

ELŻBIETA WOLICKA

Lublin

WIARA I WYOBRAŻNIA
W POSZUKIWANIU ŹRÓDEŁ
WSPÓŁCZESNEGO KRYZYSU OBRAZOWANIA WIARY*

GDZIE JESTEŚMY – DOKĄD IDZIEMY?

Słowo „kryzys” przeżywa dzisiaj okres wyjątkowej koniunktury. Nie ma bodaj debaty czy imprezy humanistycznej, która w taki czy inny sposób nie włączałaby kwestii jakiegoś „kryzysu” do repertuaru poruszanej problematyki. Warto przypomnieć, że zgodnie ze swoim greckim źródłosłowem, „kryzys” oznacza, po pierwsze, stan przesilenia, wyczerpania, kresu; po drugie, oznacza obrachunek, osąd, generalne przewartościowanie dotychczasowego dorobku w jakiejś dziedzinie pod kątem zysków i strat, osiągnięć i zaniedbań. Jeśli więc mowa o „kryzysie” w obrębie „sztuki obrazowania wiary”, to należy w tym przedsięwzięciu obrachunkowym uwzględnić obydwie aspekty znaczeniowe przywołanego w tytule pojęcia-klucza. Sprawa wydaje się ze wszech miar doniosła i godna uważnego namysłu.

Ustosunkowując się do tej kwestii przede wszystkim w świetle sytuacji aktualnej, trzeba jednak pamiętać, że nie dysponujemy dostatecznym dystansem historycznym, co utrudnia jej obiektywną ocenę. Musimy się zatem wystrzegać zbyt pochopnych i kategorycznych sądów, utrzymując swoje rozważania na poziomie „namysłu, który trwa w pytaniu”, jak powiada M. Heidegger¹. Wiarygodność opisu oraz ewentualnej, hipotetycznej diagnozy sytuacji „kryzysowej”

* Jest to tekst odczytu wygłoszonego 15 listopada 1987 r. na sesji zorganizowanej przez oo. dominikanów w Krakowie z okazji 1200 rocznicy Soboru Nicejskiego II.

¹ W przekładzie Marka J. Siemka: „namysł jest ... oddaniem się (Gelassenheit) temu, co godne pytania” (M. H e i d e g g e r, *Nauka i namysł*, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. zbior., Warszawa 1977, s. 281).

musi też uwzględniać czynnik genetyczny – historyczne współczynniki, które przyczyniły się do tak właśnie przez nas ocenianego stanu rzeczy. Ten wymóg zamierzam wziąć pod uwagę o tyle, o ile dotyczy on przemian ideowych, jakie zaważyły na obserwowanym przez nas dzisiaj niekorzystnym – najogólniej mówiąc – obliczu sztuki sakralnej. Zamierzam zatem skupić się na przesłankach doktrynalnych, które wpłynęły na obniżenie poziomu aktywności twórców i odbiorców w tej dziedzinie, na chaos pojęć i chwiejność kryteriów oceny.

Mówiąc o „kryzysie obrazowania wiary” wypowiada się twierdzenia dotyczące faktów, które możemy wspólnie uznać, bez dowodu, za intuicyjnie trafne rozpoznanie tego, co się dzieje, lub – częściej – nie dzieje się w sztuce przeznaczony do użytku kościelnego. Na początek proponuję pewne uściślenia terminologiczne, idąc za sugestiami oficjalnego dokumentu kościelnego, a mianowicie siódmego rozdziału *Konstytucji Soboru Watykańskiego II* o liturgii. Rozdział ten, do którego wypadnie jeszcze powrócić w niniejszych rozważaniach, dotyczy właśnie kwestii sztuki sakralnej (*ars sacra*). Sztuka religijna, według tego dokumentu, to sztuka wyrastająca z inspiracji religijnej wyrażanej zazwyczaj bądź przez tematykę (ikonografię), bądź przez szerzej rozumianą treść dzieła sztuki, czyli jego warstwę ikonologiczną, umieszczającą dzieło w ogólnym kontekście kultury. Sztuka sakralna, lub inaczej: kościelna, to zbiór tych dzieł sztuki, które znajdują zastosowanie w obszarze kultowym. Są to zatem wytwory artystyczne funkcjonujące w ramach kościelnej czasoprzestrzeni, którą można nazywać „sakralnym uniwersum”. Przeznaczone są do użytku kościelnej społeczności i Kościoła, który je do tego celu wybiera i ocenia, ma prawo, jak głosi wspomniana *Konstytucja*, uważać się za arbitra w sprawach sztuki wykonywanej „ad usum sacrum”.

Powyzsze ustalenia terminologiczne pociągają za sobą pewne rozwidlenie interpretacji odnośnie do tego, co nazywamy „sztuką obrazowania wiary”. Jeśli bowiem mamy na uwadze „kryzys” w sztuce religijnej, to chodzi tu o relację między indywidualną i społeczną świadomością wiary a jej wyrazem w sztuce danej epoki. Innymi słowy, stawiamy pytanie: czy oraz w jakiej mierze i w jaki sposób wiara religijna wypowiada się i ucieleśnia w sztuce w określonym czasie i miejscu? Jeśli natomiast myślimy o sztuce kościelnej, sakralnej, czyli kultowej, to chodzi tu o relację między doktryną kościelną, wraz z wynikającymi z niej przepisami, a skutkami, jakie te przepisy powodują na terenie produkcji artystycznej przewidzianej i akceptowanej do użytku kościelnego, kultowego. Obydwa wymienione obszary sztuki pozostają zresztą ze sobą w ścisłym związku i nie da się ich sztucznie odseparować.

Sztuka religijna zazwyczaj ma na względzie możliwość służenia potrzebom kultu, a zarazem, doktryna o sztuce akceptowanej przez Kościół ma na nią pewien wpływ: sztuka religijna korzysta ze wskazań lub wzorów doktrynalnie

sankcjonowanych, bądź przeciwnie – skłonna jest je kontestować, postępując własnymi drogami.

Dociekając źródeł „kryzysu” można brać pod uwagę przyczyny i uwarunkowania bardzo rozmaite: historyczno-kulturowe, socjologiczne i psychologiczne, geograficzne, a nawet ekonomiczne i polityczne. Skupiając się na zagadnieniach ideowych, ograniczonych ponadto do obszaru kulturowego znajdującego się pod dominującym wpływem rzymskiego katolicyzmu, nie żywię złudzeń, że domniemane przyczyny owego „kryzysu” dadzą się zredukować do historii idei czy doktryn artystycznych. Niemniej sędzę, że ów element doktrynalny jest dostatecznie interesujący i doniosły, aby mu poświęcić specjalną uwagę.

O CZYM NAS POUCZA HISTORIA DOKTRYN ARTYSTYCZNYCH?

Śledząc dzieje chrześcijańskiej sztuki religijnej na Zachodzie Europy można, z grubsza biorąc, uznać, że pokrywają się one z dziejami sztuki kościelnej. Znaczy to, że spontaniczny, artystyczny wyraz wiary religijnej ucieleśniany w dziełach sztuki na ogół znajdował akceptację oficjalnego kościelnego mecenatu, choć można też wskazać wyjątki od tej reguły, np. słynne procesy o prawowierność przedstawień. Taki konsens między twórcami dzieł religijnych a kościelnymi sponsorami trwał aż do wieku XVIII. Wiek XIX stanowi znamienne cesurę – odtąd bowiem dzieje sztuki w ogóle, a sztuki o religijnej inspiracji w szczególności oraz dzieje wytwórczości plastycznej aprobowanej przez Kościół zaczynają się coraz wyraźniej rozchodzić.

