

## PIĘKNO I SACRUM: ARCHITEKTONIKA SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

To, co *piękne*, i to, co *święte*... Na pierwszy rzut oka, oba określenia należą do różnych rodzin semantycznych. Dla człowieka o współczesnej mentalności mówienie o czymś tak odległym, jak „Piękno” pisane wielką literą, jest pewnego rodzaju teoretycznym nadużyciem. Ponowoczesność uparła się, byśmy wyrzucili z map odwzorowujących nasze myślenie nie tylko wielkie meta-relacje, ale także cały bagaż w postaci narzędzi i terminów o korzeniach meta-fizycznych, ponieważ – zdaniem przedstawicieli ponowoczesności – zakładają one utratę zaufania w możliwości filozofowania istoty ludzkiej. To tak, jakby uprawianie metafizyki wymagało czegoś w rodzaju dobrowolnej rezygnacji z możliwości, jakie daje rozum. Na tej samej zasadzie we współczesnej atmosferze zeświecczenia i laicyzmu trzeba się pilnować, aby formułując spójny dyskurs na temat transcendencji nie odnieść się w żaden sposób do aspektów religijnych, które mogłyby się okazać „transcendentalne”. Słowo „transcendentalne” w sensie Kantowskim odsyła, jak wiadomo, do wszystkich warunków możliwości czegoś. Nie chcemy tu twierdzić, że piękno jest jednym z warunków możliwości „tego, co święte”, ale – być może – nie będziemy zbyt daleko od sugestii, że możliwa jest sytuacja odwrotna: w rzeczywistości „to, co święte”, mogłoby być warunkiem możliwości „tego, co piękne”. Tym sformułowaniem nie staramy się wywoływać polemiki; chcemy raczej przypomnieć niektóre momenty w historii estetyki, zanim jeszcze ta ostatnia narodziła się w wieku XVIII jako dyscyplina.

Nie da się podważyć stwierdzenia, że piękno<sup>1</sup> – pojęcie zanikające we współczesnych teoriach estetycznych – spełniało w sztuce skuteczną rolę normatywną<sup>2</sup>, począwszy od pierwszych jaskiniowych malowideł

<sup>1</sup> Por. Ph.-G. Gauckler, *Le beau et son histoire*, Paris 1873.

<sup>2</sup> Por. R. Piñero Moral, *La normatividad de la belleza: historia de una obsesión finita*, w: D. Hernández i in. (red.), *Octavas falsas. Materiales de Arte y Estética 2*, Salamanca 2006, s. 9-40.

naskalnych, aż do przynajmniej jego ostatnich manifestacji plastycznych w wieku XIX i w czasach pierwszych „historycznych” awangard XX stulecia.

## 1. Tajemniczy świat naturalny: magia jako początek sztuki

W wielu momentach naszej historii rzeczy tego świata wpływały na człowieka, poruszały nim, a nawet narażały na „ciosy” i wstrząsy. Świat był tajemnicą, przestrzenią, w której niekontrolowane przez człowieka siły wyznaczały warunki jego życia, a on niewiele mógł zrobić, aby je kontrolować, albo nad nimi zapanować. Człowiek czuł, że żyje na rachunek wydarzeń naturalnych, że jego życie toczy się w ścisłym związku z warunkami środowiskowymi, że jego przetrwanie zależy od relacji z otoczeniem, że jego relacje z innymi istotami tego świata – przede wszystkim zwierzętami – dowodzą jego niższości, a to rodziło strach... tak duży, że uznawał je za istoty wyższe, za przedmioty kultu, bóstwa...

Z pewnością pierwsze manifestacje plastyczne, pierwsze artystyczne zabiegi człowieka poszukującego piękna, zbiegają się z kultem zwierząt. To jest tło pierwszych cywilizacji, począwszy od najbardziej odległych w czasie i najbardziej „mrocznych” epok naszej prehistorii, aż po przynajmniej VII wiek przed Chrystusem. Mity greckie zaprezentowały nam spójną i uporządkowaną wizję rzeczywistości, która nas oddalała w jakiś sposób od świata naturalnego, sprawiała, że zrywaliśmy z nim więzy. „Przejście człowieka od zoomorficznej postawy wobec świata do innej, antropomorficznej, stanowiło najgłębszą rewolucję spośród tych, które zgotował mu los. Był to początek odłączenia się człowieka od zwierzęcia, jednej istoty od drugiej: początek stopniowego oddzielania się człowieka od świata, z którym był zintegrowany i którego rytm nasycił jego istnienie. Po tej pierwszej secesji miały miejsce inne rewolucje, zewnętrzne i wewnętrzne: wyróżnienie warstw społecznych, tworzących hierarchiczny porządek, powstawanie miast, królestw, cesarstw. Ale żaden z tych wstrząsów nie przeniknął tak głęboko do samego rdzenia relacji człowieka ze światem i otoczeniem, jak przepaść, która po zakończeniu ery zoomorficznej powstała między stworzeniami a drugim. Ten proces rozdziału, najprawdopodobniej zdeterminowany przez działanie okoliczności, otworzył drogę ku alienacji człowieka od praw natury, rządzących każdą żywą istotą. Człowiek został oderwany od naturalnego porządku świata”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> S. Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid 2000, s. 306.

Sztukę można potraktować jako kluczowy element ustanawiania relacji między istotą ludzką i rzeczywistością. Pamiętajmy jednak, że kiedy nawiązujemy do tak odległej przeszłości, nie da się nakreślić linii pozwalających zrozumieć te olbrzymie przeпаście czasu. Próba „archeologicznego” wytropienia scenariusza wydarzeń sprzed dziesiątków tysięcy lat jest praktycznie niemożliwa. Patrząc na to ze ściśle estetycznego punktu widzenia, powinniśmy zadowolić się pewnymi faktami, takimi jak np. pojawienie się wizerunków zwierząt, nazywanych *sztuką naskalną*. W tych wizerunkach możemy się doszukać – mniej lub bardziej trafnie – religijnej motywacji praktyk artystycznych. Możemy uznać, że w tych liniach, postaciach zwierzęcych, pierwszych wizerunkach postaci ludzkiej, występuje szereg symboli<sup>4</sup> wskazujących na konkretne znaczenia, które mają związek z prehistoryczną wizją kosmosu.

