

Janusz St. Pasierb

Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II

Collectanea Theologica 40/3, 5-26

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. JANUSZ ST. PASIERB, WARSZAWA—PELPLIN

TEORIA SZTUKI SAKRALNEJ W POSTANOWIENIACH VATICANUM II

Nie ma nic praktyczniejszego od dobrej teorii. Warto przypominać od czasu do czasu to zdanie zwłaszcza u nas, gdzie „każdy czyn wschodzi za wcześnie, a każda książka — za późno”, jak pisał Norwid.

Teoria sztuki kościelnej, której elementy zawiera VII rozdział Konstytucji *O liturgii*, ogłoszonej 4 grudnia 1963 r., wyrosła zarówno z wcześniejszych teorii, jak i praktyki, a w ciągu sześciu lat *postconcilium* ulegała ciśnieniu realizacji. Wyraziło się to w meandrach posoborowych instrukcji i innych dokumentów, a wreszcie wykrystalizowało w prawie liturgicznym zawartym w rozdziale V *De ecclesiarum dispositione et ornatu ad Eucharistiam celebrandam* nowego *ORDO MISSAE*.

Wśród dyscyplin zajmujących się sztuką teoria sztuki jest bodaj zjawiskiem najstarszym, towarzyszącym jej dziejom co najmniej od czasów starożytności grecko-rzymskiej. Teoria sztuki wyrasta z praktyki, której przejawy ocenia krytycznie i wyciąga z nich wnioski, jakie w charakterze postulatów, zasad czy norm przedkłada na powrót praktyce. Istotny jest tu element sprzężenia zwrotnego w stosunku do praktyki, jakiego nie posiada nauka zwana historią sztuki (której oficjalne urodziny miały miejsce zaledwie 200 lat temu: jako datę jej powstania uważa się rok 1764, kiedy ukazało się dzieło J. J. Wincklemanna *Geschichte der Kunst des Altertums*).

Nie posiada go również w tym stopniu estetyka, której powstanie — jako odrębnej dyscypliny — jest nieco wcześniejsze; w latach 1750—1758 opublikowana została praca A. G. Baumgartena pt. *Aesthetica*. Estetyka tworzy nie tylko opisy, ale i przepisy; poza rejestracją i analizą ustala także normy i kanony. Będąc jednak refleksją o typie bądź filozoficznym, bądź teologicznym

nym¹, zbliżona jest do psychologii i socjologii sztuki, do dyscyplin wyjaśniających sztukę, nie mających pretensji do kształtowania twórczości artystycznej w sposób bezpośredni, do czego aspiruje teoria sztuki.

O ile właściwie wszystkie wspomniane dyscypliny mają charakter „systemu” odkrywającego jakieś prawa rządzące sztuką, to teoria należy do zjawisk określanych współcześnie jako *message*. Ich istotą jest nie tylko wyjaśnianie, ale i zmienianie rzeczywistości. Teoria sztuki nie odkrywa praw rządzących twórczością, ale je ustanawia. Mogą się one odnosić tak do zagadnień formalnych, jak i treściowych, mogą też posiadać charakter bądź *norm prawnych* (np. teoria ikonografii zawarta w przepisach niektórych soborów i synodów, przepisy kanoniczne odnośnie do tworzyw i kształtów przedmiotów służących kultowi itp.), bądź też *fachowych wskazań* dotyczących problemów warsztatowych, technologicznych, artystycznych (np. technologiczne wskazówki w dziełach tzw. Herakliusza, Teofila Mnicha *O sztukach rozmaitych ksiąg troje*, Cennino Cenniniego *Rzeczy o malarstwie*, lub w teoretyzujących już w nowożytnym tego słowa rozumieniu traktatach Leonarda da Vinci czy Dürera).

VII rozdział Konstytucji Soboru Watykańskiego II *O liturgii* nie zawiera oczywiście systematycznego zarysu teorii sztuki kościelnej. Trzeba powiedzieć od razu, że w ogóle ta część dokumentu jest bardzo nierówna, i to zarówno w sensie formalnym, jak i merytorycznym. Pod względem formy rozdział VII powstał z dwóch rozdziałów, które istniały i w pierwszych projektach, jak i jeszcze w schemacie. Nosiły one tytuł *De sacra supellectile* i *De arte sacra*, a ponadto był między nimi zamieszczony rozdział o muzyce kościelnej. Dość mechaniczne połączenie obu tych rozdziałów nie przydało tekstowi klarowności i spistości.

Pod względem merytorycznym odbić się musiał niedobór fachowych konsultorów, decydowali zresztą ojcowie soboru, a więc ludzie mający przygotowanie raczej teologiczne. Nierówność treści spowodowało także przejęcie — w formie nie wyodrębnionych cytatów — sformułowań z dokumentów wcześniejszych (np. Soboru Trydenckiego czy encykliki Piusa XII *Mediator Dei*), które związane zostały ze zdaniem bardziej postępowymi, wyrosłymi z teorii i praktyki nowoczesnego ruchu liturgicznego oraz z wniosków wyciągniętych z rozwoju sztuki sakralnej w XX w.

Myśli o sztuce zawarte w Konstytucji „O liturgii” można by uporządkować w następujące grupy zagadnień:

¹ Jako najnowsza i najobszerniejszą pracę trzeba tu wymienić dwutomowe dzieło Hansa Ursa von Balthasara, *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik*, Einsiedeln 1961—1962.

- I. Teoria sztuki sakralnej.
- II. Teoria dzieła sztuki sakralnej:
 1. Dzieło sztuki sakralnej jako znak i symbol,
 2. Zasada pluralizmu artystycznego,
 3. Postulat prostoty i ubóstwa;
- III. Teoria dzieła architektury kościelnej:
 1. Zasada funkcjonalizmu,
 2. Zasada immanentyzmu,
 3. Zasada altarocentryzmu;
- IV. Teoria dzieł malarstwa i rzeźby:
 1. Postulaty formalne —
 - a. decorum,
 - b. *pulchrum*,
 - c. postulat poziomu artystycznego,
 2. Postulaty ikonograficzne —
 - a. racja bytu ikonografii chrześcijańskiej,
 - b. problem programu ikonograficznego (ilość i porządek rozmieszczenia wizerunków),
 - c. kryteria oceny;
- V. Teoria studiów sztuki sakralnej (zakres i cel):
 1. dla seminarzystów,
 2. dla artystów.

I. Teoria sztuki sakralnej

Sobór Watykański II jest pierwszym w dziejach soborem, który posłużył się określeniem *ars*, pierwszym, który mówił o sztuce, a nie — jak czyniły to sobory poprzednie — tylko o jej produktach, o dziełach, jakie określano mianem „świętych wizerunków” (*imagines sacri*) i oceniano wyłącznie z punktu widzenia ikonografii².

Konstytucja *O liturgii* wprowadziła również rozróżnienie pomiędzy sztuką sakralną a religijną, nazywając pierwszą „szczytem” (*culmen*) sztuki religijnej (KL 122). Jeśliby przyjąć, że sztuka religijna to sztuka wyrosła z przeżytej i wyrażonej subiektywnie przez artystę inspiracji religijnej, wyrażonej bądź tematem (ikonografia), bądź treścią (ikonologia), to przez sztukę sakralną należałoby rozumieć sztukę religijną przeznaczoną do publicznego kultu kościelnego i z tej racji podlegającą ocenie (aprobacie) przy zastosowaniu obiektywnych kryteriów ustalonych przez społeczność kościelną³.

Warto jednak zastanowić się nad sensem określenia *ars sacra*. Cóż znaczy *sacrum* w odniesieniu do sztuki? Co jest jego przeciwstawieniem? Czy — i w jakim sensie — *profanum*?

² J. St. Pasierb, *Vaticanium II — o sztuce sakralnej*, TP 18(1964) nr 27(728), 3.

³ Tenże, *Zagadnienie współczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji „O liturgii”*, w pracy zbior.: *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań—Warszawa—Lublin 1967, 526.

