

BIBLIA — „WIELKA KSIĘGA” SZTUKI

Abraham znaczy dla nas więcej aniżeli jakakolwiek postać z historii greckiej czy niemieckiej. Pomiedzy tym, co odczuwamy przy lekturze Psalmów, a tym, co czujemy przy lekturze Pindara czy Petrarcki, jest taka sama różnica jak pomiedzy ojczyzną a obczyzną¹.

Te słowa pochodzące z *Aurory* Nietzschego, świadka znajdującego się poza wszelkim podejrzeniem apologetycznym, potwierdzają, że Biblia jest z pewnością „wielką księgą”, z wnętrza której przez długi czas czerpała sztuka Zachodu, jak to ukazał N. Frye w studium o tym samym tytule, wydanym we Włoszech przez Einaudi w 1986 r. Przez wieki Biblia była „olbrzymim słownikiem” (P. Claudel), „atlasem ikonograficznym” (M. Chagall) i kapitałem ideologicznym, z którego korzystała cała kultura Zachodu. Pisma hebrajsko-chrześcijańskie były równocześnie „pre-tekstem”, tzn. zaczynem literackim i artystycznym, prototypem twórczości, lecz również „pre-tekstem” w ścisłym tego słowa znaczeniu, tzn. alegorycznym inspiratorem nowych tekstów, wzorcem dla innych utworów. Tekst Pisma świętego i jego symbolika nieprzerwanie wpływały twórczo na aktywność symboliczno-kulturalną Zachodu. Język mający swe odbicie w Biblii jest tak ważny, że Auerbach² rozróżniał jedynie dwa „style” jako „fundamentalne”: styl biblijny i styl pochodzący z Odysei.

Ścisła więź między Biblią a sztuką

Ponowne odkrycie nierozzerwalnej więzi, jaka istnieje pomiędzy Biblią a sztuką, a która sama w sobie zdaje się być oczywista, pociąga za sobą całą serię zmian na gruncie krytyki i egzegezy, ale przede wszystkim nowe, całościowe odczytanie związków Pisma św. z kulturą. Wstępnie sygnalizujemy zasadnicze zmiany, które muszą nastąpić, a nawet częściowo już się urzeczywistniają.

* Gianfranco Ravasi (1942), kapłan diecezji mediolańskiej od 1966, Prefekt Biblioteki — Pinakoteki Ambrozjańskiej, członek Papieskiej Komisji Biblijnej oraz Papieskiej Komisji Kościelnych Dóbr Kultury, wykładowca egzegezy starotestamentalnej na Fakultecie Teologicznym Północnych Włoch. Jest autorem licznych, naukowych i popularnonaukowych książek z zakresu teologii biblijnej oraz komentarzy do ksiąg Pisma świętego.

¹ F. W. Nietzsche, *Morgenröthe*, w: *Werke*, Leipzig 1897, t. XI, s. 320.

² E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura*, Torino 1983.

Z jednej strony ci, którzy zajmują się krytyką literacką i artystyczną, zazwyczaj czują się zakłopotani, gdy muszą się zajmować biblijnymi źródłami literatury czy ikonografii; dlatego w celu rozwiązania węzłów interpretacyjnych lub odkrycia niespodziewanych wymiarów odwołują się najczęściej do wyników egzegezy. Podobnie artysta, oddaliwszy się z różnych przyczyn od świata biblijnego, odkrywa, że repertuar biblijny jest nadal prowokujący i posiada jeszcze regiony zupełnie niezbadane i urodzajne. Paul Klee w swojej książce: *Teoria della forma e della figurazione* pisał, że „sztuka nie powtarza rzeczy widzialnych, lecz czyni widzialnym to, co często takie nie jest”. To, co niewidzialne, jest pobudzane symbolem biblijnym, który poza funkcją „poetycką”, efektywną i ekspresywną, zawiera również silny ładunek „poietyczny”, który otwiera się w stronę kogoś, kto jest Inny, Ponad i Wysoki.

Z drugiej strony biblista i teolog, często pochopni i nieczuli na estetyczny wymiar tekstu biblijnego, używanego niekiedy prawie jako podręcznik do ćwiczeń egzegetycznych czy teorematów teologicznych, zdają sobie sprawę, że wymiar ten jest ściśle związany z „prawdą” tekstu, tzn. z jego przesłaniem. W ten sposób zostaje pokonany przesąd, zrodzony już w „racjonalistycznej” szkole tybindzkiej i tryumfalnie przyjęty w bultmanowskiej „demitologizacji”, według którego symbole biblijne są wyłącznie prymitywnymi i barbarzyńskimi środkami ekspresji antycznych kultur, lichymi powłokami naiwnych umysłów zdominowanych przez zmysły i fantazję, czystymi ozdobnikami, które należy wyeliminować w celu dotarcia do zdrowego jądra prawdy teologicznej. Słońce egzegetyczno-teologicznej inteligencji rozpuści mglisty welon poezji, wiatr filologicznego i ideologicznego porządku wymiecie z korzeniami puszcze wyobraźni, krystaliczna czystość ścisłego zrozumienia wyeliminuje pomieszana instrumentalizację języka obrazowego, a jednoznaczność języka teologicznego zwycięży nad wieloznacznością symboli.

