

MALOWIDŁA W KOŚCIELE – BŁOGOSŁAWIEŃSTWO CZY BALAST?

Pytanie, czy w przestrzeni liturgicznej mogą, czy też nie, znajdować się jakieś obrazy, wiąże się z istotnym problemem teologii praktycznej: chodzi przecież w świątyni o rzeczywistą obecność Boga samego. Głosi się ją słowami i świętuje w znakach. Słowa posługują się wyobrażeniami słownymi, znaki zaś wykorzystują inne formy sztuki, jak muzyka, śpiew, różnorodne procesje; architekturę specyfikuje szczególna estetyka i dlatego przedstawia ona także odrębną formę sztuki. Czy do tych różnorodnych form sztuki trzeba jeszcze dodawać obrazy, a sama ich obecność czy jest pożądana czy też może szkodliwa?

Trzy myśli wymagają w tym kręgu pytań mniej lub bardziej wnikliwego omówienia: najpierw spojrzymy krótko na ambiwalentne odniesienie obrazu do teologii i w tym kontekście opiszemy znaczenie obrazów; potem zajmiemy się obrazami, jakie przekazała nam Tradycja, by w trzeciej części podać kilka twierdzeń dotyczących naszego podejścia do współczesnych obrazów umieszczanych w przestrzeni liturgicznej.

1. Obraz i człowiek

Obrazy poruszają człowieka. Coś ukazują, odzwierciedlają lub też przekazują. Dzięki nim dostrzega się jakąś rzeczywistość dotąd nawet nieznaną. Sam obraz jest zresztą przedmiotem uchwytnym zmysłowo. Wskazuje oczywiście na coś innego, na jakąś treść, którą jest temat obrazu. I w tym swym odzwierciedlaniu obraz staje się dla osób go oglądających jednoznaczny, a zarazem wieloznaczny. Właśnie dlatego spotykamy się z obrazami w różnych religiach, a zwłaszcza w dzisiejszym kontekście, w którym odgrywają one wielką rolę. W obu tych kwestiach wypada dodać parę słów wyjaśnienia.

a) *Ambiwaletna relacja obrazu i teologii*¹

W ciągu dziejów pojawiały się wciąż napięcia pomiędzy obrazem a teologią; chodzi tu bowiem wciąż o coś więcej niż o sam tylko obraz. Obrazy były bowiem okazją do przemyślenia drogą poniekąd okrężną pytania: Jak się faktycznie uobecnia duchowa rzeczywistość naszej religii w postrzegalnym zmysłowo świecie? Dla starożytnych chrześcijan starotestamentowy zakaz czynienia obrazów i oddawania im czci był zrozumiały sam przez się. Podobnie Żydzi dystansowali się od jakiegokolwiek kultu pogańskiego, który był związany ściśle z obrazami. W pierwszych stuleciach dziejów Kościoła pojawiały się jednak obrazy w miejscach spotkań chrześcijan, a dokładniej mówiąc: to chrześcijanie spotykali się w miejscach, gdzie znajdowały się już obrazy, nie mające oczywiście żadnego kultycznego charakteru. Na ścianach katakumb malowano już bowiem jakieś metaforyczne przedstawienia, jak choćby Dobrego Pasterza, bądź też pewne symbole, jak rybę, względnie pewne sceny biblijne, związane na przykład z Danielem, lub też symbole zmartwychwstania Chrystusa. Chodziło w nich głównie o przypominające ukazanie czegoś dosyć ważnego dla chrześcijan. Kiedy natomiast Kościół uzyskał oficjalne znaczenie prawne, pojawiły się takie właśnie obrazy również w przestrzeni liturgicznej. Ukazywały one, na sporządzanych w tym właśnie celu mozaikach, Chrystusa – Władcę świata, opowiadały obrazowo o najważniejszych wydarzeniach zbawczych i dokumentowały znaczenie religii chrześcijańskiej dla społeczeństwa.

¹ Por. m. in. H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Göttingen 1917; W. Ellinger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller)*, Leipzig 1930; H. v. Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, w: tenże, *Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte. Aufsätze und Vorträge*, Tübingen 1960, s. 216-252; G. Lang, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969; Th. Klauser, *Die Äußerungen der alten Kirche zur Kunst. Revision der Zeugnisse, Folgerung für die Archäologische Forschung*, w: tenże, *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*, Münster 1974, s. 328-337; H.-G. Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, München 1975; Chr. Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Bonn 1986; J. Wohlmuth (red.), *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökumenischer Perspektive*, Bonn 1989; H.-D. Döpmann, *Die Ostkirchen vom Bilderstreit bis zur Kirchenspaltung von 1054*, Leipzig 1990; L. Mödl, *Die Spiritualität des Schauens. Bildverehrung und adoratio in der christlichen Frömmigkeitspraxis*, Regensburg 1995; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, ²München 1992; H. Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München 2002.