O ile początkowo oceny na temat jakości sztuki pierwotnej formułowano z pozycji naturalizmu i pod kątem poprawności graficznej czy technicznej, o tyle później nasz ogląd zaczął się koncentrować na wybitnie symbolicznym charakterze tych plastycznych kreacji. Takie ujęcie, pod kątem symboliki, najlepiej wiązało kreację artystyczną z innym faktem: z rytualnymi i religijnymi praktykami pierwszych istot ludzkich. Dawne religie nie posiadały – w każdym razie nic o tym nie wiemy – jakiegoś *corpusu* wierzeń, zamkniętego na wzór twierdzeń dogmatycznych; były one raczej szeregiem stałych praktyk uprawianych przez większą lub mniejszą grupę ludzi. Religia nie była więc systemem wierzeń, lecz zbiorem czynności. Być może, jedną z nich było właśnie plastyczne przedstawianie elementów otoczenia, na przykład zwierząt. Możemy zatem założyć, że sztuka prehistoryczna była czymś w rodzaju odwzorowywania, wyrażania określonych rytów. Jeśli w pierwotnym sensie religia objawia pewien stan ducha, pewien sposób wyrażania poczucia podporządkowania jakiejś zewnętrznej, niezależnej od jednostki mocy, sztukę można by uznać za element pośredniczący między człowiekiem i jego bogami.

W tym kontekście powiązanie sztuki ze sferą *sacrum* jest czymś oczywistym, sztuka staje się bowiem narzędziem pozwalającym nawiązać bezpośredni kontakt z niewidzialnymi mocami, siłami zewnętrznymi wobec istoty ludzkiej, z którymi można jednak nawiązać łączność. I właśnie w świecie naturalnym człowiek dostrzega obecność „czegoś” świętego; to w swoim otoczeniu może doświadczać – i fak-

<sup>4</sup> Por. G. de Champeaux – S. Sterckx, *Introduction au monde des symboles*, St. Léger Vauban 1972.

tycznie doświadcza – bezpośredniego kontaktu z rzeczywistościami niewidzialnymi. Inaczej mówiąc: w scenerii, która *a priori* ma charakter czysto świecki, jednostka może doświadczać *sacrum*. To doświadczenie nie tylko uwalnia zachowania religijne, przyczyniając się do powstania szeregu rytów czy praktyk religijnych, ale także różne formy oddziaływania na świat, a do takich należy tworzenie sztuki. Sztuka jest doświadczeniem fundamentalnym, można nawet powiedzieć, że jest to *fundacyjne* doświadczenie ludzkiej kondycji.

Zakładając, że sztuka narodziła się wraz z *Homo sapiens*, możemy wyznaczyć jej początek na okres oryniacko-perigordzki. Bardziej jednak niż wyznaczenie szczegółowej daty, interesuje nas ustalenie motywacji i przyczyn. Szukając źródeł sztuki, Georges Henri Luquet<sup>5</sup>, filozof i badacz prehistorii, mówi o spontanicznym wynalazku, dokonanym w przypadkowy sposób, będącym rezultatem kontemplowania przez człowieka jego podobieństwa do niektórych fragmentów ciała zwierzęcego i prób ich uzupełniania. W swojej pracy doktorskiej, obronionej w 1906 roku, Wilhelm Worringer<sup>6</sup> wskazywał jako prawdopodobne źródło twórczości artystycznej pragnienia i strach człowieka, coś w rodzaju kosmicznego niepokoju w obliczu przytłaczającej go rzeczywistości. Naszym jednak zdaniem, dopiero Salomón Reinach<sup>7</sup>, na początku XX wieku (był wówczas dyrektorem Musée des Antiquités Nationales), w pracy *L'art et la magie*, formułuje pierwszą poważną teorię, zgodnie z którą początków sztuki należy szukać w rycie i w magii. Sztuka okazuje się zjawiskiem na kształt wielościanu, którego boki odbijają bardzo różne promienie. Mamy więc „sztukę zrodzoną z ryty i magii; sztukę zrodzoną z kosmicznego niepokoju; sztukę jako niespodziewane odkrycie, które wzięło się z poszukiwania motywów zdobniczych; sztukę jako efekt zakorzenionego w człowieku zamiłowania do zabawy; sztukę dla sztuki – wszystkie te teorie i, być może, jeszcze inne zawierają w sobie coś z prawdy. Przymusu uprawiania sztuki nie da się wytłumaczyć tylko jednym impulsem. Natura impulsu dominującego ulega zmianie zgodnie ze zmieniającym się sposobem pojmowania świata przez człowieka. Sztuka jest doświadczeniem o fundamentalnym znaczeniu. Wypływa z wrodzonej człowiekowi pasji tworzenia środka, przy pomocy którego mógłby wyrazić swoje życie wewnętrzne”<sup>8</sup>

*L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris 1926.

*Abstraction and empathy*, New York 1953.

<sup>7</sup> *Cultes, mythes, et religions*, Paris 1905-23, t. I.

<sup>8</sup> S. Giedion, *El presente...*, dz. cyt., s. 27.

## 2. Wszechświat jest kosmosem...

Wiedza magiczna i związane z nią praktyki rytualne stworzyły podstawy dla rozwoju myśli mitycznej i religijnej. Być może mit<sup>9</sup> to nic innego jak werbalizacja rytu. Proces, w ramach którego ludy prehistoryczne pogłębiały złożoność swojej duchowej relacji ze światem, umożliwił obiektywizację (przy pomocy struktur symbolicznych) ich wiedzy, pragnień, aspiracji, uczuć i wierzeń. Powstała w ten sposób konstrukcja kulturowa o pierwszorzędym znaczeniu: mit. Wyraża on sposób widzenia świata przez istotę ludzką i włącza człowieka do swoich systemów porządkujących przestrzeń umysłową i społeczną. Mit będzie zawsze punktem odniesienia dla dawnej sztuki, zwłaszcza z racji swojej zdolności do ustanawiania stosunku zależności między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, między znanym i nieznanym, między światem wewnętrznym i zewnętrznym... Płodność przyrody i jej rozpadanie, zachowania bogów i objaśnienia dotyczące ludzkiej kondycji, kontemplowanie rzeczywistości i potencjał ludzkiego działania umożliwią niezwykle połączenie myślenia mitycznego z rozwojem świadomości estetycznej. Naukowe i techniczne zdobycze człowieka starożytności sprawiają, że stopniowo uświadamia on sobie swoje miejsce w świecie. Matematyka i astronomia, ujęcia proponowane przez medycynę, narodziny historii jako nauki stanowiącej odniesienie do własnej sytuacji i umożliwiającej poznanie własnej tożsamości, pozwalają inaczej spojrzeć na rzeczywistość. Skuteczność i potęga rozumu wystarczają, by uczynić ze świata „kosmos”, to znaczy coś określonego, stałego, regularnego, scenerię, w której istnieją przesłanki jakiegoś porządku. Ten porządek jest czymś więcej niż dającym się stwierdzić „faktem”; okazuje się przede wszystkim sposobem widzenia świata, sposobem ucłowieczania *uni-versum*: naukowym sposobem bycia w świecie. Potrafiłszy dostrzec jego wielkość, wysławialiśmy jego olbrzymie możliwości, ale teraz czujemy się już bezpieczni, ponieważ udało się nam stworzyć pewien sposób rozmiękania rzeczywistości, który nosi nazwę filozofii. Ten racjonalny sposób bycia w świecie sprawił również, że dostrzeżliśmy istnienie pewnych „wskazówek”, pewnych znaków tożsamości, przy pomocy których możemy wyrazić – w miarę dokładnie – istotę rzeczywistości. Jednym z tych znaków, znajdującym się w połowie drogi między tym, co makrokosmiczne, i tym, co mikro-kosmiczne, jest niewątpliwie piękno.