Dla Péguy'ego przeciwstawienie *sacrum* i *profanum* było zdradą Ewangelii i główną przyczyną dechrystianizacji (*l'inchristianisation*) świata. Nb. także pierwsi chrześcijanie bali się pojęcia „sakralność”, które w ich odczuciu było związane z pogaństwem. Nawet autorzy Septuaginty starotestamentowe *kadoś* oddali greckim *hagios*, by nie posłużyć się związanym z kultami pogańskimi słowem *hieros*⁴. W pierwszych wiekach chrystianizmu kultem było życie chrześcijan, które było święte, dopiero grzech wprowadzał w nie *profanum*⁵.

Jeśli dziś utrzymujemy, że nic nie jest świeckie, to nie tylko dlatego, że wszystko może być uświęcone, ale i dlatego, że dostrzegamy o n t y c z n ą ś w i ę t o ś ć całego bytu, który wyszedł z rąk Boga. Ponosząc konsekwencje grzechu pierworodnego, świat potrzebował odkupienia dokonywanego i dokonanego przez Chrystusa jako pełnego łaski i prawdy (J 1, 14), przez Jego ś w i ę t o ś ć z b a w c z ą. W Chrystusie cała pełnia bóstwa zamieszkała cieleśnie i z nią jesteśmy złączeni (Kol 2, 9). Według Nowego Testamentu ciało Chrystusa jest obecne w dziejach naszego zbawienia biorąc biblijnie, w trojakim sensie: po pierwsze — jako ciało Tego, który umarł, zmartwychwstał i wniebówstał, a więc jako ciało uwielbione, po drugie — jako ciało eucharystyczne i po trzecie — jako Kościół⁶.

Świętość zbawcza jest obecna i działa w świecie w trzech wymiarach: historyczno-eschatologicznym, eucharystycznym i eklezyjalnym. Działa także przez świętość znaków sakramentalnych, wreszcie przez inne znaki, które wyrażają nasz związek z Bogiem w Jezusie Chrystusie albo dysponują nas do lepszego urzeczywistnienia tego związku. Znaki te są przystosowane do funkcji ułatwiania naszej łączności (*communio*) z Bogiem, która jest nieodłączna od trwania w jedności z braćmi, oraz do funkcji oznaczania Jego obecności.

Dzieła sztuki sakralnej, określone przez Konstytucję *O liturgii* jako „znaki i symbole najwyższych spraw”, posiadają taką właśnie świętość — *sacrum* w znaczeniu funkcjonalnym, nie zawierającym żadnej deprecjacji *profanum*⁷, jakie Y. Congar proponuje nazywać *sacré pédagogique*.

Konstytucja *O liturgii* ukazuje taką wizję sztuki, przypominając artystom, że ich twórczość jest „swego rodzaju naśladowaniem

⁴ Schrenk, *Hieros*, art. w *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, t. 3, 221 n.

⁵ Y. Congar, *Situation du „sacré” en régime chrétien*, w pracy zbior.: *La Liturgie après Vatican II. Bilan, études, prospective*, Paris 1967, 392.

⁶ *Tamże*, 396.

⁷ *Tamże*, 399.

Boga Stworzyciela" (KL 127), a więc podkreślając analogie zachodzące między stworzeniem a tworzeniem. Nigdy chyba w żadnym dokumencie kościelnym ranga artysty nie była postawiona tak wysoko. Przychodzi tu na myśl określenie Leonarda, który nazywał sztukę „wnuczką natury i krewniaczką Boga”.

Sobór postawił przed sztuką sakralną trzy zadania: służbę kultowi (liturgii), zbudowanie wiernych (a więc oddziaływanie na wolę) i religijne kształcenie ich (*instructio religiosa* — oddziaływanie na rozum, *paedagogia fidei*).

Cele te spełniać ma sztuka dzięki swej dwukierunkowej strukturze. Z jednej strony bowiem jej dzieła mają „wyrażać Boże piękno (*exprimere pulchritudinem divinam*), a z drugiej — mają „pobożnie zwracać ku Bogu myśli ludzi” (*hominum mentes pie in Deum convertere*), i służyć chwale Boga (*Deo, eiusdemque laudi et gloriae provehendae* KL 122).

Jest to struktura bardzo podobna do struktury religii, gdzie Bóg jest przede wszystkim *Deus desiderans*, Bogiem zbliżającym się do ludzi w działaniu określanym mianem ekonomii zbawienia, ale jest też Bogiem ludzkich poszukiwań i tęsknot (*Deus desideratus*). Taka również dwukierunkowa jest budowa liturgii. Jak widać, związek sztuki sakralnej z liturgią nie jest przypadkowy lub tylko werbalny, ale odnosi się do istoty obu zjawisk: i liturgii, i sztuki.

II. Teoria dzieła sztuki sakralnej

1. Dzieło sztuki sakralnej jako znak i symbol

Chyba najplodniejszym określeniem zawartym w VII rozdziale Konstytucji *O liturgii* jest nazwanie dzieł sztuki sakralnej „znakami i symbolami najwyższych spraw”.

Wspomniana powyżej wertykalna dwukierunkowość istniejąca w dziele sztuki sakralnej występuje również w symbolu. Paul Tillich powiada, że symbol posiada dwojaką funkcję: najpierw otwiera pewne poziomy rzeczywistości, których nie można w inny sposób uchwycić, a następnie dokonuje otwarcia pewnych głębi naszej duszy⁸. Następują więc dwa otwarcia: rzeczywistości zewnętrznej i naszej rzeczywistości wewnętrznej. Dlatego Tillich mówi o symbolu, że jest on „dwukrawędziowy” (*two-edged*)⁹.

Przechodząc w domenę religii Tillich stwierdza, że symbol religijny uczestniczy w *sacrum*, że jest święty przez uczestniczenie¹⁰.

⁸ P. Tillich, *Religious symbols and our knowledge of God*, Christian Scholar 38(1955).

⁹ *Tamże*, 190.

¹⁰ *Tenże*, *Theology and symbolism: Religious symbolism*, 110 n.

Religijny symbol otwiera przed duszą tajemnicę świętości i otwiera duszę na tajemnicę świętości, na którą dusza może odpowiedzieć.

Konstytucja *O liturgii* określa dzieło sztuki nie tylko mianem symbolu, ale — i to na pierwszym miejscu — mianem znaku. Jaki jest zakres i stosunek do siebie obu tych pojęć?

Filozoficzna definicja znaku mówi, że znakiem może być przedmiot lub zdarzenie przyporządkowane jakiemuś drugiemu przedmiotowi lub zdarzeniu w ten sposób, że spostrzeżenie lub przedstawienie znaku wywołuje albo powinno wywoływać przedstawienie przyporządkowanego przedmiotu. Jeżeli znak wskazuje na przedstawienie idealne, jest symbolem¹¹. Według naszej *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* symbolem jest „każdy znak właściwy, należący do podklasy znaków zastępczych, pełniący funkcję substytucji (...), wywołujący określone stany psychiczne i emocjonalne”¹², jest zawsze znakiem konwencjonalnym, tj. funkcjonującym na podstawie umowy wyraźnej lub zwyczajowej. Jeśli przypomnimy sobie etymologię terminu „symbol” i antyczne rozumienie symbolu, widzimy trafność słynnej definicji Carlyle’a, który w tym szczególnym rodzaju znaku, jakim jest symbol, widział przede wszystkim dwa elementy: *concealment* i *revelation*. To ostatnie — owo wtajemniczenie — zakłada umowę, przynajmniej zwyczajową. Tak ma się rzecz z symbolami liturgicznymi, które znane są uczestnikom obrzędów.

Dzieła sztuki współczesnej — i o tym szerzej za chwilę — posiadają również charakter skrótu, znaku, symbolu. Może więc dojść do spotkania na tej samej „częstótlivosti” między nimi a dziełami współczesnej sztuki sakralnej, które — po myśli soboru — mają prawo przestać być ilustracjami, a stać się symbolami. Trudność polega na tym, że dzieła sztuki współczesnej są symbolami subiektywnymi, właściwymi tylko danemu artyście (malarzowi, dramaturgowi, filmowcowi), nierzadko pozostając zagadkami dla wszystkich innych.

Ważność symbolu podkreślana jest zresztą nie tylko w tych wymiarach. Istnieje przecież współcześnie „teologia znaku”, wychodząca z pojmowania Chrystusa jako największego znaku Boga (*imago Dei invisibilis*), i istnieje we współczesnej estetyce neokantowska teoria E. Cassirera, traktująca samą sztukę jako „formę symboliczną”.

