

PEDAGOGICZNY ASPEKT CHRZEŚCIJAŃSKIEJ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH

Dopiero teraz czujemy, jak wielkie znaczenie miała dla człowieka architektura i sztuki piękne. Miasta, które nie posiadały własnego centrum artystycznego, były uważane za wrogie dla życia. Ludzie tęsknią za starymi, pięknymi budowlami, obrazami, rzeźbami i różnymi przedmiotami codziennego użytku z przeszłości. Te dzieła uznajemy często za pełnowartościowe, a nawet przewyższające dzisiejsze wytwory.

W nurcie wszystkich osiągnięć ludzkości zawierają się dzieła sztuki z przeszłości, które są ważnymi dokumentami mówiącymi o wspólnej kulturze i o ówczesnym pięknie. Niełatwo więc można sprzeciwić się tezie, że sztuce przysługiwało i nadal przysługuje zadanie wychowawcze. Doszło też do tego, że religia i sztuka tak ściśle zespoliły się ze sobą, że ich rozdzielenie (realizowane od czasów rewolucji francuskiej) nie zawsze okazywało się korzystne dla obu stron.

Religia domaga się uzewnętrznienia, a to uzewnętrznienie sztuka swoich widzialnych i słyszalnych form w przestrzeni i w czasie. Kiedy dzisiaj najbardziej twórcze siły nie służą od dłuższego już czasu religii, to jest to równoznaczne z jej upadkiem. Kiedy najbardziej twórcze siły nie mogą być oddane na służbę religii, to okoliczność ta wskazuje na jawne lub ukryte jej prześladowanie. Dusza religii może jeszcze żyć, lecz ciało drętwieje, rozpada się i rozkłada. Sztuka, sama w sobie, mogłaby się jakoś uzewnętrznić i wychwalać piękno oraz dzieło stworzenia, lecz bez religii zostaje obrabowana ze swojego życiodajnego korzenia. Świecką sztukę można by porównać do bukietu kwiatów, które więdną po pewnym czasie.

Kilka myśli wprowadzi nas w problem, który będziemy rozważać. Sztuka wskazuje na życie. Sztuka jest wyrazem życia. Tam, gdzie brakuje wszelkiej życiodajnej myśli, tam też sztuka, wcześniej czy później, osłabnie w swojej mocy twórczej. To jest pierwszy punkt naszego rozważania. Drugi prowadzi do samego wyznania chrześcijańskiej religii, do proklamowania ukrytego w środku świata królewskiego panowania Boga.

1. Chrześcijańska sztuka poszła tą drogą. Przeświadczenie o wyższości chrześcijańskiego świadectwa nad całą kulturą spo-

wodowało najpierw pewną degradację samej sztuki. Była ona bowiem ściśle powiązana z przedchrześcijańskimi praktykami religijnymi i wierzeniami. Zresztą także i sztuka szukała swego wyzwolenia i sama się włączyła w dzieło wcielenia się Boga. Tak mówili przecież Ojcowie Kościoła w Starożytności: to, co nie zostało włączone we wcielenie się Boga, to nie jest też zbawione. Nie tylko poprzez słowa obwieszczano więc Dobrą Nowinę, cuda Jezusa, Jego śmierć i zmartwychwstanie, oraz krwawe świadectwo Jego męczenników, lecz również za pomocą linii i kolorów. Nie zbudowano już odtąd żadnej świątyni dla jakiegoś posągu jednego lub kilku bogów, ale konstruowano sale zebrań, bazyliki dla królewskiego ludu Bożego, a niebieski Król — Jezus Chrystus pojawiał się w mozaikach na absydach tych budowli i pozostawał tam, ciągle uwznioślając wiernych, którzy przed Nim stawali. Tak więc dopiero tutaj lud Boży mógł namacalnie doświadczać siebie jako ciała Chrystusa, ponieważ niewidoczna Głowa stała się dzięki sztuce widoczna. Dokonało się to po raz pierwszy za panowania cesarza Konstantyna na absydzie bazyliki laterańskiej w Rzymie, a więc jeszcze przed połową IV wieku.

Wkrótce jednak się okazało, że to obrazowe doświadczenie Kościoła, związane z jego wywyższoną Głową, jest dwuznaczne. Cesarz, który stał się chrześcijaninem, uważał tylko siebie za ziemskiego zastępcę niebieskiego Władcy, który w swym obrazie jawił się jako obecny. Obraz Chrystusa był więc przydatny do tego, aby cesarz mógł uzasadnić przed ludźmi swoje roszczenia władcze. Równocześnie zaś jako promieniujący blaskiem mozaiki Chrystus — Pantokrator, cesarz jawił się wobec wszystkich ludzi jako widoczny zastępca Syna Bożego. Ta druga funkcja obrazu Chrystusa zaciemniała pierwszą. Także biskup Rzymu, jako następca Piotra — według Ewangelii (Mt 16, 18 n; J 21, 15-17), mógł rościć sobie rolę zastępcy w oparciu o lepsze, teologiczne podstawy, aniżeli cesarz.

