

**AGATA KŁOCIŃSKA**

Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Warszawski

**OKNO NA TRANSCENDENCJĘ.  
O EPIFANICZNYM ROZUMIENIU SZTUKI W ŚWIETLE DIALOGIKI MARTINA BUBERA**

Celem niniejszego artykułu jest odpowiedź na pytanie, czy wszelka sztuka może być – jak ikona – postrzegana jako ta sfera działania ludzkiego, która ma właściwości epifaniczne. Celowo używam terminu „epifania” a nie „teofania”, bowiem mam na myśli wszelką manifestację transcendencji w immanencji. Z punktu widzenia chrześcijańskiego, jak i w świetle pism Martina Bubera, ostatecznie i tak nieodzowne będzie odwołanie się do działania Boskiego w świecie.

W artykule niniejszym zestawiam doświadczenie estetyczne z mistycznym. Będę starała się pokazać, że można zauważyć wiele istotnych zbieżności pomiędzy nimi. Przede wszystkim, obydwa doświadczenia wprowadzają umysł ludzki w szczególny, różny od „zwykłego” stan i powodują niecodzienne postrzeganie rzeczywistości. Pokazuję następnie, że w świetle myśli Bubera możliwość takiego kontaktu z rzeczywistością, który stawia nas poza czy ponad zwykłym podmiotowo-przedmiotowym poznaniem wynika z obecności i działania Ty absolutnego – czyli Boga. Mimo, że Ty absolutne objawia się w całej przyrodzie i prześwieca przez każdą autentyczną relację dialogową, sztuka wydaje się jednak dziedziną szczególną. Wynika to z określonej konstrukcji umysłowej człowieka, który w pewnych miejscach i sytuacjach łatwiej otwiera się na transcendencję niż w innych.

**Wstęp**

Relacja pomiędzy sztuką a rzeczywistością jest zagadnieniem, które pojawiło się już u początków filozofii – problemem tym zajmował się Platon, a wcześniej jeszcze sofisci, analizujący kategorie *mimesis* i *katharsis*. Pierwotne pytanie o tę relację dotyczyło tego, w jakim stopniu sztuka może i powinna odzwierciedlać realny świat. Z jednej strony jest to pytanie o cele artysty – o to, czy jego zadaniem jest jak najwierniejsze przedstawienie prawdy. Z drugiej strony mamy tutaj do czynienia z kwestią epistemologiczną: należy bowiem rozstrzygnąć, czy artysta-człowiek zna w ogóle prawdę o świecie oraz czy sztuka jest odpowiednim medium do jej wyrażania. Istnieje jeszcze pogląd, który ze względu na zagadnienie rozpatrywane w obrębie niniejszego artykułu wydaje się szczególnie istotny: głosi on, że choć artysta jako zwykły człowiek nie wie w pełni, jaki jest świat, w porywach twórczego natchnienia sam staje się medium, narzędziem w rękach jakiejś potężniejszej od siebie siły i dzięki temu jest w stanie wyrazić w swoim dziele pewne prawdy, które na co dzień są przed nim ukryte. Jak będę twierdzić, takie ujęcie procesu twórczego jest jednoznaczne z uznaniem sztuki za tę sferę działania ludzkiego, która ma właściwości epifaniczne. Dzieło sztuki jawi się tutaj jako coś więcej niż tylko przedmiot materialny o określonych walorach estetycznych. Jest jednocześnie przebłyskiem innej rzeczywistości w znanym nam świecie – uobecnieniem się transcendencji w immanencji. Z punktu widzenia chrześcijaństwa, należałoby powiedzieć, że w dziele sztuki objawia się Bóg. Podobne tezy znajdziemy w obrębie teologii ikony – ikona, jako specyficzny rodzaj dzieła artystycznego uznawana jest za „okno na transcendencję”.

Jak pisał w swojej doskonałej pracy *Ikonostas* Paweł Florenski, ikona nie istnieje w oderwaniu od swojej funkcji – w jej znaczeniu zawiera się to, że otwiera nas na rzeczywistość boską<sup>1</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy przypisywana ikonie kategoria epifanii może być rozszerzona także na inne dzieła sztuki. Innymi słowy: czy wszelka sztuka, także ta nie sakralna i nie tworzona według określonych kanonów, otwiera nas na Boga. Zagadnienie to będę rozpatrywać przede wszystkim w świetle określonej koncepcji filozoficznej – dialogiki Martina Bubera. Jak sądzę, myśl Bubera stanowi niezwykle interesujące tło dla stworzenia teorii estetycznej, uwzględniającej kategorię epifanii. Tym, czemu chciałabym poświęcić najwięcej uwagi, jest fenomenologiczny aspekt tego zagadnienia: będę zastanawiać się nad związkami doświadczenia estetycznego i religijnego. Oczywiście, dokonane przeze mnie wcześniej utożsamienie transcendencji z Bogiem jest efektem pewnych założeń metafizycznych – jeżeli chcielibyśmy rozpatrywać ten problem poza kontekstem wiary chrześcijańskiej, nie będzie ono prawomocne. Epifania wydaje się bowiem pojęciem szerszym niż teofania – nie musi być ona manifestacją osobowego, chrześcijańskiego Boga. Kategoria ta obejmowałaby wszelkiego typu ingerencje rzeczywistości głębszej, ukrytej, nieznannej w świat naszego zwykłego doświadczenia<sup>2</sup>. Z tego względu pozwolę sobie powoływać się dodatkowo na prace autorów, którzy badali związki sztuki z doświadczeniem religijnym czy mistycznym, niekoniecznie jednak utożsamiając to ostatnie z doświadczeniem Boga.

