Das Ende der Neuzeit: ein Versuch zur Orientierung*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1950; wyd. pol.: *Koniec czasów nowożytnych*, tł. Z. Włodkowska, wyd. Znak, Kraków 1969.
12. R. Guardini, *Das Gute das Gewissen und die Sammlung*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1931.

13. R. Guardini, *Das Wesen des Christentums*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1939; wyd. pol.: *O istocie chrześcijaństwa*, tł. G. Sowinski, wyd. Znak, Kraków 2000.
14. R. Guardini, *Der Anfang aller Dinge. Weisheit der Psalmen*, Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2006
15. R. Guardini, *Der Gegensatz: Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1925.
16. R. Guardini, *Der Herr: Betrachtungen über die Person und das Leben Jesu Christi*, wyd. Werkbund, Burg Rothenfels am Main 1937; wyd. pol.: *Bóg nasz Pan Jezus Chrystus – Osoba i życie*, tł. J. Zychowicz, wyd. Fronda PL Sp. Z.o.o., Warszawa 2018.
17. R. Guardini, *Der Mensch und der Glaube. Versuch über die religiöse Existenz in Dostojewskis großen Romanen*, wyd. Jakob Hegner, Leipzig 1933.
18. R. Guardini, *Der Tod des Sokrates: eine Interpretation der platonischen Schriften: Euthyphron, Apologie, Kriton und Phaidon*, wyd. Rowohlt, Hamburg 1956.
19. R. Guardini, *Die Bekehrung des Aurelius Augustinus: der innere Vorgang in seinen Bekenntnissen*, wyd. Jakob Hegner, Leipzig 1935.
20. R. Guardini, *Die Existenz des Christen*, wyd. Ferdinand Schöningh, München/Paderborn/Wien 1976.
21. R. Guardini, *Die Kirche des Herrn. Meditationen über Wesen und Auftrag der Kirche*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1965; wyd. pol.: *Kościół Pana*, tł. K. Wierszyłowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1988.
22. R. Guardini, *Die letzten Dinge: die christliche Lehre vom Tode, der Läuterung nach dem Tode, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1940.
23. R. Guardini, *Die Offenbarung: ihr Wesen und ihre Formen*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1940; wyd. pol.: *Objawienie: natura i formy Objawienia*, tł. A. Paygert, wyd. Pax, Warszawa 1957.
24. R. Guardini, *Die religiöse Offenheit der Gegenwart*, wyd. Grünewald/Schöningh, 2008.

25. R. Guardini, *Freiheit Gnade Schicksal. Drei Kapitel zur Deutung des Daseins*, wyd. Kösel, München 1948; wyd. pol.: *Wolność, łaska, los: rozważanie o sensie istnienia*, tł. J. Bronowicz, wyd. Znak, Kraków 1969.
26. R. Guardini, *Gebet und Wahrheit*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1988.
27. R. Guardini, *Glaubenserkenntnis. Versuche zur Unterscheidung und Vertiefung*, wyd. Betz, Basel 1944; wyd. pol.: *Wyznanie wiary*, tł. E. Skowrońska, wyd. „W drodze”, Poznań 2013.
28. R. Guardini, *Gläubiges Dasein. Die Annahme seiner selbst*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1993.
29. R. Guardini, *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, wyd. Jakob Hegner, Leipzig 1939.
30. R. Guardini, *Im Spiegel und Gleichnis*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1936.
31. R. Guardini, *Italienische Reisen. Meditationen zu Landschaften*, Topos plus Verlagsgemeinschaft / Matthias-Grünewald Verlag, Mainz 2000.
32. R. Guardini, *Johanneische Botschaft : meditationen über Worte aus den Abschiedsreden und dem ersten Johannes-brief*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1962.
33. R. Guardini, *Liturgische Bildung. Versuche*, Verlag deutsches Quickborn, Burg Rothenfels am Main 1923; wyd. pol.: *Liturgia i formacja liturgiczna*, tł. P. Napiwodzki, wyd. WAM, Kraków 2022.
34. R. Guardini, *Predigten zum Kirchenjahr*, St. Benno-Verlag, Leipzig 1963.
35. R. Guardini, *Religion und Offenbarung*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1958.
36. R. Guardini, *Sorge um den Menschen, t. 1*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1962.
37. R. Guardini, *Sorge um den Menschen, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1989.
38. R. Guardini, *Sprache-Dichtung-Deutung. Gegenwart und Geheimnis*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1992.
39. R. Guardini, *Stationen und Rückblicke/Berichte über mein Leben*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1995.