Przez nią — pisze Cassirer — „należy rozumieć wszelką energię ducha, dzięki której duchowa treść znaczenia zostaje związana z konkretnym znakiem zmysłowym i łączy się z tym znakiem wewnątrz. W tym sensie język, świat mityczno-religijny i sztuka

¹¹ Zob. *Symbol*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 10, 1321.

¹² *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 11, 152.

przedstawiają się nam jako owe szczególne formy symboliczne. W nich wszystkich bowiem przejawia się to podstawowe zjawisko, że nasza świadomość nie zadowala się jedynie otrzymywaniem wrażeń ze świata zewnętrznego, lecz łączy każde wrażenie ze swobodną czynnością wyrażania i przepaja nią wrażenie. Świat znaków i obrazów przez nas stworzonych przeciwstawia się temu, co nazywamy obiektywną rzeczywistością rzeczy, i utrzymuje się wbrew niej w niezależnej pełni i z pierwotną mocą”¹³. S. Wisse wskazuje również na to, że dzieło może być symboliczne, jeśli je traktować jako wyraz przeżyć artysty (do tego sprowadza się również i teoria Cassirera), ale że można tę nazwę zastrzec tylko dla takich dzieł, które wyrażają coś nadzmysłowego — co nie może być przedstawione inaczej — kiedy dokonują eksploracji w strefie tego, co duchowe, transcendentne, boskie. Symbol przejmuje na siebie obowiązek „reprezentowania” i posiada charakterystyczną, opisaną przez Tillicha dwukierunkowość¹⁴. Wszystko to weryfikuje się w pełni, gdy rozważamy rolę dzieła sztuki sakralnej jako „symbolu najwyższych spraw”.

Kariera symbolu — także w zakresie nauk ścisłych — jest dziś ogromna. Stało się tak zapewne dzięki wylansowaniu tego terminu przez psychologię analityczną i psychologię głębi, gdzie symbol, stanowiąc jedno z centralnych pojęć, odgrywa rolę pośrednika między nieświadomymi siłami psychiki a świadomością. Definicja soborowa dzieła sztuki jako symbolu wychodzi wyraźnie naprzeciw aktualnym tendencjom umysłowym naszych czasów.

2. Zasada pluralizmu artystycznego

Jakimś rozpoznaniem „znaku czasu” było niewątpliwie dostrzeżenie przez sobór pluralizmu współczesnego świata. W odniesieniu do sztuki sakralnej zasada pluralizmu posiada wielorakie znaczenie.

¹³ E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, w: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Oxford 1956, 175 n. Warto przypomnieć, jak Cassirer widzi powstanie i przebieg procesu symbolicznego: „Moc tego tworzenia (treści zmysłowych przez świadomość) polega na tym, że przekształca ona zwykłe treści wrażeniowe i spostrzeżeniowe w treści symboliczne” (*Tamże*, 177).

„Proces symboliczny przypomina pojedynczy strumień życia i myśli, który przepływa przez świadomość i tym samym tworzy jej różnorodność i spójność, bogactwo, ciągłość i trwałość”. E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven 1957, t. 3, 202. Przekład polski tekstów Cassirera — A. Schaff, *Język a poznanie*, Warszawa² 1967, 54, przyp. 10.

¹⁴ S. Wisse, *Das religiöse Symbol. Versuch einer Wesendeutung*, Essen 1963, 17 n.

Idzie tu na pierwszym miejscu o pluralizm kulturowy: Konstytucja *O liturgii* przyznaje prawo obywatelstwa sztuce kościelnej wszystkich narodów i ludów (KL 123); oznacza to niewątpliwie koniec kolonizacji i europeizacji w ramach krzewienia chrystianizmu.

Na drugim miejscu trzeba wymienić pluralizm artystyczny, stylistyczny: „Kościół żadnego stylu nie uważał za własny” (*Ecclesia nullum artis stilum veluti proprium habuit* — KL 123). Sobór oświadczył uroczyście, że nie ma żadnego stylu „kościelnego”, „katolickiego”, że ambicją Kościoła nigdy nie było posiadanie własnego, osobnego, ezoterycznego języka — także artystycznego. Jest to sformułowanie analogiczne do decyzji wprowadzenia do liturgii języków ojczystych. Do tego pluralizmu artystycznego nie przyznawano się dotychczas z taką otwartością, a jednak prawie cała historia sztuki kościelnej potwierdza tę zasadę, gdyż znaleźć w niej można szereg dowodów na to, że Kościół posługiwał się językiem stylistycznym wszystkich epok i dopiero w jałowym XIX wieku niektórzy wpadli na pomysł, by tworzyć osobną „sztukę katolicką”, np. w „Bractwie św. Łukasza” w Beuron czy gdzie indziej.

Należy przypuszczać, że zasada pluralizmu oznacza także dopuszczenie do głosu w dziedzinie sztuki sakralnej wszystkich twórców przeżywających problematykę religijną i pragnących wypowiedzieć się na jej temat. Na pewno pozostaje w mocy zdanie błogosławionego *Fra Angelico*, że ażeby malować sprawy Jezusa, trzeba żyć z Jezusem, ale żyć z Jezusem znaczy o wiele więcej, niż posiadać metrykę z katolickiego biura parafialnego. W dziedzinie sztuki — bardziej niż w jakiegokolwiek innej — *multi qui intus videntur — foris sunt, et multi qui foris videntur intus sunt*.

Na ostatnim miejscu wymienilibym zasadę pluralizmu w sensie technicznym i materiałowym: „Kościół (...) dopuszczał także zmiany w materiale, w kształcie i ozdobach, które z biegiem wieków przynosił postęp techniczny” (KL 123). Wielkim triumfem tej zasady są przepisy zawarte w najnowszym *ORDO MISSAE*, które zaczęły obowiązywać w Kościele Powszechnym od Adwentu roku 1969. Nawet mensa ołtarzowa może być — wedle uznania episkopatu danego kraju — sporządzona niekoniecznie z kamienia, lecz z innego odpowiedniego tworzywa (nr 263); podobny liberalizm widać w możliwości wyboru materiałów, z jakich mają być sporządzane szaty liturgiczne (nr 305), oraz ich kroju (nr 304), a także tworzyw, z jakich mogą być wykonane naczynia liturgiczne (nr 290).

3. Postulat prostoty i ubóstwa

Prowadzi to nas do następnego zagadnienia: prostoty i ubóstwa w sztuce sakralnej. Konstytucja *O liturgii* apeluje,

ale tylko do biskupów (KL 124), o ubieganie się w wystroju kościelnym raczej o szlachetne piękno, niż o kosztowność (*sumptuositas*). Podobnie stawia sprawę nowe *ORDO MISSAE*: w świątyniach powinna panować raczej *simplicitas quam pompa*: prostota, a nie przepych (nr 279) i zwraca uwagę, mówiąc o szatach liturgicznych, że ich piękno nie polega na ozdobach, ale na tworzywie i kroju.

Na temat zasady prostoty i ubóstwa wywiązała się w auli soborowej dość ożywiona dyskusja. Ludzie zawsze chcieli ofiarować Bogu, co mieli najlepszego i najdroższego. Stąd w kulcie i sztuce chrześcijańskiej wziął się właśnie ów „luksus dla Boga”. Zrodziło to przepisy o obowiązkowym posługiwaniu się w obrzędach liturgicznych najdroższymi tworzywami, jak złoto i jedwabie. Łączyły się to niewątpliwie z symboliką: skoro Kościół miał być znakiem nieba na ziemi i „nową Jerozolimą”, to przecież nie bez wpływu musiał pozostać ten opis z Apokalipsy, gdzie niebieska Jerozolima przedstawiona jest jako zbudowana z drogocennych kamieni. Św. Piotr Kanizjusz w traktacie *De Maria Virgine* porównał protestantów, których świątynie były ubogie i którzy niszczyli sztukę kościelną, do Judasza, co żałował olejku Magdaleny na stopy Jezusa. Stąd zapewne wziął się niesłychany przepych baroku, cały blask sztuki kontrreformacji. Nic nie było dość bogate dla Boga, przy czym tworzywa nie dość wspaniałe i kosztowne przemaalowywano, złożono: drewno udawało marmur lub metal, szkielek — drogocenne kamienie. Tak doszło w sztuce kościelnej do swoistego *triumfalizmu twórcy*, który bardzo odpowiadał niewyrobinemu widzowi: przecież wieki musiały upłynąć, żeby ludzie dostrzegli, że sztuka i kunszt cenniejsze są od najbogatszych tworzyw: *ars auro gemmisque prior*.

