



RENATA ROGOZIŃSKA*

POZNAŃ

OD WIZJI DO WIZERUNKU. SZTUKA JAKO WYRAZ MISTYCZNEGO OGOŁOCENIA I WEJŚCIA W „INNY ŚWIAT”

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TiCz.2014.041>

Obszar badawczy zakresłony przez obustronną relację między mistyką a sztuką jest ogromny. Doświadczenia o rodowodzie nadprzyrodzonym inspirowały artystów wszystkich krajów i epok, począwszy od wczesnego średniowiecza, a skończywszy na czasach współczesnych. Obok wizji doświadczanych przez licznych w dziejach chrześcijaństwa mistyków, w sztuce znajdowały swój rezonans literackie opisy wędrówek w zaświaty, a w jeszcze większym stopniu wątki wizyjne zawarte w Biblii. Wśród tych ostatnich szczególną popularnością cieszyły się objawienia apokaliptyczne, na czele z Apokalipsą św. Jana. Artyści przedstawiali też chętnie stany cielesne paranormalne, jak lewitacje, bilokacje, ekstatyczne pozy, stygmaty, które często towarzyszyły przeżyciom „nie z tego świata”. Szczególnie wiele obrazów ilustrujących doznania mistyków powstało po Soborze Trydenckim, który wyznaczył wizjom

* Dr hab. Renata Rogozińska, prof. nadzw. UA, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – historyk sztuki, etnograf. Autorka książek *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999* (2002), *Ikona w sztuce XX wieku* (2009) oraz ok. 150 artykułów poświęconych problematyce artystycznej. Specjalizuje się w analizie sztuki współczesnej inspirowanej tematyką religijną.

świętych, popularyzowanym przez Kościół, rolę pogłębiania pobożności wiernych.

Najczęściej odnoszono się w sztuce do widzeń zmysłowych (zwanych też zewnętrznymi), które powstają w wyniku działania Boga na zmysły wzroku i słuchu (choć także powonienia, smaku i dotyku), oraz do widzeń wyobrażeniowych, powstających przez działanie łaski na wyobraźnię, bez współdziałania zmysłów. Sztuka nadawała im w przeszłości postać figuratywną¹. Istnieje jeszcze jednak trzeci typ wizji – tzw. widzenia intelektualne (inaczej umysłowe). Dają się one opisać najkrócej jako rodzaj poznania ponad pojęciami, „bez pośrednictwa zmysłów cielesnych zewnętrznych czy wewnętrznych i przedstawiają się rozumowi sposobem nadprzyrodzonym jasno, wyraźnie i biernie”². Uznawane są przez samych mistyków oraz Kościół za najdoskonalszy rodzaj wizji, doznawanych dzięki łasce Bożej i duchowej pracy mistyka³.

W większości przypadków mistycy niechętnie opisują to, co dzieje się w ich duszy. Jeśli to czynią, to zazwyczaj z posłuszeństwa wobec woli Bożej, a także swych zwierzchników i przewodników duchowych, jak było to w przypadku św. Teresy z Avila. Podkreślają przy tym zgodnie

¹ W przedstawieniach artystycznych zaciera się podział na wspomniane kategorie. Artysta nie dysponuje żadnymi środkami wyrazu, by oddać wtargnięcie wizji w psychikę mistyka, w sferę jego wyobraźni. Stąd tradycyjny podział wizji mistycznych, jaki funkcjonuje w teologii, nie może być przeniesiony mechanicznie do klasyfikacji dzieł sztuki. Pisz o tym szerzej A. Kramiszewska, *Visio Religiosa w polskiej sztuce barokowej*, Lublin 2003, s. 54–55.

² Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, Księga II, 23, 1, źródło: <http://karmel.pl/klaszka/gora/index.php>.

