

Katedra Teorii Sztuki

IHS UW

Ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, Warszawa

Recenzja rozprawy dr P. mgr Olgi Jagnickiej „*Sacrum* we współczesnej sztuce polskiej wobec przemian społeczno-historycznych w latach 1945-1989”.

W swojej obszernej rozprawie dr (blisko 315 s. tekstu oraz materiał ilustracyjny) P. mgr Olga Jagnicka stawia sobie za cel odpowiedź na pytanie, w jaki sposób „sacrum” przejawiało się w sztuce polskiej lat 1945-1989. Nie trzeba nikogo przekonywać, że kwestia ta, będąca przedmiotem szczególnych zainteresowań polskich historyków sztuki w latach 80-tych i 90-tych ubiegłego wieku, jest wyjątkowo trudna i zagadkowa, z czego Autorka zdaje sobie dobrze sprawę. Na tę trudność składa się wiele elementów: niemożliwe do przezwyciężenia kłopoty z wypracowaniem nawet przybliżonej definicji „sacrum”, złożoność sytuacji sztuki polskiej po '45 roku, nieklarowność kondycji kultury polskiej w tym okresie, wreszcie kontrowersje, dotyczące opisu warunków politycznych i społecznych, w których sztuka, *per fas et nefas*, się znajduje.

Autorka słusznie podejmuje najpierw próbę określenia, czym jest „sacrum” – i tutaj natrafiamy od razu na szereg wątpliwości. P. Jagnicka odwołuje się do rozmaitych koncepcji, w ramach których usiłowano – mniej czy bardziej przekonująco – definiować zjawisko „sacrum”; wachlarz tych koncepcji jest szeroki, i wprowadza Czytelnika w pewną konfuzję. Autorka sięga po opracowania z zakresu religioznawstwa, filozofii religii, historii i socjologii religii, pochodzące zresztą z bardzo szeroko zakreślonego przedziału czasowego, wykorzystuje także analizy filozofów (i krytyków) kultury oraz historyków sztuki, którzy wypowiedzieli się na temat obecności „sacrum” (lub możliwości takiej obecności) w wytworach sztuki. Pierwsza poważna wątpliwość, pojawiająca się podczas lektury rozprawy, dotyczy trudności w jasnym oddzieleniu od siebie różnych dyscyplin wiedzy (zajmujących się tak czy inaczej rozumianym „sacrum”), a także oddzieleniu różnych kontekstów i poziomów definicji „sacrum”. Spectrum stanowisk, przytoczonych przez P. Jagnicką, jest szerokie, i ma to swoje zalety, lecz Autorka zdaje się przypominać określone stanowiska badawcze bez dostatecznego wskazania na dzielące je, nierzadko bardzo głębokie, różnice; sprawę dodatkowo gmatwa fakt, że ta przytaczana przez P. Jagnicką dyskusja nad problemem „sacrum” jest jednocześnie uwikłana w kolejny spór, dotyczący miejsca religii i religijności w społeczeństwach nowoczesnych (bądź także, jak pisze, „pometafizycznych”). Po części wynika to, być może, z uświadomienia sobie, że analiza zjawiska „sacrum” i jego relacji ze światem kultury wymaga zastosowania różnych perspektyw, wymaga tego, co można by nazwać faktyczną interdyscyplinarnością. Poza tym, co należy zaznaczyć, koncepcje „sacrum”, formułowane przez różnych badaczy na przestrzeni XX wieku, przynajmniej do pewnego stopnia ujawniają także określoną kondycję kulturowo-

historyczną konkretnego myśliciela (a także oddziaływanie długotrwałych tradycji konkretnych dyscyplin, jak choćby religioznawstwa czy socjologii religii) – jak się wydaje, dla oceny przydatności tak różnych stanowisk w badaniach z dziedziny historii sztuki trzeba by dobrze zdawać sobie sprawę z tych uwarunkowań (które zresztą ani nie przekreślają, ani też nie relatywizują bezwzględnie ogromnych osiągnięć takich autorów, jak Otto czy Eliade). Możliwe jednak, że P. Jagnickiej przyświecała idea „konkordancji”, znalezienia wspólnych punktów w koncepcjach od siebie odległych (zdają się na to po trochu wskazywać dość liczne uwagi Autorki, odnoszące się do problemów religii i religijności w społeczeństwach postnowoczesnych, do kwestii rzekomej „sekularyzacji” i tzw. de-sekularyzacji tych społeczeństw – a zatem bliższa byłaby Jej perspektywa socjologiczno-historyczna, ale to tylko domniemanie niżej podpisanego). Jeśli tak rzeczywiście jest, to – należy się obawiać – w tekście rozprawy nie znajdziemy jasnego porównania i podsumowania przytoczonych przez Autorkę koncepcji. I wolno się obawiać, czy takie podsumowanie jest możliwe bez pogłębionej znajomości kontekstów oraz dziejów poszczególnych dyscyplin. Dlatego też Autorka wiele razy pisze o tym, co „nieokreślone”, „tajemnicze”, wykraczające poza granice poznania (potocznego, racjonalnego, zmysłowego), uchwytnie w akcie intuicji (choć można by pytać: intuicji jak rozumianej? – mistycznej? – intelektualnej?), albo też o tym, co jest nieokreślonym przedmiotem dążenia człowieka, wyrazem jego osamotnienia, poczucia słabości, poczucia zależności. Nie ma sensu twierdzić, że wszystkie tego rodzaju próby przybliżenia tego, czym jest „sacrum” – albo też scharakteryzowania tego, w jaki sposób odczuwa się obecność „sacrum” – są niepotrzebne czy zgoła błędne. Niemniej lektura pierwszych rozdziałów pracy, niezwykle istotnych, gdyż stanowiących, w zamierzeniu Autorki, rodzaj conceptualnego fundamentu i metodologicznej podstawy do dalszych analiz, nie pozwala stwierdzić, czy „sacrum” jest tożsame z tym, co duchowe, (duchowość), albo z tym, co religijne (sacrum jako fundament wszystkich religii), z tym, co transcendentne. Gdyby nawet założyć, że „sacrum” z definicji wymyka się jakimkolwiek określeniom, i nie sposób ująć go w kategoriach relacji „podmiot – przedmiot”, natomiast można podjąć próbę opisu cech znamionujących samo doświadczenie (przeżywanie czegoś jako „sacrum”), to wtedy sytuacja będzie niewiele lepsza – psychologiczno-socjologiczne analizy tego rodzaju doświadczenia są, rzecz jasna, nader ważne i pomocne, warto atoli pamiętać, że ich wykorzystanie do interpretacji dzieł sztuki musi być starannie uzasadnione – do tej kwestii jeszcze trzeba będzie powrócić.

