

Rafał SOLEWSKI

FENOMENOLOGIA MIŁOŚCI I JEJ JĘZYK W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Szkic na kanwie myśli

Władysława Stróżewskiego i Josepha Ratzingera – Benedykta XVI

Zachwyt nad pięknem przyświecający rzemiosłu – pracy na ziemi i z ziemią oraz nadawaniu kształtu – służy zmartwychwstaniu, czyli przeniesieniu w wymiar miłości. To właśnie stanowi praktyczny cel piękna, miłość zaś jest zarazem warunkiem i miarą jego poznania. Triada miłość–kształt–piękno w myśli Stróżewskiego wyrasta z Platonijskiej wizji piękna, które wzbudzając miłość erotyczną, pociąga człowieka ku sobie i kieruje na drogę „wstępującą” ku dobru będącemu przyczyną powstania świata.

Obserwacje i propozycje interpretacyjne zawarte w niniejszym tekście poprzedza próba zdefiniowania miłości i jej związku z pięknem w oparciu o myśl Władysława Stróżewskiego i Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Interpretacje prac artystycznych pojawiać się będą w obecnych rozważaniach w nawiązaniu do zagadnień poruszanych przez tych myślicieli, w tym do interpretacji miłości jako pożądania, ale i pragnienia dobra, jako mocy wszechogarniania i przenikania, jako daru i jego przyjęcia, a w sensie ostatecznym jako zstępującego Słowa. W sztuce daje się zaobserwować niezmiennie w niej obecna i wartościowa w sensie estetycznym jakość poetyczności, której rola okazuje się podstawowa w próbie opisanego języka, jakim posługują się interpretowane prace.

MIŁOŚĆ

Wydaje się, że obserwacje i propozycje dotyczące języka, za pomocą którego sztuka współczesna porusza temat miłości, powinna poprzedzić próba odpowiedzi na pytanie, czym jest miłość. Wstępna refleksja, oparta na przekonaniach potocznych, prowadzi do całej serii pytań: Czy miłość to bezinteresowne pragnienie dobra, radość z istnienia drugiego, czy też bezkrytyczne uwielbienie? Czy jest nią pożądanie drugiego, ponieważ jest piękny, i spełnienie tego pożądania? A może miłość to pragnienie zjednoczenia i owo zjednoczenie – albo tylko przyjazne współprzebywanie? W pytaniach tych kryją się motywy, które obecne będą w dalszych rozważaniach dotyczących języka artystycznego.

Więcej motywów tego rodzaju ujawnia refleksja filozoficzna. Filozof Władysław Stróżewski wskazuje na metafizyczny wymiar miłości, także erotycznej. W miłości erotycznej, której towarzyszy przeżycie piękna i bliskości, zanika opór stawiany przez świat, dochodzi do odsłaniania się kochających osób (także po to, by zobaczyć siebie przez „miłujące oko”), a akceptacja „doświadczana jest jako osiągnięcie najwyższego dobra”¹. Właściwe miłości wzajemne poznawanie się, dzielenie radości w zintensyfikowanym czasie, wnikanie w siebie i oddawanie się sobie nawzajem zachodzące w dialektyce aktywność–bierność, integralnie doświadczane całym sobą, kulminuje w zjednoczeniu cielesnym i duchowym, określanym przez Stróżewskiego jako „zrośnięcie”². Taka miłość ziemską może być dotknięciem doskonałości, przecuciem wieczności, „swoistym odbiciem miłości «niebieskiej»”³ i uczestnictwem w wielkiej Miłości.

Wskazanie na szansę osiągnięcia „dobra najwyższego” i partycypację w Miłości ujmowanej z perspektywy metafizycznej zbliża refleksję Stróżewskiego do refleksji teologicznej i wydaje się korespondować szczególnie z namysłem Josepha Ratzingera. Zdaniem tego myśliciela i Papieża czynimy dobro, odpowiadając na dar miłości Bożej: „Ponieważ Bóg pierwszy nas umiłował (por. 1 J 4,10), miłość nie jest już przykazaniem, ale odpowiedzią na dar miłości, z jaką Bóg do nas przychodzi”⁴. Caritas rozumiana jako Bóg i Jego dar nie sprowadza się zatem do „przykazania”, ale oznacza przyjęcie miłości, zawierzenie jej i odpowiedź na nią – okazywanie miłości w czynieniu dobra. Zrozumienie i przyjęcie miłości jak daru, będącego dla człowieka darem życia, stanowi podstawę chrześcijańskiej antropologii, którą Benedykt XVI szczególnie eksponował na samym początku swojego pontyfikatu⁵. Chrześcijaństwo ukazuje miłość jako dar bezinteresowny⁶.

Wydawać się może, że z pojęciem „caritas” koresponduje pojęcie „philia”, w tradycji platońskiej oznaczające miłość wolną od emocji i popędów, duchowy związek osób, które przezwyciężywszy początkową niepewność co do tego, czego pragną we wzajemnym odniesieniu do siebie, poprzez pracę rozumu kierują budzone cielesnym pięknem erotyczne pożądanie nie ku hedonistycznemu folgowaniu żądom, lecz ku rzeczywistości idei, piękna samego

¹ W. Stróżewski, *Mala fenomenologia miłości*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 223.

² Tamże, s. 229.

³ Tamże, s. 230.

⁴ Benedykt XVI, Encyklika *Deus Caritas est*, nr 1, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html.

⁵ Por. A. Kobylński, *Eros i Agape. Filozoficzna interpretacja fenomenu miłości*, „Ateneum Kapłańskie” 153(2008) nr 3(586), s. 525n.

⁶ Por. tamże, s. 528 (autor omawia poglądy Jean-Luca Marion).

w sobie i prawdziwej wiedzy⁷. Philia rozumiana jako miłość przyjaźni, przez chrześcijan postrzegana jest przede wszystkim jako relacja łącząca Jezusa i Jego uczniów⁸. Realizacja idei przyjaznego współprzebywania okaże się istotnym elementem języka sztuki współczesnej.

Subtelnie ukazany przez Stróżewskiego obraz miłości erotycznej obecny jest również w rozważaniach Benedykta XVI, według którego miłość między mężczyzną a kobietą stanowi wzorzec współdziałania pożądanego, namiętnego „ziemskiego” erosa z agape, czyli miłością „oczyszczoną”, łączącą wymiar cielesny z duchowym, ofiarną, wierną, troskliwą – miłością polegającą na odkrywaniu drugiego i służeniu mu, oddawaniu siebie drugiej osobie na wyłączność i wieczność.

W encyklice *Deus caritas est* Papież przywołuje rozróżnienie amor concupiscentiae i amor benevolentiae, czyli miłości posesywnej i miłości ofiarnej⁹. Termin „amor” to łaciński odpowiednik greckiego słowa „eros”¹⁰. Tomasz z Akwinu uważał, że amor to uczucie, czynność popędu oraz akt woli, którego przyczyną i przedmiotem jest dobro. Miłość pozostająca w takim związku z dobrem łączy się z agape, cnotą teologalną. Jest bezinteresowna, chociaż zakłada odpowiedź. Wskazanie na relację łączącą myśl i terminologię antyczną z refleksją prowadzoną na gruncie chrześcijaństwa bardziej jeszcze wyraźne jest w fenomenologii i hermeneutyce, które kontynuują tradycję neoplatonską¹¹.

