

TADEUSZ BORUTA

ZŁO W SZTUCE¹

Tekst podejmuje podstawowe problemy wynikające z relacji między dziedzinami sztuki i moralności. Czy sztuka jest autonomiczna względem faktów moralnych? Czy jej rozumiejące doświadczenie potwierdza tę główną tezę nowożytnej i współczesnej estetyki? Czy możliwa jest sztuka obrazująca metafizyczne zło?

Nie chciałbym w tych rozważaniach zajmować się ikonografią obrazującą złe duchy. Tego typu przedstawienia namnożyły się w ciągu wieków i nieraz z perspektywy czasu to co miało w nich przerażać raczej śmieszy i bawi. Jest jednak kilka, które i dzisiaj, dając do myślenia, wzbudzają pewien rodzaj lęku, gdyż zdają się dotyczyć jakiejś ontologicznej prawdy naszego istnienia. Takim to ciągle aktualnym dziełem pozostaje namalowane przez L. Signorelliego w katedrze w Orvieto *Kazanie i czyny Antychrysta*. Fresk ten poraża mocniej niż dosadna i obrazowana sugestywną, niemal naturalistyczną formą wizja potępionych tegoż autora, w tej samej kaplicy. Tak więc, mimo zastrzeżenia, że w tym tekście nie chciałbym opisywać przedstawień diabła, to jednak na wstępie przybliżę wizerunek Antychrysta namalowany we wspomnianym fresku.

Jest on przedstawiony w momencie głoszenia kazania, jako postać podwójna. Na zewnątrz przypomina Chrystusa tymczasem z tyłu za jego plecami artysta ukazał szepczącego mu do ucha Szatana. Ich wewnętrzną tożsamość podkreślają wspólne ręce. Zarówno w jego orszaku jak i wśród słuchających go znajdują się przedstawiciele wszystkich stanów, klas, wieku, obu płci a także osoby duchowne.

Współcześni w wizerunku Antychrysta doszukiwali się Savonaroli, charyzmatycznego dominikanina, w owym czasie skazanego przez Papiestwo na śmierć, który swymi kazaniem nawoływał tłumy do odnowy moralnej piętnując przy tym wypaczenia w Kościele. Jednak bezpośrednio Luca Signorelli nawiązał tu do ewangelicznych opisów wydarzeń poprzedzających Paruzję, czyli ponowne przyjście Chrystusa.

«Wtedy jeśli by wam kto powiedział: „Oto tu jest Mesjasz” albo: „Tam”, nie wiercie. Powstaną bowiem fałszywi mesjasze i fałszywi prorocy i działać będą wielkie znaki i cuda, by w błąd wprowadzać, jeśli to możliwe, także wybranych.»²

W górze nad Antychrystem horyzont zamyka majestatyczna budowla, która swą formą przypomina poszukiwania architektów renesansu mające na celu stworzenie idealnej świątyni będącej odbiciem harmonii Niebieskiej. Wzorem tamtych skonstruowana została ona na planie centralnym, z antycznymi portykami otwartymi na cztery strony świata. Jest prawie taka jak te idealne świątynie i tak jak w popularnej reklamie, to „prawie” czyni istotną różnicę. Podobnie jak i inne zobrazowane tu czyny symbolizuje ona dzieło Antychrysta. Jednak tylko posiadanie dobrego smaku połączone z wprawnym okiem i odrobiną wiedzy pozwala wyłapać dysharmonię formy i złe proporcje tej szatańskiej świątyni.

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją wykładu przedstawionego na zebraniu Sekcji Estetyki im. Romana Ingardena Polskiego Towarzystwa Filozoficznego w Instytucie Filozofii UJ, dnia 8 listopada 2006 roku.