W rezultacie, jak pisze sama Autorka na s. 72, „prawdę mówiącą o tym, że to, czy dane dzieło przemówi do mnie, zależy od tajemnicy, którą noszę w sobie. Dlatego tę, a nie inną pracę odbieram jako religijną, bo współbrzmii” – co chyba jest przejawem rezygnacji w obliczu różnorodności oraz nieprzystawalności przytoczonych przez P. Jagnicką koncepcji¹. Szkoda,

¹ Również cenne nawiązanie do rozważań Władysława Stróżewskiego nie zostaje w pracy wykorzystane, ponieważ Autorka kwestionuje jakąkolwiek próbę definicji „sztuki” (także „dzieła sztuki”), która kładłaby u swych podstaw obecność „jakości” czy „wartości” estetycznych. P. Jagnicka zaznacza, że zamierza w swojej pracy wykorzystać „instytucjonalną” definicję sztuki (na s. 19 czytamy: „Na potrzeby niniejszej pracy posługuję się tzw. instytucjonalną koncepcją sztuki. W myśl tej definicji za sztukę uznaje się to, co świat sztuki proponuje do oglądania. Wyłącza to niejako z optyki sztukę religijną sensu stricte”) – więc „definicja” ta, jak sądzi, pozwala Jej wykluczyć z obszaru analiz ten rodzaj twórczości, który jest bezpośrednio powiązany z Kościołem w takim sensie, że spełnia określone funkcje poza-artystyczne oraz wykorzystuje tematy (ikonografię) religijną jako konieczny warunek bycia „sztuką sakralną”, *resp.* „religijną” – „kościelną”. Jasne jest, jak się zdaje, że „sacrum” w żaden sposób nie musi uobecniać się wyłącznie w dziełach tak rozumianej „sztuki kościelnej” – co P. Jagnicka niejednokrotnie podkreśla. Gdyby jednak instytucjonalna definicja sztuki miała być (a musiałaby być) kryterium rozstrzygającym, to powinna być stosowana konsekwentnie – jeśli, dajmy na to, świat sztuki uważa, że tzw.

bo Autorka wykazuje się stosunkowo niezłą orientacją na temat rozmaitych prób ujęcia fenomenu „sacrum”². Lecz stanowisko, które sama zdaje się przyjmować, nie może być podstawą dla stwierdzenia, czy dane dzieło sztuki jest faktycznie miejscem uobecnienia się „sacrum” – i chodzi nie tylko o to, że jest ono skrajnie subiektywne. Trudność zasadnicza tkwi w tym, że nie pozwala ono rozstrzygnąć kwestii najzupełniej podstawowej, a mianowicie, czy Autorce chodzi o transcendentną, czy o immanentną ideę „sacrum” – już niezależnie od tego, co „sacrum” miałyby oznaczać. Prawdą jest, jak zauważa P. Jagnicka, że „sacrum” może przejawiać się we wszystkim – zapis doświadczeń mistycznych, niezwykle ważnych, może być tego dowodem. Lecz dla wiarygodności analizy historycznej rzeczą kluczową jest uchwycenie faktu, że wszelkie sposoby przejawiania się „sacrum” i wszelkie próby jego (tj. przejawiania się) uchwycenia (tutaj podstawowa jest kwestia języka opisu i zastosowanych pojęć) dokonują się przecież w określonym kontekście historycznym i intelektualnym. W świetle deklaracji P. Jagnickiej możemy co najwyżej powiedzieć, że doświadczenie „sacrum” jest funkcją emocjonalnego zaangażowania bądź nieuzasadnionego (umotywowanego tylko odczuciem „współbrzmienia”) przeświadczenia. Do jego potwierdzenia żadna analiza historyczna nie jest, w gruncie rzeczy, potrzebna.