Prezentowane tu rozumienie erosa i agape ma swoje źródło w neoplatonńskiej koncepcji autorstwa Pseudo-Dionizego Areopagity, przywoływanej zarówno przez Stróżewskiego, jak i przez Benedykta XVI w kontekście rozróżnienia miłości „wstępującej”, wznoszącej się od ludzi i relacji między nimi ku Bogu, oraz miłości „zstępującej” z poziomu nadprzyrodzonego i rozlewającej się na świat. Papież podkreśla przy tym, że wstępujący eros, który poszukuje Boga, i zstępująca agape, przekazująca otrzymany od Boga dar, to dwa połączone ze sobą wymiary miłości: „W rzeczywistości eros i agape – miłość wstępująca i miłość zstępująca – nie dają się nigdy całkowicie oddzielić jedna od drugiej. Im bardziej obydwie, niewątpliwie w różnych wymiarach, znajdują właściwą jedność w jedynej rzeczywistości miłości, tym bardziej spełnia się prawdziwa natura miłości w ogóle”¹². Obydwa wymiary miłości

⁷ Por. P l a t o n, *Uczta*, XI, 184 C, D, E, w: tenże, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Verum, Warszawa 2007, s. 85; tamże, XXIX, 210 E, s. 111.

⁸ Por. B e n e d y k t XVI, dz. cyt., nr 3.

⁹ Por. tamże, nr 7.

¹⁰ W tradycji staropolskiej amor niekiedy jednak przeciwstawiany był erosowi lub kupidynowi, szczególnie jako Amor Divinus (por. M. W a l i Ń s k a, *Słodki i okrutny. Wizerunek kupidyna w literaturze staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe i Artystyczne Gnome, Katowice 2008, s. 53n.).

¹¹ Por. K o b y l i Ń s k i, dz. cyt., s. 527n.

¹² B e n e d y k t XVI, dz. cyt., nr 7.

mają źródło w Bogu, bo „Bóg miłuje, i ta Jego miłość może być określona bez wątpienia jako *eros*, która jednak jest równocześnie także *agape*”¹³. Paradoks połączenia *eros* i *agape* – pożądania i miłości niezasłużonej, bezinteresownej i przebaczącej, namiętności i gotowości do ofiary z siebie – także w relacji do człowieka, należy do poetyki języka sztuki współczesnej.

Podobnie jak Stróżewski, Benedykt XVI podkreśla, iż „z doznania, że jest się kochanym”¹⁴, rodzi się radość. Co więcej: „Kogo dotyka miłość, ten zaczyna intuicyjnie pojmować, czym właściwie jest «życie»”¹⁵.

MIŁOŚĆ I PIĘKNO

Nawiązanie do neoplatonńskiej myśli Pseudo-Dionizego Areopagity pojawia się także wtedy, gdy Stróżewski analizuje związek miłości i piękna, mający istotne znaczenie dla rozumienia sztuki przez tego filozofa. W swoim komentarzu do poematu Cypriana Norwida *Promethidion*, zawierającego frazę mówiącą, że piękno „kształtem jest miłości”¹⁶, filozof stwierdza, że skoro Bóg stworzył świat z miłości, to wszystko, co jest, jest piękne. Każdy człowiek zatem nosi w sobie „cień”¹⁷ piękna. „Wyliczenie «przedmiotów», w których człowiek doświadcza miłości: świat, Bóg, sam człowiek – wyczerpuje całość rzeczywistości. Piękno jest pięknem transcendentnym”¹⁸. Zachwyt nad pięknem przyświecający rzemiosłu – pracy na ziemi i z ziemią oraz nadawaniu kształtu – służy zmartwychwstaniu, czyli przeniesieniu w wymiar miłości. To właśnie stanowi praktyczny cel piękna, miłość zaś jest zarazem warunkiem i miarą jego poznania. Triada miłość–kształt–piękno w myśli Stróżewskiego wyrasta z Platonskiej wizji piękna, które wzbudzając miłość erotyczną, pociąga człowieka ku sobie i kieruje na drogę „wstępującą” ku dobru będącemu przyczyną powstania świata. Dopełnia tę koncepcję odniesienie do Pisma Świętego i wspomnianej tezy Pseudo-Dionizego Areopagity, że miłość (*agape*) „rozlewa się” ku bytom stworzonym i że w ten sposób zstępuje na nie dobro, ponieważ „umiłował Bóg świat jeszcze przed jego stworzeniem, bo sam jest

¹³ Tamże. Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, IV, 12-14, w: tenże, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 80-92.

¹⁴ Benedykt XVI, dz. cyt., nr 17.

¹⁵ Tenże, Encyklika *Spe salvi*, nr 27, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html.

¹⁶ C. Norwid, *Promethidion. Bogumił*, w: tenże, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 2, *Poematy*, PIW, Warszawa 1980, s. 291.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ W. Stróżewski, *Glosa do: Cyprian Norwid, „Promethidion” (w. 108-121)*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 236.

miłością”¹⁹. Rozważania te, zbliżone do poglądów Ratzingera – Benedykta XVI, Stróżewski kontynuuje, wskazując, że „zasadą miłości «zstępującej» jest tożsamy z Bogiem Dobro, zasadą miłości «wstępującej» tożsamy z Nim Piękno”²⁰. Miłość zstępująca i wstępująca jednoczy się w Bogu. Według Pseudo-Dionizego Areopagity piękno, będące harmonią i blaskiem, nadaje formę temu, czemu jej brak²¹. Nadawanie formy obserwować wszak można w sztuce. Norwidowskie i neoplatonickie zarazem piękno to zatem – jak pisze Stróżewski – „kształt miłości, w którym odnajdujemy harmonię i blask”²².

Z filozofią Stróżewskiego wydaje się korespondować myśl Ratzingera o obietnicy szczęścia zawartej w doświadczeniu piękna. Doświadczenie to „jest najwyższą formą poznania, gdyż poprzez piękno człowiek zostaje dotknięty prawdą w całej jej wielkości”²³. Człowiek pragnie spotkania z osobą, w której widzi piękno, i poznania jej; pragnie osiągnięcia celu, któremu piękno służy, spełnienia obietnicy w prawdzie miłości (odmiennej od różnorodnych też aspirujących współcześnie do miana prawdy) oraz trwania owego doświadczenia.

Hans-Georg Gadamer, filozof bliski w swej hermeneutyce myśli Ratzingera, napisał: „Piękno, choćby napotkane niespodziewanie, jest czymś w rodzaju rękoi, iż w całym zamęcie rzeczywistości – ze wszystkimi jej niedoskonałościami i złem, we wszystkich jej opacznościach i jednostronnościach oraz fatalnych powikłaniach – to, co prawdziwe, nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie”²⁴. Gadamer przekonany był, że spotkanie to, spełniające oczekiwanie odnalezienia tego, co człowiek odczuwa jako utracone i brakujące, jest właśnie niosącą szczęście miłością²⁵.