### Tajemnica i nowe spojrzenie na świat: sztuka a mistyka

Zauważmy na początek, że aby w ogóle mówić o epifanii, musimy przyjąć pewne założenia filozoficzne. Przede wszystkim, jeżeli definiujemy epifanię jako przejaw transcendencji w immanencji, to jej występowanie świadczy o dwupoziomowej strukturze świata. Zwolennicy poglądu naturalistycznego, zgodnie z którym całość rzeczywistości zamyka się w obrębie jednego, fizycznego systemu, rządzącego się określonymi prawami, muszą z konieczności wykluczyć istnienie epifanii. Po drugie, jeżeli chcemy utrzymać interesującą nas kategorię, należy przyjąć, że te dwie warstwy świata: świat fizyczny i głębsza, ukryta rzeczywistość nie są od siebie kompletnie oddzielone i niezależne, ale przeciwnie – w jakiś sposób przenikają się, może zaistnieć między nimi pewnego rodzaju interakcja. Jak postaram się pokazać w dalszej części artykułu, przyjęcie, że transcendencja przejawia się w immanencji, zmienia oblicze tej ostatniej – natura jawi się w tym ujęciu jako coś więcej niż tylko natura.

Tak określona wizja świata wiąże zagadnienie epifanii z problematyką mistycyzmu. Pozorna różnica polega na tym, że podczas gdy epifania jest pewnym zdarzeniem w materialnym świecie, mistyka kojarzy się potocznie z ucieczką od świata i negacją materialności. Jestem głęboko przekonana, że taka interpretacja mistyki jest całkowicie błędna. Jeżeli przyjrzymy się biografiami świętych mistyków, dostrzeżemy, że nie są to wcale ludzie, którzy odwracają się od świata – przeciwnie, w większości wypadków mistyk jest mocno zaangażowany w problemy doczesne, bowiem postrzega rzeczywistość, w której żyje, jako jak najbardziej realną – bo będącą dziełem Boga, który jest samym Bytem. Od strony filozofii zagadnienie to opisał ciekawie Henri Bergson w książce *Dwa źródła moralności i religii*, twierdząc stanowczo, że mistycyzm chrześcijański wyraża się w pełni w działaniu – czyli manifestuje się w materialności. „Oderwanie” od rzeczywistości jest tylko pewnym etapem na ścieżce mistycznej, po nim następuje powrót do świata – ale wraca już nie ten sam człowiek, lecz człowiek odmieniony, święty, dostrzegający to, co dla innych jest niewidoczne<sup>3</sup>. Mistycyzm byłby w tym ujęciu nie tyle „życiem poza

---

**Agata Kłocińska, mgr** – magister filozofii, absolwentka Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka w Zakładzie Filozofii Religii Instytutu Filozofii UW; kontakt: [agataklocinska@yahoo.com](mailto:agataklocinska@yahoo.com).

<sup>1</sup> Por. P. Florenski, *Ikonostas*, w: *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 130.

<sup>2</sup> Por. J. Szarlej, *Epifanie biblijne*, Katowice 2002, s. 27, 36-37.

<sup>3</sup> H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorupski, Kraków 2007, s. 220-247.

światem”, oderwaniem, ale raczej poszukiwaniem i odkrywaniem pewnej tajemnicy, która w tym realnym, materialnym świecie jest ukryta i przejawia się, ale na co dzień pozostaje niedostrzeżona oraz życiem w świetle tej tajemnicy. Co ciekawe, wbrew tezie Bergsona jakoby taka charakterystyka określała jedynie mistykę chrześcijańską, znajdujemy podobne wątki także w innych religiach – szczególnie wyraźnie są one obecne w buddyzmie zen<sup>4</sup>.

Przywołuję tutaj kwestię mistyki, bowiem wydaje się, że przy określonej teorii estetycznej, którą będę próbowała dalej przedstawić, rola sztuki sprowadza się do tego samego: sztuka posiadająca funkcję epifaniczną byłaby drogą do odkrywania tej samej tajemnicy, o którą troszczą się mistycy. Wydaje mi się to szczególnie interesujące ze względu na zbieżności pomiędzy fenomenologią przeżycia mistycznego i estetycznego. Chciałabym przyjrzeć się bliżej tym analogiom – warto w tym celu, jak sądzę, odwołać się do psychologicznego opisu tych dwóch doświadczeń.

Klasycznym dziełem z zakresu psychologii religii, w którym podejmuje się zagadnienie przeżycia mistycznego, jest znakomita książka Williama Jamesa *Doświadczenia religijne*. Przedmiotem zainteresowania autora są różnego typu sytuacje, w których stykamy się z tym, co określa on jako Rzeczywistość Niewidzialnego. Chodzi tu o takie zdarzenia w naszym życiu, kiedy nagle, na moment świat jawi nam się innym niż na co dzień, kiedy dostrzegamy czy też wyczuwamy rzeczy, które zwykle dla nas nie istnieją. Jak twierdzi James, przeżycia takie mogą stać się podstawą do całkowitej, trwałej przemiany światopoglądu i postawy życiowej.<sup>5</sup> W różnym stopniu dotyczy to jednak różnego typu spotkań z Rzeczywistością Niewidzialnego. Autor wszelkie takie doświadczenia nazywa ogólnie mistycznymi, dzieli je jednak na grupy, ze względu na intensywność i wpływ, jaki wywierają na przeżywającego je.