Cesarz mógł się powoływać na legendę Abgara, która mówi, że Chrystus pewnemu rzymskiemu wasalowi królewskiemu, mianowicie Abgarowi z Edessy, osobiście przesłał swój portret. Cesarz rzymski, który został chrześcijaninem, mógł się czuć spadkobiercą Abgara i prawowitym właścicielem autentycznego obrazu Chrystusa, któremu — przynajmniej od VI wieku — oddawano cześć w Edessie.

Podobnie rzecz się miała z uważanym za autentyczny obrazem Chrystusa, który w 574 roku został przewieziony z Kamulii w Kapadocji do stolicy imperium — Konstantynopola. Dopiero wówczas, gdy obydwa obrazy znalazły się poza zasięgiem ingerencji

cesarzy bizantyńskich, obraz z Kamulii zaginął w zamieszkach, jakie miały miejsce między dwoma okresami rządów cesarza Justyniana II; twierdza Edessa została zdobyta przez muzułmanów wraz z obrazem Chrystusa, podarowanym niegdyś Abgarowi. Wtedy to cesarz Leon III zdecydował się na likwidację obrazu. Podczas tych „kłótni obrazowych” przede wszystkim papież przebywający w Rzymie uważali kult obrazów za legalny i ratowali go dla chrześcijaństwa.

2. Podczas bizantyjskich „kłótni o obrazy” wypracowane zostały przez zwolenników obrazów wszystkie argumenty, które później stały się fundamentem dla dekretu o obrazach, wydanego przez Sobór Nicejski II w 786 r., który także dzisiaj obowiązuje w Kościele łacińskim i wschodnim. Wprawdzie w Kościele łacińskim nie rozumiano należycie teologicznie pogłębionej treści tego zakresu ze wszystkimi jego implikacjami, o czym może świadczyć, niezbyt zresztą wielka, wrogość do obrazów współczesnej teologii zachodniej, także rzymsko-katolickiej, ale pedagogiczne zastosowanie świętych obrazów uznano za przydatne dla katechezy, liturgii, jak też do ozdabiania budowli.

Już papież Grzegorz Wielki widział, że obrazy mogą oddziaływać tak jak pismo na tych, którzy nie potrafią czytać. Nie ulega wątpliwości, że przez takie nastawienie odebrano właściwe znaczenie majestatycznemu obrazowi Chrystusa — Pantokratora, który pojawił się na absydach lub kopułach kościołów katedralnych i był ukoronowaniem całej chrześcijańskiej sztuki. Nie można bowiem było odczytać tutaj tak wyraźnie właściwej treści, ale dzięki sztuce przybliżano jedynie wiernym, w sposób widzialny i doświadczalny, niewidzialną Głowę Kościoła. A przecież za pośrednictwem obrazów nie powinna być przekazywana sama tylko nauka — chociaż może trochę — lecz chodziło w tym przypadku o to, aby wierny mógł dostrzec, dzięki oczom artysty, rzeczywistość niewidzialną, a mianowicie samego uwielbionego Pana.

Chrześcijański Zachód uważa, że taka funkcja sztuki jest niemożliwa. Wschód z kolei usprawiedliwia całe chrześcijańskie zastosowanie sztuki następującym argumentem: Od chwili, gdy Bóg stał się Człowiekiem, musi też dać się przedstawić. Obraz Chrystusa jest albo obrazem Boga we właściwym znaczeniu, kiedy to cała chwała pozostaje ukryta, albo ten, kto miałby stworzyć podobny obraz, nie sprostą swojemu zadaniu. Także cała pozostała sztuka jest tylko wówczas możliwa, kiedy znajduje swój zwornik w tak rozumianym obrazie Chrystusa.