O czym to świadczy? Czy o postępującym procesie sekularyzacji, który znajdował bezpośrednie odbicie w sztuce, czy o oddalaniu się artystów od sakralnego uniwersum i o ich lekceważeniu religijnej inspiracji, czyli – w sumie – o zeświecczeniu wyobraźni? Czy może także o tym, iż w skutek restrykcyjnej polityki kulturalnej i artystycznej Kościoła, w wyniku zbyt ostrej cenzury, artyści i ich sztuka coraz trudniej odnajdywali swoje miejsce w Kościele, aż wreszcie zaczęli go ignorować, gdzie indziej poszukując pożywki dla własnej twórczości? Odpowiedź na powyższe pytania nie jest łatwa. Należy wziąć pod uwagę wiele różnych czynników, które spowodowały w efekcie rozbrat sztuki z Kościołem.

Obecny stan „kryzysu” w sztuce kościelnej da się, jak sędzę, porównać do sytuacji z początkowego okresu dziejów kultury chrześcijańskiej, kiedy to zastanawiano się poważnie, czy aktualnie uprawianą sztukę można dopuścić do funkcji kultowych i pod jakimi warunkami, czy też należy stworzyć sztukę nową, na nowych doktrynalnych podstawach. Podejmowano też debaty, jakie to cechy szczególne powinna posiadać sztuka, by zasłużyć na miano sztuki sakralnej.

W początkach kościelnej doktryny o sztuce wymogi, jakie stawiano wytworom artystycznym, wynikały z ogólnego dążenia Kościoła do kulturowego samo-określenia. Dążenie to, ze względów zrozumiałych, dokonywało się pod presją środowiska obcego chrześcijaństwu, w opozycji do realiów kulturowych innych religii – najpierw świata pogańskiego oraz judaizmu, później także w opozycji do wyznań uznanych za odszczepieńcze i nieprawowierne. Proces inkulturacji zachodniego katolicyzmu przebiegał dwukierunkowo: zarówno drogą asymilacji pewnych pierwiastków kultur zastanych, a więc stylu myślenia, języka, modeli wyobraźniowych, obyczajów i wytworów artystycznych, jak i drogą ostrożnej selekcji, a nawet odrzucenia pewnych elementów kultury z obawy przed możliwymi wypaczeniami doktrynalnymi i dewiacjami obyczajowymi, które m.in. sztuka mogła inspirować i upowszechniać.

Tak się jednak złożyło, że doktryna dotycząca sztuki religijnej i kościelnej (których wówczas tak ostro nie rozróżniano), poza najbardziej ogólnymi teoretycznymi spekulacjami scholastyków, przez długie wieki pozostawała na Zachodzie terenem wyjątkowo zaniedbanym. Wprawdzie przez kilka stuleci nie zaszkodziło to – na szczęście – samej praktyce artystycznej i w średniowieczu, a nawet później nie zabrakło wysoko wartościowej produkcji artystycznej w miejscach kultu, to jednak z czasem owe zaniedbania, a zwłaszcza pewne uporczywie podtrzymywane, ogólnikowe stereotypy doktrynalne, stały się wyraźnym hamulcem dla rozwoju sztuki. W epoce nowożytnej i u progu współczesności objawiły one swój anachroniczny i antyrozwojowy charakter. Zwłaszcza w chwili uzyskania wysokiej świadomości artystycznej w dobie renesansu, kiedy to sztuki „świeckie” dopracowały się własnej, kompetentnej ideowej wykładni w postaci dojrzałych humanistycznych teorii, zaniedbania doktrynalne i konserwatywizm kościelnych mecenasów oraz oficjalnej propagandy sztuki kultowej spowodowały coraz bardziej widoczny regres w jej rozwoju.

Właściwie aż do Soboru Watykańskiego II oficjalne postanowienia Kościoła w sprawach sztuki mającej służyć celom kultowym miały nieodmiennie charakter zachowawczy i restryktywny, nieufny wobec poszukiwań nowych środków i sposobów artystycznego wyrazu, bez czego ani sztuka religijna czy kościelna, ani w ogóle żadna sztuka nie może po prostu zachować właściwej sobie żywotności. Fakt, że od sztuki romańskiej po barok, mimo tych doktrynalnych ograniczeń, sztuka religijna kwitła i posiadała nawet niezły status kościelny, należy przypisać naturalnej przewadze życia nad teorią, wyjątkowej w owych czasach koniunkturze dla sztuki oraz żywej intuicji religijnej zapładniającej twórczą wyobraźnię artystycznych środowisk.

Jednakże w XIX wieku wyraźnie narasta proces wyobcowywania się sztuki z kościelnego uniwersum, alienacji Kościoła z artystycznej *Lebenswelt*, kostnienia sztuki sakralnej w akademickich schematach – czy to romantycznego histo-

rycyzmu, czy artystycznie jałowej, eklektycznej bezstylowości. Spowodowało to w efekcie inwazję kiczu i „poprawnej” doktrynalnie szmiry do wnętrz kościelnych, które nas nimi straszą aż do dziś. Barok – jak zauważył ks. Janusz Pasierb – był ostatnim stylem, który wygrał dla Kościoła „ofensywę artystyczną”, lecz wcale nie dlatego, że towarzyszyły mu inspirujące bodźce ze strony oficjalnej doktryny. Wręcz przeciwnie: „teoria sztuki kościelnej po Soborze Trydenckim była po prawniczemu sucha, ale klimat epoki rzadko kiedy tworzą teoretyczne traktaty”².

W owym czasie klimat tworzyły przede wszystkim ruchy odrodzenia religijnego, bujnie rozkwitającej mistyki oraz nowa polityka kulturalna zakonu jezuitów, który z właściwym sobie wycuciem „ducha czasów” sięgał śmiało po współczesne środki artystyczne kwitnącej wówczas sztuki dla zaświadczenia żywej wiary w sposób godny zarówno sakralnego celu, jak i sztuki samej.

Prawdą jest, że klimatu epoki nie tworzą przede wszystkim teoretyczne traktaty, niemniej, ich oddziaływania – chociaż zazwyczaj opóźnionego – nie można pominąć. W perspektywie „długiego trwania” skutki tego oddziaływania stają się wyraźnie widoczne. Konsekwencje doktrynalnych zaniedbań i restrykcji kościelnej polityki artystycznej ujawniły się po upływie wielu lat, a właściwie stuleci. Niewielka to pociecha, że owa zachowawczość oraz błędy doktryny i propagandy kościelnej nie były jedynymi „winowajcami” narastającego „kryzysu”, ani też to, że były popełniane w dobrej wierze, skoro walnie przyczyniły się do wyprodukowania fatalnych skutków. Tę sytuację współczesnego rozejścia się dróg Kościoła i środowisk artystycznych w sposób przejmujący oświetlił papież Paweł VI w swoim przemówieniu do artystów, wygłoszonym 10 maja 1964 r. w Kaplicy Sykstyńskiej. Do tekstu tego przemówienia jeszcze się odwołam.

HISTORYCZNE SPORY O SPOSÓB OBRAZOWANIA WIARY

Parvis error in principio magis est in fine – mawiali scholastycy. Anachroniczna już w czasach nowożytnych doktryna sztuki kościelnej i „mały błąd”, jaki w niej uczyniono „na początku”, znalazły swą właściwą porę i zemściły się pod koniec drugiego tysiąclecia zachodniego chrześcijaństwa. Sięgnijmy zatem do owych „początków” i spróbujmy dociec, w czym mianowicie tkwił „mały błąd”.

Orzeczenia Soboru Nicejskiego II (787) posiadają w historii kościelnej doktryny o sztuce wagę szczególną, gdyż zostały sformułowane w bezprecedenso-

² Ks. J. P a s i e r b, *Sobory o sztuce*, w: *Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 206.

wym momencie dziejowym: w czasie trwania ostrych, nawet krwawych sporów, jakie na terenie chrześcijaństwa wschodniego toczyły się wokół kultu „świętych wizerunków”. Słynna batalia między ikonoklastami i ikonofilami zakończyła się, jak wiadomo, zwycięstwem tych ostatnich, niemniej, wycisnęła swoje piętno w poglądach na sztukę obydwu – jeszcze wówczas nie podzielonych – Kościołów: Wschodniego i Zachodniego. Na łańskim Zachodzie Europy wyostrzyła krytycyzm, a nawet sporą nieufność wobec sztuki obrazotwórczej, którą z kolei bizantyńczycy bronili z teologicznym ferworem obcym zachodniej kulturze. Nieporozumienia, jakie miały miejsce wówczas pomiędzy dwiema gałęziami kultury chrześcijańskiej, odbiły się echem w następnych stuleciach i zaważyły na kościelnej polityce kulturalnej łańskiego Zachodu.