W łonie Kościoła nigdy nie brakowało protestów przeciwko temu bogactwu. Rozumowali tak zresztą nie tylko heretycy. Już św. Epifaniusz z Salaminy, wielki rygorysta IV wieku, chciał, by zasłony, na których malowano w kościołach święte wizerunki, rozdać na prześcieradła ubogim. Św. Bernard z Clairvaux w XII w. przeciwstawił się bogactwu sztuki benedyktyńskiej, kluniackiej, domagając się, by świątynie założonego przez siebie zakonu cysterskiego były proste, skromne, ubogie.

Ale czy sztuka uboga jest równocześnie sztuką ubogich? Biskupi sycylijscy zwrócili uwagę na soborze, że właśnie biedni ludzie z ubogich krajów pragną bogatych kościołów i bogatej sztuki. Jest w tym na pewno jakaś projekcja marzeń i tęsknot. Środowiska te ogromnie lubią filmy z życia „wyższych” sfer. Człowiek ubogi chce choć raz w niedzielę wydobyć się z szarzyzny, znaleźć się w „salonie Pana Boga”.

Tymczasem sztuka współczesna (dodajmy: sztuka tworzona w krajach bogatych, sztuka zbuntowana przeciwko „społeczeństwu

konsumpcji", sztuka kontestacji i protestu) chce być sztuką ubogą, ale może nie tylko dlatego, że jest sztuką dla bogatych. Nie są to tylko problemy formy (dzieła sztuki współczesnej robi się dzisiaj ze szmat, z papieru, ze złomu), ale i treści. Claude Lévi-Strauss ukazuje to zagadnienie na odcinku dziejów sztuki nowoczesnej, począwszy od impresjonizmu; „obrazy impresjonistyczne — powiada — nie tylko zakładają przekształcenie, rewolucję techniki malarskiej i sposobu patrzenia. Dokonują też rewolucji w przedmiocie malarstwa, co już określiliśmy następująco: malarze klasycyzmu, a nawet romantyzmu zajmowali się tylko pejzażami godnymi i podniosłymi. Musiały tam być góry, majestatyczne drzewa i tak dalej, podczas gdy impresjonizm zadowala się czymś znacznie skromniejszym: pola, domki, kilka skarłałych drzew”¹⁵.

Claude Lévi-Strauss tłumaczy to następująco: „Jest to malarstwo społeczeństwa, które uczy się właśnie, że powinno wyrzec się wielu rzeczy, do których poprzednie epoki miały jeszcze prawo. I to uwznioślenie, doprowadzenie do malarskiej godności, pejzaży przedmieść, tłumaczy się może tym, że one również są ładne, mimo że dawniej o tym nie wiedziano, głównie jednak tym, że wielkie krajobrazy, które inspirowały Poussina, są coraz mniej dostępne dla człowieka XIX wieku. Niedługo przestaną istnieć. Cywilizacja niszczy je prawie wszędzie i człowiek powinien nauczyć się zadowalać skromniejszymi radościami”¹⁶. „Kubizm — powiada dalej Claude Lévi-Strauss — podejmuje nauczanie ludzi, aby żyli w zgodzie nie z małymi pejzażami przedmieścia (gdyż Montmartre najeży się już domami niezbyt miłymi dla oka), lecz z wytworami ludzkiego przemysłu. Świat, w którym musi żyć człowiek XX wieku, nie kryje już nawet tych małych zakątków, względnie ustronnych, drogie dla Sisleya czy Pissarra. Jest to świat całkowicie osaczony przez kulturę i wytwory kultury, zapładniający malarstwo, które poszukuje głównych tematów natchnienia w przedmiotach fabrykowanych”¹⁷.

Buffet zdaje się — wedle Lévi-Straussa — mówić przez swe malarstwo: „Wszystko jest brzydkie, pokazuję wam rzeczy jeszcze brzydszymi, niż są, ponieważ trzeba, abyście się przyzwyczaili żyć pośród nich, nie macie nic więcej”¹⁸.

We współczesnej sztuce sakralnej występuje również problem ubóstwa czy brzydoty, ale chyba nie tylko dlatego, że opowiada ono Bogu o smutnym świecie i niezbyt pięknym człowieku naszych czasów. Bo nawet zwiastując misterium Chrystusa, ukazuje go —

¹⁵ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, Warszawa 1968, 127.

¹⁶ *Tamże*, 129.

¹⁷ *Tamże*, 128.

¹⁸ *Tamże*, 129.

i ukazywała zawsze — nie tylko w porywającym pięknie zmarłych wstania, ale i w ponizeniu i brzydocie męki. Już Izajasz przepowiadał brzydotę cierpiącego Sługi Jahwe (Iz 53, 2—5). W gruncie rzeczy praktycznie nigdy nie istniało zagadnienie: „Chrystus piękny czy brzydki?” Od artystów oczekiwano zawsze Chrystusa po prostu prawdziwego, wyrastającego z autentycznego doświadczenia wiary.

Reasumując rozważania dotyczące bogactwa i ubóstwa w dziedzinie sztuki kościelnej, jako wytyczną trzeba przyjąć postulat prostoty, która — jeśli już ktoś chce — też może być kosztowna, zwłaszcza jeśli rzeczywiście położy się nacisk na podkreślanie przez Konstytucję *O liturgii* i wszystkie instrukcje wysoki poziom artystyczny. Pójście po linii triumfalizmu i przepychu oznaczałoby w końcu zupełne rozminięcie się z wrażliwością estetyczną współczesnego, zwłaszcza młodego człowieka. Kierunek na nowoczesność i popularyzacja np. nowoczesnych założeń architektury świeckiej, także architektury wewnątrz (sale kinowe, teatralne, mieszkania nowoczesne), przez środki masowego przekazu wytworzyły już w dużej części społeczeństwa nowy smak, uwrażliwiły je na prostotę.

III. Teoria dzieła architektury kościelnej

Już w 1953 r. wielki liturgista i pastoralista J. A. Jungmann, wygłaszając inauguracyjne przemówienie rektorskie, powiedział, że dziś nie pytamy się, jak powinien wyglądać kościół, ale czym jest kościół. Jakby odpowiadając na to pytanie, kardynał Lercaro w auli soborowej zwrócił uwagę na fakt, że dotychczas budowano świątynie pojmowane jednostronnie jako „dom Boży”, w duchu antyku pogańskiego i Starego Testamentu, gdy tymczasem w Nowym Testamencie *ekklesia* oznaczała zawsze zgromadzonych ludzi. To oni byli świątynią, a budynek miał tylko umożliwić im zebranie się i sprawowanie eucharystii.

Rzeczywiście, w Nowym Testamencie na oznaczenie budowli kościelnej znajdujemy słowo *oikos*, a nie *hieron*. Dla pierwszych chrześcijan świątynia i jej kult należały do przeszłości, a Bóg nie mieszkał w świątyniach zbudowanych przez ludzi. Budując pierwsze bazyliki, chrześcijanie nie bez przyczyny nawiązali nie do pogańskiej architektury sakralnej, ale do architektury świeckiej, publicznej, państwowej. Istotnym tam zagadnieniem była sprawa funkcjonalności budynku w stosunku do wspólnoty zgromadzonej do celu sprawowania Eucharystii. Bazylika starochrześcijańska stanowiła — by posłużyć się współczesnym niemieckim terminem — *Verweilraum*. To samo mówi Konstytucja *O liturgii*, kiedy domaga się, by budowle były dostosowane do wykonywania funkcji liturgicznych i do czynnego uczestnictwa w nich wiernych (KL 124). Sobór wypowiedział się więc na rzecz funkcjonalizmu i imma-

n e n t y z m u: budowla kościelna gromadząca wiernych posiada — w świetle Konstytucji *O liturgii* — własne uzasadnienie, nie musi wskazywać na transcendentne w stosunku do siebie sprawy, nie musi być *Wegraum* — przestrzenią stanowiącą drogę, gdyż jej celem w pierwszym rzędzie jest zwiastowanie obecności (*présence*), a nie nadziei (*ésperance*). Te same myśli znajdujemy w instrukcji *Eucharisticum Misterium*, gdzie mowa o narastaniu znaków obecności Chrystusa w czasie liturgii. Pierwszym znakiem tej obecności są już zgromadzeni „w imię Jezusa” wierni, następnymi — Jego Słowo i Ciało (za KL 7).