Podobnej natury wątpliwości budzi drugi ważny aspekt wstępnych, fundamentalnych rozróżnień i analiz, skoncentrowanych na opisie sytuacji kulturowo-politycznej i historycznej w Polsce po II wojnie. Znowu mamy tutaj do czynienia z brakiem klarowności i niedostatecznym wykorzystaniem zgromadzonego materiału. W tej bowiem części pracy nałożono na siebie dwie kwestie: najogólniej rzecz ujmując, zamiarem Autorki jest opis uwarunkowań działalności artystycznej w Polsce po ’45 roku, przy czym, zostawiając na razie z boku analizy różnych zjawisk artystycznych i ich ocenę (np. kwestia surrealizmu, problem faktycznego znaczenia stylistyki socrealistycznej, zagadnienie trwania idei awangardy konstruktywistycznej i zjawisk neo-awangardy), P. Jagnicka skupia się na opisie politycznych ograniczeń, którym podlegała sztuka (i ciekawie pokazanego problemu rzekomej niezależności artystów po momencie „odwilży” czy mistyfikacji zjawisk awangardy, również w optyce samooceny tego problemu przez samych twórców), a także na sytuacji Kościoła – i ewentualnie jego roli jako czynnika wspierającego i ograniczającego zarazem twórczość artystyczną). Na ten opis nałożono próbę ujęcia szerszego zjawiska, mianowicie miejsca religii oraz religijności w kulturze Europy po II wojnie – można ją umownie nazwać „światem nowoczesnym” i „ponowoczesnym”). W rozprawie przytoczono szereg fascynujących czasami opisów tych zagadnień, jak choćby właśnie dyskusji nad rzekomą „sekularyzacją” nowoczesności. Jednak nie jest jasne, w jaki sposób Autorka łączy ze sobą te dwa wymiary analizy sytuacji historyczno-społecznej – jest to o tyle ważne, i kłopotliwe dla Czytelnika, że rzeczywistość historyczna Polski po II wojnie różniła się jednak znacząco od rzeczywistości Europy zachodniej. Trudno byłoby tutaj mówić o równoległości nawet, nie wspominając o bliższym podobieństwie, określonych procesów historycznych, natomiast instrumentarium pojęciowe, które bez

„sztuka kościelna” jest sztuką (czy wierni Kościoła katolickiego lub jakiegokolwiek innego wyznania nie należą do „świata sztuki?”), to jest sztuką, i może być przedmiotem analiz. Wykluczenie z pola badań nad Sacrum w sztuce „sztuki kościelnej” nie potrzebuje narzędzia w postaci instytucjonalnej definicji sztuki.

² Tym bardziej zaskakujące jest stwierdzenie z s. 82, wedle którego „sacrum” jest „odzyskiwaniem sensu, a ten może się ukazać na polu wolnym, niczym nieograniczonym, zbudowanym na fundamencie rozmowy i wolnych myśli, bez poczucia lęku i małości, jaki narzuca choćby chrześcijaństwo, które w istocie poniża wartość ludzkiego życia” – pomijając różne wątpliwości, taka chrześcijaństwa wydaje się być dużym, nieusprawiedliwionym uproszczeniem.

trudności stosuje się do analizy zjawisk poza Polską, nie musi wcale być tak dobrze dobrane do opisu kondycji kultury i polityki w naszym kraju po '45 roku. Dodać należy ponadto, że o ile wstępna analiza różnorodnych – jeśli tak można powiedzieć – zafałszowań w ocenie i symulacji w działaniu w różnych obszarach sztuki polskiej po '45 roku jest w zasadzie dość trafna (np. na s. 36: „Władza była zainteresowana swoją legitymizacją także przez sztuki wizualne. Zainteresowano się modernizmem, uznanym za doskonałą formułę nowoczesności. Wierzono, iż ścisła forma niesie ze sobą ustalone znaczenia, że przez zewnętrzne hierarchie można zarządzać wartościami w sztuce. Dlatego po odwilży nie dokonywano w Polsce takiego demontażu modernizmu, jaki dokonywał się w końcówce lat 50. w USA i zachodniej Europie”), to szerszy opis sytuacji polityczno-kulturowej jest niekonsekwentny, rozpięty między wyjaśnianiem zjawisk w kategoriach interesów i mechanizmów władzy a spojrzeniem psychologizującym. Naturalnie, Autorka może wykorzystać obydwie perspektywy badawcze, zaś próba opisu samego procesu **odczuwania i wyrażania** rzeczywistości otaczającej ludzi dla działań artystycznych może okazać się kluczowa, niemniej w prezentacji procesów i wydarzeń, stanowiących tło dla sztuki, mamy do czynienia z niespójnością. Rzutuje to równocześnie na analizę obecności rozmaitych przejawów duchowości w kulturze – niemożność bliższego zdefiniowania „sacrum” pociąga za sobą pojawienie się w polu badania najbardziej heterogenicznych fenomenów kulturowych i politycznych. Ma rację Autorka, pisząc na s. 66: „Sztuka współczesna chętnie sięga do motywów religijnych, jednak jej celem często nie jest już tworzenie obiektów kultu. Zachodzące na przestrzeni lat przemiany w religijności człowieka, zmieniające się formy wyznania, podejścia człowieka do wiary, jak również jego potrzeby i oczekiwania wobec niej spowodowały, że sztuka odnosząca się do sacrum nie jest już po pierwsze zagadnieniem jednoznacznym”³, jednak doskonale wiemy – z dziejów sztuki i dziejów refleksji nad sztuką – że relacja między jakkolwiek rozumianym „sacrum” i sztuką nigdy nie była „zagadnieniem jednoznacznym”. Rzecz jasna, nie było zadaniem Autorki opisywanie nadzwyczaj złożonych dziejów te relacji. Jeżeli jednak fundamentalnym zagadnieniem w obszarze tych relacji była kwestia „reprezentacji”, to zarys podstawowych filozofii reprezentacji, jak je nazywa P. Jagnicka na s. 71, jest do pewnego stopnia ułomna, nie uwzględnia bowiem ani siły oddziaływania myśli platońskiej (także w najróżniejszych jej redakcjach czy samodzielnych przetworzeniach, jak w neoplatonizmie Plotyna i jego kontynuatorów: Jamblicha, Proklosa), ani dyskusji nad obrazem i reprezentacją w teologii chrześcijańskiej – nie chodzi o to bynajmniej, by tę historię tutaj ukazać w całej jej złożoności, to nie jest i nie może być celem Autorki – lecz przypomnienie jej pozwoliłoby uniknąć pewnych błędów. Autorka pisze, dla przykładu, o wywodzącej się z Husserla fenomenologii koncepcji reprezentacji następująco: „W doświadczeniu estetycznym zakłada się, że rzeczywistością, do której dzieło sztuki się odnosi, jest jego obiektywnie istniejąca istota. Uobecnianie jest wydobywaniem tego, co najważniejsze w dziele sztuki, które naocznie się prezentuje. Problemem jest tu wierne i prawdziwe dotarcie do tego, co najważniejsze. Dzieło sztuki w tej koncepcji reprezentuje to, co istnieje” – czy to oznacza, że dzieło sztuki odnosi się wyłącznie do samego siebie i prezentuje samo siebie, jednocześnie reprezentując siebie jako to, co istnieje? Czy też odnosi się do rzeczywistości poza samym sobą? Nie wnikając już tutaj w rozmaite trudności, powiązane z kwestią poziomów referencji dzieła do siebie samego i