3. Zachód widzi to inaczej. Dla niego sztuka jest na pierwszym miejscu wyrazem artystycznie utalentowanych ludzi, któ-

rych zadaniem jest tworzyć majestatyczną przestrzeń dla kultu, a także obrazy, którymi ilustruje się wiarę. Kierując się tą zasadą, Zachód stworzył takie formy architektury dla budownictwa sakralnego, w których na kopułach lub absydach nie było miejsca dla obrazu Pantokratora. Dokonało się to w gotyku, który podzielił sklepienia absydowe na wąskie kompartymenty, a te z kolei zostały rozdzielone sklepieniami żebrowymi. Nadto gotyk wystrzegał się kopuł i zastępował je, co najwyżej, spiczastymi wieżyczkami. Gdzie budowano jeszcze kwadratowe kopuły, jak np. w Hiszpanii, tam były one podzielone wewnątrz żebrami. We wszystkich tych przypadkach architektura nie miała już wyeksponowanego i centralnego miejsca, które posiadał Pantokrator lub *Majestas Domini* — tak bowiem nazywał się ten obraz na Zachodzie. Tak było jeszcze do czasów stylu romańskiego.

Miejsce absydy, która świeciła tu pustką, wypełnił od XIII wieku triumfalny krzyż Chrystusa, który albo wisiał w pustej przestrzeni ze szczytowego łuku prezbiterium, albo też wznosił się tam w górę. Na początku był to jeszcze Chrystus ukrzyżowany, który panował z krzyża i w ten sposób dawał świadectwo temu, co zapisano w Ewangelii według św. Jana: „Kiedy zostanę wywyższony, pociągnę wszystkich do siebie” (J 12, 32). Później był to Chrystus z krwawiącymi ranami i ze straszną męką łamanych członków. Tak więc wierzący, który klęczał pod taką figurą Chrystusa ukrzyżowanego i przed ołtarzem (który wyrastał z prezbiterium kapłańskiego), powinien był połączyć wizerunek Ukrzyżowanego z ofiarą Mszy św., która będzie składaną na tym ołtarzu. Tam bowiem uobecnia się Ofiarę krzyżową w każdej Mszy świętej. Przez takie porównanie, wierzący powinien włączyć swoje osobiste cierpienia w cierpienia Zbawiciela. W ten sposób miał być on przyciągany przez Chrystusa. Podobną naukę powinien był też odczytać z widoku wielkiego krzyża wraz z Ukrzyżowanym Chrystusem, który wisiał nad wejściem do prezbiterium w gotyckich katedrach. Taka była sytuacja późnego gotyku na północ od Alp.

4. Przypatrzmy się teraz sytuacji w centrum łacińskiego chrześcijaństwa, a w niej kościołowi św. Piotra w Rzymie. Wchodziemy w epokę renesansu i baroku. Ze swoją ogromną kopułą budowała ta, własna katedra papieży, pragnie usunąć w cień kościół laterański, o którym głośny napis informuje: „Głowa i matka wszystkich kościołów miasta i globu ziemskiego” Motyw kopuły pochodzi od kościołów bizantyjskich; tak samo rzecz się ma także z programem ikonograficznym, wykonanym w mozaikach. Program ten łączy całą, zaplanowaną początkowo przestrzeń cen-

tralną z krzyżem o jednakowych ramionach. Faktem jest, że przedłużenie naw na wzór łacińskiego krzyża uczyniło ten program mniej czytelnym. Poza tym majestatyczne sklepienie i kopuła są tak potężne, że plastyczny ornament jest tylko — odnosi się takie wrażenie — ozdobą, dekoracją, a nie teologiczną wypowiedzią. Któż wie dzisiaj, że każdą kopułę uważano za odbicie sklepienia niebieskiego — nieba, które traktowano z kolei jako obraz niewidzialnego nieba, w którym mieszka w niedostępnym świetle sam Bóg? Tak więc w latarni kopuły kościoła św. Piotra widziano Boga Ojca, w czaszy kopuły tłum aniołów z narzędziami do tortur, poniżej w kole — Chrystusa, Sędziego świata pośród Apostołów, a po Jego prawicy wstawiającą się za ludzkość Maryję, po lewicy zaś — występującego w tej samej roli Jana Chrzciciela. Bóg Ojciec i Bóg Syn zostali przedstawieni w mozaice z pewnym przestrzennym dystansem.

Taki układ nie odpowiada orientalnemu porządkowi. Według niego, Bóg — Syn (por. Kol 1, 15) jest jedynym obrazem Ojca. Ojca nie można zatem przedstawić ponownie w obrazie, tak jak to się tutaj zdarzyło. Niemniej właściwy porządek Trójcy Świętej, którego tak mocno przestrzega teologia orientalna, zachowuje także dokładnie kopuła kościoła św. Piotra wraz ze swoimi mozaikami. Linia zstępna idzie od Ojca do Syna i dalej do Ducha, który na baldachimie Berniniego jest przedstawiony w postaci gołębiczy.