Z biegiem czasu niektóre obrazy nabrały znaczenia kultycznego. Ludzie je czcili, albowiem one ich fascynowały, albo również dlatego, że byli przekonani, iż z danego obrazu wypływają jakieś zbawcze moce. I to właśnie dążenie do nadawania obrazom kultycznego charakteru stało się podejrzane głównie tam, gdzie pojawiło się pytanie o duchowość religii, a zarazem o jej znaczenie w życiu społecznym. I tak oto toczący się przez 120 lat głównie w VIII wieku spór o obrazy dotyczył głównie pytania o konkretny wpływ wiary na społeczne i polityczne życie wiernych. Podane przez Sobór Nicejski II (787) rozstrzygnięcie głosiło: obrazy są nie tylko dozwolone, ale i pomocne, ale należy się im wyłącznie taka cześć, jaka przysługuje osobie na danym obrazie przedstawionej. Podstawą tej decyzji było ostatecznie stwierdzenie, iż Bóg pozwolił, by w Chrystusie boska rzeczywistość stała się widzialna. To fakt, że interpretacja tego soborowego orzeczenia oddaliła znacznie Kościół Wschodni od Zachodniego i że to oddalenie trwa po dziś dzień. Dominująca na Wschodzie pobożność związana z ikonami podkreśla bowiem mocno mistyczny charakter działania kościelnego i naznacza nim całą scenę pasterską; natomiast zachodnia praktyka dotycząca obrazów zespala ze sobą religię, politykę i życie codzienne. Służą temu malowidła ściennie, płócienne, książkowe i inne formy sztuki. Nadaje się tu obrazom funkcję narratywną, wskazującą lub też wyjaśniającą. W niewielkim stopniu pojawiają się w Kościele zachodnim także obrazy kultyczne. To one przyczyniły się w jakimś stopniu do tego, że 700 lat po Soborze Nicejskim II odnowiło się obrazoburstwo w dobie reformacji.

Tymczasem niesłychany wprost napływ obrazów obserwujemy sto lat wcześniej w czasach późnego gotyku oraz Odrodzenia (na ziemi włoskiej) zarówno w pomieszczeniach kościelnych, jak też w domach prywatnych. Religię przedstawiano bowiem wówczas naocznie. Reformatorzy obawiali się więc jakiejś utraty duchowego wymiaru wiary. Najwyraźniej widać to u Zwingliego i Kalwina. Oni obaj odrzucali religijne obrazy właśnie dlatego, że byłyby one wyrazem obrazów wewnętrznych. A przecież nie można wyrobić sobie żadnego wewnętrznego obrazu Boga, a tym bardziej go uzewnętrznić. Natomiast Luter przypisywał obrazom funkcję pomocniczą, albowiem przedstawiają one równocześnie *verbum externum*, czyli Słowo dające się uchwycić zmysłami. Sam Bóg posługuje się przecież we Wcieleniu cielesnością. W katolickiej reformie poszerzono jeszcze bardziej to *verbum externum* ideą, która już artystom Odrodzenia służyła za teorię: chodzi o poznanie zmysłowe (*cognitio sensitiva*). Dany konkretny obraz może robić

na człowieku wrażenie, a tym samym wpływać na niego bezpośrednio. Dokonuje czegoś w duszy, co unosi człowieka do tego, co obraz przedstawia. W barokowej historii obrazów pełniły one rolę retorycznych środków wyrazu, przekazując wiernym wymalowane na ścianie lub na płótnie nauki. Farba, ruch, światło i wszystkie inne ewentualne dziedziny życia stawały się materiałem służącym do ukazywania w widzialny sposób – zgodnie z hermeneutyką czterostopniowego sensu Pisma – dziejów biblijnych, legend o świętych lub teologicznych idei, i mającym doprowadzić w ten sposób widza do zdumienia i swoistego nawet oczarowania. Wszystkie te malowidła stawały się naukami. Miały umocnić widza i przekazać mu bezpośrednio wiedzę, jak czyni to z reguły muzyka. Ten „retoryczny przesyt” rozwiązywał stopniowo kanony sztuki ikonograficznej i przyczyniał się do takiego jej rozwoju, w którym zmieniła się – niewątpliwie także w kontekście Oświecenia i jego teorio-poznawczych idei – cała sceneria sztuki. Teza o niskim, tzn. zmysłowym poznaniu, w przeciwieństwie do wyższego, czyli refleksyjnego poznania, zmienia zasadniczo nie tylko teorię sztuki, ale i jej praktykę. Artysta staje się autonomicznym twórcą nie znanych dotąd rzeczywistości. Dochodzi w związku z tym do całkowicie nowego określenia samej sztuki, a w konsekwencji także do zmiany relacji sztuki do Kościoła, a konkretnie sztuki do teologii.