³ Jest to akapit w całości powtórzony na s. 66 ze s. 4 rozprawy. Takich niepotrzebnych, nieuzasadnionych tokiem wywodu powtórzeń jest więcej: na s. 62 powtórzenia ze ss. 10 i 14, na s. 82 ostatni akapit powtórzony w przyp. 290 (!), na s. 89 powtórzenia z ss. 5 i 9, na s. 113 cały passus powtórzony ze s. 95, na s. 263 akapit powtórzony ze s. 89. Ponadto na s. 14 błędy w zapisach bibliograficznych.: zamiast James Elkins jest „Jay”, zamiast Charles Taylor jest „James H.”. Praca wymagałaby starannej, powtarzanej redakcji, także pod kątem interpunkcji.

rzeczywistości poza nim samym, łatwo pojąć, dlaczego tak ważne jest rozstrzygnięcie kwestii, czy mówimy o „sacrum” w płaszczyźnie immanencji czy raczej w perspektywie transcendentnej. Niezależnie bowiem od nieuchwytnej, wymykającej się definicjom, niejako „apofatycznej” natury „sacrum”, jedno na pewno można o nim powiedzieć: że jest i jest odbierane jako rzeczywistość *sui generis*.

Niżej podpisanemu wydaje się zatem, że pierwsza, nader ważna pod dwoma względami część dysertacji, obejmująca: 1/ naszkicowanie tła polityczno-kulturowego i psychologicznego w Polsce po II wojnie oraz 2/ próbę przybliżenia tematu rozprawy, wraz z założonymi przez Autorkę narzędziami badawczymi, spełniła swoją rolę jedynie połowicznie. Przyjrzymy się teraz, w jaki sposób P. Jagnicka podejmuje interpretacje twórczości różnych artystów, poszukując właśnie prób przejawiania się „sacrum” – poza obszarem wąsko nakreślonej „sztuki kościelnej”. Przede wszystkim, jak zauważa, na pewno trafnie, przejawem „sacrum” wcale nie musi być obecność ikonografii sakralnej, czy też ilustracyjna względem wymogów kultu funkcja sztuki. Raczej chodzi o to, jak to formułuje P. Jagnicka, że „sacrum” występuje „jako wynik wejścia nieco dalej, w sferę ukrytych sensów, poszukiwań, rozmowy” (s. 81), przy czym zakłada ponadto, że „dzieło plastyczne w swym zasadniczym wymiarze jest czytelne dla wszystkich ludzi”, „język wizualny, którego używa, jest uniwersalny i działa ponadczasowo”.

Nie miejsce tutaj, by wchodzić w dyskusję nad uniwersalnością i ponadczasowością języka wizualnego, zauważmy tylko, że analizowane w II części pracy dzieła poszczególnych artystów, z przywołaniem bliższego lub dalszego tła historycznego i artystycznego, kontekstu krytyczno-teoretycznego, zdają się wprost przeczyć tej konstatacji. Można by jednak przyjąć, że Autorka ma na myśli raczej to, iż znaczenia dzieł, związanych z możliwie szeroko zakrojoną sferą „duchowości” i „sacrum”, osadzone są w uniwersalnych, pojawiających się bez ustanku, stale człowieka nawiedzających pytań – pytań o charakterze granicznym, egzystencjalnym (jak w przypadku analizy twórczości malarskiej Tadeusza Kantora), na które ani religia (przynajmniej w swoim instytucjonalnym, konkretnie konfesyjnym kształcie), ani filozofia nie potrafią udzielić odpowiedzi.