40. R. Guardini, *Theologische Briefe an einen Freund: Einsichten an der Grenze des Lebens*, wyd. Ferdinand Schöningh, München/Paderborn/Wien 1982.
41. R. Guardini, *Theologische Gebete*, Verlag Josef Knecht, Frankfurt am Main 1953.
42. R. Guardini, *Tugenden: Meditationen über Gestalten sittlichen Lebens*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn, 1987.
43. R. Guardini, *Über das Wesen des Kunstwerks*, wyd. Topos plus, Kevelaer 2005.
44. R. Guardini, *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1963.
45. R. Guardini, *Vom Leben des Glaubens*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1935.
46. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 1997.
47. R. Guardini, *Vom lebendigen Gott*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1981; wyd. pol.: *O Bogu żywym*, tł. B. Turowicz, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1947.
48. R. Guardini, *Vom Sinn der Kirche: fünf Vorträge*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1923.
49. R. Guardini, *Von heiligen Zeichen*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1935.
50. R. Guardini, *Vorschule des Betens*, St. Benno-Verlag GmbH, Leipzig 1960.
51. R. Guardini, *Welt und Person: Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1939; wyd. pol.: *Świat i osoba*, tł. M. Turowicz, wyd. Znak, Kraków 1969.
52. R. Guardini, *Wille und Wahrheit. Geistliche Übungen*, Matthias-Grünewald Verlag, Mainz 1950.
53. R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 1*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2000.
54. R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 2*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2001.
55. R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 3*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2002.

56. R. Guardini, *Wurzeln eines großen Lebenswerks. Aufsätze und kleine Schriften, t. 4*, wyd. Grünewald/Schöningh, Mainz/Paderborn 2003.
57. R. Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*, wyd. Helmut Küpper, Stuttgart 1948.

Biblia i dokumenty Kościoła:

1. *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. IV, wyd. Pallotinum, Poznań 1991.
2. Jan Paweł II, *List do artystów*, Watykan 1999.
<https://idmjp2.pl/index.php/pl/1455-jan-pawel-ii-list-do-artystow>, dostęp z dn. 3.2.2022.
3. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, wyd. II, wyd. Pallotinum, Poznań 2002.

Literatura przedmiotu:

1. Św. Augustyn z Hippony, *Wyznania, księga I*, tł. Z. Kubiak, wyd. Znak, Kraków 2018.
2. H. U. Von Balthasar, *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik, t. 1-3*, wyd. Johannes, Einsiedeln 1961-1969.
3. H. U. von Balthasar, *Romano Guardini. Reform aus dem Ursprung*, wyd. Kösel, München 1970.
4. F. Debuyst, *Romano Guardini. Einführung in sein liturgisches Denken*, wyd. Pustet, Regensburg 2009.
5. Ciach, *Szare pudelko na życie*. <https://mtlmielec.blogspot.com/2017/03/ciach-andrzej.html>, dostęp z dn. 7.12.2022.
6. T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, wyd. WAM, Kraków 2013.
7. H. B. Gerl, *Romano Guardini. Leben und Werk 1885-1968*, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1987.
8. E. H. Gombrich, *O sztuce*, tł. M. Dolińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.

9. R. Haubenthaler, *Askese und Freiheit bei Romano Guardini*, wyd. Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995.
10. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
11. H. Kleiber, *Glaube und religiöse Erfahrung bei Romano Guardini*, wyd. Herder, Freiburg 1985.
12. Knoll, *Glaube und Kultur bei Romano Guardini*, wyd. Schöningh, Paderborn 1993.
13. H. Kuhn, *Romano Guardini; der Mensch und das Werk*, Kösel-Verlag, München 1970.
14. S. LaBerge, *Lucid dreaming: Psychophysiological studies of consciousness during REM sleep*, [w:] R. R. Bootzen, J. F. Kihlstrom, & D. L. Schacter (red.), *Sleep and cognition*, DC: American Psychological Association, Waszyngton 1990.
15. J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, tł. K. i K. Górcy, wyd. Fronda, Warszawa 2001.
16. Mickiewicz, *Poezje*,
[www.pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Adam_Mickiewicz_-_Poezje_\(1929\).djvu/496](http://www.pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Adam_Mickiewicz_-_Poezje_(1929).djvu/496), dostęp z dn. 3.2.2022.
17. K. Rahner, *Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit*, [w:] K. Rahner, *Schriften zur Theologie*, t. 16, Zürich 1984, s. 264-372.
18. K. Rahner, *Uwagi na temat problemu „anonimowego chrześcijanina”*, [w:] Karl Rahner, *Pisma wybrane, t. 1*, tł. G. Bubel, wyd. WAM, Kraków 2005.
19. R. M. Rilke, *Listy o sztuce*, tł. i opr. T. Ososiński, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
20. F. A. Schaeffer, *Art and the Bible*, wyd. InterVarsity Press, Downers Grove 2009.
21. Schilson, *Perspektiven theologischer Erneuerung. Studien zum Werk Romano Guardinis*, Düsseldorf 1986.
22. R. Scruton, *Piękno*, tł. S. Krawczyk, A. Rejniak-Majewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

23. *Słownik Języka Polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/>, dostęp z dn. 25.5.2022.
24. J. Szymik, *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury: literatura piękna jako locus theologicus*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1994.
25. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2012.
26. *Teologia Fundamentalna, t. V: Poznanie teologiczne*, red. T. Dzidek, Ł. Kamykowski, A. Napiórkowski, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 2006.
27. P. Tillich, *Art and Ultimate Reality*, [w:] *Apostolos-Cappadona* (red.), *Art, Creativity and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, s. 219-235.
28. E. Utracka- Mazur, *Z zagadnień inteligencji emocjonalnej w wykonastwie pianistycznym*, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2014.
29. Wikipedia niemiecka, hasło: *Weltanschauungsprofessur*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Weltanschauungsprofessur>, dostęp z dn. 15.7.2022.