Najbardziej „zaawansowanym” doświadczeniem mistycznym jest to, które ma charakter religijny – tylko w tym wypadku mamy do czynienia z jego w pełni dojrzałą formą. Istnieją jednak także pewne namiastki takiego doświadczenia. Wśród nich, jako „najprostszy zaczątek doświadczenia mistycznego” wymienia autor „pogłębione poczucie znaczenia jakiegoś aforyzmu lub formuły, z którą przypadkowo spotkaliśmy się”<sup>6</sup>. Jak się wydaje, tego typu relacja może dotyczyć nie tylko określonej formuły słownej, ale także wszelkich dzieł sztuki i wytworów natury, które stają się symbolami jakichś treści. Chodzi tu o takie chwile w życiu, gdy nagle orientujemy się, że coś, co znaliśmy już wcześniej, dopiero teraz w pełni zrozumieliśmy. Wówczas niejako odkrywamy to na nowo, dostrzegając głębię i piękno, które w tym tkwiły przez cały czas, ale na które dotąd byliśmy ślepi. Innymi słowy: jesteśmy przekonani, że zdarzenie to odkryło przed nami jakąś nieznaną dotąd prawdę – taką, której nie jesteśmy jednak w stanie wyrazić potem adekwatnie z pomocą pojęć. Może to zająć tylko wówczas, gdy nasz umysł jest odpowiednio nastrojony – wtedy doświadczenie takie „mogą (...) wywoływać pojedyncze wyrazy lub ich połączenia, gra światła na ziemi lub na morzu, zapachy i dźwięki muzyczne”<sup>7</sup>.

Ten fragment pracy Jamesa zbliża nas już do refleksji nad sztuką jako medium, przez które wyraża się to, co ukryte, inny wymiar rzeczywistości. Okazuje się tutaj, że – z jednej strony – muzyka, obraz czy inna rzecz odbierana zmysłowo, jest tym, co skupia uwagę naszego umysłu i umożliwia mu wyjście poza ramy „zwykłego” widzenia świata; z drugiej – kiedy już umysł zacznie funkcjonować w sposób odmieniony, inaczej postrzega rzeczy zmysłowe. Innymi słowy: jeżeli raz już zetknijemy się ze zdarzeniem albo obiektem, który ma właściwości epifaniczne, to potem jesteśmy bardziej skłonni także inne zjawiska postrzegać jako epifanie. Ta dwustronna relacja wydaje mi się niezwykle istotnym aspektem omawianej tutaj kwestii i jest dostrzegana także przez innych autorów, również w obrębie teologii ikony.

<sup>4</sup> Por. D.T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, tłum. A. i M. Grabowscy, Kraków 2009.

<sup>5</sup> W. James, *Doświadczenia religijne*, tłum. J. Hempel, Kraków 2001, s. 150-154, 162-166.

<sup>6</sup> Tamże, s. 294.

<sup>7</sup> Tamże, s. 295.

Dokładniejszy opis doświadczenia estetycznego, które skorelowane jest z mistycznym czy też religijnym znajdziemy w pracach Aldousa Huxleya *Niebo i piekło* oraz *Drzwi percepcji*. Huxley zajmuje się w nich doświadczeniem, które nazywa mianem wizyjnego i uznaje za pokrewne mistycznemu<sup>8</sup>. Jak twierdzi, stany umysłu, które osiągają święci mistycy, może osiągnąć każdy człowiek – służą temu różnego typu psychoaktywne substancje chemiczne<sup>9</sup>. Utożsamienie stanów odmienionej świadomości wynikłych z zażywania psychodelików z doświadczeniem, które jest udziałem mistyka, może oczywiście wydawać się wielkim nadużyciem i wielokrotnie było krytykowane. Osobiście jestem daleka od takich poglądów. Nie wydaje mi się jednak, by to przekreślało znaczenie obserwacji dokonanych przez Huxleya dla interesującego mnie problemu epifaniczności sztuki. Przeciwnie, sądzę, że mogą być one istotne – o ile bowiem można kwestionować w tym wypadku autentyczność doświadczenia religijnego, o tyle niewątpliwie mamy do czynienia ze swoistym doświadczeniem estetycznym.

Huxley opisuje w swoich pracach własne przeżycia wywołane zażyciem meskaliny. Bardzo dokładnie przedstawia sposób, w jaki jawiły mu się wówczas przedmioty poznawalne zmysłowo. Mówi o kwiatach w wazonie, o kolorach książek na półkach, o meblach, których układ wydawał mu się przemyślaną artystyczną kompozycją, o draperiach na obrazach, także o muzyce. Na tej podstawie wskazuje pewne szczególne cechy percepcji świata wywołanej poprzez działanie psychodeliku. Przede wszystkim, zauważa, że w małym stopniu interesowały go relacje pomiędzy rzeczami – usytuowanie w czasie i przestrzeni nie miało znaczenia. Tym, co ważne, była w każdym wypadku dana rzecz sama w sobie: to na niej każdorazowo skupiała się cała uwaga jego umysłu. Intensywniej niż zwykle postrzegał kolory i kształty. Co więcej, całkiem zwykłe przedmioty, jak krzesło ogrodowe, wazon, czy własne spodnie jawiły mu się jako dzieła sztuki – jako coś wyjątkowego, niepowtarzalnego, niewypowiedzianie pięknego. Każda z tych rzeczy: czy to utwór muzyczny, czy obraz, czy róża była bowiem dla niego zamkniętą, doskonałą całością – ale było tak dlatego, że w każdej z nich widział autor samą istotowość, sam byt. Najważniejszą rzeczą, jaką można powiedzieć o każdym z tych przedmiotów jest w momencie doświadczenia wizyjnego to, że istnieje. Innymi słowy, każde postrzeżenie odkrywało przed autorem cud istnienia<sup>10</sup>. Huxley dodaje: „...chwała i cud czystej egzystencji należą do innego porządku”<sup>11</sup>. To ostatnie zdanie wydaje mi się szczególnie ważne, bowiem wskazuje na niejednorodną strukturę świata. W tym przypadku ma się na myśli świat ludzkiej psychiki – Huxley nie jest metafizykiem, nieznaną rzeczywistość, którą bada, to nieznaną wymiar doświadczenia świata – to, co nazywa „antypodami umysłu”. Sądzę jednak, że jego obserwacje mają większe niż tylko psychologiczne znaczenie.

