

Marcelina Zdenkowska

Sacrum w sztuce współczesnej

Najprostszym sposobem definiowania sacrum jest przeciwstawienie go temu, co świeckie (Eliade, 2009, s. 473).

Sacrum jest dość pojemnym pojęciem, według M. Eliadego może wyrażać coś z pozaświatowego porządku, jego przejawem jest np. drzewo, kamień czy góra, może przekształcać zwykłą rzecz w coś świętego (hierofanta). *Sacrum to religia przeniesiona w sferę psychologiczną. Istotę religii stanowi nie Bóg, dusza, odkupienie czy życie pozagrobowe, ale odczucie czegoś, co budzi grozę i co pociąga równocześnie* (Otto, 1968, s. 21).

Mimo powszechnej opinii, iż świat uległ pod koniec XIX i XX wieku silnej sekularyzacji w wyniku przemian społecznych i gospodarczych nie jest to prawda. Religijność czy odniesienia do sfery sacrum przebiegają inną drogą ale wciąż istnieją. Według badacza P. Bergera *świat dzisiaj, z małymi wyjątkami, [...] jest bardziej religijny niż kiedykolwiek wcześniej* (Adamczyk, 2007, s. 67). Tłumaczy to tym, że w XX wieku ważne instytucje (religijne czy polityczne) nie regulują spraw świętości tak restrykcyjnie jak dawniej, stąd dochodzi do uwolnienia inicjatywy religijnej „zwykłych” ludzi. Widać odwrót od tradycyjnych religii (tu zachodnich) na rzecz wierzeń orientalnych, sekt itp. Dochodzi również do zjawiska prywatyzacji wiary, a także jak trafnie stwierdził M. Eliade, że *pod pewnymi względami można by rzec, że u człowieka społeczeństw zdesakralizowanych religia stała się »nieświadoma«, leży zagrzebana w najgłębszych warstwach jego bytu; ale nie znaczy to, że nie pełni ona nadal zasadniczej funkcji w ekonomii psyche* (Eliade, 1997, s. 180). Na przełomie XIX i XX wieku stają się popularne ruchy okultystyczne, neognostyczne czy spirytualistyczne, które inspirowały i interesowały nie tylko intelektualistów czy ludzi poszukujących nowych doświadczeń, ale i w dużej mierze artystów (np. Kandinsky, Mondrian). Dziś w kulturze masowej pojawia się swobodne operowanie symboliką religijną (często zaczerpnięta z chrześcijaństwa). Przykładem może być oprócz (kontrowersyjnych) performansów, obrazów czy instalacji, moda, gdzie od niedawna stała się popularna odzież z motywem krzyża. W sztuce współczesnej związki, czy nawiązania do sacrum (czy mówiąc precyzyjniej do rytuału) widać zwłaszcza w performansach. Jednak motyw „świętości” przejawiał się również w wielu innych dziedzinach sztuki, np. w architekturze, malarstwie, teatrze, a nawet w balecie. Oczywiście moim zdaniem wszystko zależy od intencji autora,

ponieważ sięganie po symbolikę religijną często wiąże się (w przypadku młodych artystów) z chęcią wzbudzenia skandalu czy zaistnienia w świecie sztuki.

Pierwszą rzeczą do której chcę się odnieść to architektura, a mianowicie Pawilon Secesji, który w założeniu twórców miał pełnić rolę świątyni sztuki. Został zbudowany przez Josepha Marie Olbricha w 1898 roku. Architekt uważał, że *jego ściany powinny być białe i lśniąco, nieskalane i święte, co wyrażać będzie uczucie doskonałej godności i dostojności* (Zabunyan, 2002, s. 30). Pawilon w formie świątyni miał symbolizować, sztukę pełniącą rolę religii zlaicyzowanych intelektualnych elit Wiednia. Szczególną rolę pełni tu dekoracja zewnętrzna, która ma symboliczny charakter m.in. Kopuła ukształtowana jako drzewo laurowe, które jest atrybutem boga Apolla. Trzy głowy gorgon nad wejściem, są personifikacjami trzech sztuk: malarstwa, architektury i rzeźby. Sowy znajdujące się na elewacjach bocznych symbolizują Atenę, bogini mądrości, zwycięstwa i rzemiosła. Podstawą filozofii Secesji jest poszukiwanie prawdy o człowieku współczesnym. W tym duchu mieści się także koncepcja pawilonu. Dlatego po raz pierwszy postanowiono zastosować wewnątrz ruchomą przestrzeń ekspozycyjną (którą łatwo można podzielić i przeorganizować) ma być "równie zmienna, jak współczesne życie".