Cztery wroźniki kopuły są ozdobione mozaikami przedstawiającymi Ewangelistów. Taki układ jest też zgodny z ikonografią bizantyjską. Ewangelia jest więc przedstawiona jako Dobra Nowina, która zstępuje z nieba na ziemię. Kwadratowe przecięcie się naw pod kopułą symbolizuje ziemię. Duch Święty, widoczny na baldachimie nad ołtarzem, symbolizuje ogień, który spada na ofiarę. Linia zstępującego Objawienia przybywa do swojego punktu dojścia. Ofiara na ołtarzu jest jednocześnie punktem centralnym dla ludzi na ziemi, tak że cała ludzkość, z czterech stron świata, zostaje zaproszona, aby zgromadzić się przy tej ofierze, podobnie jak cztery ramiona krzyża kościoła, schodzące się do środka, skupiają się na tej Ofierze.

Ten tak skomplikowany program, który wymyślili teologowie dworu papieskiego i który towarzyszył wszystkim fazom budowy i wyposażenia kościoła św. Piotra, był zbyt trudny do zrozumienia dla wierzących. Dopiero Sobór Watykański II mógł mówić o Kościele jako o sakramencie jedności. To, co wymyślili papiescy teologowie Renesansu, nie było przede wszystkim wychowawczo skuteczne. Brakowało mianowicie właściwego wy-

rażenia samej istoty rzeczy. Obrazu Chrystusa, umieszczonego w kole kopuły, nie odczytywano — zgodnie z zamierzeniem artystów — jako ukoronowanego zwornika, ponieważ przewyższał go jeszcze obraz Ojca, a żaden z tych obrazów nie był obrazem Boga we właściwym znaczeniu, albowiem uważano je za zastępcze i przenośne przedstawienie Boga. Także daremne jest szukanie wielkiego Krzyża, który powinien wisieć w tym miejscu nad ołtarzem.

W związku z tym, że program ten nie był zbyt czytelny, zatroszczyli się o niego papieże jeszcze z czasów Baroku. Wychodzące z fasady ramię krzyża zostało wydłużone, fasada zaś przesunięta dalej na wschód. W ten sposób budowla otrzymała jednoznaczny kierunek. Monumentalny napis na kopule i na absydzie, który odnosi się do wyniesienia Piotra nad innych Apostołów — według świadectwa Ewangelii, sięga jeszcze czasów Renesansu. Pokazuje on wyraźnie, że słowo, także w papieskim Rzymie, ma mniejsze znaczenie niż obraz. Wielkie litery wynoszą górne ramy do wspaniałej kompozycji *Gloria*, w której Bernini połączył katedrę św. Piotra z dwoma Ojcami Kościoła Wschodniego i łacińskiego oraz z aniołami i promieniami złotego światła, a w jego środku, w oknie, jeszcze raz zabłysnął gołąb, symbol Ducha Świętego. Duch, który działa wewnątrz Kościoła prowadzonego przez następcę św. Piotra i potwierdza jego urząd nauczycielski, jest nowym, optycznym centrum barokowej katedry św. Piotra. Pedagogiczne oddziaływanie tej kompozycji można tylko z wielkim trudem oszacować wysoko. Centrum kościoła nie jest już bowiem obrazem Boga, lecz tylko symbolem jednej z Trzech Osób Boskich. Przy tym zostało zamazane to, co miał oznaczać pierwotny program, jak również połączenie zesłania Ducha Świętego z ofiarą krzyżową Syna.

Pedagogiczne znaczenie mają także cztery monumentalne rzeźby umieszczone na filarach kopuły: apostoł Andrzej, Longin z włócznią, Helena z krzyżem i Weronika z chustą, na której powinno się widzieć oblicze Jezusa. Te rzeźby wskazują każdorazowo oglądającym, jakie główne relikwie zostały tu przechowane w kaplicach pod tymi filarami: głowa Andrzeja (oddana Kościołowi greckiemu przez papieża Pawła VI), włócznia, o której się mówi, że przebito nią bok Chrystusa na krzyżu, największe kawałki drzewa z krzyża Chrystusa, które były tutaj, w jednym miejscu, razem przechowywane, oraz chusta, która miała przypominać zagubiony kiedyś welon Weroniki z prawdziwym podobno wizerunkiem Chrystusa.

Zastanawia to, że relikwie — czy są autentyczne czy tylko

za takie uważane, nie ma to nic do rzeczy — razem ze swoimi rzeźbami obstały niejako w roli świadków bezkrwawą ofiarę krzyżową, która dokonuje się zawsze na tym ołtarzu, a właściwe centrum kościoła pozostaje tutaj puste, lub lepiej: zostało ukształtowane przez ołtarz konfesyjny nad grobem św. Piotra. Właściwe, wewnętrzne centrum kościoła zostało naznaczone, także tutaj, tylko symbolem Ducha — Gołębicą na baldachimie Berniniego.