<sup>9</sup> Por. J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origins grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1958; *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Paris 1971.

Astronomiczne badania pitagorejczyków nie tylko przyczyniają się do powstania pewnego aparatu matematycznego, pomocnego w analizowaniu, porządkowaniu i klasyfikowaniu rzeczywistości, ale także postulują istnienie pewnego ideału: świat jest harmonią. „Pitagorejskie uzasadnienie obiektywności piękna było takie: wśród obiektywnych własności rzeczy jest jedna, która wyraża piękno, mianowicie – proporcja (...) Piękno polega na harmonii, harmonia na ładzie, ład na proporcji, proporcja na mierze, miara na liczbie (...) Proporcja – mówili – stanowi obiektywną podstawę wszelkiego piękna”<sup>10</sup>

Estetyka pitagorejczyków to estetyka kosmologiczna, stawiająca nas w obliczu światopoglądu, zgodnie z którym istota ludzka odczuwa już nie trwogę wobec rzeczywistości, lecz głębokie pragnienie poznania. Po okresie pierwszych rozważań o charakterze naturalistycznym – do których należy zaliczyć rozważania fizyków (na przykład materialistyczne poglądy Demokryta i jego teorie na temat inspiracji albo na temat kolorów) – „przyroda przestaje być wielkim interlokutorem estetycznym, ustępując miejsca bóstwu, które jest tej przyrody jedynie pochodną. Można zatem powiedzieć, że na fundamencie, jakim jest estetyka magii, wyrasta estetyka *sacrum*”<sup>11</sup>

U Greków sztuka pozostaje w służbie estetyki *sacrum*: przedmiotem dużej części wizerunków plastycznych jest bóstwo. Artysta tworzy dzieła po to, aby odkryć to, co nadprzyrodzone, transcendentne, i aby nawiązać z nim jakąś relację. Widać wyraźne pragnienie, by wznieść się z płaszczyzny czysto naturalnej i świeckiej na płaszczyznę nadprzyrodzoną i świętą. Twórczość artystyczna stara się pokazywać piękno, ale nie dowolnego rodzaju, lecz piękno doskonałe, skończone, idealne. Stąd wziął się kanon piękna jako podstawowe narzędzie teoretyczne, zapewniające nie tylko powtarzalność procesu artystycznego, ale także jego autentyczną doskonałość. Obserwacje empiryczne, wiedza techniczna na temat strategii takiej czy innej sztuki, a nawet adekwatne uzasadnienie filozoficzne – leżą u podstaw sztuki starającej się przedstawić piękno w sposób kanoniczny.

Wielkie cywilizacje starożytne – Egipt, Mezopotamia, Indie, Chiny, nie wykluczając Ameryki przedkolumbijskiej, a więc nie tylko cywilizacja grecko-rzymska – są prawdziwymi modelami estetyki *sacrum*; dlatego sztuka starożytna jest sztuką wybitnie symboliczną, której

<sup>10</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 230.

<sup>11</sup> R. Argullol, *Tres miradas sobre arte*, Barcelona 1985, s. 28.

mechanizmy ekspresji uwidaczniają się w rozmaitych wzorcach kształtowania piękna. Stylizacja, abstrakcja, hieratyzm – są modelami ekspresji, zmierzającymi do pokazania *sacrum* przy pomocy form uznawanych w ich kontekście za piękne. W tym ujęciu, estetyka świętości posługuje się zawsze czymś w rodzaju realizmu koncepcyjnego; inaczej mówiąc: ważne w dziełach sztuki jest nie to, że muszą one dokładnie odpowiadać poznawalnemu zmysłami wyglądowi rzeczy, lecz to, że mogą być interpretowane przez człowieka jako obraz rzeczywistości – czasami nienamacalnej i niewidzialnej – którą chcą przedstawić. Każde dzieło sztuki jest oczywiście pewnym konstruktem materialnym, przedmiotem należącym do świata, ale jednocześnie posiada zdolność przekazywania idei, wierzeń i wartości, które oddają nie tylko indywidualny sposób widzenia artysty, będącego tego dzieła twórcą, ale także sposób widzenia grupy, a nawet całej cywilizacji.

Jeśli przyjmiemy, że sztuka archaiczna, a nawet ta, którą określa się mianem klasycznej, stara się wyłącznie pokazać jakąś uporządkowaną materialną całość, pewną wyrazistą kosmogonię, system relacji między bogami i ludźmi w ich naturalnym otoczeniu, będzie to zbyt zawężony punkt widzenia. Od samego początku sztuka ma motywację, która przenosi nas w świat ducha. Nie możemy pominąć milczeniem faktu, że starożytni przeszli od traktowania piękna jako pewnej poznawalnej zmysłami jakości do uznania go za bóstwo. Starożytne teorie estetyczne oscylują między naturalizmem, w którym zanurzone są rozważania przed-sokratejskie, a antropocentryzmem okresu klasycznego i hellenistycznego. W każdym razie począwszy od narodzin chrześcijaństwa, a zwłaszcza w średniowieczu, upowszechniają się teorie, które łączą piękno z *sacrum*, wychodząc od specyficznego pojmowania „nowego artysty” dysponującego prawdziwie niezwykłymi warunkami: tym artystą jest Bóg, wszechpotężny Stwórca nieba i ziemi, tego, co widzialne, i tego, co niewidzialne...