Takie postępowanie jest skazane na niepowodzenie, ponieważ coraz bardziej jesteśmy świadomi, że prawda biblijna jest nieodłącznie związana ze swoimi środkami wyrazu, a wiara i język ściśle sobie towarzyszą. Słusznie pisał P. Ricoeur: „Symbole i rodzaje literackie nie są wyłącznie fasadą retoryczną, którą można zburzyć w momencie ukazania zawartości myśli obojętnej na nośnik literacki”³.

³ P. Ricoeur, *Herménéutique de l'idée de Révélation*, w: *La Révélation*, Bruxelles 1977, ss. 30-31.

Również w tym przypadku chodzi zatem o pokonanie wszelkiej pokusy monofizytyzmu, unikając przy tym schizmy pomiędzy Słowem a słowami. W pewnym wywiadzie jeden z najznamienitszych teologów dwudziestego wieku, M. D. Chenu, wyznał w nawiązaniu do swego dzieła *La teologia nel XX secolo*⁴: „Gdybym musiał na nowo napisać to dzieło, poświęciłbym o wiele więcej uwagi historii sztuki, czy to literackiej, czy plastycznej, ponieważ są one nie tylko estetycznymi ilustracjami, lecz rzeczywistymi miejscami teologicznymi. Bolesne jest stwierdzenie, że obecne nurty teologiczne nie znajdują miejsca ani na współczesne wielkie dzieła literackie, ani na wyobrażenia figuratywne”.

Inny teolog zauważa w sposób prawie programowy: „Jeśli jako dogmatykę rozumiemy teologię wiary, to może powinniśmy przestać myśleć, że język wyłącznie formalny jest «poważny» w teologii. Pewnego rodzaju teologia «symboliczna» winna zebrać w jedną całość referencje symboliczne, refleksję spekulatywną i jej obecność we współczesnej dyskusji”⁵.

Symboliczna w tym nurcie stała się „teologia estetyki” H. U. von Balthasara, zawarta w jego dziele *Herrlichkeit*.

Do Biblii przybywali „ze Wschodu i Zachodu”, tzn. ze wszystkich stron sztuki, aby zaczerpnąć z tego skarbcza rzeczy starych i nowych (por. Mt 13, 52). Dość często następowała pewna osmoza: z jednej strony Biblia była źródłem dla sztuki, a z drugiej — sztuka stawała się interpretatorem Biblii. Słusznie stwierdził Gadamer, że dzieło jest również echem, które ono wywołało: w związku z tym tradycja jest nieodzowna dla hermeneutyki i dla samego sensu dzieła. Do historyczno-krytycznych, egzegetycznych i teologicznych analiz tekstu biblijnego należałoby jeszcze dodać — dla kompletnej, wielkiej egzegezy — raz błyskliwość a raz krępującą interpretację tradycji artystycznej, która karmiła się tekstem i symbolami biblijnymi. Literatura, muzyka, sztuki figuralne, teatr, kinematografia, inspirowane tekstem biblijnym, mogą proponować, na swój sposób, niespodziewane kierunki egzegezy tekstu biblijnego.

Z pewnością zebranie tych „artystycznych” interpretacji Biblii razem z ich nawrotami, aktualizacjami, intuicjami, jak również z ich wypaczeniami, jest przedsięwzięciem cyklopowym, aby nie powiedzieć: niemożliwym; od wieków nagromadziła się ogromna ilość materiałów, które czekają na skatalogowanie. Jednak coraz

⁴ M. D. Chenu, *La teologia nel Medioevo. La teologia nel sec. XII*, Milano 1972.

⁵ C. Geffré, *La langage théologique comme langage symbolique*, Paris 1969, s. 96.

bardziej kierujemy się w tę stronę i przypisy komentarzy egzegezycznych zaczynają zbierać tę *Wirkungsgeschichte* — jak się to określa technicznie — tj. „historię wpływu” i promieniowania Biblii na wątki kulturowe i wiekowe doświadczenie ludzkości. Aby pokazać na konkretnym przykładzie funkcjonowanie tej metody, przewyciężając przykre uczucie płynące z cytowania siebie samego, zwracamy uwagę na nasze studium dotyczące „tradycji Hioba”, tzn. obecności i ponownego odczytywania tego arcydzieła poezji biblijnej w różnych sztukach: od Goethego do Kierkegaarda, od Dostojewskiego do Junga, od J. Rotha do Singera, od Blocha do Camusa, od G. Morselliego do M. Pomilio, od teatru do filmu, a przede wszystkim w historii sztuki (od synagogi w Dura Europos aż po sztukę współczesną)⁶. Inny przykład stanowi studium J 11 (wskrzeszenie Łazarza) austriackiego egzegety J. Kremera⁷, gdzie po setkach stron poświęconych egzegezie w sensie klasycznym, a przed sekcją ukazującą teologiczne przesłanie tekstu Janowego, ponad dwieście stron zostało zarezerwowanych właśnie *Wirkungsgeschichte* od starożytności aż do naszych dni z przykładami zaczerpniętymi z literatury religijnej i świeckiej, z liturgii, sztuki, itp., którym towarzyszy cała kolekcja obrazów (katakumby, sarkofagi, dyptyki, kodeksy miniaturowe, Giotto, Cranach, Rubens, Rembrandt, Redon, van Gogh, itd.).