Pomiędzy teologią i sztuką dochodzi teraz do napięcia, którego chce się wciąż na nowo uniknąć, ale które – poza nielicznymi szczęśliwymi wyjątkami – nie rozwiązało do dzisiaj obustronnego sceptycyzmu. Chodzi przy tym po obu stronach nie o jakieś formalne awersje, lecz jedynie o zdecydowanie sceptyczne nastawienie odnośnie do konkretnej postawy duchowej. Strona teologiczna dostrzega w nastawieniu twórców, którzy chcą tworzyć swe dzieła autonomicznie i bez żadnych uprzednich warunków, roszczenie, które albo prowadzi do tego, że tworzy się coś, co teologii i wierze jawi się jako nieużyteczne, albo też zawiera w sobie – i to całkowicie bezpodstawnie – wymiar zdecydowanie sakralny. Nie odpowiada on jednak sam z siebie wierze jako takiej, która swe treści zaczerpnęła z Objawienia. Duchowe nastawienie nowożytnych dzieł sztuki stanowi zatem coś podejrzanego z punktu widzenia teologii.

Ze strony sztuki zarzuca się teologii – mówiąc dosadnie i chyba nieco przesadnie – niedocenianie pierwotności tego, co sakralne. A przecież sakralność jako taka wyraża się nie tylko w przekazywanych słowach ani tym bardziej w formułach meta-językowej teologii, ale właśnie w gestach, znakach, tonacjach, zachwycie ludzi i w dziełach

sztuki. Teologowie formalizowali niejednokrotnie w sposób całkowicie niewłaściwy tajemniczy charakter, a tym samym także nasze podejście do Bożej rzeczywistości. W nawiązaniu do *Tollen Menschen* (*Szalonych ludzi*) F. Nietzschego, Wieland Schmied starał się w 1995 roku ująć prowokująco i dobitnie w słowa to, o co wielu awangardowych twórców podejrzewało Kościół i teologię: Oni sądzą, że „Bóg umarł – w Kościele. Kościoły jakby porzuciły Boga. Pozostaje nam przeto wielkie pole, aby czynić to wszystko ze względu na Boga... Powinniśmy zatem tam Go szukać, gdzie jeszcze możemy prawdopodobnie Go znaleźć: w resztkach pozostawionej nam przyrody, w gęstwinie miast, w oczach człowieka, który patrzy na nas, w dziełach sztuki”². Schmied oszczędza świadomie w tej swojej próbie (podobnie zresztą jak to czynił w organizowanych przez siebie w 1980 i 1990 r. wystawach w Berlinie) sformułowania własnej opinii co do tych twórców, którzy w ostatnich dziesięcioleciach pracowali dla Kościoła, a którym ich koledzy „po fachu” niejednokrotnie zarzucali, że idą na kompromis i zespalają swój wkład duchowy z ustalonymi przez Kościół formami, postępując już nie jak poszukujący badacze, lecz jak współpracownicy tych, którzy dali im jakąś szansę i pozwolili im „zarządzać” tym, co sakralne i duchowe.

Niemniej teologia i sztuka zbliżają się obecnie coraz bardziej do siebie; mają bowiem do czynienia ze zjawiskiem, które dotyczy ich obu: chodzi o powszechny napływ i przepływ obrazów. Na zjawisko to reaguje na swój sposób sztuka, ale i teologia musi też reagować. Co przedstawia to zjawisko?

b) *Rzeczywistość obrazowania dzisiaj*

Do każdego człowieka napływają obecnie przeróżne obrazy. Plakaty wiszą na murach, na ścianach domów, w oknach wystawowych... Pokazują przeróżne obrazy jako coś, co przyciąga spojrzenie, i umieszczają przy nich te czy inne teksty. Zachęcają do pójścia na koncert lub do teatru, do kupienia samochodu lub domu, takiej czy innej książki, względnie jakiegoś tam przedmiotu; informują widza o różnego rodzaju wystawach... Obrazy służą tu przeważnie jako coś przyciągającego uwagę widza. Ukazują na przykład jakiś wycinek dzieła sztuki, odzwierciedlają je jako interesujący przedmiot, możliwie bardzo użytecz-

² Cyt. za: Alex Stock, *Religion in der Kunst. Zur Spiritualität der Avantgarde*, w: *Zur Debatte* (32. Jahrg.), München 2002, s. 11.

ny, albo też włączają go w jakąś budzącą wprost zaciekawienie scenę, która nie ma żadnego bezpośredniego związku z tym przedmiotem, jak na przykład bardzo kuso ubrana dziewczyna ukazywana na tle luksusowego auta lub jakiś wyśniony krajobraz z reklamowanym na nim serem. Obrazy stają się tu przynętą, która ma nie tylko zwrócić na coś uwagę widza, ale przekonać (skusić) go do tego czy tamtego. Dzieje się tak zwłaszcza w reklamach, które chcą poruszyć człowieka do żywego. Artystycznie wykonane zdjęcia statku wypełnionego chorymi na AIDS w ostatnim stadium tej choroby lub inne głęboko zapadające w serce sceny rzuca się ludziom prosto w oczy, by potem małymi literami podać nazwę i/lub adres firmy reklamującej swoje produkty. W tych przypadkach sztuka fotograficzna zespala się jak najściślej z reklamą. Zachwycające lub poruszające głęboko obrazy zwracają w reklamie uwagę na byle jakie nierzadko produkty.

Spotykamy ponadto obecnie setki i tysiące obrazów dzieł sztuki, reprodukowanych w albumach, oknach wystawowych, na ścianach i przeróżnych przedmiotach. Ilustrują one jakieś opowiadanie, albo zostały tu czy tam umieszczone w formie dekoracji.