² Mt 24, 23-24

Brak tu owej interakcji koła i kwadratu będącej podstawą każdej idealnej budowli centralnej, która wyraża emanację Ducha w materię Ziemi. Nie ma tu zwieńczenia kopułą symbolizującej Sfery Niebieskie. Swą strukturą przypomina ona znacznie późniejszą architekturę socrealistyczną (pałace dla ludu) i budowle faszystowskie wyrażające moc i trwałość. Świątynia Antychrysta, tak jak tamte, zarówno formą jak i detalem nawiązuje do porządków antycznych, ale podobnie jak współczesny postmodernizm nie ma ona wewnętrznej zasady porządkującej: przyporządkowania części całości. Zbyt rozbudowane portyki podkreślają wymiar horyzontalny. Są niczym doklejone do formy centralnej antyczne świątynie i jako nie podporządkowane jedności symbolizują politeizm. Wieloboczny tamburyn jest zawieszony na suficie głównej budowli bez pośredniczących pendentywów, które przenosiłyby jego ciężar na ściany boczne i fundamenty. Taka budowla była wówczas niewykonalna (gdyż nie znano żelbetonu) a więc była rodzajem mirażu ludzającym przepychem i wielkością, ale jako naruszająca naturalne prawa ciężenia próba jej urzeczywistnienia wróżyła pewną katastrofę.

*

Fresk L. Signorellego zdaje się mówić, że dzieła Szatana wyrażają się w relatywizmie, tworzeniu nierzeczywistych, powierzchownych wizji, które zafascynowanych nimi wyznawców prowadzą ku zatraceniu. Może to także miał na myśli Jerzy Nowosielski wydając przed laty sąd o diaboliczności sztuki nowych mediów? A diagnoza ta właściwie dotyczyłaby całej współczesnej kultury. Zastanawiając się nad obecnością zła w sztuce przypomniałem sobie ową refleksję Jerzego Nowosielskiego na temat twórczości artystów, którzy w swoich realizacjach stosują komputery, lasery i inne tzw. nowe media. Opowiadał on swoje doświadczenie po oglądnięciu, bodaj w Paryżu, wystawy prezentującej takie dzieła.

Miało to miejsce z początkiem lat osiemdziesiątych i z perspektywy dzisiejszej, zarówno te elektroniczne narzędzia były stosunkowo prymitywne jak i stosujący je artyści jeszcze „raczkowali” w nowych mediach. Jerzy Nowosielski długo błądził po ekspozycji, został oczarowany możliwościami i efektami komputerowych prac, trudno mu było oderwać oczy; jednak gdy stamtąd wyszedł i ochłonął z wrażeń uświadomił sobie, że oto miał do czynienia ze sztuką diabelską, która w przeciwieństwie do sztuki anielskiej duchowo ogołaca. Oglądający ją człowiek, po obudzeniu się z fascynującego mirażu, pozostaje w jeszcze większej pustce.

W sztuce komputerów nie chodzi o obrazowanie substancjalnego zła, czyli szatana, lecz o jego działanie na człowieka a to jest o wiele groźniejsze. Ogołocenie duchowe odbywa się poprzez rozbicie osobowości. By podążać za myślą Jerzego Nowosielskiego trzeba zrozumieć kim jest szatan. Zgodnie z refleksją niektórych teologów prawosławia, zwraca on uwagę, że diabeł to *binarius* – inaczej mówiąc jest dwójkowy (liczba dwa przypisywana jest diabłu) – swym działaniem wprowadza podział rzeczywistości. Dzieląc każdy przejaw realności, tworząc antytezę każdej konstruktywnej myśli systematycznie prowadzi do destrukcji całego kosmosu. Sam Szatan ustawia się w roli Antychrysta, władcy świata ciemności alternatywnego wobec światłości Królestwa Bożego.

Nie wiem, czy podstawą radykalności sądu Nowosielskiego była wiedza o dwójkowym systemie (0-1) działania każdego procesora, czy też głębsze, porażające doświadczenie rozkładu własnej osobowości? Osobiście, korzystając od lat z komputera, daleki jestem od przypisywania mu roli narzędzia diabła, niemniej nieraz dane mi było

przeżycie destrukcyjnego działania niektórych wytworów kultury i cywilizacji. Nie chciałbym też rozstrzygać tu racji tak ostro postawionego sądu i nie wiem czy również dzisiaj Jerzy Nowosielski powtórzyłby go w odniesieniu do sztuki nowych mediów. Niech jednak ta wypowiedź stanie się zaczynem refleksji nad ontologicznym zanurzeniem się twórczości w dobro lub zło. Czy sztuka jest, albo jaka sztuka jest, anielska lub diabelska?