Początek XX wieku to czas w, którym pojawia się abstrakcja. Wydaje się, że jej pierwsi twórcy mieli silną potrzebę wyjaśnienia sensu ich prac, gdyż prawdopodobnie chcieli uniknąć niezrozumienia ze strony odbiorców. Wassily Kandinsky uważał, że artysta powinien zerwać z wpływami „starej sztuki” na rzecz nowoczesnej co oznaczało koncentrację na formie - to ona oddaje wewnętrzną treść dzieła. Wynikało to z poszukiwań duchowych artysty np. inspiracja teozofią. Za pomocą formy w abstrakcji chciał wyrazić odmienne stany istnienia. Jego prace (jak uważał) nie są dostępne dla wszystkich, ich istotę mogli zrozumieć jedynie ludzie rozwinięci duchowo. *Malarstwo jest sztuką, a sztuka w ogóle nie jest bezcelowym stwarzaniem rzeczy w pustce, lecz siłą celową, która powinna służyć rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka (...). Sztuka przemawia specyficznym językiem od rzeczy do duszy. Jest dla duszy chlebem powszednim, którym możemy karmić się tylko w tej formie, jeżeli sztuka uchyli się od tej misji, pozostanie po niej niewypełniona luka, nic jej bowiem nie może zastąpić* (Kandinsky, 1996, s. 125). Kolor również był bardzo ważny, Kandinsky wierzył, że może on także oddziaływać na (ducha) człowieka. Przykładowo błękit był według malarza doskonały i przynosił duchowy spokój. Natomiast Kazimierza Malewicza, do abstrakcji doprowadziły przemyślenia na temat (prawosławnej) ikony, choć nieobca mu była również teozofia. Dla niego celem współczesnej sztuki miało być osiągnięcie tzw. „czystego przeżycia” czyli supremacji (stąd nazwa nurtu suprematyzmu – odnosi się do supremacji

oznaczającej czyste wrażenie, zakłada nieograniczone możliwości poznawcze człowieka, dotarcia do prawdziwej rzeczywistości.). Uważał, że jest to możliwe ponieważ sam doświadczył właśnie takich przeżyć, twierdził, że zanurzył się w świecie bezprzedmiotowym (przedstawienia przedmiotów materialnych np. na obrazach były dla Malewicza ułudą). Wyrazem tego odkrycia był obraz „czarny kwadrat na białym tle” ma oddawać *wrażenie nieprzedmiotowości. Zrozumiałem, że »przedmiot« i [jego] »wyobrażenie« były niesłusznie brane za odzwierciedlenie wrażenia, i zobaczyłem, jak nieprawdziwy był ten świat przedstawień i pragnień. [...] Czarny kwadrat na białym tle był pierwszą formą wyrażającą doznanie nieprzedmiotowości: kwadrat = wrażenie, białe tło = »nicość« poza tym wrażeniem* (Malewicz, 2006, s. 65). Warto dodać, że Malewicz również poszukiwał i korzystał z symboli związanych z religią, stąd inspiracja ikoną. Na wystawie w 1915 roku „Czarny kwadrat” umieszcza w kącie (w górnej części ścian) pomieszczenia, wzorem prawosławnej tradycji wieszania ikon (trzeba zauważyć, że właśnie ten obraz był dla artysty szczególnie przez całe jego życie). Takie podejście obu malarzy jest związane prawdopodobnie z ich pochodzeniem, otóż w Rosji (tu tradycja prawosławna) panuje inny stosunek do religii (sfery sacrum) ma ona bardziej mistyczny charakter niż na zachodzie. Dlatego zarówno Malewiczowi jak i Kandinskiemu łatwiej było zrozumieć i zainspirować się popularnymi wtedy ruchami neognostycznymi (teozofią). Jednak największe nawiązanie do świętości (mistycyzmu) mają obrazy Pieta Mondriana. Poszukiwał absolutności, uniwersalności i trwałości, odnalazł to w abstrakcji. Głównym motywem jego prac było drzewo, tafla wody i fasada kościoła. Z czasem zaczął redukować jego zdaniem zbędne elementy (formę) i przerzedził do poziomej i pionowej linii. Uważał, że jego sztuka ma charakter uniwersalny. Posługiwał się tylko trzema kolorami: żółcią, błękitem i czerwienią, jego zdaniem właśnie te kolory oraz zgeometryzowane formy były wyrazem harmonii duchowej. Było to także związane z tym, iż Mondrian należał do stowarzyszenia teozoficznego (i był pod jego silnym wpływem), w którym te trzy wyżej wymienione kolory miały szczególne znaczenie.

Kolejnym przykładem, gdzie widać odniesienie do sacrum można znaleźć w teatrze Jerzego Grotowskiego, w którym zwraca się ku rytuałowi (jego zdaniem ku źródłom). Inspirował się kultami religijnymi różnych plemion. Artysta prowadził badania na Haiti w Indiach czy Meksyku, w miejscach gdzie odbywały się obrzędy plemienne. Interesował się również Jungiem i apokryfami (tu zwłaszcza Ewangelia Tomasza – człowiek ma dążyć do poznania rzeczywistości transcendentnej). W jego ujęciu sztuka powinna być wehikułem. Aktor miał pełnić rolę quasi kapłana, a widzowie mieli być uczestnikami obrzędu. Grotowski chciał zatrzeć granicę między sceną, a widownią. Teatr miał być miejscem gdzie