³ Przedstawiony w największym skrócie podział wizji mistycznych odpowiada w zasadzie ustaleniom św. Augustyna. Bardziej szczegółowo opracował go św. Jan od Krzyża: „W taki więc sposób Bóg [zazwyczaj] naucza i wznosi duszę, że tego, co duchowe, udzielać jej poczyną od rzeczy bardziej zewnętrznych, namacalnych i przystosowanych do zmysłów. Albowiem niskość i małe udoskonalenie duszy wymagają, aby duch postępował za pośrednictwem łupiny tych rzeczy zmysłowych, dobrych w sobie, a więc przez poszczególne akty i przez przyjmowanie po kasku udzielań duchowych; wówczas doszedłszy do nawyknienia w tym, co duchowe, zdoła się podnieść do istoty ducha, która obca jest wszelkiej zmysłowości. Dusza nie może dojść do tego inaczej, jak tylko stopniowo i w sposób sobie właściwy, a więc za pomocą zmysłów, z którymi ciągle jest złączona. W miarę jednak, jak podnosi się duchowo przez obcowanie z Bogiem, ogołaca się i wyzbywa dróg zmysłowych, tj. rozmyślań i rozważań obrazowych. Gdy zaś całkowicie przylgnie w swym duchu do Boga, tym samym z konieczności wyzbywa się wszystkiego, co odnośnie do Boga może podpadać pod zmysły.” Jan od Krzyża, dz. cyt., *Księga II*, 17, 5.

brak adekwatności czynionych opisów do doznanych spotkań z istotami nieziemskimi, a zwłaszcza z Bogiem.

Bo chociażbym całe lata wysilała wyobraźnię na zmyślenie i przedstawienie sobie takiej piękności, nigdy bym tego dokazać nie zdołała ani nie umiała – zapisała św. Teresa z Avila. Piękność ta, choćby samą tylko jasnością i swoim blaskiem przewyższa wszystko, cokolwiek człowiek na tej ziemi zdoła sobie wyobrazić. [...] Jest to światłość, która nie zna nocy, zawsze jest światłością i nic jej zaćmić nie zdoła. Jest to na koniec taka światłość, że i najbystrzejszy rozum ludzki, choćby całe życie nad tym pracował, nie potrafi jej sobie przedstawić, jaką jest⁴.

Mistycy nie zawsze też akceptowali ilustrujące ich wizje dzieła sztuki. Najlepiej znany jest w Polsce przykład św. Faustyny Kowalskiej. Wielomiesięczne zmagania z obrazem malarza Eugeniusza Kazimirowskiego przyjęła bez entuzjazmu:

W pewnej chwili, kiedy byłam u tego malarza, który maluje ten obraz, i zobaczyłam, że nie jest tak piękny, jakim jest Jezus, zasmuciłam się bardzo, jednak ukryłam to w sercu głęboko [...] udałam się do kaplicy i napłakałam się bardzo. Rzekłam do Pana: kto Cię wymaluje tak pięknym, jakim jesteś?⁵

Szczególnym sceptycyzmem napawały ich próby relacjonowania doświadczenia obecności Boga w sobie, „w dniu” lub w „szczycie” duszy, czyli wizji o charakterze intelektualnym. Także sztuka pozostawała wobec nich bezradna; w przeszłości zwykła je unaoczniać w postaci wypływającego z niebios promienia, świetlistej kuli lub poświaty otaczającej ludzi i przedmioty, dziś – jak będzie o tym dalej mowa – próbuje naprowadzać na nie w sposób abstrakcyjny. Bezpośrednie i czytelne oddanie bezobrazowego i niewerbalnego ze swej istoty doświadczenia nie jest w sztukach plastycznych osiągalne. Tak uzasadniał tę niemożność Pseudo-Dionizy Areopagita:

Im bardziej wznosimy się do świata wyższej rzeczywistości, tym bardziej ograniczony staje się nasz język i nasze słowa skracają się dla ściślejszego wyrażenia tego, co pojmowalne. I wreszcie, kiedy już wstą-

⁴ Teresa z Avila, *Księga życia*, 28, 4–5, źródło: <http://www.karmelicibosi.pl/pdf/teresa/ksiegazycia.pdf>.

⁵ Faustyna Kowalska, *Dzienniczek*, z. I, 313, Kraków 1983, s. 67.

pimy do tej leżącej ponad rozumem ciemności, to nie znajdziemy już tam nawet nielicznych słów, lecz całkowity brak i mowy, i zrozumienia⁶.

