

Seweryniak, Henryk

Duch chrześcijański sztuki renesansu

Studia Płockie 30, 73-82

2002

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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Henryk Seweryniak

DUCH CHRZEŚCJAŃSKI SZTUKI RENESANSU¹

Renesans – napisał kilka lat temu Profesor Lech Kalinowski – „pozostaje dla historyka sztuki nadal epoką i stylem do odkrycia”.² Jeszcze bardziej pozostaje on do odkrycia przez teologa. Wprawdzie przebadano myśl Erazma, Ficino czy Melchiora Cano, ale na drodze do stworzenia rzetelnej syntezy teologicznej stanęło kilka zasadniczych przeszkód:

(1) Spór z reformacją. Już pisarze katoliccy XVI i XVII wieku, a i późniejsi także, oskarżali renesans, że stał się bezpośrednim sprawcą protestantyzmu. Taką opinię potwierdza znany wiersz z końca XVI wieku: „Erasmus innuit, Lutherus irruit; Erasmus parit ova, Lutherus excludit pullos; Erasmus dubitat, Lutherus asseverat”. Gorszący styl życia niektórych hierarchów renesansowych i inne braki życia Kościoła z pewnością przyczyniły się do wystąpienia Lutra. Jednak w odniesieniu do Erazma i podstawowych tendencji teologicznych tej epoki wierszyk jest nieprawdziwy: zachodzą ogromne różnice natury teologicznej pomiędzy reformacją a renesansem. Reformacja była raczej przeniknięta wizerunkiem człowieka jako istoty o naturze całkowicie skażonej niż istoty pięknej, co – jak wiadomo – „*grosso modo*” odpowiada wizji renesansu; raczej powracała do surowej pobożności średniowiecznej, niż szła za pobożnością renesansową³; raczej zarzucała katolicyzmowi, że przez śluby zakonne, celibat i posty jest zbyt wymagający, niż piętnowała renesansową rozwiązłość.⁴

(2) Antyreligijna ideologizacja renesansu. Jules Michelet (1837) i Jakub Burckhardt (1860) przeciwstawili między „mrocznym średniowieczem” a renesansowym humanizmem, utożsamianym przez nich z sekularystyczną nowożytnością. Engels w „Dialektyce przyrody” (1875-1876) scharakteryzował renesans jako okres, w którym „pierzchły widma średniowiecza” i rozpoczął się „największy

¹ Pełny tekst referatu, wygłoszonego 20 IX 2001 roku w Pułtuskach podczas Sesji Naukowej poświęconej renesansowi na Mazowszu.

² L. Kalinowski, Jeszcze do odkrycia, „Znak” XLIX (1997) nr 5, s. 117.

³ E. Troeltsch, Die Bedeutung des Protestantismus zur Entstehung der modernen Welt, München 1911.

⁴ Por. J. Delumeau, Cywilizacja odrodzenia, Warszawa 1987, s. 113-136.

przewrót postępowy, jaki ludzkość do owych czasów przeżyła”, przewrót zwany nowożytnością, a polegający na emancypacji spod jarzma religii.⁵ Nic więc dziwnego, że w wielu krajach Europy środkowej i wschodniej, opanowanej przez reżym komunistyczny, „produkowano” sztuki teatralne i filmy interpretujące wyłącznie w tych kanonach proces Galileusza czy odkrycie dokonane przez Mikołaja Kopernika, a co najmniej dwa, trzy pokolenia zostały wychowane w kanonie ostrego przeciwstawienia chrześcijańskiego (vide: ciemnego, zacofanego) średniowiecza humanistycznemu (vide: ateistycznemu, postępowemu) renesansowi. Dla tego teologowie, pisarze chrześcijańscy (Bierdiajew, Chesterton, Maritain) nie bez słuszności czuli się zmuszeni do obrony „świętego średniowiecza”. Nie obyło się jednak przy tym bez przysłowiowego „wylania dziecka z kąpielą”: broniąc średniowiecza, przejmowano niekiedy tezę o genezie nowożytnego sekularyzmu, ześwieczczenia już w renesansie. Oto na przykład według niektórych badaczy nowożytnością było już charakterystyczne dla renesansu poszukiwanie korzeni ducha europejskiego w pogańskiej, a nie tylko chrześcijańskiej kulturze antycznej. Jak zobaczymy, w odniesieniu do Michała Anioła czy Erazma z Rotterdamu byłaby to interpretacja błędna.⁶ Nadto w epoce odrodzenia nie występowały właściwie takie ideały jak postęp czy tolerancja; ideały charakterystyczne dla następnej epoki – epoki oświecenia. Przeoczono, że u źródeł antropocentryzmu humanistów, poza nielicznymi wyjątkami, tkwiła chrześcijańska wizja człowieka, a oni sami byli ludźmi głęboko religijnymi.⁷