Cztery modele interpretacyjne

Harmonijna egzegeza Biblii, dokonana przez tradycję artystyczną, przyniosła różne rezultaty. W sposób prowizoryczny, idąc po śladach naszych wcześniejszych badań⁸, prześledzimy cztery ścieżki, na których postaramy się skoordynować niezmierzone szlaki przebyte przez sztukę w jej ponownym odczytywaniu Biblii. Oczywiście, chodzi tu o pewne uproszczenie; dokumentacja ta może być wręcz w nieskończoność poszerzana przez każdego czytelnika. Nie zatrzymamy się wyłącznie na sztukach figuratywnych, ale postaramy się rozszerzyć naszą dokumentację na cały horyzont kulturowy, obejmując również literaturę, muzykę, historię myśli zachodniej, tak aby zaprezentować jak najszerszą panoramę. Istnie-

⁶ Por. G. Ravasi, *Giobbe*, Roma 1991³, ss. 108-274; 837-844. Analogiczne dzieło napisaliśmy na temat Koheleta: *Qohelet*, Cinisello Balsamo 1991², ss. 37⁵-46⁹, oraz odnośnie do *Pieśni nad pieśniami: Cantico dei Cantici*, Bologna 1992, ss. 723-861.

⁷ J. Kremer, *Lazarus*, Stuttgart 1985.

⁸ Por. G. Ravasi, *La Bibbia e l'arte*, w: *L'uomo di fronte all'arte* Milano 1986, ss. 105-137; tenże, *Egesi «estetica» della Bibbia? Bibbia e arte*, *Rivista del Clero Italiano* 69 (1988) 655-666.

je przede wszystkim model *reinterpretatywny*, klasyczny w tradycji chrześcijańskiej od samych początków, obecny nawet już w Biblii: mamy tu na myśli zjawisko hermeneutyczne, na podstawie którego królewskie psalmy intronizacyjne (Ps 2; 72; 89; 110) przekształciły się w pieśni mesjańskie i chrystologiczne. Odnośnie do tej reinterpretacji wskażemy tylko kilka artystycznych przykładów.

Jednym z najbardziej fascynujących utworów lirycznych Psalterza jest Ps 42—43, nostalgiczna pieśń prawdopodobnie jednego z lewitów zesłanych na przymusowy pobyt w Górnej Galilei. W pierwszych strofach lamentacji poeta ukazuje siebie jako spragnioną łanię, która przy wyschniętym *wadi* wydaje jęk: „Jak łania pragnie wody ze strumieni, tak dusza moja pragnie Ciebie, Boże!” Tradycja chrześcijańska reinterpretowała to pragnienie nie tylko jako przemożną potrzebę Boga, lecz również jako pragnienie Eucharystii i chrztu. Łania pijąca u źródła chrzcielnego jest motywem ikonograficznym, rozpowszechnionym w każdym środowisku chrześcijańskim. Tak więc na przykład łania spragniona kielicha eucharystycznego reprezentuje sposób zastosowania tego psalmu w liturgii Wielkiego Czwartku. Pier Luigi Palestrina dodał do niego czystą i perfekcyjną melodię (*Sicut cervus*). Symbolice chrzcielnej podporządkowane są liczne reinterpretacje scen starotestamentalnych, przede wszystkim sceny z wodą, która wypłynęła ze skały. Wierzący przybliżyła się do niej nie tylko po to, by ugasić pragnienie, ale także by w niej się zanurzyć. Mamy tu na myśli freski z katakumb św. Kaliksta (IV w.) lub płótno Tintoretta na suficie Szkoły św. Rocha w Wenecji (1577) z trzema prawie kosmicznymi źródłami wody. Również manna stała się „pokarmem aniołów” (Mdr 16, 20), pokarmem, który zstąpił z nieba — według kazania Jezusa w Kafarnaum (J 6); Dirk Botus (XV w.) w kościele św. Piotra w Lowanium przedstawia scenę z manną obok sceny z Ostatniej Wieczerzy.