### 3. Natura przenaturalizowana

Estetykę średniowiecza można uznać za *corpus*, w którym pojęcie piękna jawi się nam jako centralny element gwarantujący spójność: coś w rodzaju centrum przyciągającego pozostałe terminy estetyczne, które krążą wokół, kreśląc szereg wyraźnych orbit, na ogół doskonale harmonijnych. *Piękno* nie jest już zwykłą jakością czy cechą rzeczy świata – jest przede wszystkim jednym z imion Boga, stąd jego centralny charakter. Nie jest to jednak epoka, która nadeszła *ex nihilo*

– ma ona oczywiście, dobrze znane źródła. Umberto Eco mówi wyraźnie, że „większość zagadnień estetycznych średniowiecze odziedziczyło po starożytności klasycznej, nadało im jednak nowe znaczenie, osadzając je w typowej dla chrześcijaństwa refleksji nad człowiekiem, światem i boskością. Przejęło też rozmaite pojęcia z tradycji biblijnej i patrystycznej, umieszczając je jednak w filozoficznych ramach zaproponowanych przez nową świadomość. W rezultacie rozwinęło niewątpliwie oryginalną spekulację estetyczną (...) Zauważono, że w gruncie rzeczy, mówiąc o problemach estetycznych i proponując kanony twórczości artystycznej, antyk klasyczny miał wzrok skierowany na naturę. Średniowiecze natomiast, poruszając te same tematy, spoglądało w stronę antyku – a zatem pod pewnymi względami kultura średniowieczna jako całość jest istotnie czymś więcej niż refleksją nad rzeczywistością, jest komentarzem do tradycji kulturowej. Nie opisuje to jednak w sposób wyczerpujący krytycznej postawy człowieka średniowiecznego. Obok kultu pojęć przekazanych przez starożytność jako zbiór prawd i mądrości, obok widzenia natury jako odbicia świata transcendencji, jako przeszkody oddzielającej nas od niego, we wrażliwości średniowiecza jest obecne żywe zainteresowanie rzeczywistością zmysłową we wszystkich jej przejawach, łącznie z rozkoszowaniem się nią, ujętym w terminach estetycznych”<sup>12</sup>

Sztuka średniowieczna jest jednocześnie wiedzą i produkcją, wiedzą i wytwarzaniem, które są wzajemnie powiązane i których przedmiotem jest poznawalna zmysłami materia. Podczas gdy nauka jest ukierunkowana na kontemplowanie form i rozwija się tylko poprzez aktywność umysłową, prowadzoną zgodnie ze ściśle określonymi zasadami formalnymi, sztuka jest wiedzą na temat zasad, które należy rozwinąć w celu otrzymania „rzeczy” należącej do świata, nazywanej *dziełem sztuki*. Sztuka jest zatem umiejętnością wytwarzania, umiejętnością techniczną, która musi łączyć rozwagę z wiedzą, jest bowiem zawsze nastawiona na efektywne działanie, na produkcję. Przy takim ujęciu okazuje się, że w znacznej części tekstów myślicieli tamtej epoki występują wciąż dwa elementy stałe: poznawczy i produkcyjny. „Termin *ars* służył ludziom średniowiecza do określania zarówno pewnego korpusu wiedzy, jak i systemu reguł, które mogą być przekazywane innym. Inaczej mówiąc, sztuka nadal obejmowała aspekty techniczne i kanoniczne (...) Możemy podać dwie klasyczne definicje z okresu

<sup>12</sup> U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu* (tłum. M. Olszewski i M. Zabłocka), Kraków 1994, s. 12.



średniowiecza: *ars est recta ratio factibilium* (sztuka jest zasadą poprawnego wytwarzania tego, co zamierzone... – św. Tomasz, *Sth*, I-II, 57, 4); oraz *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (sztuka jest początkiem wytwarzania i namysłu nad rzeczami, które są wytwarzane... – *Summa Alexandri*, II, 12, 21). Obie te definicje zawierają dwa podstawowe elementy: poznawczy (*ratio, cogitatio*) i wytwórczy (*faciendi, factibilium*). Na tych dwóch założeniach opiera się średniowieczna nauka o sztuce: na poznaniu pewnych reguł i na faktycznym wytwarzaniu czegoś (...) Artysta – to człowiek, który wykonuje pracę rzemieślnika, ale zajmuje się również studiowaniem sztuk wyzwolonych. Sztuki wyzwolone to *trivium* (gramatyka, retoryka i dialektyka) i *quadrivium* (arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka). Jak widać, sztuki wizualne nie wchodziły w skład sztuk wyzwolonych i były zaliczane do rzemiosła. Potwierdzeniem tego jest fakt, że malarze należeli do tego samego cechu, co aptekarze, a rzeźbiarze – do tego samego, co murarze. Taka wieloznaczność w rozumieniu sztuki w średniowieczu brała się stąd, że zarówno do wyrobu artystycznego, jak i do jego sprawcy, podchodzono najczęściej w perspektywie pojęć, idei i mentalności, bazujących na kryteriach i wartościach nie ściśle estetycznych, lecz w pierwszym rzędzie religijnych<sup>13</sup>

Gdzie w tych definicjach jest miejsce dla pojęcia piękna? Czy należy ono do *recta ratio*, czy do *principium faciendi*? Alternatywa nie może być – jeśli uczciwie przeanalizujemy potencjalność tego pojęcia – alternatywą wykluczającą. Piękno ma w średniowiecznej myśli estetycznej tak szeroki zakres, że jego obecność widać zarówno w racjonalnych założeniach kierujących rozwojem koncepcji sztuki, sztuk konkretnych, jak i w samym procesie twórczym, kończącym się tworzeniem przedmiotu, który ma być w oczywisty sposób piękny. W obu definicjach, Aleksandra i Tomasza, docenia się nie tylko składnik idealny, związany z zasadą poprawnego wytwarzania, jako elementem archetypowym, lecz także składnik normatywny, ukierunkowujący działanie w stronę tego, co należy wytworzyć. Nie ulega wątpliwości, że zarówno z punktu widzenia „idei”, jak i w ujęciu „normatywnym” piękno jest treścią sformułowaną *explicite*.

Być może, jednym z najbardziej kanonicznych opisów piękna, który posłużył za punkt odniesienia dla całej refleksji estetycznej w średniowieczu, są sformułowania Pseudo-Dionizego Areopagity, zawarte w *De*

<sup>13</sup> R. Piñero Moral, *Teorias del arte medieval*, Salamanca 2001, s. 18-19.