Uciekałam się do różnych porównań – notuje ponad tysiąc lat później święta Teresa z Avila – usiłując za ich pomocą jaśniej się wytłumaczyć, ale tego rodzaju widzenia z pewnością żadne podobieństwo, jak sądzę, dokładnie nie objaśni. Jest to bowiem sposób widzenia z rodzaju najwyższych⁷.

Skoro nie przez podobieństwo do naszego „tu i teraz”, to może dzięki zanegowaniu (zniekształceniu) naturalnych wyglądów lepiej da się wyrazić „Tego, który stąpa po szczytach poznania”⁸? Podobnie postępuje wszak od wieków teologia apofatyczna (negatywna), zalecająca zaprzeczyć wszelkim atrybutom, jakie przypisujemy Bogu, czerpiąc doświadczenie z obserwacji świata widzialnego. I rzeczywiście, już od wczesnego średniowiecza zabiegi deformacyjne przyjęło się traktować jako antidotum na bolesne poczucie nieprzystawalności znaku i Znaczonego, niebiańskiego Wzoru i jego artystycznej reprezentacji. Ich niekiedy radykalny charakter przynosił efekty wręcz monsturalne⁹, w każdym razie, gdy mierzyć je kryteriami klasycznej poprawności. Prawdą jest, że nadmierne przerysowania wyglądów oraz twory ludzkich fantazji niekiedy budziły sprzeciw wierzących. Znane są gromy, jakie na ową „dziwną bezkształtną kształtność i kształtną bezkształtność” rzucał opat z Clairvaux – św. Bernard. Nie wszyscy jednak podzielali jego obawy. Czyż bowiem nie czytamy u żyjącego w tym samym czasie Hugona od św. Wiktora – wielkiego teologa i autora mistycznych traktatów, „że im bardziej podobieństwa stają się niepodobne, tym lepiej prawda nadprzyrodzona jest nam objawiona pod osłoną form szpetnych i pełnych smoty”? Nie chodzi przecież, tłumaczył już Pseudo-Dionizy Areopagita,

⁶ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 168.

⁷ Teresa z Avila, dz. cyt., 27, 3.

⁸ Tamże.

⁹ Przywołując termin „monsturalny”, warto w omawianym kontekście zwrócić uwagę, że łacińskie monstro (arch. mostro, właściwie monestro – pokazywać, wskazywać, określać coś lub kogoś) należało pierwotnie do słownika pojęć religijnych. Termin „monstrum” (monestrum) oznaczał właściwości bogów sprzeczne z naturą, a w sensie przenośnym wszelkie zjawiska niespotykane, wyjątkowe (cuda) o pochodzeniu nadprzyrodzonym. Stosowane w sztuce religijnej zniekształcenia znajdują więc w etymologii słowa „monstrum” dodatkowe uzasadnienie.

„żeby te szpetne formy pociągały ku sobie materialną stroną naszej duszy, trwale ją zadowalając, ale żeby pobudzić duchowo tę jej część, która pożąda rzeczy wyższych, i wznieść ją właśnie przez samo grubiaństwo tych figur, do góry”¹⁰.

Podobnemu przekonaniu hołduje niejeden z twórców współczesnych¹¹. Wyraził je dobitnie Martin Heidegger w słowach: „Spaczoność jako spaczoność prowadzi nas na trop niespaczonego. Niespaczone wołaniem przyzywa święte. Świętość wiąże to, co boskie. Boskość przybliża Boga”¹².

W dążeniu do ukazania „Niespaczonego”, ujawnienia w sztuce świętości, metodę „wyzbywania się” podobieństwa stosują nagminnie artyści XX wieku, radykalnie zmieniając rzeczywiste kształty i proporcje. Dla wielu z nich stała się ona wręcz probierzem sakralności sztuki, generatorem Sensu, lecz również lekcją dyscypliny artystycznej, skłaniającą do odrzucenia zbędnych szczegółów, sprowadzenia widzialnych kształtów do form absolutnie prymarnych.