W przedstawionych w II części rozprawy interpretacjach główną rolę zdaje się odgrywać śledzenie przez Autorkę sposobów docierania przez artystów (albo też krytyków sztuki i kuratorów, ciekawy w tym miejscu jest rozdział poświęcony wystawie Boguckiego „Znak krzyża”) do tego, co transcendentne. Zamiarem Autorki jest wydobycie zróżnicowania, odrębności, wielości dróg, jakimi sztuka stara się uchwycić „sacrum” – sposobów sugerowania, symbolizowania, ukazywania, prezentowania „sacrum”, które mają swoją genezę i swoje formalnie oddzielne charakterystyki. Uderzające, że znakomita większość analizowanych przez P. Jagnicką artystów pozwala postawić pytanie o obecność „sacrum” czy ukrytej przestrzeni duchowej dzięki wyraźnemu odniesieniu się do szeroko pojętej (tekst, ikonografia, motywy symboliczne) tradycji chrześcijańskiej (nawet jeżeli w interpretacji twórczości niektórych artystów możemy sięgnąć do filozofii religii Eliadego, Junga, czy też do teozoficznych przesłanek znaczenia formy w sztuce, przejętych za pośrednictwem Kandinsky’ego, jak ma to po trochu miejsce w przypadku prac Fijałkowskiego, zob. s. 135-136 rozprawy). Ponadto dzieła te są czytelne w tej perspektywie przede wszystkim dzięki wykorzystaniu auto-komentarza artysty – zabieg w pełni uzasadniony. P. Jagnicka z reguły opisuje pokrótce koleje twórczości konkretnego artysty, przytacza jego wypowiedzi, odwołuje się do opinii krytyków sztuki, przytacza stanowiska badaczy sztuki, w sumie dając dość złożoną panoramę twórczości artystycznej w Polsce po ’45 roku. Tej obszernej części całej rozprawy nie ma sensu streszczać

w tym miejscu. Mamy do czynienia z przekrojem sztuki polskiej przez kilka pokoleń, poczynając od Kantora, a skończywszy na Beresiu i Teresie Murak. I są to artyści naprawdę bardzo różni: Fijałkowski i Sempoliński, Hasior i Nowosielski. P. Jagnicka czasami ogranicza swoje uwagi do zwięzłego komentarza, np. o Kantorze czytamy, na s. 110: „Kantor nie poddawał się teologicznym dogmatom w tradycyjnym rozumieniu. Jego sacrum jest dążeniem, zadawaniem pytań i przede wszystkim jego własnym poszukiwaniem”, co jest jednak uwagą bardzo ogólnikową, nie wnoszącą wiele do analizy twórczości tego artysty, ale nieco wcześniej, na s. 108, spotykamy próbę bliższej nieco charakterystyki: „Sztuka Kantora powstaje tam, gdzie nasycenie ideami grozi implozją w formę⁴, gdzie jej zagęszczenie osiąga stan zagrażający bezformnością. Tam, gdzie zagrożony jest związek znaczonego ze znaczącym, tam powstaje, zagrożenie egzystencji. Sztuka powstaje w obliczu śmierci, wszystko wisi na włosku”. O działaniach Beresia, w których tak istotną rolę odgrywała prezentacja własnego ciała, Autorka pisze, że – przez liczne, narzucające się skojarzenia z czynnościami rytualnymi (czy przynajmniej quasi-sakralnymi) – stają się one w pełnym tego słowa znaczeniu „sztuką religijną”, gdyż zwracają uwagę widza w stronę wymiaru duchowego i religijnego człowieka.

Prezentacja sylwetek 10 artystów, artystów o ogromnym dorobku twórczym (i najczęściej także intelektualnym – w postaci komentarza, tekstu teoretycznego, tekstu „egzegetycznego”) zarysowuje przed oczyma czytelnika sytuację bardzo złożoną, w najwyższym stopniu niejednoznaczną, pozbawioną wyraźnych konturów. Jeżeli zachodzą tutaj jakiegokolwiek podobieństwa i analogie, to ujawniają się one w świetle tytułowego pytania: sposobów uobecniania „sacrum” (albo rejestracji czy odtworzenia doświadczenia „sacrum”) przez poszczególnych twórców – i tak oni sami zdają się o tym mówić, poza tym różnice między nimi są ogromne. Wniosek byłby taki, że nie ma sensu, mówiąc potocznie, narzucać rzeczywistości jakiegokolwiek ujednocniającej kalki, bo po prostu owa rzeczywistość artystyczna była właśnie tak zróżnicowana, zindywidualizowana, partykularna – i taka jest natura jednostkowej, ludzkiej historii i sposobów jej narracji czy prezentacji; ale jednak, po drugie, P. Jagnicka wychodzi poza mniej czy bardziej szczegółowe (przypadek rozwiniętej analizy malarstwa Nowosielskiego) interpretacje twórczości artystów i w ostatniej części pracy proponuje nam namysł nad tym, jak owa wyodrębniona epoka postrzegała „sacrum”. Mamy zatem próbę spojrzenia z nieco ogólniejszej, ponad-jednostkowej perspektywy.