5. Sztuka, która nie dochodzi do kształtowania prawdziwego Boga przez kształtowanie obrazu Chrystusa, w którym się odzwierciedla wywyższonego Pana w Jego ludzkiej i w boskiej naturze, będzie musiała się ograniczyć do kompozycji obrazów i rzeźb, które włączają się w architektoniczną zależność i jako takie mogą być objaśnione treściowo słowami. Przez wyjaśnianie swych treści sztuka staje się pedagogicznie użyteczna dla wiernych, lecz — wychodząc z tego aspektu — oglądający nie jest w stanie ocenić należycie ani twórczych sił wypowiedzi, które tkwią w artystycznej formie, ani uchwycić tego wszystkiego, co musi stawiać chrześcijańska religia sztuce, jako jej główne zadanie, a mianowicie stworzenie takiego obrazu Chrystusa, który jest jednocześnie obrazem we właściwym tego słowa znaczeniu, a nie tylko podobieństwem wcielonego i wywyższonego Boga.

Goły znak w centrum kompozycji wprowadził do sztuki „połączenie” Jezusa z monogramem JHS, a przez to zmonumentalizował adorowanie imienia Jezusa. Doszedł jeszcze do tego inny aspekt: Święci, a szczególnie święci założyciele zakonów, jako środkowe figury rozbudowanego ołtarza lub jako środek i punkt szczytowy fresku na dachu. To właśnie Towarzystwo Jezusowe (Ojcowie Jezuici) ze swoim rzymskim kościołem *Il Gesù i Santo Ignazio* wskazało drogę tak wielu kościołom Baroku i stało się przykładem dla ich wyposażenia.

Nowego Świętego ukazuje się jeszcze dzisiaj w centrum wspinającej, artystycznej kompozycji, podczas uroczystej jego kanonizacji lub beatyfikacji, kiedy to zjawia się on w środku *Glorii* Berniniego, zakrywając tym samym, na krótki czas, okna z wizerunkiem gołębic — Ducha Świętego. Niejednemu z tych świętych przypada jeszcze w udziale rola przyozdabiania, w postaci rzeźby, filaru w prezbiterium lub w nawie głównej. Dopiero na początku XX wieku ostatnie wolne miejsce zostało zajęte przez rzeźbę świętego.

Sakrament Ołtarza jest także chwilowym centrum adoracji. Rozbudowana aż do czterdziestogodzinnego nabożeństwa, odprawianego przed monstrancją, które było gorliwie popierane przez

Jezuitów, adoracja ta stała się polem doświadczalnym dla późno-barokowej architektury perspektywicznej i dla bogatego programu ikonograficznego, który pouczał wierzącego o zależnościach zachodzących między starotestamentalnymi scenami ofiarniczymi a historią zbawienia, zwłaszcza zaś z ustanowieniem ofiary Mszy świętej i wypływającej z tego faktu adoracji Hostii Przenajświętszej.

6. Trzeba było koniecznie wniknąć nieco szczegółowiej w ikonograficzny program kościoła św. Piotra, w pobożność czasów baroku, a specjalnie w udział i rolę Towarzystwa Jezusowego w tym ostatnim. Chodzi bowiem tutaj nie tylko o to, żeby uwydatnić rolę Towarzystwa Jezusowego, gdyż wszystkie wielkie zakony dały Kościołowi nowe i decydujące impulsy: benedyktyni (nie zominajmy o znaczeniu trzech kolejnych kościołów klasztoru w Cluny dla całej romańskiej sztuki w Burgundii), cystersi, którzy rozwinęli własny styl budowy, franciszkanie, dzięki którym obrazy ścienne i ołtarzowe stały się środkami przybliżającymi wierzącym życie i mękę Jezusa, a także życie św. Franciszka i jego uczniów, dominikanie dysponujący jedynym w swoim rodzaju malarzem, który od 1984 r. został oficjalnie zaliczony przez Kościół w poczet błogosławionych. Ale jest także wiele innych charyzmatycznych wspólnot i ruchów, które w każdym okresie dawały duchowe inspiracje artystom i współoddziaływały na ich twórczość. Towarzystwo Jezusowe, wraz ze swoją działalnością artystyczną na płaszczyźnie religijnej, która miała decydujący wpływ na okres Baroku, jest dla naszego rozważania dlatego tak ważne, że Oświecenie i skutki rewolucji francuskiej, które do dzisiejszego dnia określają decydujące tereny życia i kultury, zdominowanych wcześniej, wyłącznie przez chrześcijańską sztukę, uznawały siebie za przeciwieństwo łacińskiej i barokowej kultury kościelnej i nadal bywają za takie uważane.