Spróbujmy teraz podsumować, co rozważania Jamesa i Huxleya wnoszą do refleksji dotyczącej epifaniczności sztuki. Przede wszystkim obydwaj autorzy zwracają uwagę na to, że istnieje pewien typ doświadczenia, które jest kompletnie odmienne od tego, co przeżywamy zwykle. Jest ono niezwykle intensywne, niejako „narzucające się” i przez to „wybija nas” z codzienności, z naszego zwykłego myślenia. Pod wpływem tego doświadczenia zmienia się całkowicie nasze spojrzenie na rzeczywistość: postrzegamy i odczuwamy ją w odmienny sposób, niejako głębiej, zauważamy rzeczy, które do tej pory całkowicie uchodziły naszej uwadze albo do których nie przypisywaliśmy wielkiego znaczenia.

Co ważne, ten rodzaj percepcji, który zyskujemy dzięki przeżyciom mistycznym, nie jest w żaden sposób fałszywy czy podrzędny względem naszego zwykłego, racjonalnego sposobu postrzegania świata. To, co widzimy i czujemy, to nie są w żadnym wypadku halucynacje – doświadczenie takie nie polega wyłącznie na kontemplacji jakichś treści naszej świadomości. Przez cały czas tym, do czego się odnosimy, jest realny świat – ten sam, w którym żyjemy i działamy na co dzień. James mówi o zrozumieniu jakiejś formuły, która już wcześniej istniała, Huxley o oglądaniu zwykłych przedmiotów, jak kwiaty i krzesła –

<sup>8</sup> A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, tłum. M. Mikita, Warszawa 2012.

<sup>9</sup> A. Huxley, *Drzwi...*, s. 48-50, 52-57.

<sup>10</sup> Tamże, s. 13.

<sup>11</sup> Tamże, s. 26.

wszystko to było nam już dane wcześniej, w naszej codzienności i było znane. Wyjątkowość stanu „mistycznego” polega na tym, że pod jego wpływem te same, postrzegane jako znajome rzeczy, widzimy na nowy sposób. Przede wszystkim widzimy w nich nową treść – taką, która wykracza poza same te przedmioty. Krzesło to nie tylko mebel do siadania – to także byt, w którym manifestuje się istnienie. Znany cytat czy tekst to nie tylko spisana myśl jego autora – to także to, co przez tę myśl prześwieca, co dokonuje zmiany we mnie, co sprawia że świat staje mi się bliższy i pełen sensów. Jak pisze Huxley: „Tak właśnie powinno się widzieć, jakie rzeczy naprawdę są”<sup>12</sup>. Innymi słowy: stan umysłu, który mają na myśli Huxley i James, pozwala patrzeć na ten sam świat, który znamy i do którego przywykliśmy, w taki sposób, że jawi nam się on jako niezwykle, nieodkryty, zagadkowy i pełen tajemnic. A to dlatego, że okazuje się, iż jest w nim coś jeszcze prócz tego, co widać „gołym okiem”. James nazwie to Rzeczywistością Niewidzialnego, Huxley – antypodami umysłu.

Z perspektywy chrześcijaństwa ta nieznana Tajemnica, która obecna jest w świecie, ale nie zawsze dostrzegana jest przez człowieka, to Bóg. To oznaczałoby, że ten kto nauczył się spoglądać na świat oczami mistyka, w każdym kontemplowanym przedmiocie dostrzega Boga. Innymi słowy: każda rzecz w świecie może w tym ujęciu stać się epifanią. Należałoby się wobec tego zastanowić, na czym miałyby polegać szczególna rola sztuki. Odpowiedzi na to pytanie będą poszukiwać w koncepcji filozoficznej Martina Bubera.

### Sztuka jako relacja Ja-Ty

Kluczowym zagadnieniem roztrąsanym w dialogu Bubera jest, jak i u innych przedstawicieli tego nurtu filozofii, fundamentalna relacja Ja-Ty. Tym, co go wyróżnia, jest twierdzenie, że taka relacja może wystąpić nie tylko pomiędzy osobami, ale także pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, rośliną, czy dziełem sztuki – dlatego właśnie koncepcja Bubera wydaje się szczególnie interesująca w kontekście rozważań nad doświadczeniem estetycznym. Co istotne w świetle wcześniejszych przedstawionych w niniejszym artykule uwag, pod względem psychologicznym opis takiej relacji w wielu aspektach przypomina charakterystykę przeżycia mistycznego. Tak jak i ono, jest czymś rzadkim, niezwykle, krótkotrwałym i nagłym – nie możemy trwać w niej przez cały czas, a jedynie zdarza się nam, że jesteśmy w nią wrzuceni. W tym sensie charakteryzuje się ona także biernością – nie możemy zdecydować, że w określonym momencie wejść w taką relację, bowiem nie ode mnie tylko to zależy. I, co najistotniejsze, tak jak w przypadku doświadczenia mistycznego, możemy tu mówić o teofanii. Spróbujmy teraz bliżej określić, czym właściwie jest relacja Ja-Ty.