W świetle tych wypowiedzi soboru idealna architektura kościelna powinna się wykazywać jakimś „zerem stylu”, pewną neutralnością, aby nie odciągać uwagi wiernych od sprawowanej liturgii. Nie powinna być ekspresyjna.

Czy jednak architektura nie należy do dzieł sztuki sakralnej, na których ciąży obowiązek „znaczenia i symbolizowania najwyższych spraw” (KL 122)? Nowe *ORDO MISSAE* wyraźnie daje taką wykładnię, gdy przypomina, że i budowle (*aedes*) mają być „znakami i symbolami” (nr 253), i że kościół parafialny czy katedralny ma dla wiernych stanowić „znak duchowego Kościoła” (*signum spiritualis Ecclesiae* — nr 255).

Obowiązek zwiastowania, wyrażania, jaki spoczywa na budowlach kościelnych, znajduje we współczesnej architekturze ambicje analogiczne. Architektura współczesna w swoich najambitniejszych realizacjach dąży do tego, by jej dzieła były rzeźbami, wypowiedziami zawierającymi artystyczne i ideowe treści.

Podtrzymując więc zasadę funkcjonalizmu, należy ją po prostu rozszerzyć. Świątynia chrześcijańska ma być funkcjonalna nie tylko w sensie praktycznym, ale i w sensie spełniania funkcji znaku. O tym, czy jakiś budynek jest kościołem, nie powinien świadczyć przyklejony w ostatniej chwili krzyżyk na dachu, ale samo sformułowanie bryły. Strzec się trzeba jednak przesady i naiwnego dydaktyzmu. Rzeczy „przesymbolizowane”, przegadane, szybko powstędnieją.

W architekturze wnętrza kościelnego rolę punktu centralnego ma odgrywać ołtarz. Mówi o tym instrukcja *Inter Oecumenici* z 26. 9. 64 w nrze 91: „Lepiej jest, jeśli ołtarz wielki jest zbudowany w oddaleniu od ściany, aby go można było łatwiej obejść i aby się mogło na nim odbywać nabożeństwo twarzą do ludu. Ołtarz ten w świętej budowli takie powinien zajmować miejsce, aby prawdziwie stanowił centrum i aby sama przez się uwaga wszystkich zgromadzonych wiernych na niego się zwracała”. *Altrocentryzm* posoborowej architektury kościelnej został podtrzymany przez wszystkie instrukcje. Na szczęście uniknięto tu niekonsekwencji, jakie występowały w związku z usytuowaniem ta-

bernakulum. *Celebra versus populum* nie została nigdzie nakazana, choć zwracano uwagę, że właśnie taki sposób sprawowania Eucharystii podkreśla silniej charakter uczy i wspólnoty.

W stosunku do architektury wnętrza dopiero nowe *ORDO MISSAE* podaje wytyczne wznoszące się ponad praktyczność, utrzymane w tonie teoretycznym, ideowym; nr 257 zawiera wskazanie, by wnętrze świątyni ukazywało hierarchiczność i jedność zgromadzenia. Stąd znalazł się tutaj osobny rozdział (rozd. III zamieszczony przed rozdziałem *De altari*), zatytułowany *De presbyterio*. Rozdziału takiego nie ma w Konstytucji *O liturgii*, ani w żadnej z instrukcji. Być może, że to po linii późniejszego nieco dowartościowywania sakramentalnego kapłaństwa, zjawiał się ten postulat, by prezbiterium zostało wyróżnione w stosunku do nawy (*distinguatur ab aula ecclesiae* — nr 253). Rozważania teoretyczne w Niemczech już dawno ustalały zasady przeciwstawiania sobie nawy i prezbiterium na zasadzie *das Spiel und das Gegenspiel*.

IV. Teoria dzieł malarstwa i rzeźby

1. Postulaty formalne

122 nr Konstytucji *O liturgii* zaleca, by dzieła sztuki sakralnej były *dignae, decorae et pulchrae*, co w polskim przekładzie zostało oddane jako „godne, ozdobne i piękne”. Nie może budzić żadnych zastrzeżeń postulat, by dzieła sztuki były naprawdę *godne* domu Bożego. Słowo *decorae* zawiera jednak inne treści niż polski przymiotnik „ozdobny”. Ponieważ jest ono przejęte z dawniejszego ustawodawstwa o sztuce, trzeba je odnieść aż do sięgającego korzeniami antyku renesansowego pojęcia *decorum*, przyswojonego przez teorię sztuki kościelnej po Soborze Trydenckim i utożsamionego przez Giovanni Andrea Cilio, autora wydanych w 1564 roku *Due dialoghi...*, z tym, co jest unormowane przez Kościół. Wcześniej jeszcze, w 1545 r., Pietro Aretino, chyba nie najwstydlivszy człowiek swego stulecia, zaatakował „Sąd Ostateczny” Michała Anioła za brak *decorum*. Argumenty jego powtórzył Lodovico Dolce w swym dialogu z 1557 r., zatytułowanym *L’Aretino*. Rzucają one ciekawe światło na znaczenie interesującego nas słowa *decorum*, gdyż Dolce i Aretino atakują Michała Anioła za nagość postaci na jego fresku w Sykstyńnię nie ze względów moralnych, lecz z uwagi na ich niestosowność w kaplicy papieża, „który jest — jak słusznie powiada Bembo — podobny do Boga na ziemi”. Wiadac więc, że w sporach dotyczących sztuki kościelnej w początkach epoki nowożytnej słowo *decorum* znaczyło tyle co „stosowne” czy „odpowiednie”. W estetyce hellenistycznej używane w tym samym sensie i zamiennie ze słowem *aptum* miało ono znaczenie szersze

od *pulchrum* — piękno w najściślejszym znaczeniu. Ten sam zakres pojęć zachowała estetyka średniowiecza (Albert Wielki i jego uczniowie), używając określenia *aptum* na oznaczenie piękna względnego.

Jak widać, polski przekład nie oddaje sensu słowa *decorum*; zamiast „ozdobny” odpowiedniejszym słowem byłoby raczej „stosowny”, bowiem domaganie się od dzieł nowoczesnej sztuki sakralnej ozdobności jest sprzeczne z postulatami Konstytucji zalecającymi konieczność prostoty.

Nowe *ORDO MISSAE*, które trafnie rozwiązuje wiele spraw, opuszcza słowo *decorae*, pozostawiając tylko *dignae* i *pulchrae* (nr 253). Czy żądanie od sztuki współczesnej piękna nie jest jakimś anachronizmem? Dawniej sztuki i nazywały się, i rzeczywiście bywały, „sztukami pięknymi”. Dziś sztuka wydaje się być bardziej zaangażowana w poszukiwanie prawdy niż piękna. Czy jednak sztuka rzeczywiście zrezygnowała z piękna? Wł. Stróżewski słusznie zwrócił uwagę, że w odniesieniu do sztuki o pięknie trzeba mówić jako o jednej z kategorii estetycznych¹⁹. Stróżewski przyznaje, że nie znaleziono kryteriów, które pozwoliłyby ten problem rozstrzygnąć w sposób intersubiektywnie zadowalający. W tym przypadku trzeba się odwołać do intuicji i spontanicznego przeżycia subiektywnego. Istnieją pewne jakości determinujące wartość estetyczną przedmiotów, które można podzielić na stałe i zmienne (pojęcie tej jakości wprowadził R. Ingarden). Stróżewski proponuje następujące wartości stałe:

1. „konieczność” — kiedy w obliczu jakiegoś dzieła czujemy, że „nie można inaczej”, że ono musi być właśnie takie, jakie jest, że jakakolwiek zmiana zepsułaby je. I to przypuszczalnie miał na myśli Norwid, gdy pisał: „tworzyć dwa razy — to znaczy potworzyć”;
2. „napięcie” — kiedy czujemy, że „nie można lepiej”, że dzieło stanowi jakąś granicę, że osiągnęło szczyt doskonałości. Simone Weil pisała, iż w widoku fali najpiękniejszym momentem jest chwila najwyższego jej spiętrzenia;
3. „nieskończoność możliwości percepcyjnych”, uczucie „nienasyceńia”²⁰. W poemacie *Niobe* Gałczyński mówi o niemożności oderwania się od nieborowskiego posagu, od którego odchodzi i do którego powraca. Istnieją dzieła, w stosunku do których „nie nasyca się oko patrzeniem ani ucho słyszeniem”; czujemy

¹⁹ Wł. Stróżewski, *O pojęciach piękna*, Znak 11(1959), 882 n.