(3) Kompleks antyrzymski. Reprezentowało go i reprezentuje wielu myślicieli niekatolickich, a wśród katolików kolejny po Burckhardzie Szwajcar – Hans KÅng, jeden z najbardziej znanych i najbardziej kontrowersyjnych teologów współczesnych. Widzi on w renesansie nie jakąś nową epokę, obejmującą wszystkie dziedziny życia, lecz wyłącznie pewien nurt duchowo-kulturowy w późnym średniowieczu. Nurt ten – „błyskotliwy, ale powierzchowny”, powtarza tezę Jacquesa LeGoffa KÅng – miał świadczyć o tym, w jak poważnym kryzysie znalazło się średniowiecze w okresie „quattrocento”. Nie podjął on reformy Kościoła, spowodował „italianizację” papieża i pogłębił jego moralny upadek. KÅng z wyraźną satysfakcją przytacza ówczesne rzymskie powiedzenie: za Aleksandra

⁵ Odnośny tekst jest jeszcze w 1985 roku cytowany przez Adama Bochniaka w „Historii sztuki nowożytnej” (t. 1, s. 18-19).

⁶ Istotny wpływ na ukształtowanie się mentalności nowożytnej miało też wywrzecz wynaleźnieniu druku (1440), a zwłaszcza wydrukowanie Biblii (1455), które – jak piszą autorzy z tego kręgu – w decydujący sposób przyczyniło się do „wyzwolenia” słowa Bożego ze świątyń, klasztorów i pałaców królewskich oraz do jego upowszechnienia. Jeszcze inni upatrują źródła nowożytności w wielkich odkryciach geograficznych, a w szczególności w odkryciu Ameryki (1492). Por. E. Troeltsch, dz. cyt.; W. Sombart, *Der Bourgeois*, München 1913; H. KÅng, *Das Christentum. Wesen und Geschichte*, München 1994, s. 743-747.

⁷ Por. H. Seweryniak, *Święty Kościół powszedni*, Warszawa 1996, s. 249-253; tenże, *Świadcstwo i sens*, Płock 2000, s. 54; A. Siemianowski, *Humanizm a chrześcijaństwo*, „Znak” XLIX (1997) 5, s. 19.

VI rządziła Wenus, za jego następcy Juliusza II della Rovere – Mars, a za Leona X Medyceusza – Minerwa. Dlatego nawet nie zauważono, konkluduje, że w 1517 roku za sprawą nieznanego mnicha Marcina Lutra dokonana się istotna przemiana – pojawił się protestancko-ewangelicki „paradygmat reformacji”⁸.