Od czasów Oświecenia artyści szukali źródeł inspiracji albo wprost w naturze, albo w przedchrześcijańskiej, greckiej i rzymskiej starożytności, albo też w swojej własnej mocy twórczej, która podporządkowywała sobie wszelki temat i każdy przedmiot, a od czasu Romantyzmu także tematy chrześcijańskie. Po stronie kościelnej powstało w XIX w. wiele charyzmatycznych ruchów odnowy, które doprowadziły do powstania zakonów i odnowienia placówek misyjnych za Oceanem; nie wpłynęło to jednak na samo centrum Kościoła i nie wyszły z niego żadne nowe impulsy dla sztuki.

Nieco później wyglądało to jednak tak, jakby ten stan rzeczy gruntownie się zmienił. Był nawet moment, kiedy ta nowa, po-

głębia perspektywa chrześcijańskiego kultu objęła za pomocą ruchu liturgicznego szerokie kręgi Kościoła katolickiego. Ale także tutaj zainteresowanie się ruchem odnowy w samym centrum Kościoła przyszło zbyt późno (bo dopiero w czasie Soboru Watykańskiego II), aby mogło uchwycić wielką pierwotną myśl, która leżała u podstaw tego ruchu. A przecież współpraca ze strony wielkich artystów i architektów mogła przyjąć takie rozmiary, że kultura nabrałaby na nowo chrześcijańskiego charakteru.

7. Nie można oprzeć się wrażeniu, że na dłuższy okres czasu zbyt pragmatyczne działanie Kościoła łacińskiego wobec sztuki okazało się nieszczęsne. Nie we wszystkich epokach Kościół mógł integrować w sobie sztukę tylko ze względu na jej pedagogiczne wartości. Musiało to z konieczności doprowadzić do przeakcentowania treści i niedoceniaenia form artystycznych. Kiedy Kościół, na skutek rewolucji francuskiej i ruchów napoleońskich, utracił kontakt z artystycznymi prądami czasu, nie mógł już wtedy, w takim ubóstwie, prezentować się dobrze wierzącym i przyodział się wkrótce w tani kicz. Rzeźby i obrazy, które nie należały do sztuki, a tylko do kiczu, wypełniły odtąd kościoły; wpojo no też wierzącym pełne ich upodobanie, przydatne tylko do tego, aby każdego artystycznie utalentowanego i troszczącego się o prawdziwe wartości człowieka odsunąć od Kościoła, a przez to także od Chrystusa. Ma się nawet wrażenie, że w ten sposób przeakcentowane pedagogiczne *principia*, które zwracają uwagę na treść, a tylko ubocznie na formę, zmieniły się nagle w swoje przeciwieństwo. Właściwą bowiem sztukę obrazowano z jej odniesienia do Chrystusa, a chrześcijaństwo prezentuje się już nie jako nowy sposób życia, lecz jako skomplikowana i abstrakcyjna nauka.

Gdzie należy szukać nowego początku? Z pewnością nie wystarczy potępić tanią i kiczowatą sztukę kościelną, do której przyzwyczaili się tymczasem wierni. Brak ustosunkowania się do chrześcijańskiej misji artystycznej, a powołanie się na słowo i naukę, jest w swoich skutkach jeszcze gorsze niż wielbienie Świętych za pomocą kiczowatych rzeźb. Środek nie powinien pozostawać już pusty; w przeciwnym razie gubi się bowiem wszelką orientację, a świat zostaje poddany chaotycznym prądom, które zwalczają się tak dalece, że jawi się poważne niebezpieczeństwo co do przyszłości świata. Środek musi być wypełniony czymś widocznym; a nie powinna to być kiczowata rzeźba.

Środek oznacza religijne centrum, na którym powinny się koncentrować wszystkie ludzkie wysiłki w akcie adoracji. Takim miejscem w świątyni jerozolimskiej było puste pomieszczenie

między dwiema figurami przedstawiającymi Cherubinów — nad górną płytą Arki Przymierza. Od czasu Wcielenia Syna Bożego miejsce to zajął materialnie i konkretnie sam Chrystus. W każdym pielgrzymkowym kościele powtarza się coś z „bycia centrum” świątyni jerozolimskiej. Każdy pielgrzymi kościół ma także konkretny środek. Znajdują się w nim obrazy lub rzeźby. Jest to obraz albo Chrystusa, Maryi, albo jakiegoś Anioła. Często w tym centrum znajdują się też „relikwie” Chrystusa lub Maryi, bądź też znajduje się grób męczennika lub wielkich świętych Kościoła. Są to na ogół miejsca, gdzie objawiła się komuś Maryja lub Anioł. Zawsze jednak chodzi o miejsca i rzeźby, które wyróżniają się nadzwyczajnymi wydarzeniami; — często są to cudowne uzdrowienia. Często też te miejsca zostały wspaniale ozdobione przez architekturę i dzieła sztuki pięknej. W takich właśnie miejscach chrześcijanin zachodni zazwyczaj doświadcza obecności ukazanych w obrazach osób.