Postawmy jednak pytanie, co w gruncie rzeczy jest przedmiotem tej analizy w ostatniej części rozprawy. Jak się zdaje, szczegółowe interpretacje dzieł, działań, wypowiedzi i postaw kilkunastu reprezentatywnych artystów powinny prowadzić do namysłu nad tym, w jaki sposób świadomość „sacrum”, doświadczenie „sacrum” – ukazane w działaniach artystycznych – odsłaniają szerszą świadomość tej sfery rzeczywistości. Innymi słowy, można by oczekiwać, że wyniki analiz religioznawczych, filozoficznych, socjologicznych (w ostatnich rozdziałach pracy P. Jagnicka powraca do tego rodzaju badań w kontekście między innymi „polskiej religijności”) – i tutaj przytoczone obserwacje kolejnych autorów są rzeczywiście wnikliwe, ale pozostają – by tak rzec – w neutralnej odległości od problemów *stricto* artystycznych, omawianych przez P. Jagnicką w poprzedniej części pracy – przy czym wyjątkiem może być jednak krytyczna analiza M. Poprzęckiej). Niewątpliwie, rację ma Autorka zauważając, że: „W mojej opinii uznanie kategorii sacrum jako jednej z ważniejszych w obszarze twórczości plastycznej jest całkowicie uzasadnione. Dzieła sztuki XX wieku (oraz XXI wieku, choć nie

⁴ Zauważmy, że nie możemy mówić o „implozji w formę”, tylko raczej o „implozji formy” – w pierwotnej postaci zdanie to jest niezrozumiałe.

omawianego w niniejszej pracy) wskazują, że artyści wciąż próbują przekraczać, estetyczne i etyczne granice, że łamią konwenanse społeczne, naruszają różnego rodzaju tabu – dotykają niedotykalnego, pokazują to, czego pokazywać nie wolno. Uprawianie sztuki współczesnej jest jednoznaczne z dokonywaniem transgresji” (s. 286). Możliwe, że akt transgresji jest warunkiem koniecznym zmagania się artysty z „sacrum”, szczególnie w sytuacji rozpadu tradycyjnych postaw religijnych, pojawiania się nowych form „prywatnej” religijności, eksploracji różnych sfer duchowości, o których P. Jagnicka pisze wielokrotnie, sięgając do ustaleń przede wszystkim socjologów religii i filozofów, jak Charles Taylor. Ma też Autorka rację utrzymując, że paradygmat sekularyzacji w odniesieniu do społeczeństw ponowoczesnych jest – mówiąc najogólniej – daleko idącym uproszczeniem. Ale akt transgresji, jeśli jest warunkiem koniecznym, to na pewno nie jest warunkiem wystarczającym. Pokazują to zresztą niektóre z interpretacji dzieł artystów polskich, przeprowadzone przez P. Jagnicką w drugiej części rozprawy.

W tym świetle doniosłego znaczenia nabiera rozdział, zatytułowany „Dzieło sztuki współczesnej jako obiekt kultu?”. Jest to jeden z najciekawszych fragmentów dysertacji (oprócz interpretacji konkretnych artystów w II części). Autorka zastanawia się nad problemem fundamentalnej transformacji, której sednem było przejście od obrazu jako „obiekty kulturalnego” do obrazu jako „obiekty estetycznego” (s. 276). Nakreślając z grubsza bardzo złożoną sytuację historyczno-artystyczną tego przejścia, P. Jagnicka wskazuje na istotną rolę ukształtowania się koncepcji „wewnętrznej konieczności” wytworu jako struktury autonomicznej względem świata zewnętrznego wobec samego dzieła. Choć geneza idei dzieła jako samotrzymującego się mocą wewnętrznych relacji wytworu sięga przynajmniej rozważań Karla Philippa Moritza, a więc schyłku XVIII wieku (gdzie swoją rolę odegrały wątki natury teologicznej i filozoficznej, choćby sięgnięcie do rozważań metafizycznych Leibniza), Autorka przytacza w tym miejscu, i słusznie, koncepcje Kandinsky’ego, odwołując się następnie do dyskutowanego problemu „płaszczyzny obrazu” (ikonika Imdahla, hermeneutyka obrazu) i jej potencjalnych związków z tzw. teoestetyką wzniosłości. To niewątpliwie sprawa wielkiej wagi, i zaletą pracy jest dostrzeżenie tego kluczowego zagadnienia⁵. Ponownie pojawia się tutaj, trafnie wydobyty przez Autorkę w tym kontekście, problem „reprezentacji”. Jak czytamy na s. 279: „Z jednej strony chodzi tu bowiem o przywołanie rzeczy nieobecnej (np. minionej) za pośrednictwem jej „reprezentanta”, „przedstawiciela”, który ją zastępuje, a z drugiej strony o zakrycie operacji zastępowania przez podkreślenie obecności rzeczy zastępującej, która zaczyna wypierać rzeczywistość rzeczy reprezentowanej. Czym innym jest więc tradycyjny kryzys reprezentacji, z którym filozofia zmagala się zawsze, a czym innym kryzys przedstawicielstwa, związany z kulturową traumą Holocaustu, przewyciężoną pozytywnym przedstawieniem „nowej” tożsamości politycznej współczesnego podmiotu”. Odtąd, konkluduje P. Jagnicka, nie chodzi o przedstawianie „sacrum”, ile raczej o ewokowanie fenomenu „sacrum” przez partycypację (j.w.). W takim wypadku jakości estetyczne czy walory artystyczne muszą niejako ustąpić miejsca właśnie doświadczeniu uczestniczącemu: „Gdy podstawowe znaczenie ma treść religijna, dominującym sposobem odbioru jest ten,