Buber charakteryzuje tę szczególną relację, odróżniając ją od zwykłej, powszechnie zachodzącej relacji Ja-Ono. O ile ta druga jest typową relacją podmiotowo-przedmiotową, gdzie podmiot poznaje przedmiot, formułuje sądy na jego temat, koncentruje się na określonych jego aspektach i jest w stanie wiedzę na jego temat włączyć w całość swojego światopoglądu i w stosowny sposób wykorzystać, o tyle nic takiego nie zachodzi w relacji z Ty. Relacja Ja-Ty jest, przede wszystkim, nie-przedmiotowa – jest to spotkanie dwóch podmiotów. Jako taka, nie może być ona zwykłą sytuacją poznawczą – żaden z jej członów nie pojmuje drugiego, ale pozostają one wobec siebie w takim stosunku, który wyklucza wszelką podległość i zależność. Ty nie jest nigdy przedmiotem moich myśli, sądów, odczuć czy pragnień. Ty jest niezależną, samodzielną całością i jako takie je postrzegam. Nie jest dla mnie interesujące ze względu na jakiś jego konkretny aspekt czy cechę – widzę je w jego pełni<sup>13</sup>. Moja znajomość Ty jest z jednej strony doskonała, a z drugiej – nie może być podstawą żadnej obiektywnej wiedzy, którą można byłoby wyrazić słowami. Poznanie bezpośrednie jest niewyrażalne.

<sup>12</sup> Tamże, s. 27.

<sup>13</sup> M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 39-41.

Jednocześnie, kiedy poznaję w taki sposób – kiedy poznaję Ty, które istnieje nie „dla mnie”, ale samo w sobie, niezależnie od moich potrzeb – to staję się za to Ty odpowiedzialny<sup>14</sup>. Ty wzywa mnie do odpowiedzi, do dialogu, a moja postawa – jeżeli rzeczywiście mam traktować je jako Ty, a nie jako Ono – jest postawą otwarcia się na dialog. Buber uważa, że taka opierająca się na odpowiedzialności relacja jest zawsze wzajemna<sup>15</sup> – jeżeli coś jest dla mnie Ty, to ja jestem Ty dla niego, zatem tak Ja jak i Ty są za drugiego odpowiedzialne.

Dopóki myślimy o tak przedstawionej relacji Ja-Ty jako o relacji międzyludzkiej, powyższy opis wydaje się zrozumiały. Sytuacja znacznie się jednak komplikuje, kiedy przypomnimy sobie, że Buber uznaje taką relację także pomiędzy człowiekiem a innymi bytami. Co szczególnie interesując ze względu na temat niniejszego artykułu – pomiędzy człowiekiem a dziełem sztuki. Przyjrzyjmy się teraz bliżej temu ostatniemu przypadkowi. W jakim sensie możemy mówić o nie-przedmiotowym, wzajemnym i opartym na odpowiedzialności stosunku człowieka do obrazu, rzeźby czy poematu?

Buber przybliżył problem relacji z takimi „bytami duchowymi” – za które uznaje różnego typu dzieła sztuki oraz wszelkie wytwory myśli ludzkiej w *Postłowie do Ja i Ty*:

Proponuję pytającemu uprzytomnić sobie jedną z przekazanych przez tradycję sentencji zmarłego przed kilkoma tysiącami lat mistrza; niech spróbuje, na ile może, uchwycić i odebrać tę sentencję słuchowo, a więc jako wypowiedzianą przez mówiącego w jego obecności, co więcej jako skierowaną do niego. W tym celu musi on całą swą istotą zwrócić się do nieistniejącego głosiciela istniejącej sentencji, czyli musi zająć wobec niego – żywego i umarłego – postawę, którą nazywam mówieniem Ty. Jeżeli mu się to uda (...) nie będzie już mógł postępować tak, jak postępował wtedy, kiedy traktował sentencję jako przedmiot, nie będzie mógł wydzielać z niej treści i rytmu. Odbiera jedynie niepodzielną całość wypowiedzianego<sup>16</sup>.

Okazuje się wobec tego, że relacja Ja-Ty z dziełem sztuki możliwa jest dzięki temu, że przez każde dzieło przemawia jego twórca. To dzięki temu, że twórcę postrzegam jako tego, który mówi do mnie i wzywa mnie do odpowiedzi, mogę nie-przedmiotowo, całościowo i bezpośrednio odbierać jego wytwór, traktować go jako coś niezależnego ode mnie, samoistnego, a jednak zwróconego ku mnie.

To tłumaczyłoby relację dialogową pomiędzy sztuką, stworzoną przez jakąś osobę a jej odbiorcą. Jak się jednak wydaje, u Bubera jest jeszcze mowa o czymś więcej – o stosunku samego twórcy do jego dzieła. Tutaj nie ma już relacji dwóch osób ludzkich – jest tylko artysta i jego powstający wytwór. A jednak w tym wypadku można także dopatrzeć się bezpośredniego, żywego, opartego na odpowiedzialności stosunku. Otóż artysta, w chwili twórczego natchnienia, jawi się jako ktoś, kogo działanie nie jest przez niego do końca kontrolowane, nie traktuje on tego, co powstaje, jako przedmiotu wobec którego ma konkretne, sprecyzowane zamierzenia. Proces twórczy to coś, co się dzieje, w czym twórca ma oczywiście udział, ale nie decyduje o tym sam. Dzieło niejako przemawia do niego, wzywa go. Jednocześnie, staje się dla niego na chwilę całym światem, nic innego nie jest ważne. Innymi słowy, powstający przedmiot ukazuje się w swojej bytowej pełni, nie w odniesieniu do innych rzeczy. Co więcej, artysta i jego dzieło pozostają w stosunku wzajemnej odpowiedzialności. Nie jest to, oczywiście, odpowiedzialność w sensie moralnym. Chodzi raczej o odpowiedzialność w bycie, o współistnienie i wzajemne nadawanie sobie bytowości<sup>17</sup>. Mówiąc najprościej: artysta, tworząc, powołuje swoje dzieło do istnienia, a dzieło to czyni go tym, kim jest – czyli właśnie artystą.