Całkowicie inną formę przybierają obrazy podawane ludziom w telewizji. Tutaj one się poruszają i nie są nawet w pierwszej chwili rozpoznawane jako obrazy. Widzowie oglądają wirtualny świat obrazów i czują się jakby weń włączyli. Ale ukazuje się też zawsze jakiś wycinek przestrzeni, na którym poruszają się aktorzy. Odcinek ten zmienia się co kilka sekund i na jego miejsce wchodzi jakiś inny. Te różne ciągi obrazów mają z reguły wzmacniać akustycznie podawane informacje, chociaż mogą także je relatywizować, a nawet odwracać od nich całkowicie uwagę.

I tak oto dzisiejsi ludzie przyzwyczaili się żyć wśród obrazów: wiszących, stojących, poruszających się... Bardziej niż słowa, całe te ciągi obrazowe przekazują im przeróżne informacje i pozwalają kształtować w kategoriach obrazowych rzeczywistości wewnętrzne. Skuteczność reklam, które zespolone są ściśle z przemawiającym mocno do widza słowem, pozwala przypuszczać, iż to właśnie obrazy wywołują u widza emocje i skłaniają go do działania. Poruszające obrazy wyzwalały impulsy handlowe. Obrazy przyciągają ponadto jakby jakąś magiczną siłą. Znane obrazy, związane z pozytywnymi wzruszeniami, zespala się odpowiednio z nowymi obrazami, wywołując w ten sposób efekt nowego ich poznawania, z którym się zespala nowa informacja obrazowa. I tak oto ludzie są obecnie odpowiednio nastawiani, ukierunkowywani i manipulowani. Myślenie obrazowe, jeśli wolno mi

to tak krótko wyrazić, jest głęboko zespolone z naszym światem myśli. Obrazy fascynują, poruszają i przekonują (a poniekąd nawet przymuszają). Albo też tak bardzo odwracają człowieka od świata realnego, że zasklepia się on w końcu w swej wewnętrznej wirtualnej rzeczywistości, która jawi mu się jako świat faktycznie go otaczający. Środowisko życia ludzkiego jest tak bardzo poddawane wpływowi mediów, a największą chyba rolę odgrywają przy tym właśnie obrazy. Nie może to nie mieć, rzecz jasna, swoich następstw odnośnie do nauczania kościelnego i wyposażenia wnętrz świątyń jako takich.

Specyfikuje je nierzadko ten napływ obrazów, który sięga wieków minionych. Czy można je obecnie „rewitalizować”? Jaką mogą one odegrać rolę tu i teraz? Oto problem. Dodać trzeba by jeszcze do powyższych kolejne pytanie, albowiem twórcy współcześni starają się jakoś na swój sposób odpowiedzieć na kwestię otaczających nas zewsząd obrazów: jak się ma rzecz z ich obrazami, dla których rozwinęli oni własny język obrazowy, tworząc tym samym własne światy obrazów? Czy powinniśmy umieszczać je także w świątyniach? Najpierw postaramy się krótko odpowiedzieć na pierwszy krąg pytań.

2. Ponowne ożywienie sztuki tradycyjnej

Powierzone nam zostały skarbnice dzieł sztuki. Z pobożności znalazły się one w naszych świątyniach. Mogą nam też przekazywać niezmiernie ważne informacje treściowe o czasach, z jakich pochodzą. Jednak wiele z tych dzieł nie dociera do ludzi, tak że wiszą one jedynie jako zbędne ozdoby na ścianach. Jak możemy przyczynić się do tego, by one nadal przemawiały do ludzi? Sądzę, że jest to mimo wszystko możliwe, o ile tylko posłużymy się tymi środkami zaradczymi, jakie stosuje się zazwyczaj w historii sztuki i w dydaktyce muzealnej, polegającymi na wyjaśnianiu ich teologicznych zamiarów. Istotne wydaje mi się tutaj opisanie dwóch dróg zasadniczych: chodzi konkretnie o ich rolę wyjaśniającą i inscenizującą.

a) Wyjaśniające pośrednictwo wizerunków

Wiele różnych czynników odgrywa ważną rolę w tym wyjaśniającym pośrednictwie. Są to zwłaszcza: artysta oraz ten, kto zlecił mu wykonanie tego właśnie dzieła, następnie sama treść wyrażona w określonej formie estetycznej, która uwzględnia wypowiedzi główne i poboczne, dalej zaś tło tego dzieła, jego pierwsi i późniejsi widzowie, przy czym może być też ewentualnie uwzględniona znana historia jego

oddziaływania. Wszystkie te czynniki mogą pomóc ludziom nawiedzającym kościoły w nauce właściwego odczytywania obrazów. Niezwykle rzadko zaś może to mieć swój wymiar znacznie szerszy.