²⁰ *Tamże*, 882.

np. żal, że kończy się jakaś melodia, a równocześnie lęk, aby przeżywanym dziełem nie nasycić się, żeby nie utraciło ono uroku pewnej tajemniczości.

Ostatnia z jakości wymienionych przez Stróżewskiego weryfikuje się ze szczególną siłą w przypadku wielkich dzieł sztuki sakralnej, przy oglądaniu których poczucie kontaktu z tajemnicą nabiera wymiarów transcendentalnych. Ludzkość zawsze wiązała piękno z boskością. P l a t o n w 25 rozdziale *Uczty* mówi, że brzydkie nie zgadza się z boskim, tylko piękne, a Simone Weil w *Myślach* twierdzi, że „we wszystkim, co wywołuje w nas czyste i autentyczne poczucie piękna, jest naprawdę obecność Boga. Istnieje jakby rodzaj wcielenia Boga w świecie, którego piękno jest znakiem. Piękno jest eksperymentalnym dowodem, że wcielenie jest możliwe”.

Na uznanie zasługuje fakt, że Konstytucja *O liturgii* kilkakrotnie zaznacza konieczność wysokiego poziomu artystycznego dzieła sztuki sakralnej: „Biskupi niechaj czuwają, aby nie dopuszczając do kościołów i innych miejsc świętych dzieł artystów, które sprzeciwiają się wierze, dobrym obyczajom oraz pobożności chrześcijańskiej lub obrażają zmysł religijny czy to z powodu nieodpowiedniej formy (*formarum depravatio*), czy też z powodu niskiego poziomu (*artis insufficientia*), przeciętności (*mediocritas*) lub naśladownictwa (*simulatio*)” (KL 124).

Przekład polski trafnie oddał sens wieloznacznego określenia *formarum depravatio*, choć nie wiadomo, czy autorzy łacińskiego tekstu nie chcieli potępić „zwyrodniałej” sztuki..., *depravatio* bowiem może oznaczać „zniekształcenie”, „zepsucie” i „skrzywienie”, jak również „brzydotę” czy „przewrotność”. Nie sposób chyba dopatrywać się tu potępienia „deformacji”, bo ta jest przecież istotnym elementem dzieła sztuki. J. P o p i e l mówi nawet o „deformacji sakralnej” w dziele sztuki religijnej, dzieląc ją na „hieratyczną” lub „demoniczną”²¹.

Ważna jest dyskwalifikacja dzieł pozbawionych artyzmu i przeciętnych. Nowe *ORDO MISSAE* zajmuje takie samo stanowisko, zalecając tworzenie dzieł wybitnych pod względem artystycznym, wyróżniających się *artis praestantia* (nr 254). Ciężkim grzechem współczesnego mecenatu kościelnego jest swoisty lęk przed wielkimi indywidualnościami artystycznymi. O ile w epoce renesansu czy baroku Kościół ubiegał się o największych artystów, dziś obserwujemy zjawisko przeciwne. Czy jest to uwarunkowane względami ekonomicznymi? Chyba nie tylko. Sprawa wiąże się także ze zmianą struktury społecznej mecenatu kościelnego. Miejsce dawnych

²¹ J. P o p i e l, *Sakralny wyraz sztuki*, Znak 11(1959) 1443.

jednostek, często o dużej kulturze plastycznej, zajęły zbiorowości, np. rady parafialne, złożone z ludzi pełnych najlepszej woli, ale przeważnie nie posiadające wyrobionego smaku. Zadaniem duszpasterza musi być formacja środowiska, co może on osiągnąć tylko w przypadku, gdy sam w czasie studiów teologicznych zostanie uwrażliwiony na te problemy i otrzyma odpowiednie wykształcenie w zakresie historii sztuki kościelnej oraz ochrony zabytków. Pozwoli mu to wówczas i na ocenę dzieł z punktu widzenia ikonografii, i formy artystycznej.

Simulatio — naśladownictwo, podrabianie w dziedzinie sztuki może mieć różne znaczenia. Odrzucając je, sobór potępił prawdopodobnie zasadę imitowania stylów historycznych. Naśladownictwo, rozpoczęte w XIX wieku, jeszcze dziś ma zwolenników widzących w nim uprawianie sztuki prawdziwie kościelnej, gdyż nawiązującej do swojskiej pojętej tradycji. Interpretacja odrzucenia naśladownictwa stylów może się oprzeć na postawionej przez Konstytucję *O liturgii* tezie, że „Kościół żadnego stylu nie uznał za swój własny” (KL 123).

Sobór odrzucił jednak imitację w dziedzinie sztuki jeszcze w innym znaczeniu. Wspomniany już triumfalizm twórczy doprowadził do swoistego zakłamania, gdyż zwłaszcza tymi tańszymi nie ośmielano się dekorować wnętrz kościelnych w ich własnej surowej formie: przemalowywano je lub złocono. W imię autentyzmu, szczerości, nakłaniania do prawdy — we współczesnej sztuce kościelnej nie należy dokonywać tego rodzaju lakierniczych zabiegów, tym bardziej że współczesny smak estetyczny domaga się również szczerości w stosowaniu autentycznych tworzyw. W tym duchu nowe *ORDO MISSAE*, zaleca by w sztuce liturgicznej starano się o „prawdziwość rzeczy” (*rerum veritas curetur* — nr 279).

2. Postulaty ikonograficzne

Sobór Watykański II podtrzymał tradycję istnienia ikonografii chrześcijańskiej: „Należy stanowczo zachować zwyczaj umieszczania w kościołach wizerunków świętych dla oddawania im czci przez wiernych”, dodał jednak dwa bardzo istotne warunki: „w liczbie wszakże umiarkowanej i we właściwym porządku, by nie budziły zdziwienia wiernych i nie sprzyjały mniej właściwej pobożności” (KL 125).

Niepohamowany rozwój ilościowy przedstawień figuralnych w Kościele zachodnim doprowadził do deprecjacji kultowej i teologicznej wizerunków świętych. Kościół wschodni, w którym określona hermenejami czy podlinnikami tak pod względem ikonograficznym, jak nawet pod względem technicznego wykonania, ikona pozostała sakramentem, a więc w pełnym tego słowa znaczeniu

znakiem obecności łaski, jest pod tym względem na pewno w lepszej sytuacji. Nadmiar dekoracji w naszych świątyniach spowodził święte wizerunki do roli ozdoby. Ruch odnowy — jeszcze przed soborem — postulował zapobieżenie tej degradacji poprzez ograniczenie ilości wizerunków w nowoczesnych wnętrzach kościelnych. Tendencje takie — uzasadnione i słuszne — mogły rodzić także pewne przerysowania prowadzące do ikonoklazmu. Sobór odrzucił je, podtrzymując zasadę koniecznego umiarkowania ilościowego świętych wizerunków; na przykład w świątyniach o bogatym wystroju zabytkowym wszelka polichromia jest zupełnie zbyteczna.