Wschód zna dla użytku kościelnego tylko takie obrazy. W każdej ikonie doświadcza się obecnej rzeczywiście świętej osoby przedstawionej na tym obrazie.

Jasne jest teraz, że ani Maryja, ani Anioł, ani Święty, kiedy zostali przedstawieni w sposób widoczny w centrum świętego pomieszczenia, nie usunęli Chrystusa ze środka. Maryja, skoro była pierwszym narzędziem Bożego Wcielenia, stała się także pierwszym „miejscem”, w którego środku ciągle należy szukać Chrystusa. Podobnie sprawa ma się ze Świętymi. Także oni, wyłącznie i niepodzielnie, wskazują całym swoim życiem na Chrystusa. Aniołowie mają też za zadanie wskazywać tylko na Chrystusa i służyć przy tym każdemu, aby został On odnaleziony i właściwie uczczony.

W rzeczy samej, podnoszone zastrzeżenia i obawy wynikają zawsze z fałszywego rozumienia obrazów. Obraz nie jest rzeczywistością, lecz tylko przyczynia się, z większą lub mniejszą doskonałością, do uobecniania rzeczywistości. Obrazy mogą współzawodniczyć wzajemnie ze sobą. Święci w niebie — nie.

O ile Wschód ryzykuje odważną myśl, że malarz ikon może tak dalece umrzeć dla siebie, że Chrystus w nim żyje i Siebie samego przedstawia za pomocą rąk malarza, to dla Zachodu wszystkie obrazy są zawsze tylko wymysłem danego artysty i dlatego mogą tylko zastępować prawdziwy portret Chrystusa, a nie być nim w rzeczywistości. Stąd to zachodni chrześcijanin ma tylko zastępczy, widoczny środek, na który skierowane są różnego rodzaju akty czci i uwielbienia, a dzieła, które on widzi, odzwierciedlają tylko duszę artysty. Zależnie od stopnia oczyszczenia tej

duszy, można mówić zatem o mniej lub bardziej prawdziwym obrazie Boga; ten, kto jest czystego serca, będzie widział Boga (por. Mt 5, 8). Tak więc potrzeba tu jeszcze tego, co wyczyszcza zmysły i oczy obserwatora. Dzisiejsza młodzież instynktownie czuje, że kwalifikacje takie bardziej przyświadcniają ikonie niż dziełom zachodniej, chrześcijańskiej sztuki.

8. W tym świetle należy także oceniać dzisiejsze starania pojedynczych teologów i duszpasterzy, którzy chcą współczesną twórczość artystyczną, w jej chaotycznym stanie, tak jak się ona przedstawia, wprowadzić z powrotem w przestrzeń kościelną.

Przede wszystkim należy powiedzieć słowo do teologów, pastoralistów, którzy mniemają, że Hostii nie powinno się adorować w monstrancji, a tylko konsumować ją w ofierze eucharystycznej. Pewnym jest to, że adorowanie konsekrowanej Hostii w osobnym nabożeństwie, odprawianym poza liturgią Mszy św., jest szczególnie dobre; powstało ono już dawno i rozwinęło się w zachodniej tradycji. Naszym zdaniem, jest to więc ściśle połączone z takim pojmowaniem obrazów przez teologów zachodnich, które akcentowało tylko pedagogiczne wartości sztuki. Tylko konsekrowanej Hostii przypisują ci teologowie realną, posuwającą się aż do materialnej, obecność Chrystusa. Takim uznaniem nie cieszy się żadna inna, nawet osławiona forma, a mianowicie święte obrazy, którym przypisywali taką właśnie obecność obrazoburcy w Bizancjum. Tak więc musiało dojść do tego, że sama Hostia otoczona była takim kultem, który nie przysługiwał obrazom. Tylko w spojrzeniu na konsekrowaną Hostię wierzący na Zachodzie spotykał się z jasnością, która oczyszcza i przygotowuje jego oczy na to oglądanie Boga, którego spodziewa się on dla siebie w Raju. Bez całkowicie nowego spojrzenia na twórcę sztuki, który będzie się uczył swojego fachu od Wschodu, chrześcijański Zachód nie może zrezygnować ze specjalnej tradycji adorowania Hostii w odrębnym nabożeństwie; w przeciwnym razie straciłby przecież nawet resztki wpatrywania się w Boże wejrzenie, a przez to także wszelki dostęp do odnowienia chrześcijańskiej sztuki. Bóg stał się Człowiekiem także dlatego, żeby można było Go widzieć i żeby mógł On być widziany oczyma wierzących. Ma się rozumieć: dla tego, kto nie wierzy, nie będzie dostępna, ani otwarta ta perspektywa.