Reinterpretacja chrystologiczna została zastosowana również do Hioba, zgodnie z zasadą sformułowaną w IV w. przez św. Zenona z Werony: *Job Christi imaginem praefererat*. Stąd *Biblia pauperum* interpretuje wyśmianie Hioba przez żonę jako odpowiednik ubiczowania Jezusa (*flagellatio linguae*), a Hiob siedzący na gnoju z opuszczonymi rękami zdaje się przywoływać na pamięć Chrystusa ubiczowanego i wyszydzonego. W stallach katedry w Amiens i w Champeaux (XVI w.) cała historia Hioba jest przedstawiona paralelnie do historii Jezusowej. Około roku 1500 Carpaccio w swoim dziele *Meditazione sulla Passione*, które jest złożoną alegorią na temat śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, na

oparciu kamiennego tronu, znajdującego się w centrum, umieścić hebrajskie zdanie „To jest mój Zbawiciel żyjący”. Chodzi tu o mało znane zdanie z Księgi Hioba (19, 25), które ma jednak fundamentalne znaczenie w chrześcijańskiej teologii zmartwychwstania. Również w *Compianto sul Cristo morto* wenecki malarz ukazuje Hioba w postaci siedzącej za plecami Jezusa.

Aktualizacja tematyczna i symboliczna

Drugim rodzajem typologii mogłaby być typologia *aktualizująca*, starająca się odnaleźć w słowach i figurach biblijnych wieczne zadawanie pytań, nadzieję, wiarę, radość i życie człowieka. Tu również mamy kłopot z wyborem. Pomyślmy na przykład o S. Kierkegaardzie i o jego odczytaniu *Księgi Hioba* oraz ofiary Izaaka z Rdz 22. Ten ostatni tekst, który jest między innymi znamienym przykładem reinterpretacji chrystologicznej, w refleksji duńskiego filozofa staje się przedstawieniem stałego doświadczenia każdego człowieka wierzącego. Ten straszliwy i cichy trzydniowy marsz Abrahama w stronę Moria (wzgórza próby) jest dla Kierkegarda paradygmatem każdej drogi wiary. Tekst biblijny pragnie zaproponować symbolicznie dialektykę wiary, a Kierkegaard w *Bojaźni i drżeniu* rozwija ją za pomocą czterech różnych ujęć jako pewne nadzwyczajne wzrastanie aż do końcowego momentu, w którym wiara ukazuje się w swej najczystszej postaci, pozbawiona ludzkiego wsparcia: tak jak syn Izaak miał zginąć po to, aby Abraham wyrzekł się ojcostwa i nie miał oparcia dla swej wiary nawet w byciu ojcem, lecz tylko w Boskim Słowie. Dlatego właśnie Słowo nakreśla zniszczenie jego ojcostwa. Abraham, po swej próbie, odzyskał Izaaka już nie jako syna, lecz jako Bożą obietnicę. Wielki znawca Starego Testamentu, G. von Rad zebrał w bardzo cennym zbiorze *Il sacrificio di Isacco*⁹ tę chóralną egzegezę, o której wspominaliśmy wcześniej, włączając w nią — poza rozważaniami profesjonalnego egzegety — świadectwo Marcina Lutera, zawarte w jego wykładzie na temat *Księgi Rodzaju*, świadectwo S. Kierkegarda, polskiego filozofa L. Kołakowskiego oraz malarskie rozważanie Rembrandta. Tekst biblijny staje się zatem autobiografią człowieka wierzącego, a takie właśnie jest nieustanne ukierunkowanie hermeneutyki Kierkegarda. Szczyt został osiągnięty w Hiobie odczytanym namiętnie w książce: *Vangelo delle sofferenze*, która stała się ukrytym wątkiem dzieła *La ripresa* (1843). W tej autobiograficznej pracy główny bohater Constantius musi zerwać

⁹ Wydanie włoskie: Brescia 1977.

ostatecznie związek z pewną kobietą (jest to wyraźna aluzja do Reginy Olsen, narzeczonej Kierkegaarda). Udaje się zatem do Berlina w poszukiwaniu utraconego czasu, aby móc niemal „ponownie podjąć” i „powtórzyć” wcześniejsze decyzje. Tam też od pewnego przyjaciela otrzymuje kilka listów, które komentują mu *Księgę Hioba*. Na bazie tych komentarzy odtwarza on swoją osobistą dyskusję z Bogiem, pojmując, że jedynie Bóg może mu „zwrócić” przeszłość, tylko Bóg może „przywrócić” utracony czas. I tylko w tej aureoli wiary może on odnaleźć swoją narzeczoną. Constantius-Kierkegaard wyznaje:

„Gdybym nie miał *Księgi Hioba*! Nie potrafię wam dokładnie i subtelnie wytłumaczyć, jaką wartość i ile znaczeń ma ona dla mnie. Nie czytam jej oczami, jak się czyta inną książkę, ale kładę ją, że tak powiem, na sercu i w stanie *clairvoyance* na różne sposoby interpretuję poszczególne fragmenty. Jak dziecko, które kładzie książkę pod poduszkę, aby mieć pewność, że nie zapomni lekcji, kiedy zbudzi się rano, tak noc przynosi mi *Księgę Hioba* do łóżka. Każde jej słowo jest pokarmem, odzieniem i balsamem dla mojej biednej duszy. Kiedy budzę się z mojego letargu, jej słowo wyrwa mnie z niespokojnego opowiadania, łagodzi czystą furię, która jest we mnie, kładzie kres temu, co nazwać można okrutnym życiem w cichych spazmach cierpienia”¹⁰.