Pewien przyczynek do interpretacji tych dzieł sztuki, które przekazują obrazowo pewną treść chrześcijańską, możemy znaleźć u niemiecko-amerykańskiego historyka sztuki, Erwina Panofskyego. Podaje on nam opis czynności, które pozwalają człowiekowi oglądającemu dany obraz przechodzić od sensu zjawiskowego, poprzez sens znaczeniowy, do sensu istotnego, merytorycznego. Konkretyzuje on to na przykładzie namalowanego przez Matthiasa Grünewalda wizerunku Chrystusa Zmartwychwstałego. Sens zjawiskowy wyraża tu mniej więcej tyle: unoszący się w powietrzu mężczyzna z ranami na rękach, nogach i piersi. Sens znaczeniowy jest taki: Jezus Chrystus jako Zmartwychwstały. Sens zaś istotny, merytoryczny wyraża prawdę: umarły Chrystus żyje, żyje mając jakiś nowy sposób bytowania w królestwie Bożym. Zostaje tu zatem, obok czysto fenomenologicznego opisu, nie tylko wprowadzona, ale i przekazana, określona wiedza kulturowa, a następnie wyrażona także konkretna wiedza teologiczna. Ta ostatnia byłaby właśnie tym, co zleceńodawcy, twórcy, a także pierwsi widzowie uznawali za samą treść obrazu. Jeśli treść takiego obrazu przemawiała do widzów, w tej sytuacji to konkretne dzieło sztuki stawało się dla nich faktycznym partnerem dialogu. Doprowadzanie w ten sposób dzieł sztuki do wyrażania określonych treści wiąże się ściśle z typowym dla nich charakterem nauczycielskim, ewangelizacyjnym. Hans Ramisch mówi nawet w tym kontekście o „apostolskim pośrednictwie sztuki”³.

To wyjaśniające pośredniczenie obrazu możemy także przekazywać dalej na piśmie. Nie powinniśmy bowiem wstydzić się tego, że znajdujące się w naszych kościołach dzieła sztuki przekazują w sposób bardzo przyzwoity, niekiedy o wiele lepiej nawet niż w muzeach, jakieś wyjaśniające coś legendy, mając przy tym głównie teologiczne, a nie tylko dotyczące historii sztuki, zadanie. Pouczają przecież tych, którzy przyszli choćby tylko po to, by je oglądać, mniej więcej następująco: witamy Was serdecznie, przekazujemy Wam to, co jest dla nas ważne – istotny sens tego oto dzieła sztuki. A możemy ten przekaz wzmocnić znacznie bardziej posługując się innym jeszcze środkiem: inscenizacją.

³ Zob. H. Ramisch, *Kunstsammlungen als Ausdruck des Glaubens*, w: *Das Münster* 3 (1995), 204-205.

b) *Inscenizacja sztuki*

Inscenizacja jest drugim ważnym sposobem doprowadzania obrazów do tego, by te dawne dzieła sztuki zaczęły znów do nas przemawiać. Już dawniej stosowano tę metodę. Pierwszą znaną mi formą ujmującego przedstawienia obrazu kultycznego jest Chusta Weroniki⁴. Obraz w rodzaju *verum eikon* został tu ujęty w ramy opowiadania. Budująca legenda o św. Weronice, której udało się wykonać wobec Jezusa posługę miłości i która otrzymała w podziękę za to prawdziwe odbicie twarzy Jezusa, zredukowana do rangi obrazu kultycznego, interpretuje go jednak w sensie ukierunkowanej społecznie pobożności, kiedy ten zdaje się przemawiać do widza: „I ty otrzymujesz prawdziwy obraz Chrystusa, kiedy świadczysz Mu w ubogim posługę miłości”

W inny jeszcze sposób inscenizuje się obrazy, włączając je w ramy sztuki lub dopasowując do jakiegoś aktualnego w danym czasie obrazu. I tak na przykład Rubens nadał swoistą inscenizację – czczonej przez lud jako cudowną – ikonie, umieszczając ją w obrazie ołtarzowym jako wizerunek tabernakulum. Tym samym ten konkretny obraz kultyczny otrzymał nową zgoła interpretację. Wskazuje bowiem w ten sposób na preegzystencję Słowa Wcielonego, które zstępuje właśnie z nieba. Twierdzenie, że ikona jest oknem wieczności, otrzymało tym samym nowy obrazowy wyraz. Na tym samym przykładzie z „Chiesa Nuova” w Rzymie można również dostrzec inny jeszcze sposób inscenizowania, zakorzeniony mocno w tradycji. Otóż dzięki odpowiedniej przesłonie zawierającej jakiś inny wizerunek ta konkretna kultyczna ikona bywa ukazywana wiernym tylko w określonych godzinach⁵ Praktyka ta przyjęła się w Kościele zachodnim zwłaszcza w okresie Wielkiego Postu. Zakrywało się wówczas wszystkie obrazy jakimiś fioletowymi zazwyczaj płótnami, albo też je się zastępowało postnymi chustami. Zwyczaj ten przypominał ludziom konieczność czuwania, pamiętania o tym, że za zasłonami kryją się konkretne obrazy, które po usunięciu tychże zasłon będą mogły znów do nich przemawiać. Z kolei sama ta wielkopostna zasłona – jak to miało miejsce w tym przypadku – mogła też przedstawiać jakieś alienujące orędzie.