Śledząc myśl Ratzingera – Benedykta XVI, można pozwolić sobie na refleksję, że jeśli eros staje się agape, to może i być tak, że w brzydocie, cierpieniu i śmierci paradoksalnie ukazują się: wartość ofiary, prawda i moc²⁶.

Poszukiwanie piękna w sztuce współczesnej, a za jego sprawą – miłości, będzie swoistym wyzwaniem, które podejmiemy w dalszej części niniejszych

¹⁹ Tamże, s. 242.

²⁰ Tamże, s. 243.

²¹ Por. tamże, s. 244.

²² Tamże, s. 245.

²³ J. R a t z i n g e r, *Zraniony strzałą piękna. Krzyż i nowa „estetyka” wiary*, w: tenże, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, tłum. J. Merecki, Salwator, Kraków 2005, s. 36; por. też: F r a n c i s z e k, Encyklika *Lumen fidei*, nr 29, https://www.vatican.va/content/dam/francesco/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei_pl.pdf. Encyklika ta, wzywająca do odkrywania światła na nowo, napisana została z udziałem Benedykta XVI.

²⁴ H.G. G a d a m e r, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 20.

²⁵ Por. tamże, s. 42.

²⁶ Zob. R a t z i n g e r, dz. cyt..

rozważań. Warto w związku z tym mieć na uwadze nie tylko związek piękna z jakościami harmonii, blasku i doskonałości, ale i z wartością prawdy, której odnajdywaniu służyć może także paradoks. Z tego punktu widzenia brzydota okazać się może jakością ewokującą wzniosłość i wartość prawdy. Obecność brzydoty jako jakości intensywnie ekspresywnej przypominać może, iż pociągające w swym pięknie i mocy (więcej niż tylko doskonale dobre) Numinosum jest też tajemnicze i bywa groźne²⁷.

Celem dalszych rozważań będzie poszukiwanie jakości swoistych dla języka sztuki współczesnej, wykorzystywanych w sposób jemu właściwy w celu odślaniania wartości, w szczególności dobra związanego z miłością i miłości samej, rozumianej jako idea metafizyczna, atrybut Istnienia Absolutnego czy samo to Istnienie, do którego poznania dochodzi się różnymi drogami, zwłaszcza jednak właśnie poprzez miłość.

MIŁOŚĆ I SZTUKA

Miłość poznaje się przez przyjmowanie jej daru, przez pragnienie dobra pojawiające się w odpowiedzi na ten dar, przez przyjazne współprzebywanie, a także przez pożądanie – kierowane fascynacją jej pięknem, kształtem i niesioną przez nią obietnicą prawdy, a spełniane przez poznające i intensywne przenikanie się nawzajem osób kochających, któremu towarzyszy nadzieja na urzeczywistnienie obietnicy szczęścia.

Taka właśnie miłość pozostaje przedmiotem rozważań, a ich przykładami są przywoływane wyżej teksty. Niektórzy sądzą też, że „miłość, jako prawie sprzeczne rozkoszowanie się bytem transcendentnym, nie daje się prawdziwie wypowiedzieć ani w języku erotycznym, czyniącym z niej zmysłowe doznanie, ani w języku duchowym przekształcającym ją w pragnienie transcendencji”²⁸.

Zaprezentowany namysł wskazuje, że językiem pozwalającym adekwatnie wypowiadać się na temat miłości jest sztuka, a dysponuje ona tą możliwością w szczególności wtedy, gdy jej cel i wyznacznik stanowi piękno, które służy poznaniu miłości. Jeśli zatem sztuka – zgodnie z tradycyjnym jej rozumieniem – służy odślanianiu piękna, to jednocześnie odślaniać musi miłość, której piękno jest kształtem. Przyjmując kierunek myślenia bliski Ratzingerowi – Benedyktowi XVI, Stróżewskiemu i Norwidowi, można by stwierdzić, że wytwór albo działanie, w którym jakości estetycznie wartościowe służą odślanianiu

²⁷ Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 10, 17-37.

²⁸ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 307.

metafizycznej wartości piękna, to dzieło sztuki umożliwiające poznawanie miłości. Sztuka zaś, która w takim dziele o niej mówi, przyjmując ją za swój temat, jest właściwie autoreferencyjna.

EROS JAKO OBRAZ BUDZĄCY POŻĄDANIE

Prace takie, jak inspirowane mistrzostwem klasyków i ukazujące piękno cielesne akty malarskie, których autorem jest Adrian Gottlieb, czy też wykonane przez Bernharda Prinza portretowe fotografie, realizowane w technice pozwalającej na szczegółową dokładność, budzą erotyczną miłość wstępującą, wskazując zarazem na odrębne cechy języka sztuki mówiącej o miłości.

Obraz olejny Gottlieba *Sophia* z roku 2006²⁹ przedstawia siedzącą bokiem do widza brunetkę o śniadej karnacji, pełnej, pozbawionej uśmiechu twarzy, ciemnych oczach o migdałowym wykroju, naturalnie zaokrąglonym ciele, częściowo tylko przysłoniętym bordowym szalem, spływającym z wysokości głowy (częściowo kryjącym włosy), podtrzymywanym dłonią pod nagimi piersiami. Za kobietą ognistoczerwony horyzont dzieli tło na ciemnobrazowy grunt oraz pas nieba przechodzący od karminu przez granat do czerni.

Obraz budzi zmysłowe pożądanie, częściowo obnażona, uwodzicielsko odsłaniająca się kobieta jest pociągająca, jej ciało budzi pokusę – sprawia, że chciałby się go dotknąć. Dramatyzm tła zapowiadać jednak może intensywność oczekiwanych doświadczeń erotycznego „przenikania” (rozumianego dosłownie), cechujących miłość wstępującą. Poważna twarz kobiety zdaje się zatrzymywać potężniejące doznanie zmysłowe i erotyczne. Tytuł obrazu – *Sophia* [„Mądrość”] – symbolizuje rozumową kontrolę, czyli to, co erosa kielzna, przemienia i ukierunkowuje. Dzięki rozumowi – którego rolę tak bardzo doceniają Ratzinger i Stróżewski³⁰ – eros może napotkać agape, w metaforycznej poetyczności obrazu symbolizowaną przez spływający z głowy postaci szal, tyleż mówiący o namietności (poprzez barwę i obfitości materii), ile o skromności (ze względu na funkcję zasłaniania). Piękno służące miłości odsłania się w obrazie nie tylko dzięki urodzie kobiety i kunsztowi pracy malarza, ale przede wszystkim dzięki poetyczności symbolu i metafory, które wskutek zaskakującej i paradoksalnej relacji tego, co wizualne, i słowa, umożliwiają zasugerowanie spotkania wstępującego erosa z zstępującą agape.

²⁹ *Archive for the Adrian Gottlieb 1975- Category*, <https://femmefemmefemme.wordpress.com/category/adrian-gottlieb-1975/>.

³⁰ Zob. W. S t r ó ż e w s k i, *Bogactwo Logosu. Na marginesie wykładu Benedykta XVI*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 150-159.