Każda strona Biblii może stać się słowem dla naszej terażniejszości, może odrodzić się na naszych oczach. Sponuje to, na przykład, Gauguin na swoim płótnie „bretońskim” *Walka z aniołem*, nawiązującym do Rdz 32. Jest to klasyczny temat w sztuce wszystkich wieków. Na pierwszym planie pojawiają się charakterystyczne czepki bretońskich kobiet, które właśnie wysłuchały kazania na temat Rdz 32 i zgromadziły się na modlitwie (dzieło to ma charakterystyczny tytuł *Wizji po kazaniu*, National Gallery of Scotland, Edynburg). W centrum, na placu pełnym krwi anioł i Jakub doprowadzają do końca swoją walkę. Tajemnica tamtej nocy, w której narodził się nowy Jakub o imieniu Izrael, zaktualizowana poprzez chrześcijańskie przepowiadanie, staje się codziennym doświadczeniem i bezpośrednią obecnością.

Model „zwyrodniały”

W tej samej historii egzegezy klasycznej zawsze miały miejsce dewiacje i wypaczenia hermeneutyczne. Naturalną zatem rzeczą jest, że również egzegeza artystyczna mogła dokonać przeinaczeń

¹⁰ S. Kierkegaard, *La ripresa*, Milano 1963, s. 117.

w oryginalnym sensie tekstu biblijnego oraz projekcji w stronę mało prawdopodobnych horyzontów. Tekst święty staje się w takich sytuacjach jedynie pretekstem do tworzenia innego tekstu, który może doprowadzić do wywrócenia do góry nogami tekstu oryginalnego; tę alternatywną egzegezę możemy określić jako „zwyrodniałą”. Weźmy jeszcze raz jako przykład *Księgę Hioba*: jest rzeczą ciekawą, w jaki sposób tradycja artystyczna (jak również patrystyczna), poza drobnymi wyjątkami, całkowicie zignorowała podstawową część zawierającą ogromne napięcie przedstawione przez poetę (3, 1 — 42, 6), aby zatrzymać się prawie wyłącznie na prologu i epilogu, tj. rozdziałach 1—2 oraz 42, 7 nn, napisanych prozą, które prawdopodobnie zawierają pewną „przypowieść” rozpowszechnioną na Wschodzie, a wykorzystaną przez autora jedynie jako punkt wyjścia. Natomiast autentyczny cel oraz tematyczna istota dzieła są właśnie zawarte w pominiętej części poetyckiej. Trafniej niż w jakimś traktacie z teodycei na temat bolesnego problemu zła podjęto tu przenikliwe i pełne skargi rozważanie dramatu wiary oraz poszukiwania prawdziwego oblicza Pana Boga, jak to potwierdzają cięte wypowiedzi końcowe („Dotąd Cię znałem ze słyszenia, obecnie ujrzałem Cię wzrokiem”, 42, 5). Stąd sztuka chrześcijańska, idąc śladami pewnego uproszczenia dokonanego już przez List św. Jakuba (5, 11) oraz tradycję judaistyczną, a udoskonalonego przez Klemensa Rzymskiego (List do Koryntian, 17, 3-4), Tertuliana w dziele *De Patientia*, a także przez św. Ambrożego w *De interpellatione Job et David*, przekształciła Hioba we wzór człowieka cierpliwego w doświadczeniach, *admirandae patientiae vir*, jak go nazywa *Martyrologium Rzymskie*.

Taka upraszczająca interpretacja jest możliwa wyłącznie wtedy, gdy bierze się pod uwagę jedynie rozdziały 1 i 2, ignorując „niecierpliwość” Hioba, ukazaną w gwałtownym sprzeciwie rozdziałów poetyckich, które są rzeczywistym sercem tego dzieła. Dlatego też dla Grzegorza Hiob jest męczennikiem *ante litteram*; z tej samej przyczyny w sarkofagach Galii jest on ukazany jako atleta, który toczy słuszny bój za wiarę i cierpienie, natomiast obraz przedstawiający Hioba na gnoju, począwszy od fresku w synagodze w Dura Europos (III w.), staje się podstawowym wzorcem w całej sztuce chrześcijańskiej. Myślmy tu o kamiennych reliefach z Chartres (1230) lub Notre-Dame w Paryżu, o średniowiecznych kapitelach, miniaturach, takich jak w Biblii z Admont (1130—1150) znajdującej się w Państwowej Bibliotece we Wiedniu, o sławnym i gustownym obrazie Dürera z Muzeum Frankfurckiego (1503—1504) i o innych. W ten sposób Hiob staje się polem dla ćwiczeń moral-

nych na temat takich cnót ludzkich, jak cierpliwość, stałość i moc, z odrobiną mizoginizmu, natomiast jego trzech przyjaciele są znakiem nieprzyjaciół Kościoła, którzy dyskutują złośliwie i niepokoją sprawiedliwego.