Sobór Nicejski II, zwołany za panowania i z inspiracji sprzyjającej ikonofilom cesarzowej Ireny, stanowi punkt zwrotny tego sporu, który wygasł na Wschodzie dopiero w połowie IX w. Czołowi obrońcy kultu obrazów: Jan z Damaszku w pierwszej fazie sporu, Teodor Studyta i patriarcha Konstantynopola Nicefor w fazie drugiej, wypracowali podwaliny ontoteologii świętych wizerunków opartej na doktrynie chrystologicznej, co spowodowało, że odtąd „ze wszystkich rodzin kultury chrześcijańskiej – łańskiej, syryjskiej, egipskiej, czy ormiańskiej – bizantyjska była jedyną, w której sztuka stała się nieodłączna od teologii”, pisze John Meyendorff³. Zachód Europy nie dorównał pod względem poziomu teologicznej refleksji w sprawach sztuki chrześcijańskiemu Wschodowi.

Oficjalne i obiegowe poglądy na naturę i funkcję sztuki w służbie kościelnego kultu ukształtowały się w chrześcijaństwie łańskim nie tyle pod wpływem nicejskich orzeczeń soborowych, ile w duchu wcześniejszej doktryny papieża Grzegorza Wielkiego, który w 600 r. w liście do biskupa Marsylii Serenusa sformułował słynną definicję sztuki kościelnej jako „biblii prostaczków” (*biblia pauperum*), a także w duchu tzw. *Ksiąg karolińskich* (794). Ten ostatni, świecki zresztą dokument, którego autorstwo przypisuje się Alkuinowi – ministrowi kultury Karola Wielkiego – powstał jako swego rodzaju odpowiedź empirycznie i pragmatycznie myślącego zachodnioeuropejskiego cesarza na niezbyt dla niego zrozumiałe, teologiczne subtelności doktryny ikonofilów bizantyjskich, pod których inspiracją zrodziły się orzeczenia Soboru Nicejskiego II. *Księgi Karolińskie* zostały przedłożone papieżowi Hadrianowi I, który wprawdzie potępił obrazoburców przyłączając się do stanowiska Ojców Soboru, lecz pozostał przy ostrożnej, pragmatycznej wykładni zachodniej doktryny o sztuce.

³ J. M e y e n d o r f f, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 68.

Porównanie obydwu dokumentów: aktów Soboru Nicejskiego II oraz pism teologów bizantyjskich z jednej strony, z tekstem listu Grzegorza Wielkiego i *Ksiąg Karolińskich* z drugiej strony, rzuca znamienne światło na różnice poglądów w kwestii sztuki kościelnej, jakie już wówczas zaznaczyły się wyraźnie między chrześcijańskim Wschodem i Zachodem. Jest rzeczą dającą do myślenia, że po upływie ponad tysiąca lat Sobór Watykański II powrócił na dobrą sprawę do idei sztuki bliskiej duchowi orzeczeń nicejskich.

Wypunktujmy najważniejsze różnice podejścia w owym wczesnym stadium historycznym, kiedy kościelna doktryna o sztuce dopiero się kształtowała. Podstawą teologii obrazu na Wschodzie jest dogmat o jedności dwóch natur w Chrystusie, który jest jedyną, prawdziwą, archetypiczną ikoną Boga: „Jego ludzka natura jest obrazem Boskości”⁴ – stwierdza Sobór. Wszystkie natomiast obrazy wykonywane przez człowieka są tylko wyrazem, podobieństwem, nie zaś „obrazową” inkarnacją Bóstwa: „obraz nosi i m i ę oryginału, a nie jego n a t u r ę”⁵. Może zatem jedynie przypominać i wskazywać na ów oryginał przez podobieństwo. Dlatego „im częściej wierny patrzy na obraz, tym więcej wspomina Tego, który jest przedstawiony i stara się Go naśladować. Okazuje on przez to szacunek i cześć [*proskýnesis*], lecz nie uwielbienie [*latría*], należne tylko Bogu samemu”⁶. Obrazy są niezbędnym współczynnikiem liturgicznej anamnezy – uobecniającego przypomnienia – chrześcijańskiego misterium: „czy to przez kontemplację Pism, czy to przez wyobrażenia ikon [...], wspominamy wszystkie prototypy i jesteśmy wprowadzeni w ich obecność”. Tyle Sobór Nicejski II⁷.

Jan z Damaszku daje zwięzłą i jasną syntezę teologii świętego obrazu: „obraz jest podobizną oddającą pierwowzór, ale też różniącą się od oryginału, bo nie we wszystkim upodabnia się do pierwowzoru. Obrazem żywym, naturalnym, wiernym niewidzialnego Boga jest Syn. Są też w Bogu obrazy i wzory jego przyszłych tworów. Poza tymi obrazami mamy widzialne obrazy rzeczy niewidzialnych i nie dających się wysłowić: owe obrazy wyrażają zmysłowo to, czego można się tylko niejasno domyślać [...], przez nie są nam udostępnione postacie tego, co bezpostaciowe i kształty tego, co nie ma widzialnego kształtu. Następnie obrazem nazywa się również to, co jakby w zagadkowym przedstawieniu oddaje prawdopodobieństwo czegoś. Pojęcie obrazu można też odnosić do przeszłości, czy to dla przypomnienia czegoś cudownego, strasznego, hańby, cnoty, lub zła, dla pożytku tych, co później obrazy te będą oglądać. Obraz zaś

⁴ Cyt. za: E v d o k i m o v, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1964, s. 244.

⁵ Tamże, s. 245.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 248.

jest dwojaki: zapisany w księgach przy pomocy słów [...] i dany przez ogład wzrokowy. Bo obrazy są dla przypomnienia. Czym jest księga dla tych, co z liter czerpią przypomnienia, tym dla niepiśmiennych jest obraz. A także czym jest słowo dla słuchu, tym obraz dla wzroku”⁸.

A oto co na temat czci obrazów ma do powiedzenia Grzegorz Wielki: „co innego jest czcić obraz, a co innego zdobywać wiedzę o godnych czci dziejach, które obraz przedstawia. Czym bowiem dla uczonych są pisma, tym dla nieuczonych jest obraz, aby w nim oglądali to, co powinni naśladować i jakby czytali to, co w piśmie jest dla nich niedostępne. Dlatego obrazy są przede wszystkim dla pouczenia prostego ludu. Jeśliby więc ktoś chciał robić obrazy, to nie wzbraniaj mu, ale wystrzegaj się jakiegokolwiek ich czczenia”⁹. O liturgicznej anamnezie misteryjnej za pośrednictwem obrazu – nie ma mowy. „Obraz po to jest umieszczony w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogą odczytać w księgach”¹⁰.

Argumentacja *Ksiąg Karolińskich* zmierza przede wszystkim do podkreślenia bezwzględnej wyższości słowa pisanego nad wizerunkami plastycznymi. W dużej mierze pozostaje w zgodzie z poglądami wyrażanymi przez papieża Grzegorza, ale jeszcze bardziej kategorycznie przestrzega przed złudnymi sugestiami obrazowych iluzji, jakie powstają, jeśli przedstawienia traktuje się zbyt serio i pochopnie uważa za „prawdziwe”, podczas kiedy są tylko ludzącymi podobiznami. Zastrzeżenie to, które nam dzisiaj może się wydawać zabawne, motywowane było obawą przed idolatrią i przeświadczeniem o magicznym oddziaływaniu wizerunków. Obrazy są dopuszczalne w Kościele, ale pełnią tam rolę drugorzędną, jeśli nie zgoła marginalną: „pozwalamy mieć w bazylikach obrazy świętych; jednak nie dla adoracji, ale dla upamiętnienia wydarzeń i dla ozdoby ścian”¹¹. Pamięć o wydarzeniach historii świętej nie ma w tym wypadku charakteru anamnezycznego uobecnienia – rola obrazu zdecydowanie różni się od funkcji, jaką pełnią w liturgii sakramenty. „Dzieła malarskie po to są malowane, by patrzącym nań zapisywać w pamięci wydarzenia dziejowe”¹².