Z kolei *Ideal* Bernharda Prinza z roku 1989³¹ to duża fotografia (199 x 131 cm) wykonana w technice cibachrome, pozwalającej na uzyskanie z pozytywów powiększeń o wysokiej jakości, i trwałych, wyraźnie nasyconych barwach. Przedstawiona na fotografii kobieta o jasnej karnacji, zwrócona en face do widza, siedzi, obiema dłońmi trzymając na kolanach okrągły talerz. Pod bluzką z długimi rękawami i dekoltem delikatnie rysują się piersi. Włosy ciemnoblonde, zebrane z tyłu, odsłaniają wysokie czoło. Kobieta ma prosty nos, niemal symetrycznie rozstawione brązowe oczy i długie łuki brwi oraz pełne, ale nie nazbyt wydatne usta. Tło, ubranie i rekwizyt tworzą spokojną kompozycję szarości, brązów, beżu i bieli. Harmonia wizerunku kobiety w pełnym rozkwicie, proporcjonalność jej kształtów, symetria kompozycji ciała, odpowiedniość kolorystyczna karnacji, włosów i oczu zdają się doskonale oddawać tytuł pracy. Artysta mówił wprost o przedstawieniu „ludzkiego bytu jako modelu i metafory”³². Jakości estetyczne wartościowe, właściwe dla klasycznie rozumianego piękna, pozwalają poznawczo ująć ideał pięknego człowieczeństwa. Młodzieńcza świeżość, kształt niedużych piersi, ponętność ust, spojrzenie wprost w oczy oglądającego wywołują pożądanie, a chłód szarości i bieli przezwyciężony zostaje przez ciepło brązów. Piękno jako wartość idealna, właściwa dla Numinosum, tożsamego z Caritas i udzielającego się jako zstępująca agape, jest pociągające. Pożądanie cielesne leżące u podstaw miłości wstępującej ku Absolutowi, nieuchwytnemu dla człowieka, darzącemu go jednak zstępującą miłością oraz widzianemu w ideale uchwyconym na doskonale wykonanej fotografii, ma cechy metafory oksymoronicznej. Estetycznie wartościowa jakość poetyczności odsłania wymykającą się rozumowi paradoksalność wartości miłości, właściwej, tak jak piękno, Numinosum – absolutnemu, ale udostępniającemu się właśnie w miłości. To udostępnianie się nieuchwytnego wydaje się ukazywać fotografia, która zatrzymuje przed sobą oglądającego i niemal wbija go w ziemię.

AGAPE JAKO ZSTĘPOWANIE I ROZPRZESTRZENIANIE SIĘ NA SPOSÓB ŚWIATŁA

Zstępowanie i rozlewanie się, o którym Pseudo-Dionizy Areopagita mówił w odniesieniu do miłości agape, koresponduje z opisywanym przez tego myśliciela hierarchicznym zstępowaniem (na drodze iluminacji) wiedzy o cudach

³¹ Bernhard Prinz, *Ideal*, 1989, <http://sztukioswajanie.blogspot.com/2016/01/rafa-solewski-wspoczesna-kondycja.html>.

³² *Man in the Middle: Sammlung Deutsche Bank*, katalog wystawy, red. S. Richards, Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2002, s. 218 (tłum. fragm. – R.S.).

Bożych i o jej przyjmowaniu jako światła. Również piękno, „tak jak światło – obdziela wszystko rodzącymi piękno darami swojej promieniującej jasności”³³ i łączy się z harmonią proporcji jako consonantia et claritas. Ten związek miłości, piękna i światła podkreśla Stróżewski³⁴. Dążenie do jasności piękna jako dążenie do prawdy i dobra, stanowiące właściwość każdego bytu, rozumieć można jako miłość także w interpretacji współczesnych prac z dziedziny sztuki, chociaż wydają się one wiązać światło tylko z naturą i doświadczeniami nazywanymi przez psychologię.

W instalacji Olafura Eliassona *The Weather Project* [„Projekt pogodowy”] z roku 2003³⁵ spokojny, oranżowy blask gigantycznego słońca, stworzonego z kilkuset jednostajnie świecących żarówek i systemu luster (odbity w nich półokrągła w rzeczywistości arkada tworzyła pełny okrąg) i niejako zawieszonego na widnokręgu, spływał i rozlewał się na ogromną przestrzeń Hali Turbin³⁶. Całości environmentu dopełniała unosząca się ze zmiennym natężeniem mgła, przybierająca niekiedy kształt chmury. W tej atmosferze widzowie-goście mieli się spotykać, spacerować, odpoczywać i konwersować – na przykład (zgodnie z angielską tradycją) o pogodzie, do czego artysta szczególnie zachęcał³⁷. Estetycznie wartościowa była zwłaszcza doskonałość wykonania instalacji, dbałość twórcy o szczegóły. Eliasson cały czas współpracował z architektem, umiejętnie korzystał z nowych mediów i innych wynalazków (w skład instalacji wchodziło szesnaście dysz pompujących w różnych miejscach sztuczną mgiełkę i system lamp sodowych o mocy 1800 watów). Pomysłowość i pieczołowitość wykonania stawały się jakościami piękna i służyły uobecnianiu go jako światła, którego źródło można interpretować nie tylko jako słońce, mimo że taką interpretację narzucało pierwsze wrażenie.

Światło zstępowało z większą lub mniejszą łatwością, tłumione, ale przenikające i przełamujące przeszkody. Jego emanacja w połowie była odbłaskiem, tak jakby źródło piękna i piękno jako (jedynie odbity) blask ukazywano w ich istnieniu i działaniu. Symboliczny okrąg zdawał się wskazywać, że można ujrzeć tylko część źródła światła i odbicie tylko jego części, podczas gdy całość pozostaje tajemnicą. Tajemnicza wieloznaczność światła rozlewającego się i ostatecznie panującego nad całością przestrzeni, pociągającego swym ciepłem, pozwalała dostrzec w nim symbol agape. Obejmowani i przenikani

³³ Pseudo-Dionizy Areopagita, dz. cyt., IV, 7, s. 83.

³⁴ Por. Stróżewski, *Glosa do: Cyprian Norwid, „Promethidion” (w. 108-121)*, s. 242-244.

³⁵ Olafur Eliasson, *The Weather Project*, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>.

³⁶ Hala Turbin, część londyńskiej galerii Tate Modern, znajduje się na wyłącznej z eksploatacji pierwszej kondygnacji głównego budynku elektrowni Bankside Power Station.

³⁷ Zob. *Olafur Eliasson the Weather Project: about the installation*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project>.