Niech przez jakiś czas przewodnikiem w tych rewirach pozostanie jeszcze Jerzy Nowosielski, który często wypowiadał się na temat anielskości i diabelskości sztuki. Jego refleksja zbudowana jest na podłożu teologii prawosławnej i fascynacji manicheizmem, do której przyznawał się wielokrotnie.

W prawosławiu ikona staje się źródłem łaski Boga, sakramentem, gdyż odsłania rzeczywistość Nowego Jeruzalem. Tym samym jest aniołem, czyli posłańcem Dobrej Nowiny. Nowosielski ową anielskość rozciąga na każdy wybitny obraz, gdyż komunikuje on rzeczywistość duchową. Tu, mówiąc językiem chrześcijańskich neoplatoników, dokonuje się przebóstwienie upadłej materii. Następuje przemiana złego w dobre. „Sztuka jest rzeczywiście polem alchemicznej przemiany. Oczywiście mówię o prawdziwej sztuce, nie o sztuce pozornej”.³ Jednocześnie zauważa istnienie sztuki diabelskiej – możliwość stworzenia dzieła będącego realnym wizerunkiem substancjalnego zła.

Na pytanie: „Czy sztuka może być odbiciem złego?” Nowosielski stwierdza: „Myślałem, że nie może, ale jak poznałem się z malarstwem Francisa Bacona, to przekonałem się, że może. Przez malarstwo Bacona substancjalne zło objawiło swoje prawdziwe oblicze.

– To znaczy, że w tych obrazach widać oblicze Szatana?

– Widać oblicze Szatana.”⁴

Anielskość ikony, anielskość każdej prawdziwej sztuki, wynika z jej eschatologicznego otwarcia – ukazywania rzeczywistości w wymiarze zmartwychwstania. Uznając wielkość twórczości Bacona Nowosielski gotów przyznać jego obrazom miano ikony diabła.

*

Snując refleksję nad obecnością zła w sztuce, oczywiście nie można zapomnieć, że w ciągu wieków, dla radykalnych ikonoklastów, obrazowanie rzeczywistości było efektem podszeptów Szatana – złem, z którym nieraz krwawo walczone. Wystarczy przypomnieć dwa wielkie ikonoklazmy w dziejach chrześcijaństwa. Ten z pierwszych wieków naszej ery zakończył się zwycięstwem czcicieli obrazów na Soborze Nicejskim II (w 787 r.), natomiast drugi z okresu reformacji doprowadził do rozpadu Kościoła. Oba spływały obficie krwią co już samo w sobie implikuje obecność zła. W jakimś stopniu podobny antyikoniczny stosunek miały prawie wszystkie rewolucje, także te najnowsze, które strącały pomniki i niszczyły wizerunki.

Pomińmy jednak ten ekstremalny stosunek do sztuki i pozostajmy w obszarze kultur, dla których przedstawianie człowieka w formie obrazu lub rzeźby było istotnym składnikiem tożsamości. Niewątpliwie taką kulturą jest prawosławie. Mimo, że w naszej świadomości cerkwie pełne są obrazów a ikona stała się symbolem malarstwa religijnego, to i tu możemy doświadczyć pewnego ukrytego ikonoklazmu. Nie licząc relie-

³ Jerzy Nowosielski o diable ze zbioru *Rozmowy na koniec wieku* (prowadzą K. Janowska i P. Mucharski), Wyd. Znak, Kraków 1997