Redukcja roli obrazów do ilustrowania wydarzeń historycznych oraz funkcji dydaktycznej, zastępczej wobec słowa, zwłaszcza jeśli przedmiotem katechezy

⁸ J a n z D a m a s z k u, *De imaginibus*, cyt. za: T a t a r k i e w i c z, *Teksty teologów bizantyńskich*, w: *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 1962, s. 55-56 (przekład skorygowany przeze mnie – EW).

⁹ G r z e g o r z W i e l k i, *Epistula ad Serenum*, cyt. za: *Teksty uczonych karolińskich*, w: tamże, s. 125-126 (przekład skorygowany – EW).

¹⁰ Tamże, s. 126.

¹¹ *Libri Carolini* III, 6, cyt. za: tamże, s. 127.

¹² *Libri Carolini* IV, 23, cyt. za: tamże, s. 121.

są analfabeci, sprawiła, że na Zachodzie nie doszło do teologicznego pogłębienia doktryny o „świętych wizerunkach”. Zadowalano się ich zastosowaniem praktycznym, uwzględniając co najwyżej aspekt dekoracyjny – kontrowersyjnie zresztą interpretowany, jak o tym świadczy słynna polemika opata St. Denis Sugeriusza z cysterskim teologiem Bernardem z Clairvaux w XII wieku. Ich spór można porównać do bizantyjskiej walki ikonofilów i ikonoklastów, tyle że na Zachodzie nie doszło nigdy do krwawych zamieszek i schizmy doktrynalnej. Obydwa łacinnicy operują argumentacją wyłącznie pragmatyczną: chodzi im przede wszystkim o to, czy sztuka obrazująca w kościele sprzyja, czy też sprzeciwia się pobożności i ascezie, a zatem, czy z tego punktu widzenia jest *n a r z ę d z i e m* przydatnym, czy zbędnym.

Nic dziwnego, że ów schemat pragmatycznego i instrumentalnego myślenia o przedstawieniach obrazowych i ich funkcji w uniwersum sakralnym, utrwalony na długie wieki w świadomości zachodniego chrześcijaństwa, doprowadził w końcu do degradacji sztuki kościelnej i rozejścia się dróg artystów i Kościoła. Twórczość artystyczna przeniosła się z czasem całkowicie do domeny „świeckiej”, korzystając z należnego sobie prawa do eksperymentowania i nowatorstwa, poszukując własnych uzasadnień dla twórczej swobody i pomysłowości – aż do dumnego samowywyższenia zgodnie z XIX-wiecznym hasłem „sztuki dla sztuki”. Kościołowi wystarczał program minimum, zadowalał się on produkcją plastyczną doktrynalnie poprawną co do treści, lecz artystycznie coraz mniej wartościową, która w końcu utkwiała w bezstylowym eklektyzmie i mdłej czułościowości. Jakże ostro i wnikliwie dostrzegł i ocenił ten alarmujący stan rzeczy papież Paweł VI: „uciekliśmy się do surogatów, do oleodruków, do sztuki o małej wartości i nikłych zaletach [...]. Zapuściliśmy się w kręte zaułki, gdzie źle się służyło sztuce, pięknu oraz – co jest dla nas gorsze – kultowi Boga”¹³.

SOBÓR WATYKAŃSKI II – ZAPOWIEDŹ ODNOWY

Wreszcie, w dokumencie Soboru Watykańskiego II, w 7. rozdziale *Konstytucji* o liturgii doczekaliśmy się nowego oświecenia kwestii sztuki kościelnej. Nie jest to oczywiście systematyczna teoria sztuki sakralnej, a jedynie zbiór ogólnych, lecz jakże znamienitych na tle dotychczasowej tradycji doktrynalnej w Kościele łacińskim, wskazówek co do polityki kościelnej w dziedzinie sztuki. Znalazło się w powyższym dokumencie kilka ważnych sformułowań dotyczących istoty sztuki religijnej i sakralnej.

¹³ *Paweł VI do artystów*, przeł. Grygiel, „Znak”, 1964, nr 126(12), s. 1426.

Dzieła sztuki należące do sfery kultu definiuje się jako *rerum supernarum signa et symbola* – „znaki i symbole rzeczywistości najwyższej” (lub „nadziemskiej”, jak przetłumaczono w polskim wydaniu dokumentów soborowych). Już samo to określenie w oficjalnym dokumencie Kościoła posiada wagę przełomową, nawiązując bowiem do starej tradycji teologii ikony, wprowadza równocześnie terminologię kluczową we współczesnej filozofii kultury, filozofii człowieka i filozofii sztuki (co najmniej od czasów Cassirera). Ta zwięzła formuła zawiera sugestię nowego spojrzenia na sztukę kościelną, a zarazem wskazuje na konieczność opracowania ontoteologii sztuki religijnej i kościelnej opartej na teorii znaków i symboli *sacrum* jako „szczytowej wartości”. Na wstępie dokument stwierdza, że „do najszlachetniejszych zajęć ducha ludzkiego słusznie zalicza się sztuki piękne, zwłaszcza sztukę religijną i jej szczyt, mianowicie sztukę sakralną” – *inter nobilissimas ingenii humani exercitationes artes ingenuae optimo iure adnumerantur, praesertim autem ars religiosa eiusdemque culmen, ars nempe sacra*. Pierwszy to raz w historii doktryny o sztuce w Kościele zachodnim twórczość artystyczna została tak nobilitowana i z narzędzia edukacji na szczeblu podstawowym – dla analfabetów – oraz środka wizualnej propagandy wiary i pobożności awansowała do rangi „najszlachetniejszego z zajęć ludzkiego ducha”. Określenie to stosowano dotychczas wyłącznie do religijnej kontemplacji!

Jednakże, gdy chodzi o doktrynę, wszystko pozostaje jeszcze do zrobienia. Konstytucja soborowa zaprasza niejako do wypracowania teorii sztuki religijnej i sakralnej dostarczając dla niej punkt wyjścia. W jej tekście znalazło się również piękne sformułowanie na temat twórczości artystycznej, która jest „pewnego rodzaju świętym naśladowaniem (działania) Boga Stworzyciela” – *sacra quaedam Dei Creatoris imitatio*. Słowa te przywodzą na pamięć wzniosłe pojęcie sztuki jako „wnuki Bożej” u Dantego, a także podobne określenia u Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Marsilio Ficino i innych. Według dokumentu soborowego, sztuka sakralna wyraża nieskończone Boże piękno, pomnaża chwałę Bożą, zwraca dusze ludzkie ku Bogu. Mamy więc niezłą zapowiedź tak paląco dziś potrzebnej teologii twórczości artystycznej i religijnej aksjologii sztuki.

Dopiero po tym wstępie formułującym istotę rzeczy *Konstytucja* podaje wiele wskazań praktycznych. Po pierwsze, twórca winien wnikać w ducha świętej liturgii – *ut spiritu sacrae liturgiae imbuat* – aby dzieła, które tworzy, służyły podnoszeniu kultury religijnej wiernych – *instructio religiosa* – umacniały ich wiarę i kształtowały pobożność – *aedificatio fidei ac pietati*.