Postulat „właściwego porządku (*ordo congruus*) w cytowanym powyżej fragmencie Konstytucji *O liturgii* doskonale interpretuje instrukcja episkopatu polskiego, zawierająca żądanie jednolitego, logicznego i teologicznie poprawnego programu ikonograficznego. Domaga się ona również, by w pobliżu ołtarza znajdował się krucyfiks lub jakiś inny wizerunek Chrystusa. Nowe *ORDO MISSAE*, idąc po tej samej linii ograniczania ilości podobizn świętych, przypomina także, że nie powinny one odciągać uwagi od akcji liturgicznej oraz że „nie powinno się umieszczać więcej niż jednego obrazu tego samego świętego (*unius autem eiusdemque sancti plus quam una imago ne habeatur* — nr 278).

Konstytucja *O liturgii* określiła także ogólne zasady, wedle których należy oceniać, czy jakieś dzieło posiada cechy wizerunku sakralnego, tj. czy nadaje się ono do eksponowania w świątyni, w miejscu publicznego kultu. Nie wolno tu umieszczać niczego, co by się sprzeciwiało „wierze, obyczajom i pobożności chrześcijańskiej” lub „obrażało prawdziwy zmysł religijny” (*sensus vere religiosus* — KL 124). Nowe *ORDO MISSAE* określa sprawę bardziej pozytywnie: kościoły należy dekorować takimi wizerunkami, które podsycają wiarę i pobożność (*fidem et pietatem alat* — nr 254), zawiera również ważne wskazanie, by urządzenie i wystrój kościoła miał na względzie pobożność całej wspólnoty (*generatim in ornamento et dispositione ecclesiae pietati totius communitatis prospiciatur* — nr 278). Jest w tym jakieś echo debaty w auli soborowej, kiedy relator schematu Konstytucji *O liturgii*, bp Rossi, zwrócił się z apelem, aby „pod nazwę sztuki abstrakcyjnej nie podciągać rzeczy niezrozumiałych dla ludu chrześcijańskiego i obrażających poczucie religijne”. Toteż o ile z jednej strony trzeba brać pod uwagę wrażliwość całej parafii uczęszczającej do danej świątyni (a więc nie tylko „awangardy” czy konserwatywnych dewotek), to z drugiej strony trzeba pamiętać zawsze o zasadzie równania w górę: Kościół przez wieki był prekursorem zjawisk kulturowych, a więc i artystycznych. Zadaniem duszpasterzy jest być promotorami tego, co nowe i wartościowe, choć wydaje się trudne dla nie przygotowanego widza. Właśnie obowiązkiem gorli-

wego duszpasterza będzie przygotowanie wspólnoty do odbioru nowych inwestycji artystycznych. Może zrobić to osobiście lub też wspólnie z architektem, malarzem czy rzeźbiarzem. Doświadczenie potwierdza słuszność takiej metody.

Najtrudniejszą ze spraw, jakie trzeba wyjaśnić, jest kwestia: „figuratywność czy abstrakcja”. Lud prosty i duża część duchowieństwa jest po stronie figuratywności, nie tylko w polichromii, ale nawet na witrażach. Opinie ich chciałbym — trochę przekornie — wzmocnić autorytetem Maxa Ernsta, cytowanego przez Charbonniera:

„Wystarczy się przyjrzeć krajom, które kupują malarstwo abstrakcyjne. To są właśnie te kraje, gdzie unika się stawiania sobie pytań, dąży się do ich zupełnego wyeliminowania i gdzie zajęciem są tylko interesy. Przyjmuje się więc właśnie to malarstwo, ponieważ ono uspokaja. Można podnieść głowę znad biurka i nie nasuwa się żaden problem natury religijnej czy społecznej. Nie odczuwa się niepokoju. Przychodzi uspokojenie. Ma się zaufanie i można mieć spokojne sumienie wobec malarstwa abstrakcyjnego”²².

Jako opinię w pewnym sensie przeciwstawną, a na pewno bardziej umiarkowaną i przekonującą chciałbym przytoczyć zdanie o. Jana Popiela SJ, który zwrócił uwagę, że dzieło abstrakcyjne „może dawać chwile głębokiego olśnienia i wewnętrznego wstrząsu (...); w dziele przejawia się coś wielkiego, co nie jest samym dziełem”; jest to jednak przeżycie metafizyczne, a nie przeżycie *sacrum*. By przeżyć dzieło sztuki abstrakcyjnej jako dzieło sakralne, trzeba — co słusznie podkreśla o. Popiel — dodatkowego ukierunkowania interpretacji²³. Dodać można, że Kościół posługiwał się i posługuje się np. kolorem w sposób zbliżony do tego, jakiego używają abstrakcyoniści. Barwy szat liturgicznych miały jednak „ukierunkowaną” przez tradycję wymowę: czerwień kojarzyła się np. z krwią męczenników, czerń — z żałobą itp. Problem jednak jest już nieco akademicki, bo abstrakcja w sztuce europejskiej wyraźnie się przesiliła i w tej chwili obserwujemy powrót do figuratywności — innej oczywiście niż ta, jaką uprawiano, zanim sztuka europejska przeżyła płodne i oczyszczające doświadczenie, jakim była abstrakcja. Gdyby nie ona, wszystko zostałoby pewnie — zwłaszcza w dziedzinie sztuki kościelnej — zagadane na śmierć przez ilustrację i anegdotę.

²² Charbonnier, *dz. cyt.*, 127.

²³ Popiel, *art. cyt.*, 1457.

V. Teoria studiów sztuki sakralnej

Do zagadnień teoretycznych związanych ze sztuką sakralną należą także te wskazania zawarte w Konstytucji *O liturgii*, które odnoszą się do studiów w zakresie tej dyscypliny.

Jeśli idzie o studia seminaryjne, Konstytucja zawiera następujące zalecenia: „W czasie trwania studiów filozoficznych i teologicznych klerycy powinni poznać także historię sztuki sakralnej i jej rozwój oraz zdrowe zasady, na których mają się opierać dzieła sztuki kościelnej” (KL 129). Przytoczona pierwsza część zdania mówi o tym, co powinno być przedmiotem tych studiów, a mianowicie że w wykładach historii sztuki kościelnej należy położyć większy nacisk na wiadomości o ikonografii. Dopiero wtedy sztuka kościelna może ukazać swoje prawdziwe oblicze jako *theologia monumentalis*, co umożliwi korelację tego przedmiotu z innymi dyscyplinami teologicznymi. Ważne jest także zalecenie nie tylko studiów historii sztuki, ale i jej rozwoju. To bardziej dynamiczne ujęcie zdaje się sugerować, że istotą tych studiów jest nie ujęcie statyczne, poszufladkowane na „style” i epoki, ale — zgodnie z duchem nowszej metodologii — śledzenie horyzontalnych linii rozwoju, na który wertykalne cezury umownej periodyzacji nie mają większego, a tym bardziej zasadniczego wpływu.

Postulat wprowadzania w historię rozwoju sztuki zawiera chyba i ten aspekt, że wykłady historii sztuki kościelnej powinny prowadzić do poznania przede wszystkim sztuki żywej, współczesnej. Jej przecież właśnie dotyczą wspomniane w Konstytucji „zdrowe zasady”, do poznania których dojść można tylko przez wysłuchanie choćby kilku wykładów na temat zarysu teorii sztuki sakralnej. Bardzo pożyteczne również i pożądane byłyby dyskusje nad projektami i dziełami współczesnej sztuki sakralnej.

Jaki jest cel wykładów sztuki kościelnej w seminariach? Klerycy po ich wysłuchaniu mają „umieć

- 1° szanować,
- 2° chronić (*servare*) czcigodne zabytki Kościoła oraz,
- 3° dawać odpowiednie rady artystom, którzy wykonują dzieła sztuki” (KL 129).

Dwa pierwsze cele związane są ze sztuką dawną; ją to trzeba *aestimare et servare*. Interwencja na soborze bpa Almarcha z Leon, który ostrzegał, by w związku z projektowaną reformą liturgiczną nie powtórzono błędów renesansu, kiedy to brak poszanowania zabytków w konsekwencji spowodował zniszczenie wielu wcześniejszych dzieł sztuki, np. gotyckiej — dała w efekcie następujące sformułowanie nru 126 Konstytucji *O liturgii*: „Niech ordynariusze troskliwie czuwają, aby nie były odstępowane ani nie niszczały (*ne alienentur vel disperdantur*) sprzęty kościelne lub

cenne przedmioty, które są ozdobą domu Bożego". Jak dalece postanowienie to było przewidujące, świadczą wydarzenia, które miały miejsce np. we Francji po roku 1963, a które spowodowały we wszystkich prawie instrukcjach posoborowych ponowienie ostrych przypomnień, żeby nie niszczyć i nie sprzedawać zabytkowych sprzętów kościelnych²⁴.