światłem ludzie, bezpieczni i spokojni, w „przyjaznym współprzebywaniu” tworzyli dialogiczną wspólnotę, spajaną miłością w znaczeniu filia. W tak szczególny sposób Eliasson realizował koncepcję sztuki „relacyjnej” i społecznej. Zgromadzenie osób obecnych w instalacji może jednak przywodzić na myśl wspólnotę eucharystyczną, okrag światła przypomina bowiem także hostię³⁸, a jego dwojaki charakter można kojarzyć z podwójną naturą Chrystusa, Człowieka i Boga, który jest miłością caritas. Wydaje się, że Władysław Stróżewski mógłby zaakceptować taką interpretację, bo niejednokrotnie wskazywał i analizował przykłady symbolicznego oddawania podwójnej natury Chrystusa w sztuce³⁹. Konwersacja i „przyjazne współprzebywanie” dzięki „pracy” symbolu stawały się miłością, zarazem w znaczeniu filia, jak i agape. Estetycznie wartościowa jakość poetyczności w przypadku instalacji Eliassona służyła pięknu tak jak doskonałość i światło, wskazywała jednak, że ich źródło i cel stanowi miłość.

W *Bridget's Bardo (Ganzfeld Piece, 2009)* Jamesa Turrella⁴⁰, instalacji w muzeum w Wolfsburgu, światło jednocześnie pociągało, niepokoiło i obezwładniało. Wkroczenie w „niezmierzoną” przestrzeń wypełnioną intensywnym światłem o zmieniającej się barwie (błękitnej, różowej o różnych odcieniach, fioletowej, karminowej, czerwonej) dopiero z czasem pozwalało rozróżnić ściany owej „przestrzeni widokowej” (ang. viewing space) i chodnik zwięzającej się ku dołowi rampy. Po niej zstępowało się ku ścianie przeciwległej, najbardziej rozjarzonej. W tę „przestrzeń zmysłową” (ang. sensing space), płaską w rzeczywistości, nie można było już wejść, choć ku sobie przyciągała. Długotrwałe wystawienie na działanie jednego potężnego bodźca (światła o jednej barwie – aż do jej zmiany) prowadziło do halucynacji albo depriwacji sensorycznej (tytułowego efektu Ganzfeld). Pociągające światło okazywało się groźne, bardziej wzniosłe niż piękne, powodowało „odchodzenie od zmysłów”. Z kolei tytuł instalacji, przywołujący postać Brigitte Bardot, gwiazdy, która również „rozblyskiwała” i była symbolem atrakcyjności seksualnej, wskazywać może na erotyczne pożądanie pozbawiające rozumu. W sensie metaforycznym to właśnie ku tej wzbudzającej pożądanie, kuszącej gwiazdzie zstępował widz. Znaczące było i to, że nie światło zstępowało, lecz zstępował widz, oraz że nie wstępował on, lecz właśnie zstępował, kusząco „pociąga-

³⁸ Por. Ł. Murzyn, *Terytorium refleksji. Dziedzictwo i sztuka*, w: *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej / Heritage and Response in Contemporary Art*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018, s. 226.

³⁹ Por. np. W. Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: tenże, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 2005, s. 499.

⁴⁰ James Turrell, *Bridget's Bardo. The Wolfsburg Project*, <https://www.youtube.com/watch?v=UqwhpTfeiMY>. Turrell używał światła do tworzenia przestrzennych obiektów w *Ganzfeld Series* od 1967 roku.

ny” w dół. Ironiczne odwrócenie kierunków działania światła i miłości wraz z sygnałem grozy (odejścia od zmysłów i utraty rozumu) czyniło z efektownej pracy subwersywną krytykę masowych fascynacji odbierających człowiekowi władzę nad sobą. Nie tylko jednak temu służyło zniekształcenie nazwiska aktorki. Wkroczenie w treść kalamburu, tak jak wkroczenie w światło, pozwalało na zrozumienie poetyki dzieła i poznanie możliwego transcendentalnego sensu odsłanianego przez artystę wywodzącego się ze środowiska kwakrów (idea światła zajmuje kluczowe miejsce w doktrynie tej wspólnoty wyznaniowej). „Bardo” to rzeczywistość przejściowa między śmiercią a odrodzeniem w buddyzmie tybetańskim. Motyw przejścia (czyśćca) oraz wizji narodzenia Dzieciątka promieniającego światłem znane są zaś z objawień św. Brygidy Szwedzkiej (Bridget)⁴¹. Światło Caritas zstępujące do ziemskiej „małości” jest tym, które oczyszcza zmysłowe doznania, by człowiek mógł stanąć wobec Tajemnicy i w niej „utonać” – zmysłowo i pozazmysłowo w niej uczestniczyć, partycypując w świetle, i w ten sposób poznawać. Metonimia łącząca światło z poznaniem przywołuje erotyczne znaczenie tego słowa, przez Stróżewskiego ujmowane jako miłosne przenikanie się i scalanie w jedno. Jako katalizator „pracy” metonimii posłużyło w instalacji odniesienie do postaci Brigitte Bardot jako ikony seksu, stanowiącej – jak się okazało – nie tylko przedmiot ironicznej krytyki. Poetyczność symbolu światła, subwersja wskazująca jego wartość oczyszczania i metonimia przywołująca erotyczne poznanie służyły uzmysłowieniu, dlaczego światło jest tak pociągające, niepokojące i dlaczego z taką siłą włada człowiekiem. Dzieje się tak dlatego, że jako piękno, służy ono miłości – wydaje się brzmieć odpowiedź Turella.

DAR I JEGO PRZYJĘCIE W PERSPEKTYWIE POETYCZNOŚCI

Stan Brakhage, autor autoreferencyjnych filmów strukturalnych, uznawany jest za prekursora współczesnych instalacji wideo i właściwego im języka⁴². W *Window Water Baby Moving* (z roku 1959) artysta sfilmował poród własnego dziecka. Niemy film utrzymany jest w filtrowanym, lekko sepiowym półcieniu. Pierwsze sekwencje ukazują brzemienną młodą kobietę wchodzącą do wanny, na tle rozjarzonego dziennym światłem okna⁴³. Kolejne zdjęcia przedstawiają ciążarną w różnych ujęciach, eksponując cielesność, płodną

⁴¹ Por. hasło „Bardo”, w: *The Free Dictionary*, <http://www.thefreedictionary.com/Bardo>.

⁴² Zob. R.W. K l u s z c z y Ń s k i, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002 (por. zwł. s. 19, przyp. 4; 50, 59, 203).

⁴³ *Window Water Baby Moving*, 1959, reż. S. Brakhage, <https://www.youtube.com/watch?v=a-TeMZ3eTPbQ>.

i owocującą. W młodzieńczej i uśmiechniętej (mimo zbliżającego się bólu) twarzy o pełnych ustach, dużych oczach i prostym nosie, ale i w napiętym i poruszającym się chwilami brzuchu, wystającym pępku, nabrzmiałych sutkach obecne jest piękno. Kobieta wciąż pozostaje podniecająca dla mężczyzny – patrzącego, filmującego, całującego, radosnego. Kolejne zbliżenia ukazują najintymniejsze części ciała, zmienione ciążą i rozpoczętą akcją porodową. Widać odchodzące wody, badanie rozwarcia, moment, gdy ukazuje się główka dziecka oraz jego wspomagane wychodzenie na świat. Wreszcie pokazane zostaje dziecko.