Apofatyczne ogołocenie i wejście w „inny świat” zaznacza się w jeszcze większym stopniu w dziełach całkowicie odartych z odniesień do rzeczywistości. Jak przekonuje A. Kramiszewska, zajmująca się badaniem związków sztuki z mistyką:

Dopiero wyjście poza ramy tradycji ikonograficznej, otwarcie na sztukę abstrakcyjną, nieprzedstawiającą, stworzyło nową jakość, pozwalającą podjąć próbę ukazania zindywidualizowanego wizerunku, który może dotrzymać kroku świadectwom mistyków. Choć nadal nie otworzyły się przed artystami możliwości zilustrowania doświadczenia wewnętrznego, sztuka pozwala mu towarzyszyć¹³.

¹⁰ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*, w: tenże, *Pisma teologiczne II*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999, s. 54.

¹¹ Od czasu wydania w 1853 roku przez profesora Uniwersytetu w Królewcu Karla Rosenkranza *Estetyki brzydoty* (*Aesthetik des Hässlichen*), spopularyzowanej w Polsce przez Henryka Struvego (1887), brzydota i deformacja stały się również kluczową kategorią estetyczną. Zob. *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2011.

¹² M. Heidegger, *Cóż po poecie*, tłum. K. Wolicki, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977, s. 222.

¹³ A. Kramiszewska, *Doświadczenie mistyczne w przekładzie na język sztuki. Wyzwania i pułapki na przykładzie ikonografii Trójcy Świętej*, w: *Fides Ex Visu. Okiem mistyka*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2012, s. 222.

Abstrakcja jest językiem, który pojawia się, gdy inne języki zawiodą, gdy dzieją się rzeczy, które wprost przechodzą wyobrażenie. Ma ona współcześnie niejedno oblicze. W malarstwie eksponowaną rolę w ewokowaniu stanów granicznych, doświadczanych u styku życia i wieczności, odgrywają kolor i światło. Jako znaki symboliczne znajdują się w punkcie przecięcia materialnego z pozaświatowym. Są nie tylko znakami odsyłającymi nas z jednej płaszczyzny do drugiej, lecz mają swój udział w ich obu. Widzenia mistyków świadczą o tym, że światło i kolor, towarzysząc wstępowaniu i zstępowaniu po stopniach drabiny mistycznej, stanowią język wartości duchowych, duchowej komunikacji. Przytoczmy, dla przykładu, jedno z takich „kolorystycznych” widzeń św. Hildegardy z Bingen, dotyczące tajemnicy Trójcy Świętej.

Z tego względu widzisz bardzo jasne światło, bez ułudy i skazy, słabości i oszustwa, oznacza ono Ojca. A znajdujący się w niej kształt ludzki w kolorze szafiru, który istnieje bez ułudy i obojętności, zadości i niesprawiedliwości, oznacza Syna, który w zgodzie z Boskim majestatem powstał z Ojca przed wiekami [...] Cały ten kształt lśnił bardzo pięknym czerwonym ogniem, który [...] oznacza Ducha Świętego. [...] Owo jasne światło zlało się z pięknym czerwonym ogniem, a ten czerwony ogień – z całym owym jasnym światłem, a jasne światło i czerwony ogień – z całą postacią człowieka. Oto wszystkie elementy jedną siłą zaistniały, jedną wspólną możliwością, jako jedno światło¹⁴.

Niektórzy artyści, chcąc zintensyfikować działanie obrazu, posiłkują się żywiołem koloru i światła w sposób ekspresyjny. Spontaniczny gest malarski, żywiołowa i silnie nasycona plama barwna, kontrasty kolorystyczne, bogata, często niemal reliefowa faktura płótna sprawiające wrażenie nieustającej erupcji, podskórnej vibracji, niczym niepomowanej dynamiki, mogą stanowić ekwiwalent przeżyć o charakterze ekstatycznym. Odbiorcę wprowadzają w stan napięcia, pobudzenia emocjonalnego, uniesienia, zbliżony do tego, jaki bywa odczuwany w chwilach doświadczania *sacrum*. Inni twórcy, przeciwnie, rezygnując z bogactwa napięć barwno-światlnych na rzecz rozwiązań monochromatycznych i wyważonej, statycznej kompozycji, stwarzają sugestię oderwania się władz duszy od wszelkich rzeczy widzialnych i zmysłowych. Sprzyjają osiągnięciu przez widza stanu błogiego spokoju, harmonii wewnętrznej,