⁴ Jerzy Nowosielski o diable ze zbioru *Rozmowy na koniec wieku* (prowadzą K. Janowska i P. Mucharski), Wyd. Znak, Kraków 1997

fów praktycznie nie spotykamy tu rzeźby. Był to niewątpliwie efekt jakiegoś kompromisu wobec biblijnych zakazów. Kult posągów – idoli, cielców, bałwanów był typowy dla religii pogańskich. Na kartach Pisma Świętego jest on wielokrotnie ośmieszany i pogardzany, widziany także jako znak odstępstwa od prawdziwej wiary w nieogarnionego Boga. Nie bez znaczenia mógł tu być status rzeźby. Formy przedstawione w posągu istnieją jako realne w swojej materii i objętości. Zajmują one konkretną trójwymiarową przestrzeń tą samą, w której egzystuje oglądający. W efekcie tak jak każdy przedmiot podlegają różnorodnym relacjom. Rzeźba w zależności skąd na nią patrzymy i jak jest oświetlona daje nam wiele wyglądom – czyli wizerunek ulega częstym zmianom a przede wszystkim jego wygląd, ekspresja jest zależna od odbiorcy.

Ikona gwarantuje natomiast stałość oglądu i niezmienność obrazowanej postaci. Relacje wewnątrz obrazu są autonomiczne i nie ulegają zmianom. Jeśli dodamy do tego fakt, że pierwotnie wizerunki były najczęściej malowane (lub układane jako mozaiki) na ścianach cerkwi to potrzeba niezmienności była tym mocniej gwarantowana. Stawały się one integralną częścią świątyni, symbolizującej Królestwo Boże. Można powiedzieć, że ikona nie przedstawia materialnego świata, lecz odbicie jego boskiego prawzoru z jego niezmienną hieratyczną strukturą. Nie ma tu miejsca dla jakiegokolwiek relatywizmu, przestrzennych relacji malowanych obiektów i postaci, zmiennych uwarunkowań miejsca i czasu. Światło poranka czy mroku nie znajdzie tu swego malarskiego ekwiwalentu. Nie ma tu też miejsca na stosowanie perspektywy zbieżnej, której użycie ustawiałoby relacje od widza (poznającego podmiotu) do wizerunku Boga – w jakimś stopniu uprzedmiotawiając Go. Ikona jest obrazem świata przemienionego, eschatologicznej wizji Kościoła – dla wierzących – jedynie prawdziwej rzeczywistości. Namalowane figury obrazują ciało przemienione, po zmartwychwstaniu. To raczej układ jakichś duchowych energii a nie odwzorowanie anatomicznych proporcji i fizycznych uwarunkowań człowieka. Stąd ten charakterystyczny, wydłużony i syntetyczny kształt postaci, niechęć do naturalizmu, mimetyzmu i wszelkiej iluzji.

Tymczasem forma rzeźbiarska choćby nie wiem jak abstrahująca od ziemskiej rzeczywistości zawsze jest przedmiotem wśród przedmiotów. Nie jest ona w stanie całkowicie uciec od materii, którą jest niemal ontologicznie skażona. Właśnie ta obecna w sztuce zachodniej akceptacja przemijającego, zmysłowego świata, gloryfikowania go w dziełach i opisywania jego piękna, przywiązania do materii upadłej i duma z ludzkiej samowystarczalności i podmiotowości człowieka we wszelkich relacjach, stawała się źródłem nieustannej krytyki prawosławnych w stosunku do sztuki zachodniej. Choć jest ona tylko częścią wielowiekowego konfliktu religijno-kulturowego wynikającego z różnych tradycji i tożsamości o prymat i prawowierność, to jednak warto przyjrzeć się niektórym stawianym tu zarzutom, pokierować refleksje zgodnie z intuicjami prawosławia, by zrozumieć pewne ontologiczne uwarunkowania sztuki. Bo jak zauważa Paweł Florenski „ikonografia to metafizyka bytu – nie metafizyka abstrakcyjna, lecz konkretna. Podczas gdy malarstwo olejne nadaje się do przekazywania zmysłowo danego świata, a grawiura jego wyabstrahowanego schematu, ikonografia istnieje jako zjawisko unaoczniające metafizyczną istotę tego, co przedstawia”.⁵

*

O ile ikoną nazywać możemy dzieło ukazujące jedność świata, scalające rozkawałkowaną rzeczywistość, lub przynajmniej przekraczające jej rozkład, tak by otworzyć nas

⁵Paweł Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, PAX 1981

na integrujące działanie Ducha, to prace potęgujące rozbitcie są diabelskimi. Idąc dalej za intuicjami niektórych teologów prawosławia należałoby stwierdzić, że prawie cała sztuka zachodniej Europy, począwszy od renesansu, ma cechy dzieł szatana, gdyż jej wewnętrzną strukturalną zasadą jest dualizm, rozbitcie, wewnętrzny antagonizm.