Tej wspomnianej już tradycji nowego obramowywania obrazów odpowiada obecnie to, co oglądamy na przykład w kościele Serca

⁴ Przykładem może być obraz Hansa Memlinga, pochodzący mniej więcej z 1400 roku. Por. H. Belting, *Bild und Kult.*, dz. cyt., s. 478-479.

⁵ Por. tamże, s. 541-545.

Jezusowego w Monachium, patrząc na obraz Madonny Pollaka. Mamy bowiem tutaj zobrazowane tabernakulum, w którym ówczesne formy obrazowe tworzą obramowanie dla ikony, uwypuklając same przez się – bez jakichś dodatkowych wyjaśnień – znaczenie wystawienia. Trzeba tymczasem inaczej interpretować to obramowanie, albowiem jest ono samo w sobie dziełem sztuki, które wprowadza dawny obraz w swoją własną wypowiedź. I tak na przykład artystka Gabriela Nasfeter w swoim dziele *Piramida światła*, zdobiącym katedrę berlińską na Wielkanoc 2000 roku, w umieszczonej pod kopułą chuście-torbie tak umieściła okno, że – patrząc z odpowiedniego miejsca – widziało się u samego szczytu sklepienia Ducha Świętego jako gołębicę, który w ten właśnie sposób został ukazany bardzo wysoko i podniośle. Była to zresztą część większej instalacji, za pomocą której artystka chciała dać osobom odwiedzającym tę świątynię „pomoc do czytania i kompas”⁶.

Przykład nowej inscenizacji dzieła romańskiego spotykamy także w monachijskim Georgianum. Wielki romański krucyfiks został zastąpiony podczas przebudowy kościoła w 1975 roku prostym wiejskim krzyżem. W ten sposób ten dawny krzyż otrzymał swoiste tchnienie krzyża gotyckiego, który akcentuje mocno paschalny wymiar cierpienia. Podczas renowacji dokonanej w r. 2000 umieszczono jednak ponownie ten dawny krucyfiks, który nie pasował już wcale do wnętrza świątyni, albowiem ukazywał dawniejsze ujęcie pierwotnego orędzia, które zdaje się promieniować ze wspaniałości i blasku zmartwychwstałego Chrystusa. Teraz zaś otrzymał jakby nowe tło, które samo w sobie – jak mi się wydaje – przedstawia współczesne dzieło sztuki. A jest nim złota ściana, ale tak odsunięta wąskimi smugami od ściany jako takiej, że pełni ona funkcję jakby wielkiego obrazu znajdującego się w centrum przed wielkim złotym krzyżem. Przypomina to, ale w niewielkim tylko stopniu, wspomniane już dzieło umieszczone na ścianie w odnowionym kościele Serca Jezusowego w Monachium, gdzie na wielkiej (pokrywającej całą ścianę) złotej folii znajduje się bardzo filigranowy krucyfiks. Rzucający się tu w oczy styl sztuki współczesnej przekazuje przyzwoicie i z umiarem, ale w sposób zaledwie dostrzegalny, w tym konkretnym obrazie orędzie, że należy w krzyżu, jako symbolu chrześcijaństwa, rozważać równocześnie śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Złote tło ze złotym krzyżem stanowią tylko tło dla

⁶ Por. M. Nitschke, *Ästhetik, Liturgie und Politik. Der unverhoffte Erfolg von Gabriela Nasfeters „Lichtpyramide”*, Kunst und Kirche 4 (2002), 250-251.

krucyfiksu w Georgianum. Tutaj bowiem orędzie historycznego obrazu zostaje wzmocnione poprzez odpowiednie tło, które samo w sobie stara się je wyrazić znacznie dobitniej niż obraz w świątyni Serca Jezusowego.

Powyższe przykłady inscenizowania dawnych dzieł sztuki za pomocą nowych doprowadziły nas do ostatniej już kwestii dotyczącej samej obecności dzieł sztuki w przestrzeni kultycznej.

3. Współczesna sztuka w przestrzeni świątynnej

Najpierw się pojawia nastawienie sceptyczne. Pomimo dobrej woli i rozlicznych dialogów między dwiema stronami przeważa u artystów w dalszym ciągu postawa sceptyczna wobec teologów, którzy ze swej strony mają liczne zastrzeżenia do tych pierwszych. Była już zresztą o tym mowa. Wielu teologów wywołuje u artystów nastawienie sceptyczne, opowiadając się wyraźnie przeciwko nim i umieszczaniu ich sztuki w kościele; albowiem twierdzą, że te dzieła sztuki są jedynie dekoracją, z której można i trzeba by nawet całkowicie zrezygnować, albo też zarzucają wprost artystom, że w swym dążeniu do autonomii i w swym przeświadczeniu, iż wyrażają jakiś wymiar duchowy, wkraczają na tereny, które w religii objawionej nie mogą przybierać jakiegoś całkowicie dowolnego ukształtowania. Wypowiedane w sposób bliski życiu słowo teologiczne wystarcza – ich zdaniem – jako środek przepowiadania i nie potrzebuje żadnych podpórek obrazowych lub artystycznych. Zawarty w *Dekalogu* zakaz tworzenia obrazów został wprawdzie zreinterpretowany przez Sobór Nicejski II (787) i ogłoszony oficjalnie jako nie obowiązujący w sposób dosłowny w chrześcijaństwie, wyraża on jednak mimo wszystko podstawowe nastawienie praktyki judeochrześcijańskiej. Ta zaś poucza: prawdę przekazuje się w duchu, a obrazy mogą wiele w niej zaciemnić. Co najwyżej mogą więc pełnić jakąś funkcję służebną. Dlatego można z nich także całkowicie zrezygnować.