*divinis nominibus*: „Nasi święci teologowie, wielbiąc to dobro nieskończone, powiadają również, że jest pięknem i pięknnością samą, że jest umiłowane i umiłowaniem. Dają mu wszelkie nazwania, które mogą się stosować do piękności pełnej uroku i źródła wszystkiego, co piękne. Otóż piękno i piękność zlewają się w tej przyczynie, która streszcza wszystko w swej potężnej jedności, przeciwnie zaś należy rozróżniać w pozostałych istotach to, co otrzymuje, i to, co jest otrzymane. Z tego powodu w skończoności, my nazywamy pięknem to, co uczestniczy w piękności, zaś pięknnością nazywamy ów odbłask, odbity na stworzeniu przez przyczynę, która wszystko czyni pięknym. Natomiast nieskończoność nazywamy pięknnością, ponieważ wszystkie istoty, każda w inny sposób, czerpią z niej swą pięknność, ponieważ ona tworzy w nich harmonię proporcji i olśniewające wdzięki, zalewając je, jak potokiem światła, świetlistymi emanacjami swojej pierwotnej i płodnej piękności; ponieważ ono przyzywa wszystko do siebie (co Grecy właściwie zaznaczają, wyprowadzając καλός piękny od καλέω wołam) i skupia w swym łonie wszystko we wszystkim. Jednocześnie zaś nazywa się piękną, bo ma pięknność absolutną, najszczytniejszą i zasadniczo niezmienną, która nie może ani zacząć się, ani skończyć, która nie może ani powiększać się, ani zmniejszać; piękno niez mieszane z żadną brzydotą, które nie może być niczym naruszone, doskonale pod wszystkimi względami, dla wszystkich krajów, w oczach wszystkich ludzi; bo Bóg sam z siebie i w swojej esencji ma piękno, które nie wynika z różnorodności, ponieważ posiada przeważnie i od początku źródło niewyczerpalne, z którego wypływa wszystko co piękne. W samej rzeczy, piękno i rzeczy piękne przedistnieją jako w swojej przyczynie, w prostocie i jedności tej natury. Od niej wszystkie istoty otrzymały piękno, w miarę swej zdolności; ona wszystko reguluje, harmonizuje z sobą i łączy; w niej wszystko zlewa się w jedno, ona jest ich zasadą, bo ona je rodzi, porusza się i zachowuje miłość dla ich względnej piękności. Ona jest ich końcem, i one do niej dążą jako do swojego ostatecznego celu, bo wszystko dla nich zostało stworzone. Ona jest dla nich pierwowzorem, i wszystko zostało poczęte według tego wzniósłego typu. Toteż dobro i piękno są identyczne, ponieważ wszystko, co jest, dąży z równą siłą tak do jednego, jak do drugiego, i nic nie istnieje, co by rzeczywiście nie uczestniczyło tak w jednym, jak w drugim”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Pseudo Dionizy Areopagita, *O imionach Bożych* (IV, 7), Lublin 1995, s. 29-30. Przel. E. Bułhak.

Poruszając temat piękna, autorzy średniowieczni przestrzegają ściśle rozróżnienia między oceną estetyczną a zwykłą spontaniczną przyjemnością. Inaczej mówiąc, do roztropnego rozważania filozoficznego w oparciu o jakiś wariant estetyczny nie wystarczy czerpanie przyjemności z rzeczy pięknych; wcześniej trzeba – z teoretycznego punktu widzenia – uzasadnić, dlaczego rzeczy piękne są przyjemne. Po zmysłowej percepcji i uczuciu zachwytu, wywołanym przez taki czy inny przedmiot należący do świata i odbierany przez nas jako piękny, konieczny jest namysł i dokonanie oceny wyrażającej wprost przyczynę takiego przeżycia. Zachwyt zmysłowy może być spontaniczny, a nawet irracjonalny, ale może być również efektem dającej się precyzyjnie określić motywacji. Objaśnienie tego procesu jest – mówiąc językiem „nowoczesnym” – jednym z warunków możliwości estetyki.

Jednym ze sposobów wyjaśnienia wspomnianego procesu estetycznego jest opisanie poczucia harmonii. Byłoby niesprawiedliwe i nieprawdziwe stwierdzenie, że ludzie średniowiecza rozwinęli teorię – uwzględniającą wszystkie wymiary i sformułowaną wprost – osądu estetycznego, tak jak ją pojmują filozofie nowoczesne i oświecone. Problemem, który faktycznie postawili, jest ewentualność, że ostateczny fundament piękna mógłby się znajdować we wnętrzu człowieka, w człowieku wewnętrznym, w jego duchu, i że o istnieniu tego fundamentu można by się przekonać stwierdzając istnienie porządku, zwykłej, to znaczy harmonijnej, jedności. Jeśli dusza duchowa jest piękna<sup>15</sup> na skutek swojej boskiej natury, to jest również ze swej istoty porządkująca. Porządek i harmonia uwalniają potencjalność procesu estetycznego, przeżywania estetycznej „przyjemności” Warunkiem możliwości przyjemnych doznań estetycznych jest struktura istoty ludzkiej, zdolnej do uchwycenia, a nawet tworzenia harmonii<sup>16</sup> Nie oznacza to jednak, że estetyka średniowieczna staje się teorią hedonistyczną, opierającą wszystkie swoje ujęcia na strukturach ludzkiej zmysłowości.

Już w XIII wieku Duns Szkot przyjął, że istnieją trzy zasadnicze funkcje świadomej duszy: rozum, wola i uczucie. Na tej troistej

<sup>15</sup> Por. W. Müller, *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter*, Bern 1923.

<sup>16</sup> Z powodu braku miejsca nie jesteśmy w stanie zaprezentować tutaj szczegółowych rozróżnień, wprowadzonych przez niektórych filozofów średniowiecza, na zmysły wyższe i niższe w odniesieniu do estetycznego charakteru przyjemności zmysłowych. Wystarczy, jeśli przypomnimy takich autorów jak: Kasjodor (*Rhetorica; De artibus ac disciplinis liberalium artium; Expositio in Psalterium* – PL 70), Alkuin (*Alcuini Opera*, red. Frobenius, Regensburg 1777) czy Hugo ze św. Wiktora (*In hierarchiam coelestem expositio* – PL 175; *Didascalicon*, VII – PL 176).

konstrukcji budowana będzie estetyka wieków późniejszych, która rozwinię, scharakteryzuje i precyzyjnie nakreśli wszystkie tematy szczególne tej dyscypliny: poczynając od takich pojęć jak: piękno, porządek, proporcja, integralność, przejrzystość, okazałość, przyjemność, przystawalność, harmonia czy bezinteresowność – by poprzestać na kilku przykładach – aż do fundamentów teorii oceny estetycznej *sensu stricto*.