¹⁴ Hildegarda z Bingen, *Scivias*, tłum. J. Łukaszewska-Haberkowa, t. 1, Seria: Źródła monastyczne nr 57, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2011, s. 268–269.

wyciszeniu umysłu. Milczenie jest mową Boga – przekonywał św. Jan od Krzyża, propagując duchowość milczenia. To jedyna „przestrzeń”, w której Bóg może komunikować się z człowiekiem, bo wszystko inne nosiłoby w sobie ryzyko pomniejszenia znaczenia daru. Niezrównanym przykładem medytacyjnego działania malarskiej abstrakcji jest *Kaplica Rothko* (poświęcona w 1970 roku), znajdująca się na terenie katolickiej uczelni w Houston w Teksasie (University of St. Thomas). Umieszczone w niej obrazy czołowego amerykańskiego abstrakcjonisty – przedstawiciela *color field painting* (malarstwa barwnych płaszczyzn), dzięki harmonii kolorystycznej i precyzji wykonania, zdają się wręcz nie-ludzkie. Jednobarwne, gładkie płaszczyzny jakby pozbawione materialności, o subtelnych efektach chromatycznych stają się czystą manifestacją światła. Widz dosłownie zanurza się w kolorze, poddając się jego lśnieniu i pulsacji. W Polsce odpowiednikiem i zarazem swoistą reinterpretacją obrazów Rothko jest seria *Treny smoleńskie* (2010–2011) Tadeusza Gustawa Wiktora, prezentowana wiosną 2011 roku w galerii Otwarta Pracownia w Krakowie. Składa się na nią 14 wielkoformatowych obrazów olejnych (200 × 155 cm), w większości utrzymanych w tonacji srebrzystoszarej, rozpiętej między odcieniami bieli i czerni. Surowe, żałobne, skłaniają do zadumy nad tragedią, zaiste trudną do pojęcia. Tren jako rodzaj pieśni lamentacyjnej, blisko spokrewnionej z elegią, jest przecież nie tylko formą opłakiwania. To również antyteza „jasności rozumienia”, wyraz bezradności wobec zdarzeń, które wymykają się ujęciu racjonalnemu.

Podobne w duchu dążenie do uwolnienia się spod władzy zmysłów objawia się w architekturze modernistycznej. Dobrym przykładem jest ascetyczny w swym kształcie, pozbawiony wszelkich dekoracji kościół Bożego Ciała w Aachen projektu Rudolfa Schwarza (1928–1930). Zainspirowały go pisma św. Jana od Krzyża, zwłaszcza rozważania na temat miejsca, które byłoby szczególnie korzystne dla modlitewnego spotkania z Bogiem. Jak pisze mistrz:

Chociaż więc świątynie są przeznaczone na modlitwę (i świątyni nie wolno na inny cel używać), to jednak dla skupienia wewnętrznego i przestawiania z Bogiem należy takie z nich wybierać, które mniej zajmują i mniej pociągają zmysły. Niech to więc nie będzie miejsce przyjemne i rozkoszne dla zmysłów (jakiego niektórzy szukają), gdyż wtedy zamiast skupić ducha w Bogu znajdzie się rozrywkę, upodobanie i zadowolenie zmysłów. Toteż na modlitwę odpowiedniejsze jest miejsce samotne, a nawet surowe, gdyż wtedy duch mocny będzie się wzbijał

wprost ku Bogu. Nie napotyka bowiem na przeszkody widzialne, które chociaż pomagają czasem do podniesienia ducha, to jednak nie można się na nich zatrzymywać, lecz trzeba raczej zapomnieć o nich, by wejść w skupienie wewnętrzne¹⁵.