⁵ Jest ono przedmiotem dalszych rozważań w podsumowaniu całej rozprawy. Pojawia się tam dyskusja nad „wzniosłością” w kontekście „oksymoroniczności” doświadczenia wzniosłości i roli „wzniosłego milczenia”, znajdującego swoje odbicie także w niektórych „purystycznych” sposobach kształtowania formy artystycznej. To ważne uzupełnienie całości rozważań Autorki, i należy dodać, że „wzniosłość” słusznie uznana została za właściwy przejaw transformacji, którym podlegała sztuka od II poł. XVIII stulecia w kontekście jej relacji do religii.

przebiegający w kategoriach religijnych. W obliczu wiary, gdy rozpoznana zostanie hierofania, pierwszeństwo bierze doświadczenie religijne z jego nieodróżnianiem, [...]” (s. 281). Umacnia się to, co Autorka, za Krystyną Zwolińską, nazywa „bezwyznaniowym przeżyciem religijnym”.

Nie ma sensu bronić tezy, że „sacrum” jest kwestią przeżycia religijnego (albo quasi-religijnego). Jeżeli religia – poza wszelką instytucją i konfesją – ma wymiar całkowicie „sprywatyzowany” i jest kwestią przeżywania – podążamy tutaj na pewno drogą wytkniętą przez Schleiermachera – to miarą sztuki nie jest „otwarcie ma tajemnicę”, tylko intensywność jej doznawania i siła ekspresji.

Czy jednak obrazy artystycznie mierne są w stanie wywołać takie przeżycie? Czy nie występuje tutaj pewna sprzeczność? Może pytanie o artystyczne walory nie ma większego znaczenia, bowiem te walory pozornie nie należą do sfery obiektywnej, jakkolwiek by ją definiować. Jak bowiem przypomina sama Autorka, „sztuka o temacie religijnym może dostarczyć wielu przykładów dewocji nieudanej” (s. 283). Jasne jest mimo to, że P. Jagnickiej chodzi o takie uobecnienie „sacrum” w sztuce, które nie tylko wykracza poza wszelkie ograniczenia natury instytucjonalnej czy konfesyjnej, lecz także stanowi – w różny sposób – obszar „osobistej refleksji widza” (s. 285). Wówczas mamy do czynienia z procesem wypierania „zobiektywizowanego doświadczenia teologicznego” przez „subiektywne doświadczenie estetyczne” (j.w.).

Nawet jednak dalekosiężne następstwa tego procesu nie są klarowne. Autorka łączy doświadczenie Absolutu z koncepcją medium dzieła w ujęciu M. Brötje, Jeżeli dzieło rzeczywiście, w pełnym tego słowa znaczeniu, istnieje dzięki swemu medium, to, jak pisze: „Relacja między tak rozumianym medium obrazu i rzeczywistością obrazową jest analogiczna do relacji między Absolutem i rzeczywistością, w jakiej żyjemy: jest to relacja tego co niewidzialne i warunkujące, do tego, co widzialne i warunkowane; relacja tego, co transcendentne, do tego, co wewnątrzświatowe” (s. 286). Płaszczyzna obrazu określa „ostateczny horyzont wszelkich możliwych aktów poznawczych” (s. 287). Jak jednak w takiej sytuacji wyjść poza nieusuwalną obecność płaszczyzny obrazu?

Można by powiedzieć, że docieramy tutaj do istoty całego problemu: uobecnienia się „sacrum” w jego transcendencji, ale też w jego możliwej immanencji. To ostatnie, powiązane, jak sądzi Autorka, „z wartościami świeckimi ze sfery obywatelskiej, moralnej i politycznej”, wyklucza jednak wielokrotnie podnoszony przez P. Jagnicką problem przekraczania przez sztukę najrozmaitszych barier – poza ograniczeniami narzuconymi przez konwencje artystyczne, tradycje obrazowania, albo też wyznaczonymi przez konkretne medium artystyczne. „Uwzględnienie funkcji duchowych w sztuce wymaga przekroczenia obszaru doznań zmysłowych i zwrócenia się ku niewidzialnemu – związanemu z sacrum, odnoszącemu się do ukrytej uniwersalnej zasady bytu albo wyłącznie do wysublimowanej formy życia psychicznego człowieka” – podkreśla Autorka na s. 288. Na poziomie teorii – mniej czy bardziej przekonujących – taki cel sztuki może zyskać, rzecz jasna, swoje uzasadnienie; przyglądając się temu ze stanowiska artysty, nierzadko są to uzasadnienia *a posteriori*. Wówczas jednak sztuka byłaby tylko środkiem do celu, narzędziem, które – spełniwszy swoją rolę – można i należy odrzucić. Na nic zdadzą się inkantacje różnych myślicieli, oczekujących w sztuce odsłaniania się prawdy bycia, ostatecznego horyzontu, absolutu – okaże się, że „sacrum” w sztuce jest czystą relacją. Broniąc prawa sztuki do transgresji różnych norm, chroniąc jej podmiotowość, pokładając nadzieję w jej sile wysłowienia „niewysłowionego”,

objawiania tego, co transcendentne, P. Jagnicka zdaje się pomijać pułapkę autodestrukcji, która kryje się za tą post-romantyczną apologią sztuki.