„Sztuka daje możliwość kontemplowania Piękną, które – dalekie od tego, aby być właściwością jedynie przedmiotów naturalnych i aby wchodzić do dzieła sztuki wyłącznie poprzez zwykłe ich naśladownictwo – zamieszkuje raczej w duchu artysty i stamtąd w sposób bezpośredni jest przekazywane do materii; (...) to piękno zmysłowe jest jedynie słabym odbiciem Piękną Niewidzialnego, a podziw dla prostych i pięknych form, które natchniony artysta nosi w sobie i które niemal jak pośrednik między Bogiem i światem materialnym ukazuje w swoich pracach, jest podziwianiem jedynego wielkiego Piękną, które jest *ponad duszami*”<sup>17</sup> U filozoficznych podstaw estetyki średniowiecznej leży metafizyczna teza, iż istota ludzka i świat są stworzeniami Bożymi<sup>18</sup> Nie powinniśmy więc zakłócać roli, jaką człowiek odgrywa w całej rzeczywistości stworzonej. Więcej nawet: nie powinniśmy zapominać, że koniec końców to sam Bóg objawia się nam w widzialnym stworzeniu. Między rolą człowieka – jako wytwórcy miłego dla oka, harmonijnego i przyjemnego piękna, wytwórcy posługującego się stosownym narzędziem, jakim jest sztuka – a mocą Stwórczego i Wszechmocnego Bytu istnieje różnica ontyczna pierwszorzędnej wagi. Przy pomocy sztuki, pięknej sztuki, człowiek może jedynie wprowadzić nas na drogę pozwalającą dostrzec i kontemplować doskonałość Boga.

#### 4. Chrześcijaństwo i sztuka: symbolika, teofania i liturgia

Z estetycznego punktu widzenia można powiedzieć, że chrześcijaństwo nie szukało schronienia w pięknych słowach traktatów metafizycznych, ani w dokładnych analizach tradycji teologicznej; zaproponowało w zamian bardziej plastyczny wizerunek samego siebie, na który złożyły się niezliczone dzieła sztuki – wszystkich sztuk tworzonych w ciągu wielu stuleci przez artystów pochodzących z najrozmaitszych miejsc, reprezentujących rozmaite tendencje, style i mentalności. Sztu-

<sup>17</sup> E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid 1995, s. 33.

<sup>18</sup> Por. G. C. Garfagnini, *Cosmologie medievali*, Torino 1978.

ka średniowiecza pokazuje nam – być może lepiej niż erudycyjne rękopisy filozoficzno-teologiczne – całokształt wierzeń, całą religię objawioną, nie tylko tę zawartą w świętych tekstach, ale także żywe świadectwo Wcielenia Syna Bożego. Średniowieczna estetyka nie opiera się na mniej lub bardziej błyskotliwych, dowcipnych czy atrakcyjnych z punktu widzenia intelektu rojeniach i rozważaniach, lecz na głębokiej rzeczywistości Boga, który stał się „widzialny” nie tylko w dziele stworzenia, ale także w osobie Chrystusa. W chrześcijańskim średniowieczu sztuka jest bardziej niż kiedykolwiek mechanizmem wyrażania (więcej nawet – mechanizmem objawiania) tego, co święte.

Symbolika jest jednym z kluczy umożliwiających dostęp, zrozumienie i korzystanie z piękna sztuki średniowiecznej i jej związków z *sacrum*. Myślenie człowieka jest w swej istocie myśleniem symbolicznym. Symbole są dla sztuki czymś więcej niż retorycznym mechanizmem, czymś więcej niż przypadkowym środkiem. Możliwość kształtowania symboli jest przede wszystkim sposobem bycia, źródłem wiedzy, sposobem konfigurowania ludzkiego doświadczenia, które – wychodząc od informacji ściśle zmysłowej – tworzy całe uniwersum znaczeniowe, uporządkowane, posiadające własną strukturę, mające sens, zwarte i spójne. Symbol jako taki pokazuje zdolność człowieka do zebrania w jedną harmonijną całość różnych, pozornie nie mających ze sobą związku, danych. Język, mit, sztuka i religia – to dowody na to, że otwarcie człowieka na świat wykracza poza zwykle, wyłącznie racjonalne, analizowanie rzeczywistości. Takiemu analizowaniu umykają niezliczone niuanse, które okazują się decydujące dla pełnego zrozumienia ludzkiego życia, a to dlatego, że trudno je obiektywizować z racji ich złożoności, albo dlatego, że są praktycznie niezauważalne z powodu ich ontycznej kondycji. Ale jednostka nie rezygnuje z poszukiwania i odnajdowania jakiejś konfiguracji znaczeniowej, z autentycznego zrozumienia rzeczywistości – koniec końców, chodzi przecież o sens jej własnego życia. „Człowiek musi nadawać postrzegalną formę temu, co niepostrzegalne, dlatego symbolizacja ma związek z tajemnicą, gdyż przedmiot symbolizowany ma w sobie coś, czego nie da się uchwycić”<sup>19</sup>

Powiązanie piękna i *sacrum* w symbolice średniowiecza<sup>20</sup> jest dwojakiego rodzaju. Z jednej strony jest to powiązanie wybitnie filozoficzne, ponieważ średniowieczny myśliciel nie rezygnuje nigdy

<sup>19</sup> S. Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Madrid 1996, s. 17.

<sup>20</sup> Por. T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris 1978.

z próby zaprezentowania racjonalnego uzasadnienia rzeczy tego świata; z drugiej – ma charakter teologiczny, albowiem człowiek średniowiecza uważa, że każda oczywista oznaka piękna czy mądrości jest w rzeczywistości znakiem Piękna i Mądrości Boga. W metafizycznym szkielecie średniowiecznej estetyki obie drogi, filozoficzna i teologiczna, nie mogą być wzajemnie sprzeczne, ponieważ obie prowadzą ostatecznie do tego samego celu, skupiając się na jednej i tej samej rzeczywistości. W tym metafizycznym uzasadnianiu symbolika jawi się nam właśnie jako niezbędny warunek sztuki, pokazując, że piękno to po prostu światło Formy, Esencji, Idei, Jedności, padające na poznawalną zmysłami materię. W ten sposób widoczne i poznawalne rzeczy świata są same w sobie symbolami prostej zasady niematerialnej.

„Jeśli Bóg jest Światłem absolutnym, to stworzenia cieszą oko i rozbudzają miłość w stopniu, w jakim kolor i blask rozpraszają ciemność. Jeśli Bóg jest Formą, to wszystko, co jest, jest piękne, *formosus*, w stopniu, w jakim forma jaśnieje w tym harmonijnym złożeniu. Wszystkie systemy estetyczne średniowiecza są symboliczne”<sup>21</sup> Ale są takie dlatego, że piękno – to w rzeczywistości coś więcej niż piękne rzeczy – to doskonałość i jedność, to wielkość, prawda, miłość. Rzeczy tego świata są piękne w stopniu, w jakim jako symbole objawiają – choć w formie nietrwałej i niedoskonałej – doskonałość ich Stwórcy. Każde piękno jest teofanią. Jak przypomina tekst *De divinis nominibus*, to, co piękne, jest nie tylko zasadą wszystkich rzeczy, ale także w jakimś stopniu widzialnością tego, co niewidzialne. Rzeczywiście, zgodnie z myśleniem średniowiecznym (dotyczy to zwłaszcza takich autorów jak Jan Szkot Eriugena<sup>22</sup> czy Robert Grosseteste<sup>23</sup>, których korzenie wyrastają z plotyńskiego neoplatonizmu<sup>24</sup>), rzeczy piękne, w tym przedmioty wytworzone przez sztukę, otwierają nam oczy na Niewidzialne, które staje się widzialne; na Niezrozumiałe, które w jakimś stopniu staje się zrozumiałe; na Niepoznawalne, które objawia się nam pomimo naszych ograniczeń... W tej teofanii piękna wszystko zachodzi w zagadkowy, zakodowany sposób... Dlatego symbol ma w sobie coś tajemniczego, albowiem pokazuje i jednocześnie ukrywa, pozwala zobaczyć i zasłania, jak gdyby manifestacja *sacrum*

E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid 1994, s. 93.