Rozpoczynający film motyw okna jest symbolem otwarcia i poznania; przez okno rozlewa się światło i zstępuje miłość, poznanie miłosne to zaś rezultat miłości wstępującej; owocowanie wydaje się ich syntezą, a przyjęcie daru miłosną odpowiedzią. Naturalizm i niepokojąca dynamika filmu, niestabilność kamery, zatarcia ostrości, „szarpany” montaż oddziałują bezpośrednio na odbiorcę, intensyfikują wrażenia. Radosna miłość wstępująca w obliczu Numinosum zstępującego wraz z agape staje się zobowiązaniem, odpowiedzialnością, akceptacją trudu, brzydoty, bólu i strachu. Adekwatnym środkiem wyrazu jest zatem naturalistyczny i intensywny doznaniowo obraz. To obraz autoreferencyjny – eksponuje on poznawanie okiem kamery i zapis tego, co poznane, w postaci filmu. Owa autoreferencyjność wskazuje na wieloznaczność słowa „poznanie”, które oznaczać może przyjęcie daru, ale i warunków owego przyjęcia. Być może właśnie przyjęcie warunków pozwoli zstępującej miłości agape objawić się ostatecznie jako Caritas, jako dar niezasłużony i nieoczekujący niczego w zamian⁴⁴. Naturalizm filmu, z momentami brzydoty, posłużył odsłanianiu wartości miłości dzięki jakości poetyczności.

SŁOWO, ZNAK I POEZJA KONKRETNA

Ode to Robert Indiana: Love Version 2 – Limited Edition of 20 to współczesny (z roku 2019) cyfrowy kolaż graficzno-fotograficzny Joanie Landau wydrukowany na papierze⁴⁵. Inspiracją dla autorki stał się słynny czerwony napis „Love”⁴⁶, podzielony w poziomie na dwuliterowe części, z przechylnym „o” w części górnej, zamknięty ostatecznie przez Roberta Indianę w kwadracie –

⁴⁴ Por. J.L. Marion, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, tłum. W. Starzyński, IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 124.

⁴⁵ Joanie Landau, *Ode to Robert Indiana: Love Version 2 – Limited Edition of 20*, <https://www.saatchiart.com/art/New-Media-Ode-to-Robert-Indiana-Love-Version-2-Limited-Edition-of-20/1095776/6269321/view>.

⁴⁶ Robert Indiana, *Love*, rzeźba w Nowym Jorku, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Love_\(rzezba_C5%BAba\)#/media/Plik:LOVE_sculpture_NY.JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Love_(rzezba_C5%BAba)#/media/Plik:LOVE_sculpture_NY.JPG).

najpierw (w roku 1965) jako pocztówka bożonarodzeniowa, później (w 1970) jako rzeźba, wreszcie jako znaczek pocztowy. Landau nałożyła kształty liter, uproszczone do geometrycznych, lekko odsuniętych od siebie wycinków, na własną „psychedeliczną” spiralę, wirowo rozkręcającą się w błękitach, granacie, fiolecie i czerni – barwy te zastąpiły intensywną czerwień oryginału. Podobne zabiegi prowadzić mają do stworzenia serii dwudziestu wydruków. Nawiązanie do kultury masowej, pop-artu i narkotyczno-psychedelicznej depriacji sensorycznej, posłużenie się cytatem i dekonstruowanie formy sprawiają wrażenie artystycznej zabawy. Wizualna jakość ekspresyjnej grafiki wydaje się mówić o sprowadzaniu miłości do sfery doznaniowej, do przyjemności: narkotycznej, szaleńczej, „kręcącej” niczym psychodeliczny wir. Jasno deklarując „uhonorowanie” dziedzictwa, jakim jest jednowyrazowy konkretny poemat sprowadzający do syntezy gramatyczne różnice między czasownikiem a rzeczownikiem (za taki uważał swój projekt Indiana) oraz wielość znaczeń poruszającego słowa, artystka wpisuje się w ciągłość historii i odpowiada na to, co kulturowo dane. Dokonując tego, na swój własny sposób stosuje poetyczność i stawia niepokojące, metaforyczne pytanie o rozsądzenie – pospiesznym, intensywnym, halucynogennym ruchem – jedności scalonej słowem „miłość” i rozbiecie jej na zindywidualizowane jednostki. Wydobywa przekraczające aktualność znaczenie słowa „miłość”, postulując być może powrót do tych jego źródeł, które odsłaniała kiedyś namiętna i krwista, intensywna czerwień monumentalnych liter, niosąca radość – nie zaś jedynie doraźną przyjemność – odbiorcom projektu Indiany. Słowo i jego kształt, powtarzane w cyklu ukazującym jak gdyby dramatyzm różnic w jego rozumieniu, przypominać mogą jednak o zstępowaniu, wspólnym dla miłości i słowa (szczególnie gdy okazuje się ono Logosem), nie zawsze łatwym, jednak stale następującym. W tych estetycznie wartościowych powtórzeniach dostrzec można by próby odnajdywania miłości Boga będącego Logosem, o której pisał Władysław Stróżewski w swoim komentarzu do wykładu Benedykta XVI⁴⁷. Filozof przywoływał myśl Papieża o zbieżności dziedzictwa intelektualnego Greków z religią opartą na Biblii, w której najważniejsze jest przykazanie miłości, a Bóg to zarazem Logos i Caritas.

Opisane tu przykłady przedsięwzięć artystycznych są oczywiście wybrane w sposób nieprzypadkowy, a ich interpretacje ukierunkowane zostały przez przedstawioną wyżej koncepcję miłości. Ujęcie takie pozwala jednak na zadanie pytań o język, którym posługuje się współczesna sztuka, gdy porusza temat miłości (a być może nie tylko wtedy).

⁴⁷ Por. S t r ó ż e w s k i, *Bogactwo Logosu*, s. 154.

JĘZYK BEZPOŚREDNI

Wydaje się, że w kontekście niniejszych rozważań przede wszystkim należałoby przywołać koncepcję języka bezpośredniego. Niekiedy można bowiem mówić o próbach budzenia intuicji poznawczej i zarazem bezpośredniego wyrażania ducha miłości poprzez odpowiednie oddziaływanie dzieł⁴⁸ – często instalacji wykorzystujących nowe media oraz środki umożliwiające zintensyfikowanie odbioru zmysłowego (a może również pozazmysłowego), będącego w dalszej perspektywie podstawą refleksji i namysłu. Często owo zamierzone wywołanie poznania prawdy⁴⁹ wiązało się z traktowaniem miłości jako tematu i ujęciem znaczenia właśnie jako poznania prawdziwego, uczestniczącego i spajającego. Być może zachodziła nawet swoista synergia intensywności obrazu czy emisji światła oraz skojarzeń, sugestii, komunikatów wprost dotyczących erotycznego wstępowania, przenikania i spełnienia. Język bezpośredni, stając się zewnętrzną i wewnętrzną treścią intensywnych sensualnie współczesnych artystycznych wypowiedzi o miłości, służyłby uobecnianiu jej jako pragnienia uczestnictwa i spełnienia. W intensywności sensualnej jako jakości estetycznie wartościowej i zasadzie tego języka kryje się jakość estetyczna wartości miłości, jej prawda. Można się zastanawiać, czy w przypadkach takich miłość wyrażała się w samej specyfice języka wypowiedzi o miłości, który docierał do jej istoty i ją wydobywał, poruszając zarazem duszę odbiorcy, tak jak chcieli tego artyści marzący o powrocie do języka pierwotnego⁵⁰. Miłość sama niejako okazywała się wtedy obrazem, działaniem i dziełem, odbieranym polisensorycznie, pozazmysłowo i ostatecznie dopiero rozumowo.