„Przezroczystość takiej formy – objaśnia sam architekt – powinna kierować spojrzenie ku treści, która ją wytworzyła, ku duchowi, który ją powołał i wypełnił”¹⁶.

Wraz z dziełami M. Rothko, T. Wiktora i R. Schwarza zbliżyliśmy się do sztuki minimalistycznej (*minimal art*), nie bez powodu znanej również jako: *mystic minimalism*, *spiritual minimalism*, *sacred minimalism*. Zgodnie z apofatycznym w swej genezie przeświadczeniem, że da się jedynie „przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne”, dla szeregu abstrakcjonistów środkiem wyrażającym transcendencję numinozum, Boga niepojętego, całkowicie odmiennego stało się (swoiście pojmowane i unacoczniane) NIC – źródło i zasada wszelkiej inności¹⁷. Minimalizm środków plastycznych – „przezroczystych”, potencjalnych, nieuchwytnych jest dziś często traktowany jako symboliczny odpowiednik doznań mistycznych, ich charakteru bezobrazowego. Już więc nie tylko rezygnacja z przedstawieniowości, ale także ograniczenie środków artykulacji plastycznej do (absolutnego) minimum służy do wskazania na stan zjednoczenia ze Stwórcą, w którym mistyk „całkowicie przyłgnie w swym duchu do Boga, tym samym z konieczności wyzbywa się wszystkiego, co odnośnie do Boga może podpadać pod zmysły”¹⁸. Niejeden artysta idzie jednak jeszcze dalej w dopatrywaniu się pokrewieństw między sztuką a mistyką, przyrównując akt tworzenia do przeżyć wizjonerów, a powstałe w efekcie dzieło sztuki do „wydarzenia mistycznego”.

„Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych, znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do wizji tej prowadzącymi a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego, co św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*” – pisał polski malarz Józef Czapski¹⁹. „[...] uprawiam malarstwo Absolutu lub malarstwo absolutne”

¹⁵ Jan od Krzyża, dz. cyt., *Księga III*, 39, 2.

¹⁶ R. Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1998, s. 71, cyt. za: C. Wąs, *Ekstazy i pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quarto” (2007) nr 2, s. 96.

¹⁷ Zob. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 31.

¹⁸ Jan od Krzyża, dz. cyt., *Księga II*, 17, 5.

¹⁹ J. Czapski, *O wizji i kontemplacji*, w: tenże, *Patrząc*, Kraków 1996, s. 124.

– deklaruje z kolei T. G. Wiktor, traktując swe obrazy jako zapis autoobjawień doznawanych w sytuacji duchowego przebudzenia, wewnętrznego rozświeślenia, spotkania z rzeczywistością ostateczną²⁰. I nie jest w tym przeświadczeniu osamotniony.

Czy rzeczywiście – zapytajmy – moment artystycznej iluminacji, który spływa na artystę „zawsze nieoczekiwanie, jak łaska”²¹, daje się zrównać (utożsamić?) z wizjami mistyków? I czy jest z nimi w jakiś sposób kompatybilna abstrakcja, która w pogoni za Istotą Rzeczy niszczy wszelkie podobieństwo do świata? Czy lepiej/silniej przylega do nich aniżeli formuła realistyczna, a nawet działania zniekształcające podobieństwo, zawsze, choć w różnym stopniu, zakorzenione w doczesności?

Cóż, jak można się domyślać, odpowiedź nie jest prosta. Obok rzeczników wskazanych paranteli, wielu podchodzi do nich z konieczną ostrożnością. Szczególnie sceptyczny był Tomasz Merton:

Doświadczenia mistyka i doświadczenia artysty są nieporównywalne. Chociaż jest możliwe, że ktoś może być jednocześnie mistykiem i artystą, to jego sztuka i mistyka muszą pozostawać dwiema różnymi rzeczami. Święty Jan od Krzyża zdołał przywołać w poezji coś ze swego doświadczenia Boga w modlitwie. Lecz otchłań nie do przebycia pozostawała zawsze między jego poezją a jego modlitwą. Nigdy by go nie skusiło, aby przypuszczać, że układanie wiersza jest aktem kontemplacji²².