Przeciwko takim ujęciom opowiadają się artyści, znawcy sztuki, a także inni teologowie. Wieland Schmied wychodzi ze stwierdzenia: „Duchowość nie jest częścią lub jakimś zjawiskiem ubocznym, lecz substancjalnym wymiarem wielkiej sztuki współczesnej”⁷ Artysci tworzą bowiem swoje dzieła jako ludzie „poszukujący Boga, a nie ateści” I dlatego skubią trawę nie na obcych pastwiskach. Zgodnie z Rz 1, 20,

⁷ Cyt. za: M. Nitschke, *Ästhetik...*, s. 250.

istnieje naturalne poznanie Boga, które służy każdemu człowiekowi za objawienie i właśnie dlatego może on odkryć lub wynaleźć także religijne elementy języka i przekazu. Gdybyśmy nawet potraktowali powyższe twierdzenie Schmieda jako nazbyt wygórowane, to należałoby przecież co najmniej przyjąć, iż sztuka współczesna wkracza w głęboki wymiar rzeczywistości i go na swój sposób wyraża. Günter Rombold mówi o zamiarze „wyjaśnienia świata”, albo dokładniej: „zaprojektowania świata”, kiedy to artystom dzisiejszym chodzi nie tyle o piękno, co o prawdę. Przez to też sztuka wkracza w dziedzinę duchową. Ten duchowy jej wymiar opisuje on za pomocą słowa „transcendencja”, gdy stwierdza: „Gdy zauważyliśmy, że sztuka daje nam wyjaśnienie świata, to chcieliśmy tym samym powiedzieć, iż dzieło sztuki wskazuje w tym, co uwarunkowane, na to, co nieuwarunkowane, uwypuklając tym samym wagę swego przekraczania (transcendowania)”⁸. A zmarły, niestety, przedwcześnie ewangelicki teolog Rainer Volp przypisywał sztuce funkcję służenia za język religii. Twierdził: „Nie da się *sensu stricto* określić, czym sztuka jest i czego dokonuje, podobnie zresztą jak nie da się w wierze określić nierozporządzalności łaskawego zniżania się Boga” I dlatego też uważał za nieodzowne „zajmować się sztuką w sensie wpuszczania w nią świeżych źródłanych strumieni, dzięki którym będzie ona mogła ożywić praktykę kościelną we wszystkich jej dziedzinach”⁹ Volp był bowiem przekonany, iż „każde autentyczne dzieło sztuki ma swój język, albo lepiej się wyrażając: jest językiem. Religia, kult, wyznanie wiary i kerygma są nie do pomyślenia bez języka... Język sztuki ma własne trwałe właściwości” Zresztą jest faktem, iż w przypadku braku „sztuki w szerokim tego słowa znaczeniu – jak poezja, muzyka, taniec, obraz, architektura – religia pozostaje bez środków wyrazu”¹⁰. Dlatego także malowidła, jako pewną formę języka religijnego, wprowadza się do pomieszczeń liturgicznych.

Powyższe myśli pogłębia jeszcze bardziej Kurt Lüthi, gdy twierdzi, że sztuce współczesnej chodzi o „wprawianie człowieka do spotkania z innym” To zaś się urzeczywistnia, gdy „sztuka nowożytna pojmuje dzieło jako partnera nakłaniającego do dialogu. Autentyczna sztuka otwiera w ten sposób na *vis-à-vis* i prowadzi do wolności życia z tym *vis-à-vis*”¹¹. Widzowie mogą, rzecz jasna, czuć się różnie tą drogą

⁸ Cyt. za: H. Schwebel, *Die Kunst und das Christentum...*, s. 142-143.

⁹ Tamże, s. 134.

¹⁰ Tamże, s. 134-135.

¹¹ Cyt. tamże, s. 136.

nagabywani. Dzieło sztuki jest bowiem, by posłużyć się słowami Umberto Eco, zawsze otwarte, jest „otwartym dziełem sztuki”, które znajduje swoje uwieńczenie dopiero w duszy widza.