„SŁOWNIK”

Rozumowemu ujęciu podlegają czytelne w dziełach współczesnych tradycyjne jednostki znaczeniowe, wizualne reprezentacje czy same „jakości” związane ze znaczeniami, takie jak ciało człowieka i jego wygląd, światło, dana barwa, zapisane słowo „miłość”. Zasób „słów” języka sztuki mówiącej o miłości uległ pewnej modyfikacji i został poszerzony, jego dawne elementy są jednak stosowane również w obecnych czasach, pokazując, że jest to zasób żywy, lecz niezupełnie nowy.

⁴⁸ Por. G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Universitas, Kraków 2020, s. 337n, 343.

⁴⁹ Por. tamże, s. 330.

⁵⁰ Por. tamże, s. 331-333.

Wydaje się, że sztuka współczesna, oddziałująca zmysłowo w sposób intensywny dzięki nowym mediom, posługuje się językiem zawierającym także nowe „słowa” odsyłające do ponadczasowych znaczeń, a w odniesieniu do miłości wydobywa szeroki zakres owych znaczeń również dzięki temu, że przypomina o symbolach, które wcześniej pozwalały poznawać i rozumieć wielowymiarowość miłości oraz ją nazywać.

We wspomnianym tu eseju Stróżewskiego i w wykładzie Benedykta XVI, do którego tekst ten nawiązuje, mowa jest o zmianie kulturowej, która dokonała się z wykorzystaniem elementów dawnego porządku. W odniesieniu do sztuki o tego rodzaju przemianach pisali między innymi Hans-Georg Gadamer i Edwin Panofsky⁵¹. Odnajdywanie śladów przetrwania wcześniejszych wzorów ikonograficznych bywa stosowane wobec nowego języka sztuki, by dowodzić, że ten nowy panuje (wykorzystuje tylko niekiedy wybrane elementy języka dawnego). Opisane wyżej przykłady wydają się jednak wskazywać, że signifié, wśród których miłość jest może sensem najważniejszym, trwają niezmiennie, signifiant natomiast, innowacyjna forma opisywana za pomocą nowych nazw, to tylko efekt wzbogaceń i modyfikacji, a także innego określenia elementów, które posiadają stałe podstawy. Jakościowy fundament tych form, stanowiący o istocie ich estetycznej wartościowości, jest bowiem trwały, paradygmatyczny.

SYSTEM, CZYLI POEZJA

W analizowanych przykładach zasady syntaktyczne oparte są, podobnie jak w tradycji, na narzędziach poetyckich, uzupełnianych tylko lub modyfikowanych. Wspominany udział rozumu w doświadczeniu estetycznym polega na rozszyfrowaniu i zrozumieniu poetyckich figur, dostarczającym satysfakcji, której źródłem jest między innymi obserwowanie kunsztownych konstrukcji intelektualnych. Symbol odsyłający do wielu znaczeń, niedookreślony, oczekujący dopełnienia, odnalezienia tego, co utracone (tak Stróżewski opisuje symbol w kontekście myśli Pseudo-Dionizego Areopagity⁵²), i metafora, oparta na paradoksie „zgodności i kontrastu”⁵³ (szczególnie ostentacyjnym

⁵¹ Por. G a d a m e r, dz. cyt., s. 3-15; E. P a n o f s k y, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa, 1971, s. 21-29. Por. też: M. H e i d e g g e r, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 57n.; H. K i e r e ś, *Sztuka religijna czy sacrum w sztuce?*, „Człowiek w Kulturze” 1995, nr 6-7, s. 318-320.

⁵² Por. S t r ó ż e w s k i, *Symbol i rzeczywistość*, s. 486n.

⁵³ T e n ż e, *O pięknie*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 159. Por. t e n ż e, *O metafizyczności w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 132.

w przypadku oksymoronu), metonimia, a nawet krytyczna, ironiczna i eliptyczna subwersja jako środki formalne stanowiące o konstrukcji komunikatów artystycznych i ich estetycznej wartości służą miłości będącej przedmiotem dzieł sztuki. Przedmiotowi temu odpowiada forma tych dzieł.

MIŁOŚĆ JAKO CEL SZTUKI

Tradycyjnie pojmowana relacja miłości i poezji – nie tylko przez Stróżewskiego uznawana za wyjątkowy czy też podstawowy element sztuki – ukazana w odniesieniu do przywołanych tu przykładów prac współczesnych twórców, skłania do postawienia pytania (sygnalizowanego już we wstępnych uwagach dotyczących relacji sztuki, piękna i miłości): Czy celem sztuki, definiującym ją, i fundamentem paradygmatu jej języka nie jest właśnie uobecnianie miłości, odsłanianie jej istoty albo jej istnienia, utożsamianego z Numinosum? Czy nie jest tak, że w sztuce zawsze, niezależnie od epoki, pojawiają się elementy przedstawione wyżej jako (właściwe tworzeniu) pożądanie i pragnienie dobra, zamierzona siła oddziaływania oraz (oczekiwana w odbiorze) moc wszechogarniania i przenikania, dar i jego przyjęcie (choćby w postaci dzieła), wreszcie jako słowo (konieczne do zaistnienia dzieła w świadomości, ale i poznawania Logosu). Piękno należałoby zatem do paradygmatycznych zasad języka sztuki ze względu na swoją funkcję w odsłanianiu lub uobecnianiu miłości. Kategorie estetyczne, takie jak wzniosłość czy malowniczość, odnosiłyby się wówczas do stopni doskonałości piękna czy też jego jakości. W języku sztuki piękno posiadałoby swe poetyckie „przypadki” (tradycyjne, jak symbol czy metafora, wzbogacane niekiedy o nowe, jak na przykład subwersja). W sztuce zawsze obecna jest estetycznie wartościowa jakość poetyczności, pozwalająca doświadczać piękna intelektualnie, odsłaniać je w pracy myśli. Materiał słów i zdań byłyby zaś stałe motywy, widziane jednak z różnych perspektyw, w zależności od czasów i właściwej im kultury. Ta językowa modalność materii wymagałaby od odbiorcy pragnienia jej odczytania, poszukiwania, odważnego interpretowania i podejmowania ryzyka nadinterpretacji. Forma poznawana zmysłowo albo pozazmysłowe działanie bezpośrednie dzieła poddawałyby się innowacyjnym modyfikacjom, na przykład wobec pojawienia się nowych mediów, wymagających wprowadzania nowych kategorii estetycznych i nowych poetyckich figur. Celem sztuki pozostawałaby miłość; nie tylko wtedy, gdy dzieło mówi o niej wprost.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Benedykt XVI. Encyclical Letter "Deus Caritas est." https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html.
- . Encyclical Letter "Spe Salvi." https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html.
- Franciszek. Encyclical Letter "Lumen Fidei." https://www.vatican.va/content/dam/francesco/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei_pl.pdf.
- The Free Dictionary by Farlex*. s.v. "Bardo." <http://www.thefreedictionary.com/Bardo>.
- Gadamer, Hans-Georg. *Aktualność piękna: Sztuka jako gra, symbol i święto*. Translated by Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Heidegger, Martin. "O źródle dzieła sztuki." Translated by Lucyna Falkiewicz. *Sztuka i Filozofia*, no. 5 (1992): 9–67.
- Kiereś, Henryk. "Sztuka religijna czy sacrum w sztuce?" *Człowiek w Kulturze*, nos. 6–7 (1995): 313–30.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Film – wideo – multimedia: Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków: Rabid, 2002.
- Kobyliński, Andrzej. "Eros i Agape: Filozoficzna interpretacja fenomenu miłości." *Ateneum Kapłańskie*, no. 3 (586) (2008): 522–34.
- Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność*. Translated by Małgorzata Kowalska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1998.
- Marion, Jean-Luc. *Będąc danym: Esej z fenomenologii donacji*. Translated by Wojciech Starzyński. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 2007.
- Murzyn, Łukasz. "Terytorium refleksji: Dziedzictwo i sztuka." In *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej / Heritage and Response in Contemporary Art*. Edited by Łukasz Murzyn, Rafał Solewski, Sebastian Stankiewicz, and Bernadeta Stano. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2018.
- Norwid, Cyprian. "Promethidion." In Norwid, *Pisma wybrane*. Edited by Juliusz W. Gomułicki. Vol. 2. *Poematy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Otto, Rudolf. *Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999.
- Panofsky, Erwin. "Ikonografia i ikonologia." Translated by Krystyna Kamińska. In Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Edited by Jan Białostocki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Platon. "Uczta." In Platon, *Dialogi*. Translated by Władysław Witwicki. Edited by Andrzej Lam. Warszawa: Verum, 2007.
- Pseudo-Dionizy Areopagita. "Imiona Boskie." In Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*. Translated by Maria Dzielska. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1997.