Opisany powyżej proces twórczy nie byłby możliwy, gdyby za relacją artysty i dzieła sztuki nie stało coś więcej – gdyby nie istniało to, co nadaje powstającemu dopiero wytworowi moc przemawiania do człowieka i co pociąga człowieka do twórczego działania. Tym czymś jest Ty absolutne. Buber jest przekonany, że za każdą autentyczną relacją Ja-Ty – czy jest to relacja międzyludzka czy relacja

<sup>14</sup> Tamże, s. 59.

<sup>15</sup> Tamże, s. 42, 48.

<sup>16</sup> M. Buber, *Postłowie*, w: tenże, *Ja i Ty...*, s. 119.

<sup>17</sup> M. Buber, *Ja i Ty...*, s. 43, 47.

człowieka z bytem nieosobowym – stoi jeszcze inne Ty, takie które nie może nigdy stać się Ono i przez to jest samym fundamentem relacji dialogowej. Takim Ty absolutnym jest oczywiście Bóg. Gdyby nie było Boga lub gdyby nie chciał On objawiać się nam w osobach i rzeczach, żadna relacja Ja-Ty nie byłaby nigdy możliwa. Bylibyśmy wówczas skazani na zwykłe, racjonalne, polegające na uprzedmiotowianiu poznanie. Tylko Bóg może nas wytrącić z naszej naturalnej postawy wobec świata, która polega na rozumieniu, pojmowaniu i niejako zawłaszczaniu, oraz wrzucić nas w sytuację, w której nie jesteśmy w stanie dłużej uprzedmiotawiać, bo stajemy w obliczu takiego istnienia, które wykracza poza naszą podmiotowość. Innymi słowy: tylko pod warunkiem, że istnieje Bóg, człowiek nie jest jedynie poznającym podmiotem a świat nie ogranicza się do treści poznawczej tego podmiotu. Jeżeli zaś absolutne Ty istnieje, to relacja z nim prześwieca w każdym autentycznym spotkaniu, w tym także w akcie twórczym. W każdej prawdziwej wewnątrzświatowej relacji prześwieca coś ponadświatowego – każda jest epifanią.

### Dzieło sztuki jako epifania

W poprzednich częściach artykułu pokazane zostało, że istnieją pewne zbieżności pomiędzy doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem mistycznym – czy raczej, że pewien rodzaj doświadczenia estetycznego, osiągany przy szczególnych stanach umysłu, ma podłoże mistyczne. Następnie zwracałam uwagę na zbieżności pomiędzy doświadczeniem mistycznym a relacją dialogową w ujęciu Martina Bubera. Zarówno rozważania na temat mistycyzmu, jak i dotyczące relacji Ja-Ty, doprowadziły nas do tezy, że przy odpowiednim spojrzeniu na świat, wszędzie właściwie będziemy w stanie spotkać się z głębszą, ukrytą rzeczywistością. Innymi słowy: cała natura, każdy jej element, może być miejscem spotkania z transcendencją. Wobec tego natura staje się czymś więcej niż tym, czym jest: jest bowiem tym, w czym przejawia się to, co ponadnaturalne. Immanencja otwarta jest na transcendencję, a transcendencja nie może zmanifestować się inaczej niż właśnie w immanencji<sup>18</sup>. Powstaje wobec tego pytanie: na czym polega szczególna rola sztuki? Skoro Ty absolutne prześwieca także w relacjach w tworam natury, a zwykłe krzesło potrafimy postrzegać jako manifestację samego bytu, to w jakim sensie właśnie sztuka ma charakter epifaniczny?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, warto, jak sądzę, odwołać się do teologii ikony. Zauważmy, że sztuka pisania ikon rządzi się ściśle określonymi regułami. Ikonopis w swojej pracy cały czas stosuje się do określonego kanonu, który określa tak treść jak i formę jego dzieła. Istotna jest zarówno technika pisania ikony, jak i materiały, które się w nim wykorzystuje oraz używane narzędzia. Ważne jest, na jakim drewnie powstaje ikona, jakimi barwnikami jest malowana, w jakiej kolejności powstaje, z czego wykonany jest rysik. Co więcej, istotne są także „warunki podmiotowe”, które dotyczą samego ikonopisa. Określają one jego sposób życia. Ikona, jeżeli ma spełniać swoją funkcję (a, jak wspomniane było wcześniej, ikona nie istnieje w oddzieleniu o swojej funkcji), nie może być pisana przez kogokolwiek. Ma być dziełem człowieka, który jest tego godny, który nie stanowi przeszkody czy obrazy dla mającej się w niej zmanifestować świętości<sup>19</sup>.

Wszystkie te przepisy są wyrazem przekonania, że – choć Bóg jako wszechmogący może objawić się wszędzie – są jednak miejsca i sytuacje, które nadają się lepiej niż inne do tego, by stanowić dla człowieka okno na transcendencję. Zauważmy, że przekonanie to obecne jest nie tylko w prawosławiu, ale chyba we wszystkich religiach. Już w pierwotnych, szamańskich kulturach, przykładą się wagę do rytualnej sfery religii: przykładem jest bęben szamański, wykonany z określonych materiałów, strój szamana, a także różnego typu talizmany oraz wykorzystanie roślin i zwierząt o szczególnych właściwościach<sup>20</sup>. To samo można powiedzieć o muzyce religijnej w różnych częściach świata: od naszych oratoriów przez pieśni

<sup>18</sup> Tamże, s. 85.