W ramach wykształcenia seminaryjnego trzeba pamiętać, że w myśl KL 129 całe studium historii sztuki ma służyć temu, by księża „cenili i chronili” zabytki. W polskim przekładzie owo *servare* z łacińskiego oryginału zostało przełożone przez czasownik „konserwować”. Słowo to jest wieloznaczne, toteż dla uniknięcia nieporozumień byłoby lepiej, gdyby *servare* przetłumaczyć jako „chronić”. Konserwacja jest zasadniczo czynnością, której mogą dokonywać tylko fachowo przygotowani specjaliści, konserwatorzy. Zadaniem i obowiązkiem opiekunów zabytków, jakimi z urzędu są rządcy kościołów, jest raczej o c h r o n a z a z a b y t k ó w. Do tej funkcji powinni się przygotowywać na wykładach i ćwiczeniach prowadzonych na VI, praktycznym, roku studiów seminaryjnych. O ile w początkowym etapie studiów na wykłady sztuki sakralnej powinno się przeznaczyć przynajmniej po 2 godziny na rok lub 1 godzinę przez dwa pierwsze lata, to na VI roku wykładom i ćwiczeniom z dziedziny ochrony zabytków oraz zagadnieniom teoretycznym i praktycznym współczesnej sztuki kościelnej należałoby poświęcić przynajmniej jedną godzinę tygodniowo.

Są to postulaty minimalistyczne w porównaniu z tym, czego domagał się o. R e g a m e y, który proponował, by wykłady z historii sztuki kościelnej były prowadzone w o wiele szerszym zakresie aby rozpoczynały dzieje sztuki od antyku pogańskiego i trwały przez cały ciąg studiów²⁵.

Zanim zajmiemy się zagadnieniem kontaktu z artystami, trzeba podkreślić, że w Konstytucji *O liturgii* nie ma, niestety, wzmianki o tym, iż jednym z celów studiów sztuki kościelnej powinno być wzbogacenie ogólnej formacji przyszłych duchownych. Pięknie i słusznie pisał o tym przewodniczący Komisji Episkopatu Polskiego d/s Sztuki Kościelnej, bp K. J. K o w a ł s k i, w przedmowie do podręcznika historii sztuki kościelnej pióra ks. A. L i e d t k e g o: „Historia sztuki kościelnej jest w szczególności tego słowa znaczeniu *magistra vitae*. Kapłanom znajomość dziejów sztuki sakralnej jest nieodzownie potrzebna tak do pełnego rozwoju osobowości kapłańskiej (podkr. J. St. P.), jak i do należytego spełnienia obowiązków pasterzowania i apostołstwa”²⁶.

²⁴ J. St. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, Warszawa 1968, 106.

²⁵ P. Régamey, *L'art sacré au XX^e siècle*, Paris 1953.

²⁶ A. Liedtke, *Historia sztuki kościelnej w zarysie*, Poznań 1961, 5.

Studia sztuki sakralnej — zwłaszcza w specjalistycznym wymiarze — dostępne u nas w Akademii Teologii Katolickiej i na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim przygotowują mają osoby tak duchowne, jak i świeckie do „udzielania artystom stosownych rad” (KL 129). Z tak przygotowanych osób powinna być utworzona — w myśl KL 126 — diecezjalna komisja do spraw sztuki sakralnej, której opinii zasięgaliby ordynariusze „przy ocenianiu dzieł sztuki”.

Wykształceni specjalistycznie kapłani, „którzy posiadają zamiłowanie i znajomość sztuki” (*peritia et amor artis*), mają w imieniu biskupa, gdyby ten nie czynił tego osobiście, opiekować się artystami (*artificum curam habere* — KL 127). Jaki jest cel tej opieki związanej z podkreśloną przez Konstytucję *O liturgii* potrzebą, „zakładania szkół lub akademii sztuki kościelnej w tych krajach, w których okaże się to potrzebne” (KL 127)?

Konstytucja wymienia tu dwa momenty: artyści powinni wniknąć w ducha sztuki sakralnej i liturgii (KL 127). Owo wzniośle, acz niesłychanie ogólnikowo brzmiące określenie „duch sztuki sakralnej” (*spiritus artis sacrae*) miało zapewne oznaczać znajomość nie tylko tematów (nb. młodzi zwłaszcza twórcy wykazują nieraz zaskakującą niezajomość ikonografii chrześcijańskiej), ale i treści ideowych samej sztuki. Wymagałoby to gruntownej formacji biblijno-teologicznej i liturgicznej oraz znajomości zasad teoretycznych, jak również aktualnego ustawodawstwa o sztuce kościelnej.

Potrzeba takiej formacji jest bezsporna; domagają się jej sami artyści, jednak organizowanie „szkół czy akademii sztuki kościelnej” napotyka w wielu krajach na różnorakie przeszkody. Można by temu zaradzić, choćby przez organizowanie kursów czy konferencji, na których zajęcia byłyby prowadzone systemem stosowanym w studiach zaocznych, co w pewnej określonej części studium wymagałoby zapoznania się ze wskazaną przez wykładowców lekturą. Na naszym terenie trzeba by postulować wydanie podręczników z zakresu ikonografii i symboliki chrześcijańskiej, jakich kilka — i to znakomitych — ukazuje się obecnie np. w języku niemieckim.

Istotnym elementem będzie tu jednak coś więcej: mianowicie powstanie atmosfery rzeczywistego dialogu pomiędzy duszpasterzami i artystami, dialogu prowadzonego cierpliwie i utrzymanego w klimacie podobnym do niezapomnianego przemówienia, które Paweł VI wygłosił do artystów w kaplicy sykstyńskiej w maju 1964 roku²⁷.

Nie można przecież zapominać, że artyści przez wieki stanowili awangardę laikatu, nieprzerwanie przez blisko dwadzieścia wieków

²⁷ P a s i e r b, *Zagadnienia nowoczesnej sztuki...*, 531 n.

uczestniczącą w *magisterium Ecclesiae* przez tworzenie dzieł zwiastujących Kościołowi i światu misterium chrześcijańskie.

Wszystkim — duchownym i świeckim — przyda się na pewno refleksja teoretyczna nad sztuką sakralną. Zainicjowaniem takiej refleksji posoborowej — która pogłębianą i rozwijaną doprowadzić by mogła do zwiększenia stopnia świadomości koniecznej przy tworzeniu i odbieraniu sztuki sakralnej — chce być niniejszy szkic.

LA THÉORIE DE L'ART SACRÉ DANS LA CONSTITUTION SUR LA LITURGIE DU CONCILE VATICAN II

Le VII^e chapitre de la Constitution sur la Liturgie contient des normes et prescriptions qui forment un essai de la théorie de l'art sacré. L'auteur de cet article distingue dans cette matière des problèmes suivants:

- I. La théorie de l'art sacré (le „sacré” et le „profane” dans l'art).
- II. La théorie de l'oeuvre de l'art sacré.
 1. L'oeuvre de l'art sacré comme signe et symbole.
 2. Le principe du pluralisme artistique.
 3. Postulat de simplicité.
- III. La théorie de l'oeuvre de l'architecture sacrée.
 1. Les exigences de la fonction réelle et symbolique.
 2. L'architecture de la „presence” (Verweilraum).
 3. L'autel — centre de l'église.
- IV. La théorie des oeuvres de la peinture et de la sculpture.
 1. Postulats concernant la forme:
 - a. *Decorum*.
 - b. *Pulchrum*.
 - c. Postulat au grand niveau artistique.
 2. Postulats concernant l'iconographie:
 - a. La raison d'être d'iconographie chrétienne.
 - b. Pour un programme iconographique (amoindrissement du nombre des images et l'ordre dans leur disposition).
 - c. Les buts de l'iconographie sacrée.
- V. La théorie des études en matière de l'art sacré:
 1. Pour les séminaristes.
 2. Pour les artistes.