- Ratzinger, Józef. "Zraniony strzałą piękna: Krzyż i nowa 'estetyka' wiary." In Ratzinger, *W drodze do Jezusa Chrystusa*. Translated by Jarosław Merecki. Kraków: Salwator, 2005.
- Richards, Stephen, ed. *Man in the Middle: Sammlung Deutsche Bank*. Frankfurt am Main: Deutsche Bank, 2002.
- Saatchi Art. *Ode to Robert Indiana*. <https://www.saatchiart.com/art/New-Media-Ode-to-Robert-Indiana-Love-Version-2-Limited-Edition-of-20/1095776/6269321/view>.
- Stróżewski, Władysław, "Bogactwo Logosu: Na marginesie wykładu Benedykta XVI." In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . "Glosa do: Cyprian Norwid, 'Promethidion' (w. 108–121)." In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . "Mała fenomenologia miłości." In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . "O metafizyczności w sztuce." In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . "O pięknie." In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . "Symbol i rzeczywistość." In Stróżewski, *Istnienie i sens*. Kraków: Znak 2005.
- Sztabiński, Grzegorz. *Inne pojęcia estetyki*. Kraków: Universitas, 2020.
- Tate. *Olafur Eliasson the Weather Project: About the installation*. <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project>.
- Walińska, Marzena. *Słodki i okrutny: Wizerunek kupidyna w literaturze staropolskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe i Artystyczne Gnome, 2008.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Rafał SOLEWSKI – Fenomenologia miłości i jej język w sztuce współczesnej. Szkic na kanwie myśli Władysława Stróżewskiego i Josepha Ratzingera – Benedykta XVI
DOI 10.12887/34-2021-2-134-18

Artykuł na wstępie przedstawia próbę zdefiniowania pojęcia miłości i ukazania jej związku z pięknem w oparciu o teksty Władysława Stróżewskiego i Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Następnie, w odniesieniu do zagadnień poruszanych przez tych myślicieli, zaprezentowane zostają interpretacje prac artystycznych Adriana Gottlieba, Bernharda Prinza, Olafura Eliassona, Jamesa Turella, Stana Brakhage'a oraz Joanie Landau. Miłość uobecniiana w sztuce rozumiana jest najpierw jako pożądanie, ale i pragnienie dobra, później jako siła wszechogarniania i przenikania, następnie jako dar i jego przyjęcie, wreszcie jako zstępujące Słowo. W próbie opisanego języka, którym posługują się twórcy przywołanych prac, podstawowa okazuje się rola estetycznie wartościowej

jakości poetyczności. Obserwacje autora dotyczące tych dzieł wskazują na możliwe operowanie przez artystów językiem bezpośrednim, propozycje interpretacyjne dotyczą zaś potraktowania kategorii estetycznych i figur poetyckich jako elastycznych reguł językowych służących pięknu w sztuce, której źródłem jest miłość.

Słowa kluczowe: miłość, dobro, światło, poznanie, sztuka współczesna, Władysław Stróżewski, Joseph Ratzinger – Benedykt XVI

Kontakt: Katedra Nauk o Sztuce, Wydział Sztuki, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, ul. Mazowiecka 43, 30-019 Kraków
E-mail: rafal.solewski@up.krakow.pl
<https://ism.up.krakow.pl/pracownicy-up/solewski/>
<https://orcid.org/0000-0001-9631-9257>

Rafał SOLEWSKI, Phenomenology of Love and Its Language in Modern Art: Considerations Inspired by Insights from Władysław Stróżewski and Joseph Ratzinger—Benedict XVI

DOI 10.12887/34-2021-2-134-18

In the introductory part of the paper the author formulates a tentative definition of love and points to the relationship obtaining between love and beauty, as described by Władysław Stróżewski and Joseph Ratzinger—Benedict XVI. What follows is an analysis of art works by Adrian Gottlieb, Bernhard Prinz, Olafur Eliasson, James Turrell, Stan Brakhage, and Joanie Landau based on insights from the mentioned thinkers. The ‘love’ present in art is firstly interpreted as desire, also as desire for the good, then as all-enveloping and permeating power, a gift and the act of its acceptance, and finally as the descending Word. The description of the language used by the artists in question involves a reference to the underlying poetic quality of their work which manifests an aesthetically relevant value. The author observes that artists tend to make recourse to direct language and postulates that the aesthetic categories and poetic devices used in the interpretation of art works be considered as flexible language rules which ultimately serve conveyance of beauty in art, the latter ultimately deriving from love.

Keywords: love, the good, the light, cognition, contemporary art, Władysław Stróżewski, Joseph Ratzinger—Benedict XVI

Contact: Katedra Nauk o Sztuce, Wydział Sztuki, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, ul. Mazowiecka 43, 30-019 Kraków, Poland
E-mail: rafal.solewski@up.krakow.pl
<https://ism.up.krakow.pl/pracownicy-up/solewski/>
<https://orcid.org/0000-0001-9631-9257>