<sup>19</sup> Por. B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006, s. 21-27.

<sup>20</sup> Por. A. Szyjewski, *Szamanizm*, Kraków 2005, s. 188-196, a także: M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2011, s. 129-152.

sufickie po muzykę medytacyjną i bębny. Nic tu nie jest bez znaczenia: określony rytm, określony typ instrumentów, określona melodyka – wszystko to ma na celu wprowadzenie wiernych w określony stan mentalny tak, by byli bardziej skłonni dostrzec w świecie świętość. Tę samą kwestię porusza także Aldous Huxley. W swojej pracy *Niebo i Piekło* wskazuje na te obiekty, które szczególnie skutecznie prowadzą nas na „antypody umysłu” – uznaje za takie kamienie szlachetne, kolorowe szkło, wszystko to, co przepuszcza światło, wytwory sztuki złotniczej<sup>21</sup>.

Okazuje się wobec tego, że to nie ze względu na Boga – On bowiem objawia się wszędzie – ale ze względu na człowieka, sztukę, i to określona sztuka, jest tym miejscem, w którym szczególnie łatwo o spotkanie z transcendencją. Ujmując tę kwestię w zgodzie z chrześcijaństwem, powiedzielibyśmy, że wszechpotężny, osobowy Bóg, może, jeżeli tylko zechce, przemówić do dowolnego człowieka i w dowolnym miejscu: może ukazać się w brzydocie, ubóstwie, cierpieniu, chorobie, beznadziei – we wszystkim tym, czego nie postrzegamy pozytywnie. Człowiek jednak jest bardziej skłonny, by dostrzegać Go w tym, co wzniosłe i wspaniałe: w cudach natury i w zachwycających wytworach sztuki. Skoro Bóg łączy w sobie wszelkie doskonałości, to jest naturalne, że zwykle szukamy go w tym, co prawdziwe, dobre i piękne. Jeżeli więc pojmujemy sztukę jako domenę piękna<sup>22</sup>, to ona w większym stopniu niż inne sfery działania ludzkiego (przede wszystkim te związane ze zwykłym, codziennym, naznaczonym przyziemnymi potrzebami życiem) stanowić będzie okno na transcendencję.

Co więcej, działalność artystyczna w większym stopniu niż inne typy aktywności ludzkiej zwraca nas ku Bogu – a to dlatego przede wszystkim, że jej istota nie sprowadza się do użyteczności. Celem sztuki nie jest wyłącznie zaspokajanie potrzeb ludzkich, ale raczej sięganie ponad to, co ludzkie – wprowadzanie do świata wyższych wartości poprzez nawiązanie kontaktu z głębszą, świętą rzeczywistością, czy – jak chce Buber – z absolutnym Ty. Innymi słowy: istota sztuki sprowadza się do tego, że człowiek-artysta, dzięki pomocy łaski Bożej przeżywa natchnienie i tym samym otwiera się na piękno nadprzyrodzone, które w procesie twórczym wprowadza do świata, wykorzystując przy tym jego materialną strukturę. Epifaniczność sztuki jest więc możliwa dzięki połączeniu trzech elementów: Łaski Bożej, działania natchnionego artysty, który otwarty jest na transcendencję i ma w sobie gotowość, by powiedzieć jej „tak” oraz natury, która stanowi podłoże, w jakim manifestuje się Bóg.

### Zakończenie

Na zakończenie powróćmy do filozofa, od którego rozpoczęło się to rozważanie, i spróbujmy przeformułować postawiony przez niego problem w świetle poczynionych uwag. Jak pamiętamy, Platon – choć był głosicielem idei piękna stanowiącego wraz z prawą i dobrem najwyższą triadę – do sztuki miał stosunek ambiwalentny. Dzieła sztuki to dla niego „cienie cieni”. Sztuka jest naśladownictwem świata widzialnego, ten zaś – naśladownictwem tego, co rzeczywiście istnieje: idei. A jednak znajdujemy też w dialogach załączki całkiem odmiennego rozumienia problemu – jak w *Fajdrosie*, gdzie mówi się o pokrewieństwie filozofa, człowieka zakochanego i poety. Każdy z nich ma w sobie boskie szaleństwo – jest niejako ponad światem materialnym, bliżej bogów i bliżej idei. Mówiąc innym językiem: każdy z nich jest w pewnym sensie mistykiem – tym, który inaczej patrzy na rzeczywistość, który potrafi dostrzec to, co niewidzialne, potrafi oderwać się od zwykłego widzenia i zapomnieć o prawdach „mędrków”, dając się ponieść świętemu szałowi, który jest największym darem boskim<sup>23</sup>. W takich, rzadkich sytuacjach, relacja pomiędzy sztuką a rzeczywistością kształtuje się inaczej: artysta jest wówczas w stanie dotrzeć bezpośrednio do rzeczywistości niewidzialnego, niejako z pominięciem szczebla pośredniego. Tak

<sup>21</sup> A. Huxley, *Niebo i piekło...*, s. 83-84.

<sup>22</sup> Oczywiście, takie klasyczne ujęcie sztuki możliwe jest tylko w wypadku, gdy uznajemy w ogóle obiektywną wartość piękna; istnieją prócz tego całkiem inne interpretacje sztuki, odmawiające jej obiektywności i uznające za jej funkcje nie wprowadzanie do świata piękna, ale np. wywoływanie silnych wzruszeń lub wpajanie określonych przekonań.