Przesadę najbardziej zuchwałą i „zwyrodniałą” w odniesieniu do osoby biblijnego Hioba znajdujemy w interpretacji K. G. Junga, zawartej w jego prowokacyjnej *Odpowiedzi Hiobowi*, opublikowanej w Zurychu w roku 1952. Ta wieloznaczna i różnorodnie odczytywana powieść-esej jest opisem „psychologicznej” ewolucji Jahwe, diabelsko kuszonego przeciwko człowiekowi sprawiedliwemu przez Jego wszechwiedzę i wszechmoc, nie dbającą o to, czy jest moralna czy amoralna. Sprawiedliwemu i cierpliwemu Hiobowi, z łoża popiołu i cierpienia, udaje się wzbudzić w Bogu sens moralności i sprawiedliwości, przygotowując w ten sposób motyw Zmartwychwstania. Hiob jawi się moralnie wyższy od Jahwe przez to, że jest wierny przymierzu etycznemu. Stając się świadomym swej „niemoralności” i niesprawiedliwości w kolizji ze sprawiedliwym Hiobem, Jahwe musi się odnowić i odpokutować. Rodzi się w nim pragnienie stania się człowiekiem: wcielenie i cierpienie Chrystusa, Syna Bożego, stają się prawdziwą „odpowiedzią Hiobowi”. Kiedy Jahwe odczuwa pokusę, aby wrócić i zmierzyć się z człowiekiem, zostaje powstrzymany przez Chrystusa, który napomina Go, aby „nie dał się wieść na pokuszenie, lecz uwolnił się od złego”. Dziki upór Jahwe jeszcze się pojawi, ale od tej chwili będzie można zawsze mieć nadzieję, że Jahwe będzie umiał odzyskać prawdziwą mądrość wcieloną w Synu i będzie w stanie ze swego nieba wypędzić na zawsze swoje szatańskie *alter ego*.

Na pokrewnym gruncie, również ze względu na istniejący związek pomiędzy dwoma autorami, jako znaczący przykład takiej niepoohamowanej wolnej „egzegezy”, możemy umieścić trzy eseje innego z ojców psychoanalizy, Z. Freuda, zawarte w dziele *Mojżesz a religia monoteistyczna*. Jest to owoc trzytygodniowej medytacji przed Mojżeszem Michała Anioła w rzymskim kościele św. Piotra w Okowach. Teksty te, powstałe w 1913 r., a wydane dopiero w 1939, ukazują Mojżesza jako egipskiego księcia, który w krytycznym momencie cierpienia i samotności stwarza lud, narzucając „biednym hebrajskim niewolnikom” boga swego upadłego faraona (Akhenatona, autora słynnej „monoteistycznej” reformy słonecznej), boga prawdy i sprawiedliwości, abstrakcyjnego i niewidzialnego pana pewnego imperium kosmicznego. Hebrajczycy, którzy jeszcze bardziej umocnili Mojżesza przez „zdradę ojczyzny”, poświęcającą przez bunt na pustyni, przełożą naukę Mojżesza na

pewną wartość etyczną, religijną i intelektualną, która stanie się swoistego rodzaju normą ewolucyjną i będzie stanowiła pewien rodzaj duchowego wyjątku w historii ludzkości. Również w tym przypadku Biblia jest tylko pretekstem do rozmyślania na tak drogie Freudowi tematy (analogia: jednostka-gatunek, „neurozja” religijna, trwoga przed czasami, w których „postęp zawrze przy mierze z barbarzyństwem”, itp.).

W historii sztuki Mojżesz pozostanie mimo wszystko postacią rozstrzygającą. Pozyskał sztuki figuratywne od katakumb Kaliksta aż do Michała Anioła i Chagalla; zdobył muzykę, począwszy od utworu Haendla: *Izrael w Egipcie*, aż do trzech *Mojżeszów* Rossiniego, M. Bruscha i Perosiego; zdobył literaturę z trzema *Mojżeszami* Schillera, Chateaubrianda i de Vigny, zdobył filozofię z rozważaniami na temat Wyjścia w dziele: *Ateizm w chrześcijaństwie* E. Blocha; stał się punktem odniesienia dla teologii politycznej, teologii wyzwolenia i teologii nadziei. Nad Mojżeszem zabłyśły również światła przewrotu kinematograficznego wraz z pewnym filmem (w nawiasie pozostawmy *colossals de Mille*) mało znanym, ale ujawniającym oryginalne i prowokujące przewyższenie (i przekroczenie granic) tekstu biblijnego. Chodzi tu o fantastyczny film *Mojżesz i Aaron* J. M. Strauba i D. Huilleta, wzorowany na identycznie zatytułowanej operze w trzech aktach A. Schönberga (1930—32). Film faktycznie naśladuje trzy akty opery Schönberga: w pierwszym akcie ukazana jest scena powołania Mojżesza i Aarona oraz posłanie ich do Izraela; w drugim akcie dominuje epizod ze złotym cielcem w obecności Aarona, a pod nieobecność Mojżesza, który w tym czasie rozmawia z Bogiem na Synaju; w trzecim akcie Mojżesz potępia Aarona. W filmie są poddane konfrontacji dwa pojęcia Boga: Aaronowe, *in Bildern*, w „obrazach” — jest to wyobrażenie Boga ludzkiego i demagogicznego, wyobcowane w orgiastycznym szaleństwie. Natomiast Bóg Mojżeszowy, *in Begriffen*, w „pojęciach”, nieludzki, lecz paradoksalnie będący wyzwolicielem, uwalnia od rytualizmu, kruszy okowy niewoli, lecz pozostaje zawsze wrogiem ludzkiego prawa do pełnej autodeterminacji. „Tym sposobem film kieruje do ludu rewolucyjne zaproszenie do tego, by uwolnić się od bogów, od przywódców, i wziąć własny los w swoje ręce” (L. Bini).