Wbrew opisanym „przesądom” – i tak brzmi główna teza niniejszego wystąpienia – renesans był głęboko przeniknięty duchem chrześcijańskim i stanowi niezwykle znaczący okres w rozwoju samoświadomości kościelnej. Tej nowej czy pogłębianej samoświadomości warto jednak szukać – przekraczając tradycyjny układ źródeł teologii („loci theologici”), stworzony wtedy właśnie przez Melchiora Cano – przede wszystkim w sztuce. Wielu ludzi, jak na przykład słynny konwertyta amerykański Avery Dulles, dzisiaj kardynał „świętego rzymskiego Kościoła”, odnalazło wiarę, odwiedzając katedry i muzea ze zbiorami sztuki renesansowej, świadczące, że „chrześcijaństwo katolickie, pieczołowicie przechowywane w sercach narodów, stworzyło intelektualną i artystyczną kulturę najwyższego kalibru”⁹. Sformułowaną wyżej tezę uzasadnię, opierając się na jednym krótkim, ale znaczącym tekście – fragmencie „Listu do artystów” Jana Pawła II z Wielkanocy 1999 roku. W Liście tym Ojciec Święty wskazuje, że charakterystyczna dla sztuki „mowa piękna”, mowa, która przekracza wszelki dystans, może stać się porywającym środkiem ewangelizacji. Po omówieniu „przymierza Ewangelii i sztuki” w okresie starożytności i średniowiecza, we fragmencie zatytułowanym „Humanizm i odrodzenie” (9), Autor pisze: „Pomyślny klimat kulturowy, który umożliwił niezwykle rozkwit sztuki w epoce humanizmu i odrodzenia, ukształtował też w dużej mierze stosunek artystów tego okresu do rzeczywistości religijnej. Źródła ich inspiracji są oczywiście różnorakie, podobnie jak ich style – przynajmniej w przypadku największych z nich. Nie zamierzam tu jednak przypominać faktów, które wy, artyści, dobrze znacie. Pragnę natomiast, pisząc do was z Pałacu Apostolskiego – który także jest swoistą skarbnicą arcydzieł, być może jedyną w swoim rodzaju na świecie – stać się głosem wielkich artystów, którzy tutaj ujawnili bogactwo swojego geniuszu, często przenikniętego niezwykle głęboką duchowością” (9).

Spróbujmy zatem pójść za tym głosem, traktując trzy miejsca: Kaplicę Sykstyńską, Stanze della Segnatura i Bazylikę Piotrową, o których mówi w dalszych fragmentach Papież, jako trzy archetypiczne figury renesansu. Podobnie jak Autor Listu nie będziemy koncentrować się na faktach (ich przypomnienie w gronie historyków i teoretyków sztuki graniczyłoby z zuchwalstwem), lecz na komentarzu, przez który być może uda się odsłonić rąbek stylu i poszukiwań naukowych teologa.

⁸ H. Küng, *Das Christentum. Wesen und Geschichte*, München 1994, s. 544-547. H. Küng skądinąd z podziwem odnosi się do sztuki Fra Angelico, Michała Anioła i Rafaela. Por. tenże, *Credo. Apostolskie wyznanie wiary objaśnione ludziom współczesnym*, Warszawa 1995.

⁹ A. Dulles, *The Contribution of Christianity to Culture*, w: M. Rusecki i in. (Red.), *Chrześcijaństwo jutra, Materiały II Międzynarodowego Kongresu Teologii Fundamentalnej*, Lublin 18-21 IX 2001, Lublin 2001, s. 161.

I

„*Sąd* – kontnuuje zacytowany wyżej tekst Jan Paweł II – *przemawia do nas Michał Anioł, który we freskach Kaplicy Sykstyńskiej zawarł niejako cały dramat i misterium świata, od stworzenia po Sąd Ostateczny, ukazując oblicze Boga Ojca, Chrystusa Sędziego oraz człowieka przemierzającego trudną drogę od początków do kresu dziejów*”.

Kaplica Sykstyńska jest dla Jana Pawła II pierwszym archetypicznym miejscem ujawniania głębokich powiązań ducha pomiędzy renesansem a chrześcijaństwem. „Czy Michał Anioł – pytał Ojciec Święty w kwietniu 1994 roku, podczas Eucharystii wieńczącej wieloletnie dzieło restauracji fresków Sykstyiny II – nie wyciągnął ostatecznych wniosków ze słów Chrystusa: «Kto mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca»? Odważył się on ludzkimi oczyma zobaczyć tego Ojca w momencie stwórczego «stań się», kiedy powołuje do istnienia pierwszego człowieka. Adam został przecież stworzony na obraz i podobieństwo Boga (por. Rdz 1,26). I jeśli Słowo Przedwieczne jest niewidzialną ikoną Ojca, to człowiek Adam jest widzialny. I Michał Anioł czyni wszystko, ażeby tej jego widzialności, tej jego cielesności przywrócić wszystkie proporcje antycznego piękna”.¹⁰

W zacytowanych słowach Papieża rozbrzmiewa echo kazań szesnastowiecznych kaznodziei sykstyńskich, którzy swoją nauką o Wcieleniu, o godności człowieka jako nigdy niezmazanego obrazu Bożego zainspirowali Michała Anioła do zmiany pierwotnego projektu i przedstawienia na dziewięciu wielkich freskach sklepienia, a w dwadzieścia lat później na ścianie wejściowej niezwykle głębokiego szkicu antropologii chrześcijańskiej.¹¹ Na tę antropologię składa się: teologia obrazu Bożego, teologia ciała i eschatologia.