„Może dlatego Merton powiedział – dodaje w komentarzu poeta ks. Jan Twardowski – że artysta jest nieudanym świętym. Jakże często jednak Bóg przez tych nieudanych świętych toruje drogę Łasce”²³.

Na pewne analogie między doświadczeniem mistycznym i artystycznym wskazuje św. Jan Paweł II, który w pamiętnym *Liście do artystów* z 1999 roku porównywał objawienie wewnętrzne – „natchnienie” do „tchnienia”, stanowiącego w jakiejś części misterium stworzenia. W innym miejscu *Listu* pisał:

²⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor. *Ikony – Bramy Światła*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Artemis, Kraków 1996, brak paginacji.

²¹ J. Czapski, dz. cyt., s. 124.

²² T. Merton, *Wspinaczka ku Prawdzie*, tłum. P. Parleja, w: tenże, *Szukanie Boga*, Kraków 1983, s. 75.

²³ J. Twardowski, *O artystach i poezji*, w: *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, red. B. Drózdź-Żytyńska, M. Goławska, P. Kawałko, A. Oleszczuk, Lublin 2006, s. 709.

Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość, stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy – tam, gdzie pragnienie nadania sensu własnemu życiu łączy się z nieuchwytnym doznaniem piękna i tajemniczej jedności rzeczy²⁴.

Analogie to jednak zupełnie co innego niż identyczność, czy nawet pokrewieństwo. Choć, jak pisał w *Liście* Ojciec Święty, „sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę”, to równocześnie pozostaje zawsze naznaczona pewną dozą „uziemiającej” ją ułomności.

Wszyscy artyści – kontynuuje Papież swe orędzie – zdają sobie sprawę, jak głęboka przepaść istnieje między dziełem ich rąk, nawet najbardziej udanym, a olśniewającą doskonałością piękna, dostrzeżonego w chwili twórczego uniesienia: wszystko, co zdołają wyrazić, malując, rzeźbiąc i tworząc, jest jedynie przebłyśkiem owej światłości, która na kilka chwil jaśniała oczom ich duszy²⁵.

„To bardzo trudne dla twórców – uznanie konieczności pokory wobec tego boskiego piękna” – pisze w odniesieniu do powyższego fragmentu architekt Konrad Kucza-Kuczyński²⁶.

Należy więc przyjąć, że nie ma i nie będzie takich stylów ani takich środków wyrazu artystycznego, które by były w stanie adekwatnie i w pełni przekonująco wyrazić fenomen przeżycia duchowego. Wszystkie bez wyjątku skazane są na połowiczność, na niejasność („jak w zwierciadle”), na odsłanianie i zaciemnianie równocześnie. Nie można też stawiać znaku identyczności między przeżyciem mistycznym a twórczym. Nie znaczy przecież, że należy tym samym ustać w wysiłkach artystycznego wnikania w świadectwa mistyków, poszukiwania dla nich form możliwie ekwiwalentnych. Powinny być one nadal ważnym źródłem inspiracji dla artystów, zwłaszcza w dobie postępującego procesu „opróżniania znaczenia”, „pustynnienia kultury”, zamykania oczu i umysłu na perspektywę nadprzyrodzoną. Mówiąc słowami Sergiusza Bułgakowa – filozofa i teologa prawosławnego: „Sztuka patrzy na rzecz, ale poprzez rzecz i poza

²⁴ Jan Paweł II, *List do artystów*, 1999, w: *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, Lublin 2006, s. 38.

²⁵ Tamże.