<sup>23</sup> Platon, *Fajdros*, w: tenże, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 2004, s. 33-34, 38-41.



rozumiana sztuka – jako owoc twórczego natchnienia, którego inspiracja nie wypływa z obserwowania świata, ale z podążania za głosem bożym – jest sztuką epifaniczną.

Możemy zatem powiedzieć, że u Platona relacja sztuki i rzeczywistości może wyglądać dwojako. W każdym wypadku odzwierciedla ona świat. Z jednej strony mamy jednak do czynienia za zwykłą, naśladowniczą sztuką – taką, która ukazuje rzeczywistość powierzchowną, jest odbiciem codziennego, materialnego – czyli ostatecznie nieprawdziwego świata. Z drugiej – artysta może też być tym, który na chwilę jest w stanie osiągnąć idei. Wówczas odnosi się do rzeczywistości prawdziwej. Na jakiej podstawie odróżnić te dwa rodzaje działalności twórczej? U Platona kryterium stanowi boskie natchnienie – prawdziwy artysta nigdy nie działa „sam z siebie”, ale zawsze dzięki wezwaniu bogów.

Zauważmy, że taka wizja sztuki zgadza się doskonale z tą, którą zbudować można na podstawie prac Martina Bubera. Tam również o autentyczności relacji Ja-Ty w procesie twórczym decyduje ostatecznie Bóg. Artysta, mimo najlepszych chęci, mimo wspaniałego warsztatu i umiejętności nigdy nie jest w stanie sam „zmusić” dzieła, by do niego przemówiło – by wezwało go do odpowiedzi. U Bubera przekonanie to wynika z wcześniejszych założeń jego filozofii i, co może jeszcze ważniejsze, z wyznawanej przez niego religii. Tym bardziej zaskakujące jest, że Platon, nie uznając jednego, osobowego, wszechpotężnego Boga, który jest stwórcą całego świata i który jest wszędzie obecny, miał tak podobne do żydowskiego myśliciela intuicje. Różnica polega na tym, że u Bubera Bóg jest zarówno tym, który jest warunkiem epifanii, jak i tym, co się w niej przejawia. U Platona bogowie są warunkiem, ale przejawiają się idee.

Powyższa kwestia pozwala zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną sprawę. Otóż, jak zaznaczałam wcześniej, interesująca nas kategoria epifanii jest szersza niż teofanii – tym, co się w niej przejawia, nie musi być koniecznie Bóg. Wobec tego możemy powiedzieć, że przy klasycznym ujęciu sztuki – takim, w którym utożsamiana jest ona z domeną piękna – wszelka autentyczna, wybitna sztuka ma charakter epifanii. Jeżeli piękno traktujemy jako platońską ideę lub też jako wartość, to sztuka – wprowadzając do świata piękno – pozwala zaistnieć w materialnej rzeczywistości czemuś ponadmaterialnemu, transcendentnemu wobec zamkniętego systemu natury. Przyjmując jednak chrześcijańską wizję świata, powiemy, że piękno, tak jak i inne wartości, pochodzi od Boga. Wobec tego dzieło prawdziwego artysty, będąc pięknym, odnosi nas do Stwórcy. Innymi słowy: nie tylko sztuka sakralna mówi nam coś o Bogu i pozwala mu manifestować się w świecie. Każdy geniusz artystyczny (jak prawdopodobnie każdy w ogóle geniusz), niezależnie od tego, co jest treścią jego dzieł, współpracuje z Bogiem i „wpuszcza” go do świata ludzi.

### **A WINDOW TO TRANSCENDENCE. ON EPIPHANIC UNDERSTANDING OF ART IN THE LIGHT OF MARTIN BUBER'S PHILOSOPHY OF DIALOGUE**

#### **Summary**

The following article aims to answer if an art in general can be – like the icon – seen as this sphere of human activity that has epiphanic properties. I use the notion „epiphany”, not „theophany” on purpose, since I mean all kinds of manifestation of transcendency in immanency. Although, from Christian point of view, as well as according to Martin Buber’s works the reference to God’s activity in the world will be inevitable.

In the following article the mystic and esthetic experiences are compared – as I shall explain, there are many essential convergences. Both experiences lead the human mind into a special and different than „regular” state and cause unusual perception of reality. I also emphasize that according to Buber, the possibility of such relation with reality, which put us out of or beyond typical subject-object cognition, arises from the presence and activity of absolute Thou – that is God. Despite the fact that the absolute

Thou manifests Himself in a whole nature and streams through every single authentic relation, the art seems to be the domain of a special importance. It is caused by mental construction of a human who is more inclined to be open to transcendency in certain situations than in others.

**Keywords**

epiphany, esthetics, esthetic experience, I-Thou relation, philosophy of dialogue, mystical experience

**Bibliografia**

- Bergson H., *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorupski, Kraków 2007.  
Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Warszawa 1992.  
Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2011.  
Elwich B., *Ikona. Duchowość i filozofia*, Kraków 2006.  
Florenski P., *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997.  
Huxley A., *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, tłum. M. Mikita, Warszawa 2012.  
James W., *Doświadczenia religijne*, tłum. J. Hempel, Kraków 2001.  
Platon, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 2004.  
Suzuki D.T., *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, tłum. A. i M. Grabowscy, Kraków 2009.  
Szarlej J., *Epifanie biblijne*, Katowice 2002.  
Szyjewski A., *Szamanizm*, Kraków 2005.