Teologia obrazu Bożego Kaplicy jest zaskakująco bliska myśli Pico della Mirandoli, jednego z ciekawszych myślicieli renesansu, ale także teologicznej myśli współczesnej, podkreślającej dynamiczny charakter „imago Dei” (W. Pannenberg). W swojej słynnej „Oratio” książkę Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) wkłada w usta Stwórcy takie oto słowa wypowiedziane do Adama: „[...] Określona natura innych stworzeń, [Adamie], jest związana prawami przeze mnie ustanowionymi. Ciebie zaś nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami oddaję w twe własne ręce, abyś zgodnie ze swą wolą sam określił swą naturę. [...]. Nie uczyniłem cię ani niebiańskim, ani ziemskim, ani śmiertelnym, ani nieśmiertelnym, abyś sam w sposób wolny i godny siebie tworząc siebie, nadał sobie taki kształt, jaki zechcesz. Będziesz mógł degenerować do poziomu zwierząt, będziesz też mógł się odradzać i mocą swej woli wznosić się do poziomu Boskiego”.¹² Na

¹⁰ Jan Paweł II, Homilia podczas Eucharystii odsłonięcie odrestaurowanego „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), XV (1994) nr 5, s. 33.

¹¹ Por. J. Białostocki, Sztuka i myśl humanistyczna, Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce, Warszawa 1966.

¹² Giovanni Pico della Mirandola, Mowa, „Przegląd Tomistyczny”, t. V, Warszawa 1992, s. 156; por. P. O. Kristeller, Renesansowa koncepcja godności, „Znak” XLIX (1997) nr 5, s. 21-36. Por. ma ten temat: H. Seweryniak, Antropologia i teologia fundamentalna, Płock 1993, s. 50-

tym właśnie według księcia polega tajemnica obrazu Bożego: zwierzęta są zdeterminowane przez swoją naturę; człowiek zaś, obdarzony wolnością w rozumnym tworzenia siebie i swojego świata, staje się sobą przez miłość, wybory i działanie. Obraz Boży nie jest tylko jego „wyposażeniem”, ale powołaniem, przeznaczeniem, ku któremu ma ciągle zmierzać.

W środkowym, najbardziej znanym fresku sklepienia Michał Anioł pozwala nam uczestniczyć w akcie rozpoczęcia tej wielkiej historii człowieczeństwa. Artysta koncentruje się na Adamie – warto uświadomić sobie, że w Księdze Rodzaju 1-11 (ilustrowanej na sklepieniu) słowo „Adam” (hebr. człowiek, ludzkość) występuje aż 539 razy. Michał Anioł zadaje się w ten sposób przypominać, że Bóg wiązał przez „tysiące stuleci” swą historię z człowiekiem, Adamem; że jego miłością była i pozostaje cała ludzkość. Na fresku Adam, istniejący już w swej cielesnej postaci i cały otwarty na Boga („capax Dei”), podnosi rękę gestem tęsknoty ku swoim autentycznym narodzinom – narodzinom obrazu Bożego. Bóg majestatu, zarazem „Deus desiderans”, Bóg spragniony miłości, okrywający ojcowskim ramieniem zadziwioną i ciekawą Ewę („mężczyzną i niewiastą stworzył ich”), kieruje swoją dłoń ku Adamowi, przekazując mu iskrę bogo-człowieczeństwa... Dynamika obrazu wskazuje jednak na to, że Bóg zaraz oddali się, pozostawiając Adamowi wolność szukania, dorastania do pełni daru. I jeszcze jeden moment, tym razem już z dziejów recepcji: ta sama stwórcza dłoń powróci potem na obrazie „Powołanie Mateusza” Caravaggia, jakby przypominającego, że Bóg może wezwać człowieka do jeszcze innych narodzin...