*De divisione naturae* – PL 122.

<sup>23</sup> *De unica forma omnium; De lece seu de inchoatione formarum; De generatione sonorum*, w: *Opuscula philosophica* (wyd. L. Baur, Baumkorsche Beitrage, 1912); *Commentationes ad De divinis nominibus* (mnsr. Erfurt 89, wyd. Pouillon).

<sup>24</sup> Por. E. Krakowski, *L'esthétique de Plotin et son influence*, Paris 1929.

musiała się dokonywać w sposób szczególny, intymny. W tym punkcie doświadczenie estetyczne zbliża się do progu metafizyki: boskie piękno okazuje się w dużym stopniu niewypowiedzialne, a temu, co niewypowiedzialne, może odpowiadać wprost jedynie cisza. Ale nawet wtedy sztuka potrafi pokazać tę cichą harmonię.

„Piękno odkryte, odsłonięte, zachęciło człowieka nie tylko do jego kontemplowania, ale także do jego wyrażania, a potem do teoretyzowania na jego temat, do jego objaśniania”<sup>25</sup> Dlatego symboliczne konstruowanie piękna w sztuce wieków średnich jest odsłanianiem *sacrum*; dlatego piękno objawia się w sposób cudowny i niewypowiedzialny, i można w nim uchwycić obecność Boga, choć formalne ukazanie tej obecności jawi się jeśli nie niedefiniowalne, to przynajmniej transcendentne. To jest wyzwanie, przed jakim staje już nie tylko to, co moglibyśmy określić mianem *sztuki sakralnej* – generującej szereg niezwiązanych ze sobą prac, produkującej olbrzymie ilości dzieł, których przeznaczenia niekiedy nie znamy, albo się nad nim nie zastanawiamy, albo źle interpretujemy – ale także inna forma ludzkich działań teofanicznych w całym tego słowa znaczeniu: liturgia.

Ileż to razy, analizując sztukę średniowieczną, nie oceniamy należycie tego klucza interpretacyjnego, jednego z tych, które wspierają powstawanie i funkcjonowanie określonych dzieł sztuki. Studiowanie liturgii winno być niezbędnym warunkiem dogłębnego zrozumienia autentycznej architektoniki sztuki chrześcijańskiej. Jednym z prawdziwych odkryć filozofii chrześcijańskiej jest rozważanie natury człowieka jako stworzenia, jako istoty stworzonej przez Boga; ten fakt sprawia, że możliwe jest przekształcenie sensu estetycznego, właściwego sztuce średniowiecznej, w sens nadprzyrodzony: jako stworzenie, człowiek „winien jest swojemu Stwórcy hołd w postaci adoracji, pokornego uznania własnej zależności oraz wdzięczności za otrzymane od Niego cudowne dary. W podzięce za te dobra człowiek powinien sprawować kult, wewnętrzny lub/i zewnętrzny; ten ostatni ma wielkie znaczenie, ponieważ człowiek jest istotą społeczną, został stworzony, aby żyć w społeczeństwie i ma obowiązek publicznego sprawowania kultu Boga”<sup>26</sup>

Z perspektywy chrześcijaństwa najbardziej precyzyjnym terminem dla określenia tego rodzaju czci religijnej – zakładającym istnienie szeregu norm umożliwiających jej właściwą artykulację – jest słowo:

<sup>25</sup> A. Lobato, *Ser y belleza*, Barcelona 1965, s. 27.

<sup>26</sup> S. Sebastián, *Mensaje Simbólico...*, dz. cyt., s. 80.

liturgia, oznacza ono bowiem całość rytów i zasad obrzędowości<sup>27</sup>. Ale nie powinniśmy zapominać, że w prawdziwej definicji *liturgii* fundamentalne znaczenie ma obecność Chrystusa, którego kapłaństwo – z punktem kulminacyjnym w postaci Ofiary na Kalwarii – wyraża doskonały kult Boga Ojca<sup>28</sup>. Sam Chrystus zdecydował, że Jego życie kapłańskie będzie kontynuowane w Jego Ciele Mistycznym. My, chrześcijanie, zapominamy czasami (albo w ogóle o tym nie wiemy), że Kościół sprawuje tę liturgię, kontynuując nieprzerwanie działanie samego Chrystusa we Mszy św., w sakramentach i w niektórych innych czynnościach należących do kultu, takich jak błogosławieństwa, poświęcenia, egzorcyzmy. W czynnościach liturgicznych kluczowe znaczenie mają nie zwykle nakazy rytualne, lecz działanie i obecność Chrystusa: za tym, co można by uznać za zwykły formalizm, kryje się ostateczny cel kultu, czyli Bóg w trzech Osobach, prawdziwy fundament kultu liturgicznego<sup>29</sup>.

Świadomi wszystkich różnic, możemy przeprowadzić strukturalną paralelę między sztuką i liturgią. Tak jak sztuka średniowieczna chce być widzialnym, wiernym odbiciem rzeczywistości niewidzialnej i ustanawia więź między światem naturalnym i nadprzyrodzonym – w sposób wyraźny i uporządkowany, tak też liturgia wzywa do jedności wszystkich istot, ziemskich i niebiańskich, i do zachowania pewnego porządku wokół Boga. W sztuce pośrednictwo materii – w oparciu o formę i określone wartości estetyczne – ukazuje rzeczywistość transcendentną; natomiast w liturgii pośrednikiem jest sam Chrystus, Bóg-Człowiek, zmartwychwstały i okryty chwałą, który działa przed Ojcem. Liturgia chrześcijańska ma charakter tajemnicy i sakramentu, ponieważ aktualizuje ofiarę Chrystusa, poczynszy od Jego Wcielenia aż po Zmartwychwstanie, a wszystko w niej odkrywa istnienie ścisłego porządku hierarchicznego, który nie tylko wyraźnie pokazuje jedność wiary, ale także przekazuje łaskę uświęcającą. W tym ostatnim nie ma podobieństwa do sztuki, albowiem nie przekazuje ona łaski, chociaż wywołuje określony efekt w jednostce: to, co moglibyśmy nazwać estetycznym doświadczeniem *sacrum*...