„Artystyczne przemienienie”

Obok tych częstych odstępstw hermeneutycznych, które potwierdzają istnienie w tekście biblijnym pewnej „wrodzonej” formy prowokacji, musimy dostrzec również to, że sztuka potrafi

odkryć w tekście biblijnym brzmienia tajemne, choć autentyczne, potrafi przetransponować go w całej jego czystości tak, aby wykiełkowały zeń moce niedostrzegane przez egzegezę tradycyjną. Jest to model, który możemy nazwać transfiguratywnym. Także tutaj liczba przykładów może być bardzo duża. Symbolicznie przytoczymy Chagalla z jego zachwycającymi medytacjami na temat Biblii¹¹. G. Bachelard mówił: „Chagall czyta Biblię i natychmiast fragmenty biblijne stają się światłem”. On, oprócz tego, że przemierzył cały Stary Testament, czyniąc wycieczki również w Nowy (Męka Chrystusa, Apokalipsa), chciał uprzywilejować te księgi biblijne, w których w sposób niepowtarzalny krzyżują się doskonałe przeciwieństwa, śmiech i łzy. „Biblia jest dla mnie czystą poezją, ludzką tragedią. Inspirują mnie prorocy, Jeremiasz, Izaasz...”. Pozwalał się więc porwać wielobarwnemu pięknu *Pieśni nad pieśniami*, gdzie wszystko jest radością, śmiechem, miłością i wiosną. Kochał on również *Księgę Rodzaju* z jej wzruszającą historią Abrahama i Izaaka w momencie ofiary, czy też z walką Jakuba nad brzegami potoku Jabbok. Jest mu również bliski uroczysty finał błogosławieństw Jakuba, który przemienił się w wizualne arcydzieło w witrażach synagogi w szpitalu Hadassah, niedaleko Jerozolimy. Również *Księga Wyjścia* pojawia się często z chwalebnym obliczem Mojżesza. Biblia jest bowiem pieśnią obecności Boga pośród łez i radości, a Chagall w cierpieniu oraz szczęściu ludzkiej egzystencji dostrzega misteryjne wręcz powielanie się Biblii w autentycznej jej „aktualizacji”.

Jego postaci to pospolite twarze, pokryte często śladami przytępienia czy ironii, lub też dotknięte błyskiem świętości. Biblia staje się codziennością, a codzienność zostaje uświęcona i uczczona Biblią. Tak jak w antycznej historii zbawienia teofanie zdarzały się prawie na każdym skrzyżowaniu dróg Ludu Wybranego, tak również teraz w chagallowskiej Biblii teraźniejszości Bóg zjawia się za domem szewca lub na ołowianym niebie wiosek rosyjskich Żydów. Chagall stwierdza osobiście:

„Widziałem góry Sodomy i pustyni Negew, z ich gardzieli wydobywają się cienie naszych proroków w pożółkłych ubraniach koloru suchego chleba, słyszałem nawet ich słowa. Bóg, który ukrywa się w chmurach lub za domem szewca, sprawia, że objawia się moja dusza, dusza jękającego się chłopczyka. On objawia moją drogę. Nie chciałbym być jak wszyscy inni, chcę zobaczyć nowy świat”.

Ta zasada interpretacyjna zakłada w swej istocie, że Biblia

¹¹ Zob. np. P. Provoyeur, *Chagall. Messaggio biblico*, Milano 1983.

odrodzi się w Paryżu, przybranym mieście Chagalla i metropolii — symbolu dwudziestego wieku.

„Nie tak dawno temu udałem się do Jerozolimy, aby tam szukać natchnienia i zweryfikować mojego biblijnego ducha. Wszakże aby wykonać moją Biblię, przybyłem do Paryża. Bez atmosfery Paryża ludzkość może się bowiem udusić”.