Pomimo zrozumiałej ogólnikowości sformułowań jedno wydaje się niewątpliwe: sztuka religijna odzyskuje w tym dokumencie swoje właściwe miejsce – jest traktowana jako **n i e z b ę d n y, n i e d a j ą c y s i ę n i**

c z y m z a s t ą p i ć e l e m e n t s a k r a l n e g o u n i w e r s u m. Tak również pojmował jej rolę papież Paweł VI, przemawiając do artystów: „Kościół potrzebuje was. Nasza posługa wymaga waszej współpracy, bo, jak wiecie, polega ona na głoszeniu i przybliżaniu umysłom i sercom świata ducha, świata tego, co niewidzialne i czego nie można nazwać. Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych – to wasz zawód i wasze powołanie. Wasza sztuka polega właśnie na porywaniu skarbów ze świata ducha i przyodziewaniu ich w słowa, barwy, formy – w dostępność dla ludzi. I to nie taką, o jaką ubiega się nauczyciel logiki czy matematyki [...]. Wy macie jeszcze ten przywilej, że możecie w tym samym akcie, w którym czynicie świat ducha przystępnym i zrozumiałym, zachować jego niewysłowność, jego transcendencję, jego tajemnicę oraz konieczność dochodzenia do niego z łatwością i równocześnie z wysiłkiem. Jeśli zabraknie nam waszej pomocy, nasza posługa stanie się jąkaniem i czymś niepewnym”¹⁴.

Trudno przecenić wagę tych sformułowań: „najszlachetniejsze z zajęć ludzkiego ducha”, „powołanie do głoszenia i przybliżania umysłom świata ducha, świata tego, co niewidzialne”.

Gdy chodzi o dalsze wskazania praktyczne, to dokument soborowy nie postuluje żadnego określonego „stylu sztuki kościelnej” – *Ecclesia nullum artis stilum veluti proprium habuit*. Dopuszcza pluralizm i możliwość wielorakiej i wielokształtnej inkulturacji, nie rozwódzi się – jak to bywało dotąd, np. w aktach Soboru Trydenckiego – nad dogmatyczną poprawnością tematyki ani czytelnością i pobożnością obrazowych ilustracji. Słowo „ilustracja” w ogóle tym razem nie występuje. Interesujący jest zestaw kategorii wartościujących wymienianych przez *Konstytucję* w rozdziale o liturgii. Oprócz *sacrum* – wartości najwyższej – wymienia się ponadto: szlachetne piękno – *nobilis pulchritudo* – przeciwstawiając je ostentacyjnemu przepychowi – *sumptuositas* – stosowność i odpowiedniość – *aptitudo et congruitas* – które trzeba rozumieć nie tylko w sensie estetycznym, lecz także jako funkcjonalność pod względem liturgicznym – *ut ad liturgicas actiones et sacrum cultum spectant* – oraz praktycznym, ze względu na wymogi i potrzeby kultowe zgromadzenia wiernych – *ut ad fidelium actuosam participationem indonae sunt* – wreszcie, godność i szlachetność – *dignitas, nobilitas* – niewątpliwie związane z sakralnym przeznaczeniem i funkcją kultową sztuki. Określenia negatywne, dyskwalifikujące, to przede wszystkim: formalna przewrotność – *formarum depravatio* – którą należałoby dopiero zinterpretować; można by ją rozumieć, jak sądzę, jako zmanierowanie formalne, lub jako turpizm, epatowanie brzydotą, tak częste w sztuce współczesnej; następnie wymienia się miernotę artystyczną i nieudolność –

¹⁴ Tamże, s. 1425.

mediocritas, artis insufficientia – oraz naśladowczą nieautentyczność, nieszczerłość *simulatio* – a więc wyklucza się tandetę, bylejakość, falsyfikaty. Można się też domyślać, choć nie jest to jasno powiedziane, że chodzi tu także o odżegnanie się od owego nieszczęsnego „kanonu naśladownictwa”, który – jak wyznał papież Paweł VI – spowodował, że przez długie wieki język sztuki oficjalnie aprobowanej przez Kościół był „skrępowany, wymuszony, niezdolny do odnalezienia swojego wolnego słowa”.

DROGI I BEZDROŻA SYMBOLIZMU W SZTUCE DAWNEJ I NAJNOWSZEJ

Po tych uwagach historycznych, które doprowadziły nas do współczesności, warto się zastanowić, jakie perspektywy teoretyczne i praktyczne wyłaniają się przed sztuką sakralną dzisiaj. Nie łudźmy się, że będzie można natychmiast uzdrowić sytuację „kryzysową”, w jakiej się ona znalazła poprzez doktrynę choćby najbardziej prawą i słuszną. Jeszcze zresztą takiej nie mamy.

Jednym z charakterystycznych znamion czasów współczesnych i naszej zbiorowej mentalności (przyjmijmy, że coś takiego w grubym uproszczeniu istnieje) wydaje się być coś w rodzaju „epidemii hermeneutycznej”, która się objawia, przynajmniej w humanistyce, nadaktywnością historycznej i krytycznej refleksji. Mówi się często, że żyjemy w wieku podejrzeń, w epoce rozrachunków, a ponieważ nasze zachowania i doświadczenia – tak to intuicyjnie odczuwamy – obciążone są bagażem licznych kulturowych przesądów i uprzedzeń, ulegamy pewnego rodzaju manii ich tropienia. Staliśmy się szczególnie wyczuleni, by nie powiedzieć przeczuleni, na punkcie różnego rodzaju kulturowych uwarunkowań. Demaskujemy archetypiczne – by użyć języka psychologii głębi – złoża podświadomości i wyobraźni zbiorowej, które dochodzą do głosu zwłaszcza w twórczości artystycznej i w obcowaniu z dziełami sztuki. Staramy się wydobyć je na światło poprzez hermeneutyczne zabiegi ujaśniania, ale także przez ironiczne dystansowanie się do bezkrytycznej spontaniczności, przez szyderstwo i pastisz. Pasja demaskatorska stała się obowiązującą manierą analiz humanistycznych. Nie omija ona także dziedziny sztuki, w tym sztuki religijnej i sakralnej. Być może wyjdzie to jej na dobre, choć trudno się spodziewać, że samo przez się wyniesie ją na wyższy poziom.

Rzeczą godną szczególnej uwagi wydaje się to, że we współczesnym, oficjalnym języku Kościoła przywrócono prawo obywatelstwa słowu „symbol”. Jest to, jak wiadomo, kluczowy termin hermeneutyki, w tym także hermeneutyki religijnej. Sądzę, że zasadniczy przełom w sposobie myślenia o sztuce sakralnej w Kościele polega na tym, iż zaczęto wreszcie uznawać jej funkcję i s t o t n ą – symboliczną właśnie – a zatem rewelatorską, objawiającą, uobec-

niającą *sacrum* na sposób obrazowy i wprowadzającą w uczestnictwo w misterium religijne. Zrezygnowano tym samym z redukcyjnego myślenia o sztuce w kategoriach funkcji drugorzędnych, pomocniczych, pragmatyczno-dydaktycznych, lub ilustratorskich, jakie pełnią np. środki wizualne w katechezie. Jeśli się bowiem mówi o sztuce sakralnej jako o „symbolu rzeczywistości najwyższej” (nadziemskiej), to właśnie chodzi o obrazowe, zmysłowe wyrażenie „tego, czego można się tylko niejasno domyślać”, o „upostaciowanie tego, co bezpostaciowe”, o przedstawienie „jakby w zagadce tego, co prawdopodobne” – by przywołać na nowo teologiczne sformułowania Jana z Damaszku¹⁵.