Drugim elementem antropologii Kaplicy Sykstyńskiej jest głęboka teologia ciała¹³ – Jan Paweł II nazywa wręcz to miejsce „sanktuarium teologii ludzkiego ciała”.¹⁴ Aby jednak takie sanktuarium powstało, renesans musiał dokonać wyraźnego przejścia od widzenia w pięknie ciała przeszkody, odwracającej uwagę od Stwórcy, do widzenia w nim drogi wiodącej do Stwórcy. Stąd właśnie renesansowa fascynacja ciałem pojmowanym teraz (na nowo) jako streszczenie harmonii świata, odkrycie twarzy jako „zwierciadła duszy” – owej „individua substantia rationalis naturae”, a przede wszystkim głębokie ujęcie nagości. Michał Anioł tworzy w Sykstyńce wizerunki Chrystusa i Apostołów, świętych i potępionych, nienależących przez swoją nagość do żadnego czasu i żadnego społeczeństwa, wręcz wyrażających przez uduchowiną cielesność wzniosłą ideę dostojnego, dojrzałego, pięknego człowieczeństwa. Ks. J. S. Pasierb podkreśla, że jednym z najciekawszych wyroków Świętej Inkwizycji było orzeczenie z roku 1573 brzmiące: w scenie Sądu Ostatecznego nie potrzeba malować odzieży, bowiem nie ma w niej niczego,

55. Pisma Pico della Mirandoli zostały potępione, ale jak słusznie zauważa P. Trzeciak, „to Kościół prz Innocentego VIII potępia myśl Giovanniego Pico della Mirandoli i też Kościół przez Aleksandra VI mu przebacza” (Sztuka świata, t. 5, Warszawa 1992, s. 12).

¹³ Por. J. S. Pasierb, Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu, Pelplin 1999, s. 36-67; I. Mroczkowski, Osoba i cielesność. Moralne aspekty teologii ciała, Płock 1994 (tu również wykaz literatury).

¹⁴ Jan Paweł II, Homilia..., dz. cyt..

co by nie było uduchowione.¹⁵ Widziane w tych kategoriach dzieło Michała Anioła w Sykstyynie unaocznia i piękno człowieka stworzonego przez Boga mężczyzną i niewiastą, i prawdę, że przed Bogiem stoimy wszyscy nadzy, i nadzieję świata przemienionego wraz z Chrystusem zmartwychwstałym... Tylko w obrębie tej logiki ciało ludzkie zachowuje swą godność – poza nią, jak wskazuje współczesna cywilizacja „podglądania”, staje się „przedmiotem”.

Renesans idzie w swoim odkryciu piękna w cielesności tak daleko, że obdarza nim samego Stwórcę: o ile dotąd zadowalano się zazwyczaj przedstawianiem aktu stworzenia za pomocą szyfrów i symboli, Michał Anioł odważa się ukazać Boga oddzielającego potężnym gestem światło od ciemności... „Może tutaj mamy do czynienia z jakimś artystycznym zuchwalstwem – zastanawia się Jan Paweł II. Wszak Bogu niewidzialnemu nie można narzucać widzialności właściwej człowiekowi. Czy nie byłoby to bluźnierstwem? A jednak trudno nie dostrzec, że ten widzialny ucłowieczony Stwórca, jest równocześnie Bogiem nieskończonego majestatu. W granicach dostępnych dla widzialnego obrazu powiedziano tutaj wszystko. Majestat Stwórcy, podobnie jak majestat Sędziego, w momencie Sądu Ostatecznego, mówią nam o wielkości Boga. I to słowo Kaplicy Sykstyńskiej jest przejmujące i jednoznaczne”.¹⁶

To „obnażenie Boga” w scenie Sądu Ostatecznego służy także zilustrowaniu pewnego aspektu, dzisiaj bardzo mocno podkreślanego, eschatologii chrześcijańskiej. Michał Anioł zdaje się przedstawiać „Iudicium universale” przede wszystkim jako dramat ludzki, a nie tyle jako wydarzenie kosmiczne. Oto sądu nad „wszelkim ciałem” dokonuje „Christus venturus”, a nie siedzący na tronie Pantokrator; Chrystus nagi, a więc bliski nam we wszystkim oprócz grzechu. Uczestniczący w tym dramacie aniołowie „tracą” skrzydła, a szatanom, podobnym do ludzi-bestii, jako atrybut diabelskości pozostają tylko spiczaste uszy i niewielkie rogi. W górę – do nieba lub w dół – do piekła ściągają ludzi przede wszystkim „uczynki, które idą za nimi” (Ap 14,13). I taki jest teologiczny finał monumentalnej summy antropologii chrześcijańskiej, jaką jest dekoracja Kaplicy Sykstyńskiej.