Należy powitać z uznaniem duszpasterską troskę, jaka się przejawia w nowszych poszukiwaniach, choćby w kościele św. Piotra w Kolonii, kiedy to artyści starają się w swych dziełach odzwierciedlić współczesną dezorientację i swą walkę z chaotycznymi siłami, wprowadzając je w pomieszczenie kościelne. Kto jest artystycznie utalentowany, ten bywa dzisiaj przeważnie odsuwany

od wspólnoty Kościoła, a tym samym od Chrystusa i Jego Ewangelii. Kontakty należy więc zacieśniać. Ale czy dzieła tych artystów wypełnią pomieszczenie kościelne? czy też będą widziane w nowej jakości, która nie odpowiada początkowemu ich przeznaczeniu? Przecież nie ma już tu miejsca na ciche spotkanie z Bogiem dla jednostki lub wspólnoty, która gromadzi się wokół bezkrwawej Ofiary Chrystusa, lecz jest to miejsce samocelebracji ludzi, którzy mają sposobność wyrazić swoje trwogi przemienione w dzieło i swoje zmagania o znalezienie jakiejś posługi w rozkładających się i rozłamujących społeczeństwach, a mogą przy tym także znaleźć szeroką publiczność. Należy więc zapytać: w jakiej formie daje się im Bóg do oglądania? Mogłoby to być pełne tajemnic zdanie o opuszczeniu Jezusa przez Boga (Mt 27, 46), w którym taka właśnie sztuka znajduje swoją prawdę i w którym można by ją jeszcze zrozumieć jako chrześcijańską. Ale kto spośród wierzących może być zdolny do tego, by taką ekspresywną siłą utrzymać w sobie i przenieść ją aż do zmartwychwstania? Rzadko zresztą słucha się kazań, które odpowiadają takiej sztuce. Na pewno sztuka taka jest wyzwaniem wobec zbyt akademickiej teologii, jak i wobec pobożności starodawnych rytów. A przecież teologia powinna, ze swojej strony, prowokować odważnie artystów i mówić im, że mają przedzierać się przez własną ciemność aż do światła zmartwychwstania, które będzie tchnąć z ich dzieł i obwieści nową piękność świata.

Do tego potrzeba jednak ludzi, którzy szukają tylko Boga i stawiają Go na pierwszym miejscu w swoim życiu, a nawet przed swoją twórczością artystyczną. Podobnych, zdecydowanych przeobrażeń należy też szukać w Kościele w ostatnich czasach, na pierwszym zaś miejscu w nowoczesnych ruchach. Tego rodzaju ruchy zostały powołane do życia przez malarza Chico Arguello (neokatechumenat), Chiarę Lubich (ruch Fokolare), która założyła m. in. centrum artystyczne (*Centro Ave* przy *Incisa Valdarno* w Toskanii) i przez wielu innych, którzy nie są jeszcze znani, a którzy wraz ze swoimi fundacjami uszli oficjalnemu źródłu informacji naszej wiedzy. Jeżeli ich dzieła są skromne, to przecież na przyszłość, o ile te ruchy znajdują dla siebie właściwe możliwości rozwoju, można by oczekiwać po nich jeszcze większych osiągnięć i nowych syntez na polu teologii i sztuki. Nadto, duże znaczenie będzie miał dialog ekumeniczny, który nawiązał się już między religiami, a także między teologami i artystami. W tej uniwersalnej perspektywie również pozornie świeckie kultury wrócą z powrotem do swojego własnego, sakralnego pomieszczenia życiowego, w którym mogą dopiero w pełni się rozwijać. Do-

piero wówczas, gdy wszechobejmujący dialog zakorzeni się głęboko w adoracyjnym milczeniu przed krzyżem, na którym umarł Chrystus, zwróci się do niego i stamtąd wyjdzie, wtedy też zostanie przewyciężony wszelki kryzys religijnej sztuki, na skutek którego dzisiaj cierpimy, oraz religijna niemoc dzisiejszych artystów. Tak więc przejście przez historię otwiera się na nową nadzieję.

tłum. Mirosław Serzycki SAC