W historii doktryn artystycznych mamy do czynienia z dwoma podstawowymi pojęciami obrazu. Pierwsze, to pojęcie obrazu jako naśladownictwa – podobizny – wyglądu wzrokowego pewnego „naturalnego” przedmiotu. Stoicy łączyli ten rodzaj podobizny z działaniem wyobraźni odtwórczej, bazującej na pamięciowych przypomnieniach, tzw. kataleptycznej, produkującej odbitki – jak gdyby wtórne, intencjonalne repliki postrzeżeń zmysłowych. Drugie, to pojęcie obrazu jako podobizny ejdetycznej: wizerunku wyidealizowanego lub uschematyzowanego, uogólnionego i w jakiejś mierze „typowego”, pewnego przedmiotu. Obrazy takie, zwane schematami lub symbolami, produkuje wyobraźnia twórcza – fantazja – wyposażona w zdolność ideacji oraz metaforycznego „przenoszenia” struktur i znaczeń z jednej dziedziny przedmiotowej na inną, a także zdolność kształtowania przedmiotów nigdy w naturze nie oglądanych, czy też nawet takich, które w ogóle nie mogą być zobaczone – czyli tego, co pozazmysłowe.

Są to rozróżnienia „stare jak świat”, a przynajmniej tak stare, jak historia idei. Zachodnioeuropejska teoria znaków obrazowych, ta zwłaszcza, która się przyjęła w oficjalnej doktrynie Kościoła łacińskiego, przywiązała się, nazbyt jednostronnie, do pierwszego z wyżej wymienionych pojęć, które tak bujnie zaowocowało w sztuce „realistycznej”. Dzieje *mimesis* – pojęcia nieoddzielnie związanego z tą sztuką – opisał wnikliwie na materiale literatury Erich Auerbach, a z kolei Ernst Gombrich na materiale sztuk plastycznych nazwał je „sztuką złudzenia”. W cieniu doktryny i samej sztuki „realistycznej” wiodła skromny żywot doktryna i sztuka obrazowania drugiego typu. W tradycji zachodniej była to raczej sztuka (i doktryna) obrazowania alegorycznego, w którym z właściwą plastycznym przedstawieniom lapidarnością „opowiadano” jakąś „historię”: świętą lub świecką, mitologiczną lub biblijną. Przedstawienia te usiłowały różnie „przekładać” na język obrazów pewne idee ogólne, abstrakcyjne – najczęściej były to „ideały” etyczne. Zawierały w związku z tym jakiś „morał”, pouczenie, pojęciową aluzję lub „tezę”. Można śmiało powiedzieć, że

¹⁵ Por. teksty Jana z Damaszku zamieszczone w antologii W. Tatarkiewiczza, *Historia estetyki* (t. II, s. 55-57), a także w książce J. Meyendorffa (dz. cyt., s. 58-60).

przez długie wieki – zwłaszcza w epoce nowożytnej – sztuka zachodnioeuropejska była niejako spętana przedmiotowością w dwojakim sensie tego słowa: przedmiotu-wytworu (*téchne, artefactum*), najczęściej traktowanego jako narzędzie – np. katechezy, czy pewnej artystycznej ideologii – oraz przedmiotu przedstawionego, „naśladowanego” za pośrednictwem wytworu (*mímesis, fabula, imitatio*).

Właściwa sztuka symboliczna zaczyna się na Zachodzie na dobre dopiero w XIX wieku. Jest to jednak, z jednej strony, symbolizm „zeświecczony”, prześląknięty psychologizmem, penetrujący głębie indywidualnej „jaźni” artysty, lub ewokujący poczęte w jego niczym nie skrępowanej wyobraźni-fantazji idee „światów możliwych” – symbolizm najczęściej indyferentny wobec tego *sacrum*, o jakim jest mowa w tradycji Kościoła. Z drugiej strony, jest to w dalszym ciągu symbolizm mimetyczny, tyle że „portretujący” świat „wewnętrzny”: jaźni, duszy, jakichś imaginacyjnych „zaświatów”. Można snuć rozmaite domysły na temat tego, jakie przyczyny złożyły się na taki właśnie obrót rzeczy w kulturze Zachodu. Może odegrała tu pewną rolę dominacja najwcześniej i najsilniej wykształconej na obszarze łacińskim kultury słowa i myśli abstrakcyjnej, która stała się pożywką przede wszystkim dla spekulatywno-skrypturalnej, później zaś jednostronnie zracjonalizowanej pod wpływem idei Oświecenia, wyobraźni? Może też wpłynął na to również dla tej kultury charakterystyczny rygoryzm etyczny i ascetyczny, normatywizm i legalizm, skłonny do ikonoklastycznej surowości, który wysuszył, by tak rzec, źródła wyobraźni w dziedzinie „obrazowania wiary”? Może nie bez znaczenia okazała się również pragmatyczna rzeczowość i skłonność do utilitarnego traktowania wytworów ludzkiej ręki, jako produktów z natury rzeczy podrzędnych, bo wykonanych przez „sztuki słuźebne” nazywane także „brudnymi” (*sordidae*)? Czy wreszcie odcisnęła tu swoje piętno mentalność empirycystyczna i związane z nią upodobanie do naturalizmu i zmysłowej wrażeniowości, do impresyjności, emocjonalizmu i hedonizmu estetycznego, które to cechy opanowały sztukę i jej doktrynę zwłaszcza w wieku XVIII? Można snuć niemal w nieskończoność takie i tym podobne przypuszczenia – wciąż jesteśmy daleko od integralnej wizji historii kultury europejskiej. Sądzę jednak, że warto stawiać takie pytania, nawet jeśli zadowalająca odpowiedź na nie przekracza tymczasem jeszcze nasze możliwości.

*

Na koniec pragnę się podzielić pewnymi subiektywnymi „podejrzeniami”, czy też domysłami, których naturalnie nie uważam za udowodnione, ale które

mogą dać do myślenia na terenie tej problematyki, jaką podjęliśmy z okazji rocznicy Soboru Nicejskiego II. Zaczęę od konstatacji pewnych faktów.

Sytuacja „kryzysu obrazowania wiary”, jaką obserwujemy dzisiaj, zbiega się w gruncie rzeczy z „kryzysem” sztuki obrazotwórczej w ogóle i kto wie, czy ta zbieżność nie jest szczególnie znamienna. Narzuca się bowiem pytanie, czy obydwie „kryzysy”: sztuki sakralnej i „świeckiej” nie mają wspólnych przyczyn, lub może nawzajem się warunkują? Być może symptomy tych „kryzysów” wynikają z jakiegoś wyjąłwienia, wyeksploatowania pola wyobraźni wskutek zbyt jednostronnego jej odżywiania. Sądzę, że ma tu coś do powiedzenia wspomniana wyżej jednostronność pojęcia obrazu i obrazowania, która spowodowała niedowład wyobraźni symbolotwórczej. Ta ostatnia nie może być – z istoty swojej – przedmiotowo „przyziemna”, musi czerpać soki z penetracji rzeczywistości nie tylko pozazmysłowej, ale także nadzmysłowej, „najwyższej” – „pozaziemskiej”, jak się wyraża cytowana już Konstytucja soborowa. Słowem, czy kryzys w sztuce w ogóle nie bierze się w gruncie rzeczy z pewnego rodzaju „kryzysu zmysłu transcendencji” we współczesnej kulturze, a przez to z nieumiejętności – mimo karkołomnych niekiedy usiłowań – wyobrażeniowego przekroczenia świata postrzeżeń zmysłowych oraz świata przedmiotów przeznaczonych w końcu do powszechnego użytkowania?

Sztuka współczesna ze swoim obrazobórczym eksperymentatorstwem wydaje się wciąż niezwykle silnie „urzeczwiona”, chociaż w sposób heroiczny stara się wyrwać z krępujących ją sideł cywilizacji maszyn i postępu technicznego, uciekając się często do perwersyjnej deformacji, przedrzeźniających pastiszów i prześmiewczej groteski – drwiąc w ten sposób ze swego własnego dziedzictwa i tradycji. Jej paniczna ucieczka przed „przedmiotowością” nie uwalnia jej wcale od materialnego „urzeczwienia”, choćby w tym celu wykorzystywała – by się „uwiarygodnić” – najbardziej finezyjne pomysły konceptualizmu.