²⁶ K. Kucza-Kuczyński, *Na progu Kaplicy Sykstyńskiej*, w: *Jan Paweł II do artystów. Artyści do Jana Pawła II*, s. 340.

rzecz. Sztuka widzi w rzeczy jej meta-rzecz lub proto-rzecz, jej obraz myślowy lub ideę. Ona rozszyfrowuje kryptogram bytu, przemieniający rzecz w rodzaj hieroglifu sensu, a tym samym wzbogaca ją artystycznie”²⁷. I jako taka jest skazana na gonitwę za Niedościęgnionym, więc zarazem na porażkę, na bolesne poczucie niespełnienia. Jest, według słów malarki Aldony Mickiewicz, jak biblijna Maria Magdalena, próbująca na próżno zatrzymać Zmartwychwstałego.

mam takie przekonanie, że my tak naprawdę [...] działamy w materii i że naszą domeną jest, tak naprawdę, materia. Materia, która jest przecież obszarem grzeszności. Myślę, że grzechem powszednim artysty jest pożądlliwość oczu. Najczęściej też dołącza się do tego pycha żywota, ale to już osobny temat... [...] Zawsze niezwykle fascynował mnie motyw ikonograficzny *Noli Me Tangere* (Nie dotykaj mnie) przedstawiający Magdalенę, która spotyka Chrystusa po zmartwychwstaniu i nie rozpoznaje Go. [...] Pomyślałam sobie, że być może ten motyw najtrafniej opisuje sytuację dążenia, ale i ograniczenia sztuki. Może właśnie ta Maria Magdalena, ta „piękna nierządna”, mistrzyni zmysłów próbująca dramatycznym gestem dotknąć, zatrzymać odchodzącego – jest jakąś figurą sztuki? Ona, która próbuje uchwycić tego, który już za chwilę stanie się niewidzialny, opuści przestrzeń dostępną zmysłowo. Ale Chrystus wzbrania się przed dotknięciem, zwrócony jest już gdzie indziej, opuszcza „widzialne”. I tak naprawdę pozostaje jej jedynie doświadczenie zmysłowe – nie wiem – chłodu ziemi, zapachu trawy?²⁸

Streszczenie. Doświadczenia o rodowodzie nadprzyrodzonym inspirowały artystów wszystkich krajów i epok, począwszy od wczesnego średniowiecza, a skończywszy na czasach współczesnych. Najczęściej odnosili się do widzeń zmysłowych (zwanых też zewnętrznymi) oraz wyobrażeniowych, nadając im zazwyczaj postać figuratywną. Poza sferą zainteresowań artystycznych musiały pozostać widzenia intelektualne (inaczej umysłowe), mające charakter pozapojęciowy i pozaobrazowy. W XX wieku próbuje nawiązać do nich sztuka abstrakcyjna. Abstrakcja uznana została za język, który pojawia się, gdy inne języki zawodzą, gdy dzieją się rzeczy, które wprost przechodzą wyobrażenie. Taką rolę odgrywa zwłaszcza abstrakcja minimalistyczna, która bywa traktowana jako ekwiwalent mistycznego

²⁷ S. Bułgakov, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 44.

²⁸ A. Mickiewicz, *Głos w dyskusji Sztuka między życiem a sacrum albo różne drogi do nieba*, w: *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa 2014, s. 196–197.

ogółocenia i wejścia w „inny świat”. Należy jednak przyjąć, że nie ma i nie będzie takich stylów ani takich środków wyrazu artystycznego, które byłyby w stanie adekwatnie i w pełni przekonująco wyrazić fenomen przeżycia duchowego. Wszystkie bez wyjątku skazane są na połowiczność, na niejasność („jak w zwierciadle”), na odsłanianie i zaciemnianie równocześnie.

Słowa kluczowe: mistyka chrześcijańska; sztuka; artysta współczesny.

Summary: From vision to image. Art as a reflection of mystic emptying and entrance into “another world”. Author differentiates two kinds of mystical experiences, which were expressed by same artists in all European countries since the beginning of Middle Ages. In their realizations there were pieces of art inspired by sensorial imaginations derived from outside stimulus, as well as artistic realizations animated by insights visions. The abstract art tries to refer to the both sources of these mystic inspirations. The author argues that the abstraction is a useful style when other ways of pictorial expressions are disappointed. Though artists will never be able to find adequate medium for the spiritual phenomenon they perceived. However remarkable and valuable way of expression of unimaginable is minimalist abstraction style.

Keywords: Christian mysticism; art; contemporary artist.