II

„Sąd przemawia subtelny i głęboki geniusz Rafaela, wskazując ukrytą w wielu dziełach malarskich, zwłaszcza w «Dyspucie» w Stanza della Segnatura, tajemnicę objawienia Boga w Trójcy, który w Eucharystii staje się towarzyszem drogi człowieka i rozjaśnia swoim światłem pytania i oczekiwania ludzkiego rozumu”.

Niemal w tym samym 1508 roku, gdy Michał Anioł wstępował na rusztowania Kaplicy Sykstyńskiej, innego rodzaju „summę” projektował Rafael w Stanza della Segnatura.¹⁷ Dla Jana Pawła II „Dysputa”, nazwa, która za sprawą Vasariego nie-

¹⁵ J. S. Pasierb, dz. cyt., s. 45. Jak wiadomo, postąpiono wbrew wyrokowi. Domalowane po śmierci Michała Anioła „braghe”, czyli szaty przysyłające nagość postaci przedstawionych na fresku, usunięto dopiero podczas prac konserwatorskich w latach 1990-1994.

¹⁶ Jan Paweł II, Homilia..., dz. cyt., s. 33.

słusznie przyłgnęła do tego „capolavoro” Rafaela, to w rzeczywistości kontemplacja Boga, który staje się towarzyszem ludzkich dróg i rozjaśnia swoim światłem pytania i oczekiwania ludzkiego rozumu. Papież sugeruje zatem, że w dziele Rafaelowym trzeba wyraźniej niż dotąd widzieć alegorię Teologii, jednej z czterech wielkich dyscyplin naukowych (Teologia, Filozofia, Prawo, Poetyka), które Geniusz z Urbino przedstawił na ścianach Stanzy.

Na czym polega u Rafaela istota teologii? Z całą pewnością bardziej niż „dysputa” jawi się mu ona jako adoracja i spotkanie; bardziej niż sztywna dyscyplina teologiczna – jako najgłębsza samoświadomość kościelna. Jego opowieść rozwija się w plenerze wokół ołtarza, na którym stoi monstrancja, a więc „Sanctum, Sanctissimum”, łączące, spajające rzeczywistość w przenikniętą Bożym światłem całość. Adoracja, medytacja Pisma musi być pierwsza w tej samoświadomości Kościoła – teologia, powiedzielibyśmy dzisiaj, to taka rozmowa o Bogu, w której uczestniczy sam Bóg (T. Węclawski). Dla zrozumienia tego programu warto przywołać kilka myśli Erazma z Rotterdamu na temat teologii. Mówi się często, że teologię renesansową charakteryzuje sięganie do pogańskiej myśli starożytnej, jej komentowanie itp. „Jeśli mam szczerze powiedzieć, co myślę – wyznawał w „Metodzie teologii” Erazm – to wydaje mi się rzeczą mało bezpieczną dla tego, kto się poświęcił teologii, tkwić do starości w pismach pogańskich, zwłaszcza w tych, które zbyt są od niej dalekie. Zdarza się bowiem ludziom, którzy język i podniebienie mają zepsute częstym używaniem piólu, że cokolwiek wypiją czy zjedzą, czują smak piólu. [...] Podobnie rzecz ma się i z tymi, co strawili większą część życia wśród Bartolusów i Baldusów, Awerroesów i Durandów, [...], na sofistycznej gadaninie, na wertowaniu niechlujnych sum i zbiorów: nie czują oni prawdziwego smaku Pisma Świętego, lecz taki, jaki mu nadają tamci. [...] A przecież szczególnym zadaniem teologów jest wyklądać mądrze Pismo Święte, zdawać sprawę z wiary, nie z czczych dociekań, rozprawiać poważnie i skutecznie o pobożności, [poruszać serca], do rzeczy niebiańskich zapalać umysły”.¹⁸