Rozbrat sztuk wizualnych i religii, odcięcie wyobraźni obrazotwórczej od jej sakralnych korzeni, brak dojrzałej, ontoteologicznej wykładni sztuki symbolicznej oraz wypracowanych artystycznych środków i sposobów wyrazu dla doświadczenia transcendencji, wytworzyły w sumie, jak sądzę, „kryzysowy syndrom”, jaki obserwujemy dzisiaj w całej sztuce i jej kościelnym odgałęzieniu – sztuce sakralnej. Powiedzmy sobie szczerze, że ta sytuacja ma swoje „lustrzane odbicie” w życiu liturgicznym Kościoła – czy nie przeżywamy bowiem jednocześnie „kryzysu” w liturgii? Biję się często na alarm z powodu rzucającego się w oczy spłylenia, strywializowania i sprymitywizowania oraz nowego, tym razem już „posoborowego” formalizmu obrzędów kościelnych – ale czy potrafimy dociec właściwej ich przyczyny? Liturgia, mimo reform soborowych, zazwyczaj daleka jest od tego, czym być powinna: obrzędem uobecnienia *sacrum*, wprowadzającym uczestników w obcowanie z Tajemnicą

Objawienia, inicjacją w misterium wiary – sakramentalno-symboliczną mystagogią. Uczestnictwo w liturgii zostało również, w znacznej mierze „urzeczwione” – spragmatyzowane i zinstrumentalizowane. Należy postawić pytanie: czy brak autentycznej sztuki sakralnej nie jest co najmniej współprzyczyną tego stanu rzeczy, skoro ona właśnie dysponowana jest do tego, by pełnić niezastąpioną rolę inicjacji poprzez kreowanie sakralnej czasoprzestrzeni i swego rodzaju „reżyserowanie” – od strony plastyczno-muzycznej – obrzędów liturgicznych?

Da się także, oczywiście, dostrzec symptomy „odwetu *sacrum*” – by użyć słynnego aforyzmu Leszka Kołakowskiego – również na terenie artystycznej twórczości „świeckiej”. Do takiej produkcji „odwetowej” zaliczyłabym rozmaite działania kontestacyjne we współczesnej sztuce, jak np. wysiłki zmierzające do jej ożywienia poprzez *happening*, interwencje artysty w świat zastany, różne postacie dekonstruktywizmu oraz próby wieloznacznej ingerencji sztuki w obszar życia codziennego. Są to, jak sądzę, właśnie próby „usymbolicznienia” zwykłej, życiowej powszedniości, próby „teatralizacji” – w sumie, kreowania wydarzeń i zachowań, w których nie bardzo wiadomo, czy chodzi ostatecznie o rytualistyczne „usztuczniczenie życia”, czy o „użyciowanie sztuki”.

Tego typu eksperymenty mają miejsce często w obrębie różnych „bractw wtajemniczenia” – artystycznych zespołów, grup twórczych związanych z elitarną z reguły publicznością (można tu zaliczyć np. teatry-laboratoria, wspólnoty artystów o podobnej formacji ideowej itp.). Upodabniają się one niekiedy do sekt religijnych, tajnych stowarzyszeń, gnostyckich komun „życia wspólnego”. Moda na ezoteryzm i egzotykę, na orientalny spirytualizm i doświadczenia z pogranicza kultu religijnego, magii, a także zabawy, groteski, sztuki jarmarcznej, pop-kultury itd., na satyryczne i (auto)szydercze widowiska, nie cofające się przed naruszeniem kulturowego „tabu”, ekshibicjonizmem, a nawet perwersją w odsłanianiu tego wszystkiego, co tradycyjna obyczajowość zwykła chronić jako intymną sferę ludzkiego życia osobistego – wszystko to może świadczyć o istnieniu jakiegoś „zagubionego paradygmatu”, poniechanego „archetypu”, o niezaspokojeniu potrzeby rytuału i z głodu transcendencji. Dochodzi tu do głosu, jak się wydaje, głęboko w człowieku zakorzenione dążenie do wyrażania doświadczeń kontaktu z Tajemnicą; wyrażania z natury rzeczy zapośredniczonego przez jakieś kreowane w tym celu struktury obrazowo-symboliczne. Nie muszą one koniecznie przybierać postaci przedmiotów-wytworów przedstawiających. Być może lepiej nawet nadają się do tego formy metaprzekształtów: zdarzenia, reżyserowanej celebracji, teatralno-misteryjnego gestu. Takie struktury znaczące artyści współcześni opatrują mianem performacji, interwencji, akcji itp. Nawiasem mówiąc – terminy te, zapożyczone ze współczesnej semiotyki i filozofii języka, nadają się do opisu zdarzeń, wypowiedzi, komunikacji,

dialogu, obcowania z „tekstami” kultury. W takie kategorie opisowe „wpisuje” siebie samą współczesna sztuka. Rzuca się jednak w oczy pewna surogatowość, prowizoryczność, a także bezradność owych eksperymentów, ich kulturowa bezpłodność, zwłaszcza gdy epatują agresywną i destruktywną manifestacją antywartości, często – *sacrum à rebours*.

Już trzynaście lat temu papież Paweł VI oceniał ten stan rzeczy, który tu próbuję z grubsza naszkicować, jako głęboki, wewnętrzny dramat współczesnej kultury chrześcijańskiej i dramat Kościoła. W wyżej cytowanym już przemówieniu do artystów wypowiada takie oto słowa: „trzeba przywrócić przyjaźń pomiędzy Kościołem i artystami. Co prawda, nie została ona nigdy zniszczona. Lecz, jak to się zdarza między przyjaciółmi, coś się zepsuło. Nie zniszczyliśmy naszej przyjaźni, ale zmaćciliśmy ją. Czy mogę pozwolić sobie na słowo szczerze? Opuściliście nas trochę, odeszliście daleko pić z innych źródeł, szukać – do czego zresztą mieliście prawo – wyrazu dla innych rzeczy, już nie naszych [...]. Niektóre dzieła sztuki ranią nas, strażników całej ludzkości, strażników pełnego spojrzenia na człowieka, jego zdrowia, jego równowagi [...]. Ale i my wzbudziliśmy w was zaniepokojenie, ponieważ nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem pomysłów i tysiącem nowości. Mówiliśmy wam, że posiadamy swój styl – trzeba mu sprostać, że posiadamy swoją tradycję – trzeba jej być wiernym, że mamy swoich mistrzów – trzeba ich naśladować, że mamy swoje kano-ny – nie istnieje inna droga. Przygnietliśmy was ciężarem nie do uniesienia. Przebaczenie nam! I my także opuściliśmy was. Nie pokazaliśmy wam naszych spraw, nie wprowadziliśmy was w miejsce święte, gdzie tajemnice Boga budzą w sercu ludzkim radość, nadzieję upojenie [...]. I – uczyńmy dzisiaj pełne *confiteor* – przynajmniej tu – obchodziliśmy się z wami bardzo źle [...]

¹⁶

Jesteśmy dzisiaj w stadium poszukiwań – i na razie odbywa się to w dużej mierze po omacku – w stadium wypróbowywania nowych form religijno-symbolicznego wyrazu, form odpowiednio pojemnych i wyrastających z doświadczeń współczesności, a zarazem zdolnych przechować i uobecnić nasze doświadczenie wiary i jej zagrożeń w aktualnych realiach kulturowych.

Doświadczenie religijne jest niejako „zrośnięte” z doświadczeniem symbolicznym. Świadczy o tym nawet sama etymologia obydwu słów: łacińskie *religio* oznacza nawiązanie więzi, zaś grecki *symbolon* oznacza „połączenie w jedno”. Język symboli jest, rzecz można, z natury językiem religijnym. Wynika stąd, że każdy autentyczny, tzn. dotyczący prawdy ludzkiego doświadczenia i przeżycia symbol nosi zarazem jakieś religijne piętno, wskazuje *sacrum*, nawet jeśli jest symbolem „zsekularyzowanym”, jak w sztuce najnowszej. Zdarza się,

¹⁶ Paweł VI do artystów, s. 1425-1426.