Przechodząc od, w pewnym stopniu ikonicznego, malarstwa średniowiecza do sztuki odrodzenia, artyści dla uzyskania plastycznego wyglądu rzeczy, zaczęli coraz częściej stosować światłocien. Tymczasem, jak podkreślają teolodzy prawosławia, prawdziwy religijny obraz – ikona jest wizerunkiem ciała przemienionego światłością z góry Tabor. Formy tu namalowane całe są zbudowane ze światła i nie ma tu miejsca na cienie, gdyż cała rzeczywistość jest przedstawiona w wymiarze eschatologicznym. Rozbitcie jedności rzeczywistości na światło i mrok jest obce ikonie, która niczym okno na rzeczywistość Boga budowana była tylko przepuszczanym przez nie światłem. Nie występuje tu czerń będąca symbolem szatana. Tymczasem mistrzowie renesansu a w szczególności baroku rozbijali formę na części oświetlone i pozostające w mroku. W tradycyjnej symbolice chrześcijańskiej walka światła i cienia odzwierciedla rywalizację Szatana z Bogiem o panowanie nad światem. Jak zauważa Paweł Florenski „Grzech oddzielając zjawisko od istoty wnosi tym samym do wyobrażenia – najczystszej objawienia obrazu Boga – cechy postronne, obce temu duchowemu pierwiastkowi, i w ten sposób zaćmiewa światło Boże. Wygląd – to światło zmieszane z mrokiem, to jakby ciało miejscami zjadane przez wrzody, które deformują jego przepiękne kształty. W miarę jak grzech opanowuje osobowość, wygląd przestaje być owym oknem, przez które jaśnieje światło Boga”⁶

Tymczasem u caravaggionistów głęboka czerń została w pełni dowartościowana wypełniając niemal całą powierzchnię obrazu. Egzystencjalny wymiar ich malarstwa uwidacznia się w dwojakim wartościowaniu mroku, który jako nicność zagraża naszemu istnieniu a jednocześnie w głębokości jego czerni ujawnia się jakaś fundamentalna prawda o naszym życiu. Nawiazując do pozytywnej funkcji ciemności w mistyce szesnastego wieku artyści ci ukazują kondycję człowieka w paraboli do Hiobowej skargi:

„Czemuż wywiodłeś mnie z łona?

Bodajbym zginął i nikt mnie nie widział,
jak ktoś, co nigdy nie istniał,
od łona złożony do grobu.

Czyż nie krótkie są dni mego życia?

Odwróć Twój wzrok, niech trochę rozjaśnię oblicze,
nim pójdę, by nigdy nie wrócić
do kraju pełnego ciemności,
do ziemi czarnej jak noc,
do cienia chaosu i śmierci,
gdzie świecą jedynie mroki».”⁷

To „rozjaśnione oblicze” na chwilę przed zapadnięciem w mrokach niebytu jest szczególnie widoczne na obrazach Rembrandta, zwłaszcza w jego późnych płótnach. Patrząc na te dzieła – szczególnie w autoportretach i w twarzach starców – doświadczamy jakiegoś wewnętrznego żaru bijącego z nich niczym z pozornie wygaszonego ogniska, które przy lekkim podmuchu zaczyna świecić ciepłym blaskiem. Zresztą u Rembrandta właściwie nie ma całkowitych ciemności cała bowiem przestrzeń jest jakoś nasycona materią światła. Ono nie opisuje form, lecz promieniuje od nich sugerując party-