<sup>27</sup> Por. M. Righetti, *Historia de la liturgia*, t. I-II, Madrid 1955–1956.

<sup>28</sup> Por. Encyklika Piusa XII, *Mediator Dei* (1947).

<sup>29</sup> Por. C. Vagaggini, *El sentido teológico de la liturgia: ensayo de liturgia teológica general*, Madrid 1965, s. 189-200.



## 5. *Pulchritudo caritatis...*

Choć jest faktem oczywistym, że liturgii nie jest potrzebna sztuka do czynności uświęcających, to nie da się zaprzeczyć, że kiedy liturgia posługuje się sztuką, ta ostatnia ulega uszlachetnieniu. Znaczeniu i analizie liturgii poświęcono w średniowieczu prace, które nadal stanowią niezbędny punkt odniesienia, takie jak: *De mysteriis* św. Ambrożego z Mediolanu, *Katechezy mistagogiczne* św. Cyryla, czy *Peregrinatio ad loca sancta* zakonnicy imieniem Eteria, nie mówiąc już o *Liber Pontificalis*. Nawet dziś sam Benedykt XVI w *Sacramentum caritatis*, posynodalnej adhortacji apostolskiej o Eucharystii jako źródle i szczycie życia i misji Kościoła, zwraca naszą uwagę na znaczenie piękna w realizacji *sacrum*, wyrażonej w obrzędzie liturgicznym: „Związek pomiędzy tajemnicą, w którą się wierzy, i tajemnicą, którą się celebruje, wyraża się w sposób szczególnie w teologicznej i liturgicznej wartości piękna. Liturgia bowiem, jak i zresztą Objawienie chrześcijańskie, ma wewnętrzny związek z pięknem: jest *veritatis splendor*. W liturgii jaśnieje Tajemnica Paschalna, poprzez którą sam Chrystus pociąga nas do Siebie i wzywa do komunii. W Jezusie, jak miał zwyczaj mawiać św. Bonawentura, kontemplujemy piękno i blask początków<sup>30</sup> Odnoszenie się do atrybutu piękna nie jest jedynie estetyzmem, ale jest sposobem docierania do nas prawdy o miłości Boga w Chrystusie poprzez piękno. Fascynuje nas i porywa, odrywając nas od nas samych i pociągając nas ku naszemu prawdziwemu powołaniu: ku miłości<sup>31</sup> Bóg pozwala się dostrzec już w stworzeniu, w pięknie i harmonii kosmosu (por. Mdr 13, 5; Rz 1, 19-20). W Starym Testamencie znajdujemy również liczne znaki blasku mocy Bożej, która objawia swą chwałę poprzez cuda dokonywane wśród narodu wybranego (por. Wj 14; 16, 10; 24, 12-18; Lb 14, 20-23). W Nowym Testamencie ta epifania piękna dokonuje się ostatecznie w objawieniu Boga w Jezusie Chrystusie<sup>32</sup>: On jest pełnym objawieniem chwały Bożej. W uwielbieniu Syna jaśnieje i udziela się chwała Ojca (por. J 1, 14; 8, 54; 12, 28; 17, 1). Ponadto, to piękno nie jest prostą harmonią formy; «najpiękniejszy z synów ludzkich» (Ps 45 [44], 3) jest równo-

<sup>30</sup> Por. *Serm.* 1, 7; 11, 10; 22, 7; 29, 76: *Sermones dominicales ad fidem codicum nunc denuo editi*, Grottaferrata 1977, s. 135, 209n., 292n., 337; Benedykt XVI, *Mensaje a los Movimientos Eclesiales y a las Nuevas Comunidades* (22 mayo 2006): AAS 98 (2006), 463.

<sup>31</sup> Por. Sobór Watykański II, Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, 22.

<sup>32</sup> Por. Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o objawieniu Bożym *Dei verbum*, 2.4.

czeńie w tajemniczy sposób Tym, który «nie miał wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć» (Iz 53, 2). Jezus Chrystus ukazuje nam, jak prawda miłości potrafi przemienić ciemną tajemnicę śmierci w jasne światło zmartwychwstania. Tu blask chwały Bożej przekracza wszelkie istniejące w świecie piękno. Prawdziwym pięknem jest miłość Boga, która definitywnie objawiła się nam w Tajemnicy Paschalnej. Piękno liturgii jest częścią tej tajemnicy; ona jest najwyższym wyrazem chwały Bożej i stanowi, w pewnym sensie, otwarcie się Nieba ku ziemi. Pamiątka odkupieńczej ofiary niesie w sobie ślady tego piękna Jezusa, o którym Piotr, Jakub i Jan dali świadectwo, gdy Mistrz, w drodze do Jerozolimy, przemienił się wobec nich (por. Mk 9, 2). Piękno nie jest więc jedynie czynnikiem dekoracyjnym liturgii; ono jest jej elementem konstytutywnym, gdyż jest atrybutem samego Boga i Jego Objawienia. Wszystko to winno sprawić, byśmy byli świadomi, jaką należy zachować uwagę, by liturgia jaśniała zgodnie z jej właściwą naturą” (SC 35).

Piękno posiada niewątpliwy walor liturgiczny i teologiczny; dzięki temu pięknu dociera do nas, urzeka nas i fascynuje prawda Bożej miłości; piękno może nawet posłużyć jako środek pozwalający odpowiedzieć na nasze prawdziwe powołanie do miłości wobec Boga w innych ludziach; piękno znajdujemy w otaczającej nas rzeczywistości jako autentyczny atrybut stwórczego działania Boga; piękno jest prawdziwą teofanią w osobie Jezusa Chrystusa; jest jednym ze sposobów kontemplowania Tajemnicy Paschalnej...

Skoro wszystkie te stwierdzenia są tak bardzo oczywiste, powinniśmy powiedzieć sobie raz na zawsze, że sztuka jest czymś więcej niż zwykłą rozrywką, czymś więcej niż zwykłym rzemiosłem, czymś więcej niż sposobem upiększania naszego otoczenia, czymś więcej niż towarem, którym można spekulować... Powinniśmy potraktować ją jako prawdziwy dar Boży i nauczyć się ten dar otrzymywać, przyjmować, czynić płodnym i dawać.

Nie widzę lepszej drogi, nie widzę większej prawdy i pełniejszego życia dla tych spośród nas, którzy zajmują się rozważaniami na temat sztuki i uprawianiem sztuki, niż nauczanie się kontemplowania piękna Boga, piękności Miłości...

tłum. Grzegorz Ostrowski