Wizualna egzegeza Chagalla opiera się na wierze, a wiara jest otwarciem na nieskończoność, jest próbą przebicia się przez milczenie tajemnicy. Chagall jest piewcą nowego dnia historii zbawienia, dnia nadziei i kolorów, osuszonego z łez. Ten nowy świat jest przez artystę kontemplowany oczami Żydów opowiadających *midrashim*: sławne opowiadania homiletyczne. Takim przykładem jest złożony obraz: *Arka Noego*. Jak w jakimś midraszu, ukazany jest tu, w mistycznej przestrzeni zbawienia, wielki tłum ludzi i zwierząt: biały koń, żółta łania, czerwone ramię kobiety, zielone oblicze Noego, wszyscy przyjaźni i solidarni. Wydaje się, że w tej wiosce zbawienia raz jeszcze odzwierciedlone jest życie wioski rosyjskich Żydów, z krową zabita według rytuału dla pokarmu *kosher*. Na wszystkich i na wszystko wdziera się światło nowego dnia, poprzecinane zawieszonymi kłębami białej pary, namalowanymi nierozcieńczoną farbą, do której Chagall dodał trocin, dla podkreślenia wibracji światła. Światło jest ostatnim słowem natury, Boga i Chagalla. Dokładnie tak, jak to zrozumiał intuicyjnie B. Cendrars, pisarz i przyjaciel malarza, który pisał: „Chagall, Chagall, wśród schodów światła...”.

„Przemieniające” światło może być zilustrowane również przez muzykę, która od XVII do XIX wieku przewyższa sztuki figuratywne w interpretacji Biblii. Takie nazwiska jak: Monteverdi, Carissimi, Vivaldi, Couperin, Charpentier, Telemann, Haendel, Haydn, Mozart, itd., jednoznacznie potwierdzają tę przewagę. P. S. Minear¹² ukazał decydujący wpływ nowotestamentalnej wizji śmierci na cztery wielkie dzieła wybrane jako charakterystyczne: na *Pasję wg św. Mateusza* Bacha, *Requiem niemieckie* Brahmsa (rozciągające się pomiędzy 1857 a 1868), *Mękę i śmierć naszego Pana Jezusa Chrystusa według św. Łukasza* K. Pendereckiego (1962—65) oraz *Mass: a cry form peace* L. Bernsteina, autora m. in. słynnych *Chichester Psalms* (1965). Aby dodać jeszcze jeden, choć nadużywany nieco przykład, myślimy o najwspanialszej interpretacji, jakiej dokonał Mozart na temat jednego, literacko skromnego psalmu. Ps 117 (116) jest najkrótszy w całym Psalterzu

¹² P. S. Minear, *Death set to music: masterworks by Bach, Brahms, Penderecki, Bernstein*. Atlanta 1987.

lecz zarazem jest jednym z najdroższych całego Izraelowi ze względu na zawartą w nim proklamację cnót przymierza Bożego, *hesed* i *'emet*, co w Wulgacie przetłumaczono jako *miser cordia et veritas*, tj. „miłość i wierność”. *Laudate Dominum* w tonacji F-dur z *Uroczystych nieszpórów o jednym wyznawcy* Mozarta (K 339) jest w stanie odtworzyć ładunek teologiczny i duchowy, hebrajski i chrześcijański jednego psalmu, jakiego nigdy nie byłaby w stanie dokonać żadna bezpośrednia egzegeza literacka.

Blaski tajemnicy

Egzegeza „artystyczna” potrafi zatem przebić się przez tekst biblijny i odbijając blaski tajemnicy, która jest w nim ukryta, zapalić promienie wiary. Tak właśnie pisał na temat ikon Paweł Floreński (1882—1937), rosyjski teolog i matematyk:

„Barbarzyńskie złoto jest ciężarem dla ikon, w sobie samym jest bezużyteczne przy dziennym świetle, ożywia się natomiast przy drżącym świetle lampki lub świecy w kościele, wywołując przecucie innych, pozaziemskich światła, które wypełniają niebiańską przestrzeń”.

W takim rozumieniu sztuka i wiara spotykają się i obejmują, a to nie tylko dlatego, że — jak pisał Tytus Burckhardt w *Zasadach i metodach sztuki sakralnej* (1975) — prawdziwa odnowa sztuki sakralnej jest niemożliwa bez rozbudzenia chrześcijańskiego ducha kontemplacji, lecz również dlatego, że wedle znanego stwierdzenia Pasternaka „sztuka rodzi się z zadziwienia sakralnością życia oraz istnienia”. Droga egzegezy „artystycznej” oraz badania związków zachodzących pomiędzy Biblią i sztuką otworzyła się niedawno; stąd jest jeszcze trochę skrępowana, lecz z pewnością szybko się poszerzy i będzie, jak w przypadku każdej interpretacji biblijnej, „zmaganiem się bark w bark” z tekstem świętym, podobnie jak nocne zmaganie się Jakuba przy potoku Jabbok. Jak pisał Rupert Deutz, „będzie to słodkie zmaganie, radośniejsze od wszelkiego pokoju”.

tłum. ks. Mieczysław Brzezinka SAC