⁶ Paweł Florenski, *Ikostas i inne szkice*, PAX 1981

⁷ *Pismo Święte, Job 10, 18-22*, Wyd. Pallottinum, 1980

cypację wszystkich bytów w odwiecznej boskości – ich przebóstwieniu. Są to niewątpliwe ślady panteizmu Jakoba Böhme (jego pisma były modne w ówczesnej protestanckiej Holandii), dla którego ciemność jest nieodłączną częścią światła i Boga. Tak tą mistykę komentuje zafascynowany nią Adam Mickiewicz: „Böhme porównywa zawsze ten zespół boski do jakiego bądź światła ziemskiego, gdzie widać głąb ciemną, materię palną, która dobywa się z równie ciemnej głębi natury, staje się następnie płomieniem, czyli żarem, to znaczy płomieniem naturalnym, i otacza się aureolą światła.”⁸

Opacznie, można by w tej roli światła u Rembrandta doszukiwać się pewnego pokrewieństwa z ikoną, ale prawosławny teolog szybko zauważa istotną różnicę. „Ikonografia przedstawia przedmioty jako stworzone przez światło, a nie oświetlone przez źródło światła, u Rembrandta natomiast żadnego światła, jako obiektywnej przyczyny rzeczy, nie ma i rzeczy nie są przez światło stwarzane, istotę stanowi tutaj praświatło, samoświecenie się owej pierwotnej ciemności, ów *Abgrund* Böhme. Jest to panteizm, drugi biegun odrodzeniowego ateizmu”⁹.

Pamiętać przy tym należy, że według Böhme świat widzialny, postrzegany zmysłami został niejako powołany do bytu przez Szatana, w efekcie jego buntu a tym samym przedstawianie tej dotykanej natury w sztuce jest obrazowaniem rzeczywistości diabelskiej.

Jednak nie tylko ze względu na obecność w obrazach mistrzów zachodu modelunku światłocieniem, perspektywy, iluzji, anatomii i gloryfikację zmysłowego świata prawosławny teolog zauważy metafizyczne zło kryjące się w tych dziełach. Także działanie diabła odnajdzie on w innych zdobyczach sztuki europejskiej takich jak: psychologiczna prawda portretu, ukazywanie indywidualnych, egzystencjalnych wymiarów ludzkiego losu, obrazowanie życia emocjonalnego człowieka i relacji międzyludzkich. Jako elementy zmienne, akcydentalne mącą one obraz realności Królestwa Bożego.

*

U podstaw twierdzenia o diaboliczności sztuki jest wiara w istnienie Szatana, tymczasem doświadczenie zła jest dane każdemu, także artystom, którzy wielokrotnie w swych dziełach musieli je wyrazić o ile pragnęli w swej twórczości zachować autentyczność. Wprawdzie nie zamierzałem analizować różnych motywów obrazowania zła ani ich systematyzować, ale dla rozjaśnienia myśli, przynajmniej nad jednym warto się pochylić. Niech to będzie motyw egzekucji. Niewątpliwie artysta dotyka tu różnorodnie rozumianego tematu zła. Jednostkowo, stajemy przed sytuacją drastycznego przerwania czyjś życia. Ten gwałt na naturze dokonuje się jednak w majestacie prawa; niekiedy w imię wartości wyższych, które swe umocowanie mają w sytuacji społeczno-politycznej. Dochodzi do konfliktu wartości. Doświadczenie tragizmu jednostki wobec opresyjności struktur i racji ogólnych często było tematem sztuki. W znacznym stopniu obrazują to motywy pasyjne jak *Biczowanie* czy *Ukrzyżowanie* co i trzy przedstawienia rozstrzelania malowane przez: Goyę, Maneta i Wróblewskiego.

Warto przyglądać się tym ostatnim, gdyż pozwoli to uchwycić różne postawy wobec doświadczenia zła. Niewątpliwie artyści ci kolejno byli zainspirowani obrazem poprzednika. Każdy z nich mimo różnych kontekstów historycznych daje poznać, że żywi sympatię do ofiar. Działające zło – rozstrzelający pluton (także ten niewidoczny

⁸ Adam Mickiewicz, *Komentarz*, w książce Jakob Böhme, *Ponowne Narodziny*, Wyd. Brama, Poznań 1993

⁹ Paweł Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, PAX 1981

na obrazie Wróblewskiego) jest odczłowieczony; jak dobrze funkcjonująca maszyna dokonuje egzekucji. Stajemy wobec obrazu nieuniknionej katastrofy. Jednak żadne z tych dzieł nie gasi nadziei. A przecież na bramie dantejskiego piekła widnieje napis: „Porzucicie wszelką nadzieję”. Dopóki ona tli się w nas, nie ustępując bezgranicznej rozpaczy, zło zawsze można przewyciężyć.