że staje się symbolem o „formie zdeprawowanej” i z tej racji nieodpowiedniej dla kościelnego wnętrza, niemniej, w pewien sposób świadczy o transcendencji. Bywa też, że czyni to nieudolnie, lub nawet perwersyjnie – „naśludując”, lecz na zasadzie pastiszu, symboliczne struktury znaczące, którymi nasycona jest kościelna liturgia. Jednakże nawet ten „symbolizm zdeformowany”, rażący zarówno nasze hedonistyczne poczucie piękna, jak i głębszy zmysł harmonijnego ładu, posiada tę zaletę, że porusza, a często rani naszą stępioną wrażliwość i zmusza do refleksji, do przewartościowania dotychczasowych przyzwyczajzeń i stereotypów, nie tylko estetycznych, ale także życiowych i religijnych. Może dopomóc do wyzbycia się wytartych, zbanalizowanych form obrazowania wiary i wyzwolić poszukiwanie nowych dróg uobecniania *sacrum* w świecie kultury i w kościelnej przestrzeni kultowej. Może wytrącać spragmatyzowaną i „uprzedmiotowioną” inteligencję i wyobraźnię ze stagnacji i łatwizny, zarówno w produkcji, jak i w odbiorze dzieł sztuki.

O tej dwuznaczności oddziaływania symboli wiedział dwunastowieczny mistrz nauki o kontemplacji, Hugon od św. Wiktora, który doceniał inicjacyjną rolę sztuki, a w jej ramach, pozytywną, „rewelacyjną” funkcję „estetycznej brzydoty” – deformacji, która odwołuje od zanadto zmysłowej, powierzchownej przyjemności i prowadzi do głębszej penetracji religijnych znaczeń. Uwzględniał m.in. mystagogiczną doniosłość tzw. *dissimilia signa* – znaków wskazujących „przez niepodobieństwo” na to, co ponadzmysłowe. Wiedział o tym także Witkacy, dopominając się o miejsce dla „uczuć metafizycznych” w sztuce Czystej Formy, wyzwolonej z płytkiego mimetyzmu i taniej „ładności”. Wiedzą o tym także artyści współcześni, choć ich poszukiwania wiodą ich często na bezdroża ezoterycznej *quasi*-mistyki, agresywnego antynaturalizmu, antyhumanizmu, antyestetyzmu, antysztuki i *antysacrum*. Dopominają się w ten sposób – może nie w pełni samoświadomy – o nowe formy uobecnienia *sacrum*, o odnowienie sakralnego uniwersum symbolicznego.

Przyznajmy, że jesteśmy daleko od zadowalających rozwiązań. Tam, gdzie autentyczny religijny symbolizm toruje sobie drogę do wnętrza kościelnych, jest on dziś najczęściej pożyczką historyczną – jak choćby ikony bizantyjskie wprowadzane do świątyń romańskich, gotyckich, czy zgoła współczesnych. Nie jest to zły początek, lecz nie można poprzestać na nowym „historycyzmie” – tym razem o posmaku ekumenicznym. Na pewno nie w tym rzecz, by wypracowywać doktrynalne recepty na nowoczesną sztukę religijną i sakralną. Może najpilniejszą rzeczą jest inicjacja religijna i teologiczna samych artystów – chodzi o „dopuszczenie ich do miejsc świętych”, o czym mówił Paweł VI. Należy mieć zaufanie, że sami wówczas odnajdą ów „zagubiony paradygmat” oraz odpowiednie środki do wyrażania doświadczeń, których staną się pełnoprawnymi, świadomymi swej niezastąpionej funkcji w Kościele, uczestnikami.

S u m m a r y

Among many warning lights of crisis which, contemporary culture is frequently charged with, the crisis of art as a pictorial expression of faith went through the official announcement of the Church. The most dramatic speech on this subject was delivered by the pope Paul VI in the 'sixties. The causes of the crisis, however, are complicated and manifold, and they are not to be reduced to any single agent.

The author of the paper points out a particular factor to be taken into account when the history of doctrines – philosophical as well as theological ones – are under enquiry. The doctrinal development was strongly influenced by the standpoint of the ecclesiastical officials prescribing the principles, rules and conditions which had to be observed by the artists and their works in order to be admitted to the sanctuaries and to participate in the acts of cult. The author is of the opinion that the important cause of the contemporary crisis of art functioning in the space of cult has its roots in some time-honoured stereotypes that prevailed over Latin ecclesiastical mentality since the Middle Ages. This was an epoch when the significant and long-standing polarization of the doctrinal viewpoints concerning art between Christian East and West came into action. Byzantine theologians in the train of the iconoclastic controversy had worked out a mature doctrine of the image-worship that was accepted as the „triumph of Orthodoxy” by the Second Nicene Council (787). They interpreted sacred images in terms of the sacraments, as the means of initiation into the mysteries of faith and the visual symbolic celebration of the mystic presence of the Holy. „The art became inseparable from theology” (John Meyendorff). The Latin Church charged the ecclesiastical art with cautious, pragmatic precepts reducing its functions to the didactic, illustrating and decorative aims. The Libri Carolini (794) named the main role the sacred art was to play „the Scripture for illiterates” (biblia pauperum) warning against worshipping the images for fear of idolatry. The art wasn't mentioned even as a „maid servant of theology”.

This western doctrinal reductionism doesn't bring about crisis at once. The baroque art was still able to express fervently the living faith and nourish the taste of believers with imaginary force and sense of holiness. The crisis – the separation of artistic claims and demands of ecclesiastical sponsors – revealed itself during the 19th century. Art proclaimed autonomy (l'art pour l'art) and the Church settled for the artistic production orthodox as to the content but eclectic, second-rate, average and styleless. Thus began an invasion of a daub the sacred places.

Did this situation result from the priority assigned to a word – spoken and written – so typical of western mentality? Or due to the peculiar pragmatism and ingrained prejudice that make Latins believe art to be inferior to the contemplative actions and set it up in the rank of serviceable means void of any dignity? Or, as the case may be, the restrictive legalism fed, the settled doubt and reserve toward the famous disobedience of human faculty producing images, or even more of this, the developing sensualism, naturalism and hedonism of modern esthetics strengthen this retreat from the sacred symbolism and sterilized art from the sense of holiness? No one can give easy answer to these questions.

The Second Vatican Council became the first *foreboding* of the real change of mind at least. The Constitution of Liturgy with respect to sacred art returns to the forgotten ideas and statements of the Second Nicene Council. The Constitution defines the works of sacred art as „signs and symbols of the supreme reality” and artistic creativity as „the holy imitation of God the Creator”. Using the concept of symbol in the context of liturgical action seems to be the most important issue.

This doesn't mean, of course, that the documents of the Council present a mature theological doctrine of art. This doctrine is still to be worked out. The concept of symbol is in itself very

ambiguous. Moreover, no less difficult is the question of the dialogue between modern (or „post-modern”) art and the Church; between artists, fond of their freedom and right to experiment and contest, and the ecclesiastical sponsor caring of the purity of sanctuaries and of the faith of believers.

It must be said frankly that contemporary artistic communities are settled aside the sacred space and places. They are not accustomed with the religious and ecclesiastical demands of cult, worship, liturgy, or sensitivity at all. But they are also in search of some kind of mystery, solemnity, ritual gestures and performances. And often they find all of this in any possible form of deviation, even of a blasphemy. On the other hand, we can observe the warning benality wearing, *strumming* of liturgy itself. Both symptoms of crisis are a challenge to Christian culture. And both point to the „lost paradigm” of the religious creative imagination which cannot find the appropriate forms of self-expression – in art and in liturgy as well.

The remedy to this situation lays not in the healing of doctrine alone. The most urging need is „to let the artists enter into the sacred places” – as Paul VI put it – let them learn how to become full-fledged participants in the holy mysteries, how to organize the space and time of cult.

Summarized by Elżbieta Wolicka