Wróćmy do fresku Rafaela: kolistość Hostii przechodzi na nim w krąg aureoli Ducha Świętego, następnie w półkole glorii Chrystusa, wreszcie w iluzjonistyczny motyw łuku tryumfalnego. W sferze niebiańskiej – dwunastu świętych, pośrodku – Chrystus pokazujący rany Męki, nad Nim postać Boga Ojca, niżej – Duch Święty, udzielający tchnienia zarówno Eucharystii, jak i czterem Ewangeliom. Zatem według zamysłu Mistrza z Urbino, teologia ma chwycić jedność Boskiego i ludzkiego, nadawać wszystkiemu ostateczną perspektywę (obraz jest doskonałą ilustracją fascynacji renesansu perspektywą), łączyć adorację Sakramentu i spotkanie ze słowem Bożym, wymiar wertykalny i spotkanie w wymiarze horyzontalnym.

W sferze dolnej wśród osób zjednoczonych jedną myślą i jednym uczuciem rozpoznajemy wielkich doktorów Kościoła zachodniego, ale także: Fra Angelico,

¹⁷ Por. G. Cornini i in., *Raphael in the Apartments of Julius II and Leo X*, Milano 1993 (tu również bogata bibliografia).

¹⁸ Erazm z Rotterdamu, *Metoda teologii*. W: tenże, *Trzy rozprawy*, Warszawa 1990, s. 91-93.

Danteo i Savonarolę po prawej, a Bramantego po lewej stronie. Jest to wyraźne odbicie tego, o czym już powiedziałem: Rafael zdaje się pojmować teologię jako najgłębszą, kształtującą się społecznie świadomość wspólnoty kościelnej. 19 Tę świadomość tworzą i decyzje papieży, i mądrość doktorów Kościoła, i „szaleństwo Krzyża” Savonaroli, i duchowe poszukiwania Danteo. Widza uderza na tym poziomie także obecność pleneru, murarzy na rusztowaniach i wielkiego bloku kamiennego po prawej stronie. Są to z pewnością aluzje z jednej strony do stojącego przed wszystkimi zadania wznoszenia świątyni Kościoła („Ecclesia semper aedificanda”), a z drugiej do najważniejszego wydarzenia pontyfikatu Juliusza II – budowy Bazyliki św. Piotra. Ale być może wolno w tym widzieć także jakiś znak zarysowywania się, pęknięcia sztywnego podziału na „sacrum” i „profanum” w renesansie. Przecież to właśnie w tym okresie zaczyna się odchodzić od traktowania przyrody, natury jako przeciwieństwa spraw Bożych, a świata świeckiego jako świata pogańskiego, pełnego demonów, obcego Bogu. Dostrzega się w nim świat stworzony, chciany przez Boga, w którym znajdują się „zarodki Ewangelii”, „semina verbi”; który w równej mierze oświeca „Sanctissimum”. Erazm i Tomasz Morus wyraźnie już widzą możliwość uświęcania się przez wypełnianie czynnościach świeckich, zarówno obowiązków stanu, jak i prostych obowiązków dnia powszedniego. W ten sposób powstają pierwsze, nieśmiało szkice „teologii rzeczywistości ziemskich”.

III

„Stąd, z tej majestatycznej bazyliki poświęconej Księciu Apostołów, z kolumnady, która przypomina ramiona rozwarte na przyjęcie ludzkości, przemawiają wciąż tacy mistrzowie jak Bramante, Bernini, Borromini, Maderno, by wymienić tylko najwybitniejszych, wyrażając plastycznie sens tajemnicy, która czyni z Kościoła społeczność uniwersalną, gościnną, matkę i towarzyszkę drogi każdego człowieka poszukującego Boga”.