Tak więc rozbłyskująca światłem grupa ofiar z *Rozstrzelania powstańców* (1814) Francisco Goyi urasta do roli symbolu, a ich heroizm w obliczu śmierci będzie zaczynem dalszej walki aż do zwycięstwa. W *Egzekucji cesarza Maksymiliana* (1867) Edouarda Maneta duma i godność ofiary rzuca na szalę wartość człowieczeństwa dewalując poniekąd państwowe racje strony przeciwnej.

Może najbardziej tragiczny jest obraz *Rozstrzelanie surrealistyczne* (1949) Andrzeja Wróblewskiego. Mimo jego deklarowanego ateizmu widzimy jednak w tym dziele rodzaj refleksji metafizycznej nad śmiercią, która rysuje jakąś nadzieję. By ją zobaczyć należy przeanalizować symbolikę koloru postaci i ich cienie. Postać pierwsza od lewej to moment przed rozstrzelaniem; jest w pełni naturalnych barw a jej cień realnie pada na ścianę. Następna postać przedstawiona jest w momencie śmierci. Poza dłońmi i stopami jej koloryt zastąpiony został czernią a cień w części przemienia się we wzlatującą, malowaną zimnym błękitem duszę (?). Forma kolejnych dwóch figur to jakby konsekwencja egzekucji. Pierwsza z nich, malowana czernią pod światło, staje się po części własnym cieniem. Widzimy ją wewnątrz złamaną z zatraconą anatomią człowieka. Nienaturalnie poskręcana jest także kolejna postać. Została ona w całości namalowana błękitem. Zważywszy, że kolor ten od wieków był symbolem ducha można przypuszczać, że jest to upostaciowiona dusza. Ten metafizyczny trop potwierdza brak cienia, który powinna by rzucać. Tragizm tego obrazu został spotęgowany faktem ustawienia owej postaci-duszy także pod ścianą, jakby w ciągu skazanych osób a jej niespokojna forma niesie w sobie największy ładunek dramatyzmu. Wróblewski, jak mi się wydaje, stawia tu pytanie – czy duszę także można zabić?

Gdzie więc można tu dostrzec ten zaczyn dobra jakim jest nadzieja? Moim zdaniem ewidentne podobieństwo tych postaci, zarówno fizyczne jak i stroju, pozwala mniemać, że jest tu po trzykroć przedstawiona ta sama osoba. A dwie czarne, zetknięte ze sobą rękawem, figury pośrodku to jakby dwie odrębne odpowiedzi na postawione pytanie: „czy wszystek umrę?” Pierwsza z nich z obrazem wznoszącej się ku górze duszy zdaje się być odpowiedzią quasi religijną, daje nadzieję, druga natomiast sugeruje myśl, że śmierć jest unicestwieniem zarówno duszy jak i ciała.

Wróblewski dotyka tu doświadczenia każdego człowieka, poprzez które zło zabija nadzieję. Nazywane jest ono często „zgrzytem istnienia” a wiąże się ze świadomością nieuchronności śmierci i pytaniem nasyconym lękiem i trwogą: czy ten niezbywalny pewnik życia oznacza mój całkowity koniec? Pytaniu temu towarzyszy przekonanie, że „rzeczywistość to jest w końcu jedna wielka katastrofa. Rodzimy się, zostajemy obdarowani jakimiś wielkimi dobrami, które potem po trochu się odbiera, po trochu, aż się nas doprowadzi do katastrofy śmierci. Przecież to jest diabelska rzeczywistość”.¹⁰

*

Snując refleksje na temat *Zło w sztuce*, zamiast dociekać jej anielskości czy diabelskości, może należałoby przywołać całe bogactwo ikonograficzne obrazowania zła, zanalizować konkretne dzieła powstałe w różnych epokach i kulturach by na przykła-

¹⁰ Jerzy Nowosielski o diable ze zbioru *Rozmowy na koniec wieku* (prowadzą K. Janowska i P. Mucharski), Wyd. Znak, Kraków 1997

dach postawić pytania o sens powstawania tych utworów, o rolę jaką pełniły, jaką ludzką prawdę, fascynację, pragnienia czy lęki wyrażały?