dochodziłoby do pogodzenia człowieka i kosmosu, odbywałoby się to „poza czasem”. Dlatego tekst został ograniczony, a skupiono się na ciele, ruchu aktora. Podobnie jak u wspomnianych wcześniej abstrakcjonistów tu teatr miał za zadanie harmonizować ducha i dotrzeć do czegoś niewidocznego, zdaniem Grotowskiego powinien wyzwolić energię duchową widza. Warto wspomnieć o samej koncepcji aktora i gry według artysty, ważną rolę odgrywał ruch i dźwięk. *Trening aktorski w Teatrze Laboratorium oparty był zatem na odkrywaniu podświadomości. Ciało w przedstawieniu ulegało poprzez eksces jakby unicestwieniu w akcie całkowitym aktora, osiągniętym techniką transu czyli pełnej integracji fizyczności i duchowości aktora. (...) Miał pozwolić, by rola „przeniknęła” w niego, aktor zaś stawiając jej opór całą swoją osobowością miał zyskać panowanie nad swoim ciałem i psychiką, że mógł pozwolić sobie na rezygnację z wszelkiego oporu. (...) W wyniku takich działań przedstawienie stawało się swoistym aktem ofiary (...), była to ofiara składana widzowi* (Dorak - Wojakowska, 2010, s. 54-55). Ostatnim etapem działalności Grotowskiego był *Dramat obiektywny*, który jak obrazy Mondriana miał mieć charakter uniwersalny, tzn., że powinien oddziaływać na każdego niezależnie od kultury.

Sacrum (nie wprost) można odnaleźć także w balecie tu za przykład posłużyła grupa *Balety Rosyjskie*, w okresie, w którym występował Wacław Niżyński. Odniesienie do „świętości” widać zwłaszcza w widowisku *Święto Wiosny*, gdzie tematem był pogański rytuał prasłowian, polegał on na złożeniu ofiary z młodej dziewczyny by zapewnić urodzajne plony. W tej inscenizacji zadbano o każdy szczegół. Muzyka była trudna i nieprzewidywalna. Ruchy tancerzy były niepowiązane ze sobą, szarpane, nerwowe, pozornie chaotyczne (co miało imitować zachowania uczestników rytuału). Sam Niżyński mówił, że *Święto Wiosny jest życiem kamieni i drzew. Nie ma w nim istot ludzkich tylko inkarnacja przyrody, [...] a także ludzkiej natury* (Moore, 2014, s. 168). Chciał dość dokładnie odtworzyć atmosferę jaka panowała podczas takich rytuałów. Scenografię stanowił zielony pejzaż z mistycznymi symbolami zwanymi „znakami pamięci”. Z dzienników Niżyńskiego jak i relacji przyjaciół tancerza można wywnioskować, że właśnie w tej realizacji, chciał „przejsć” do innej sfery poprzez taniec i muzykę, można by rzec wprowadzić się w trans. Przypomina to rytuały szamańskie, gdzie szaman właśnie przez użycie instrumentów (muzyki) i odpowiednich ruchów (tańca) łączy się ze światem duchów. Niejednokrotnie „przemienia” się w zwierzę czyli staje się kimś innym. Można przypuszczać, że Niżyński również chciał coś takiego osiągnąć.

Sacrum w sztuce nie musi się odnosić wprost do religii (kościół) czy do tego co, moralne lub dobre. Przez odwołania do tej sfery artyści próbują często przekraczać granice.

Przedstawiają to co fascynuje ale i jednocześnie przeraża. Sacrum dla np. Mondriana czy Grotowskiego było sposobem na próbę znalezienia uniwersalnego języka sztuki, zrozumiałego dla wszystkich. Jednak jak już wspominałam na początku, dziś można zauważyć, że twórcy, którzy korzystają z tej sfery częściej próbują wywołać skandal i zainteresowanie niż zrealizować jakąś głębszą idee. W przeciwieństwie do artystów z pierwszej połowy XX wieku, oni w tym co tworzyli sami chcieli odnaleźć głębię, sens i podzielić się tym z innymi ludźmi (odbiorcami) by każdy mógł rozwijać się duchowo.

Bibliografia

1. Adamczyk Tadeusz; 2007, *Desekularyzacja w warunkach globalizacji*, w: *Religia i religijność w warunkach globalizacji*, red. M. Libiszewska-Żółtkowska, Kraków, Nomos.
2. Dorak – Wojakowska Liliana; 2010, *Ciało uduchowione. O teatrze Jerzego Grotowskiego*, w: „Perspektywy kultury”, nr 3.
3. Eliade Mircea; 1997, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków, Znak.
4. Eliade Mircea; 2009, *Traktat o historii religii*, Warszawa, Aaletheia.
5. Kandinsky Wassily; 1996, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź, Państwowa Galeria Sztuki.
6. Malewicz Kazimierz; 2006, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
7. Moore Lucy; 2014, *Niżyński Bóg tańca*, tłum. H. Pwalikowska-Gannon, Warszawa, Wydawnictwo Marginesy.
8. Otto Rudolf; 1968, *Świętość*, tłum. B. Kupis, Warszawa, Książka i Wiedza.
9. Zabunyan Dork; 2002, *Klimt i jemu współcześni*, w: „Wielcy Malarze”, nr 29.