Możliwe, że nie ma sposobu, by tę kwestię ostatecznie rozstrzygnąć – wielość przytaczanych przez Autorkę, czasem kalejdoskopowo zestawionych obserwacji różnych myślicieli, analizujących kondycję człowieka nam współczesnego i miejsce doświadczenia „sacrum”, zdaje się to dostatecznie potwierdzać. Słabiej, niestety, w rozprawie wybrzmiewa powiązanie tych obserwacji z interpretacjami dzieł poszczególnych twórców; czytelnik nie wie, czy przeanalizowane dzieła są symptomem jakiejś umysłowej i historycznej tendencji, rzucając światło na kształt i charakter epoki, czy też sztuka i ogólnie rozumiane przemiany kulturowe biegną równolegle, niekoniecznie tym samym rytmem. Nie jest jasne, czy to sztuka oświeśla kondycję epoki, czy też raczej epoka dostarcza sztuce alibi istnienia. Jest to mankament pracy, którego nie wolno przeoczyć. Niemniej Autorce na pewno udało się pokazać, jak zróżnicowane i oryginalne są rozwiązania artystów, którzy w jakiś sposób mogą zostać uznani za – *sit venia verbo* – poszukiwaczy „sacrum” w dziedzinie sztuki i jej doświadczenia.

Towarzyszące czytelnikowi rozprawy wrażenie nieuporządkowanej wielogłosowości jest jednak w mniejszym stopniu mankamentem ocenianej pracy, co następstwem złożoności sytuacji, w której kwestia kryzysu religii i przekształceń w procesie poszukiwania oraz uobecniania „sacrum” stała się przedmiotem zainteresowań przedstawicieli wielu różnych dyscyplin wiedzy. Na pewno P. Jagnickiej zależało na ukazaniu tej wielowątkowości. Dodatkowych trudności nastrocza fakt nieostrości kategorii poznawczych oraz niemożności zbudowania choćby tymczasowej, operacyjnej definicji problemu „sacrum”. Co prawda, wielokrotne odwoływanie się przez Autorkę do tego, co – najogólniej rzecz ujmując – niepochwytne i niewysłowione, albo nieprzeniknione – nie ułatwia ani lektury tekstu, ani percepcji całego zagadnienia. Mimo to należy podkreślić, że P. Jagnicka włożyła niewątpliwie bardzo wiele wysiłku w zapoznanie się z różnymi koncepcjami obecności „sacrum” w sztuce; podjęła wysiłek analizy dzieł o bardzo zróżnicowanym charakterze i niejednorodnej proveniencji, cechujących się często zamierzoną świadomie wieloznacznością i sugestywnością. Zauważone w niniejszej recenzji mankamenty i słabości rozprawy nie przekreślają jej wartości. Choć można mieć ostatecznie wątpliwości, czy doświadczenie „sacrum” oraz jego wyraz w sztuce jest tożsamy z „duchowością”, Autorka wydobyla zróżnicowanie tego doświadczenia, łącząc je, przynajmniej po części, z przemianami politycznymi w Polsce po '45 roku, wskazując na odmienne strategie artystyczne. Praca jest w miarę samodzielny opracowaniem problemu uobecnienia „sacrum” w sztuce polskiej po '45 roku; Autorka dysponuje wystarczającą wiedzą na temat zagadnień teoretycznych – powiązanych zarówno z dziejami sztuki, jak i koncepcji „sacrum”, rozpatrywanych w obszarze badawczym dyscyplin zainteresowanych kwestią religii i religijności w społeczeństwach nowoczesnych i ponowoczesnych. W rozprawie znalazły się ponadto nierzadko cenne analizy motywacji i zabiegów artystycznych (choćby w odniesieniu do malarstwa Jacka Sempolińskiego), stosowanych przez różnych twórców, dla których mit absolutnej autonomii sztuki stracił swoje przyciąganie, zaś swój cel upatrywali w przekazywaniu intensywności doświadczenia historii i doświadczenia tej sfery rzeczywistości, dla której nie mamy lepszego określenia niż „sacrum” właśnie. Co ważniejsze, artyści ci uznali, że to właśnie język sztuki jest w stanie przybliżyć nas do owej rzeczywistości w sposób najbardziej żywotny i doniosły. Należy wreszcie zaznaczyć, że dysertacja skłania zarówno do polemiki – co jest zawsze ważnym elementem powstawania takich prac – ale także skłania do ponownej refleksji nad tematem, który (niesłusznie) zdawano się uznawać za przebrzmiały. W związku z tym niżej

podpisany stwierdza, że praca dr P. mgr Olgi Janickiej spełnia kryteria stawiane rozprawom dr i wnioskuje o dopuszczenie P. Janickiej do dalszych czynności przewodu doktorskiego.

Ryszard Kasperowicz