Próba odpowiedzi na postawione pytania wymagałaby napisania co najmniej opasłej książki a nie krótkiego tekstu, a i tak byłoby to ledwie muśnięcie problemu. Moim zdaniem, obszar tematu praktycznie obejmuje prawie wszystkie obiekty sztuki, bo jak każde ludzkie dzieło nie są one etycznie obojętne.

Uświadomimy to sobie bardziej, gdy zauważymy, że każda twórczość artystyczna jest rodzajem dialogu z drugim człowiekiem, Bogiem czy choćby z samym sobą. Dzieło tworząc przestrzeń dialogiczną zabarwia ją wartościami, które zawsze występują w parze z antywartościami. Manifestujące się w obrazie: prawda, dobro czy piękno przywołują sobie przeciwstawne: fałsz, zło, brzydotę – i *vice versa*. Tak więc, artysta przedstawiając tragizm i zło egzekucji jaką było ukrzyżowanie Chrystusa, a także brzydotę zmaltretowanego ciała ukazywał jednocześnie sens cierpienia i śmierci Jezusa – wartość daru miłości Boga do rodzaju ludzkiego jakim było wydanie Syna na ofiarę za nasze grzechy. Także namalowanie vanitatywnej martwej natury było kazaniem o kruchości życia, ulotności ziemskiego piękna, marności wszelakich dóbr i odsyłało do sensu głębszego, widzianego w perspektywie wieczności.

Niewątpliwie każde dzieło religijne jest obrazowaniem walki dobra ze złem, ale także dzieła świeckie nie są aksjologicznie obojętne. Wystarczy przypomnieć, że wiele dzieł pierwszych awangard, konstruktywistów czy futurystów, współtworzyło rzeczywistość początków dwudziestowiecznych totalitaryzmów stając się rewolucyjnym klinem rozbijającym dotychczasowe systemy i wartości. Następnie w jej miejsce sztuka przedstawiająca (sorealizm, czy sztuka faszystowska) stała się narzędziem ideologizacji społeczeństw w tychże krajach.

Zło może wykorzystać do swoich celów prawie każdy rodzaj twórczości, ale w szczególności taką, która ma pretensje do całościowej wizji świata a nie ma w niej miejsca by wyrazić subtelne, choć nieraz dotkliwe doświadczenia egzystencji ludzkiej. Tylko sztuka cicho pochylająca się nad człowiekiem może obronić się przed złem płynącym z ideologizacji.

*

Twórczość artystyczna często podejmowała temat zła także w wymiarze egzystencjalnego doświadczenia nieuchronności losu i niekiedy zanurzała się w bezgranicznej rozpacz. Niemniej czy na pewno możemy powiedzieć, że istnieje sztuka diabelska, która ewokuje tylko zło, sycąc się nim i pragnąc złem nasycić dusze innych? Pomińmy tu jakąś ikonografię satanistyczną, nie chcę także zbanalizować problemu przytaczając popularne twierdzenie, że każdy słaby artystycznie obraz, kicz, chałtura są złem. Nie miejsce tu na poruszanie zagadnień etyki artysty. Czy jednak twórczość wysokiej miary, wynikająca z autentycznego poszukiwania artystycznej formy dla wyrażenia doświadczenia egzystencjalnego człowieka może być diaboliczna? Nie czuję się na siłach udzielić odpowiedzi, ale w jakimś stopniu znaleźć ją można w *Liście do artystów* papieża Jana Pawła II:

„Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrzne pokrewieństwo 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 wów-

czas, gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie”.¹¹

¹¹ List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów, Watykan dnia 4 kwietnia 1999