Powyższe stwierdzenia wynikają z pokrewieństwa zachodzącego pomiędzy sztuką a teologią. Skoro bowiem teologia pozbawiona pośrednictwa dzieł sztuki byłaby zasadniczo niewyraźna, stosuje się w niej także środki obrazowe. Powinny być one jednak zgodne z „prawami sztuki”. Współczesna sztuka nie jest jakąś tam służącą tematów słownych ani też katechetycznym środkiem unaoczniającym. Ukazuje obrazowo prawdziwe problemy. Te zaś mają nierzadko wymiar czysto duchowy, który w ramach kościołów może się jawić jako alienujący, ale może też oddziaływać nowatorsko i dodawać powagi oraz dostojności wydarzeniom dokonującym się w przestrzeni kultycznej. Opowiadam się przeto zdecydowanie za umieszczeniem dzieł sztuki w pomieszczeniu świątynnym – nawet w przypadku, gdyby miało mieć ono charakter jedynie czasowy. W swej niezwykłości i niecodzienności dzieła sztuki mogą bowiem działać mobilizująco, przekazując specyficzne dla siebie orędzie osobom odwiedzającym daną świątynię jako swoisty element korekcyjny lub nowatorski. Kto uświadamia sobie na podstawie najnowszych dokumentów fakt dominowania sztuki video, ten może także potraktować to zjawisko jako odpowiedni i dogodny środek przekazywania sztuki innym. Dlaczego bowiem jakieś dzieło sztuki video, które podaje na przykład w formie refleksyjnej będącym wciąż w ruchu ludziom powtarzające się ustawicznie na taśmie filmowej te samej obrazy w czasie, gdy nie ma żadnej liturgii, nie mogłoby zająć miejsca stojącej na postumencie postaci jakiegoś świętego? Mogłoby przecież z powodzeniem skłonić ludzi do medytacji, mogłoby zainicjować przeżywanie tak aktualnego dziś świata obrazów w pogłębionej religijnie formie oglądu. W każdym razie opowiadam się osobiście za poważnym potraktowaniem współczesnej sztuki także w jej duchowym wymiarze, który zaczyna zajmować właściwe sobie miejsce w naszych sakralnych pomieszczeniach. Obrazy te bowiem mogą być dla nas odpowiednią pomocą, jak to się dzieje zazwyczaj w tych pomieszczeniach: chodzi tu przecież o głoszenie i świętowanie rzeczywistości Boga samego.

Niech mi wolno będzie ukazać na zakończenie obraz, który uchodził długo za klasyczne dzieło czasów współczesnych. Widzimy na nim bowiem wyraźnie, jak ujęty subiektywnie wizerunek prowokuje mimo wszystko wypowiedź wskazującą na duchową głębię teologiczną. Chodzi o sztuttgarcki krzyż Józefa Beuysa. Widzimy na nim instalację

belek, kwadratową tablicę wypełnioną skrawkami gazet, drut, paznokiec, dwie butelki z zakonserwowaną krwią. Taki jest zjawiskowy sens tego wyobrażenia. Całość jednak pasjonuje podobnie jak scena Ukrzyżowania z późnego Średniowiecza z krzyżem w środku oraz Maryją i Janem po bokach. Ukazuje to przynajmniej sens znaczeniowy. Aby jednak dojść do sensu istotnego, musimy wskazać te elementy, jakie dla Artysty miały szczególne znaczenie. Ta cała tablica z gazetami, na której został wymalowany czerwony krzyż, pochodzi z dnia, w którym Beuys został strącony wraz ze swym samolotem na Kaukazie. Przypadkowo znaleźli go tam wkrótce potem ludzie z Czerwonego Krzyża. Został szybko przetransportowany do polowego lazaretu na noszach powiązanych powrozami. Energia elektryczna była tam dostarczana prymitywnie powiązanymi ze sobą drutami. Zapasy krwi uratowały mu życie. Artysta został ministrantem i widział w związku z tym często, że kielich podczas Mszy św. nakrywany jest kwadratowym przykryciem nazywanym palką. Umieścił więc je na wizerunku nad pojemnikami z krwią. Cała ta instalacja otrzymuje po takim właśnie dosyć dokładnym naświetleniu jej szczegółów bardzo głęboki sens znaczeniowy. Ukazuje mianowicie ofiarę jako ratowanie życia. Uwypukla więc to, co w naszej tradycyjnej teologii jest niedoprecyzowane i powoduje niejasności: obca krew ratuje, krzyż ocala, a wszystko to jest łaską. Te teologiczne treści nie są wyrażane w sposób dostateczny językiem. Tutaj można je oglądać – oczywiście jako wyrażone raczej subiektywnie. Duchowość jest sprawą poważną. I to właśnie dzisiejsza sztuka potrafi ukazać.

Zakończenie

Obrazy odgrywają obecnie wielką rolę. W codziennym życiu rozwija się więc jakby siłą faktu myślenie obrazowe. Powinno ono nas zachęcać do tego, abyśmy pozwalali powierzonym nam obrazom i dziełom sztuki na ponowne włączenie się do przepowiadania, a innym dziełom sztuki współczesnej – na ich obecność w naszych świątyniach. Dzięki temu stanie się jasne: otwarty kościół bierze na siebie wyzwanie otwartych dzieł sztuki, aby pomagać ludziom w ich otwieraniu się na Boga.

tłum. ks. Lucjan Balter SAC