Bardzo szeroko rozlewa się renesans w tym ostatnim „stąd” Jana Pawła II... Wznoszenie „majestatycznej bazyliki poświęconej Księciu Apostołów” rozpoczęto wszak w 1506 roku, a Bernini ukończył kolumnadę, jakby dłonie Kościoła skierowane w geście zaproszenia do każdego człowieka, dopiero w 1667 roku. Wszystkie te prace przenikała specyficzna myśl eklezjologiczna i być może właśnie w dziedzinie eklezjologii duch chrześcijański sztuki renesansu – tak często zderzając się z trudną rzeczywistością życia ówczesnego Kościoła – okazał swą największą moc...²⁰

Oto kilka znaczących przykładów. Zainicjowana w 1475 roku przez Sykstusa IV della Rovere budowa Kaplicy Sykstyńskiej odwzorowywała proporcje świątyni

¹⁹ J. S. Pasierb, dz. cyt., s. 66.

²⁰ Pomija natomiast milczeniem ten okres ważne opracowanie: W. Beinert, Kirchenbilder und Kirchengestaltungen, Regensburg 1995.

Salomona, zawarte w Pierwszej Księdze Królewskiej (6, 1-6).²¹ Rzym, po wiekach osłabienia pozycji papieżstwa, miał stać się nową Jerozolimą. Juliusz II ściąga do Rzymu największych artystów: Buonarrotiego i Rafaela, aby poprzez sztukę Rzym – na podobieństwo Rzymu imperialnego – stał się „urbs aeterna, universalis”. Także sama budowa bazyliki św. Piotra, mocno związana z dramatem podziału chrześcijaństwa zachodniego, była m. in. realizacją pewnej idei teologicznej; idei, w świetle której rzut centralny lepiej niż podłużny nadawał się do oddania czci Bogu. Dlatego starą bazylikę postanowiono zastąpić budowlą centralną na rzucie kwadratu, z okazałą kopułą, według planu Bramantego; planu przekształconego później przez Michała Anioła.²²

To prawda, że jak napisał ks. J. S. Pasierb, zaangażowanie w sprawy odnowy sztuki przesłaniało często papieżom-promotorom renesansu sprawę odnowy Kościoła. Trudno jednak wyobrazić sobie miejsce Kościoła w dzisiejszym świecie, gdyby już u progu epoki nowożytnej Kościół ten utracił wiodącą pozycję w sferze intelektualnej i artystycznej. Gdyby nie papieże-humaniści i gdyby nie wspierani przez nich artyści, drogi Kościoła i świata rozeszłyby się wtedy jeszcze bardziej. Jeśli Rzym nie podkreśliłby wtedy swego centralnego miejsca w Kościele, czyniąc z niej społeczność uniwersalną, misyjną, matkę i towarzyszkę – jak powie Papież – drogi każdego człowieka poszukującego Boga, wówczas rozbudzone wtedy uczucia narodowe łatwo przemieniłyby się w nacjonalizmy, a Kościoły narodowe poszłyby jeszcze bardziej pod kuratelę władzy świeckiej. Mecenat, patronowanie przez tych papieży humanizmowi i renesansowi, miało zdecydować o utrzymaniu dialogu między Kościołem a twórczą myślą ludzką.²³

„Ale jest też prawdą – kończy Papież zamykając komentowany fragment „Listu do artystów” – że w epoce nowożytnej obok tego nurtu humanizmu chrześcijańskiego, nadal tworzącego wybitne dzieła kultury i sztuki, stopniowo ukształtowała się też inna forma humanizmu, którą cechuje nieobecność Boga, a często sprzeciw wobec Boga. [...] Kościół nadal [jednak] żywi bardzo wysokie uznanie dla sztuki jako takiej. Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Jako poszukiwanie prawdy, owoc wyobraźni wykraczającej poza codzienność, sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia na Tajemnicę. Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie” (10).

Warto zapamiętać te słowa.

²¹ Pasierb podaje pomyłkowo 3,5 (dz. cyt., s. 25).

²² L. Kalinowski, art. cyt., s. 117.

²³ J. S. Pasierb, dz. cyt., s. 22.

SOMMAIRE

Le texte a été présenté pendant Colloque organisé en septembre 2001 à l'occasion de la restauration de la Basilique de Pultusk. H. Seweryniak formule la thèse suivante: alors que nous assistons à de durables engouements des théologiens pour le Moyen-Age et le baroque, la Renaissance n'en juit pas encore. Entre temps, les recherches entreprises par les historiens d'art et ceux de la culture du XX siècle (J. Delumeau, P. O. Kristeller, L. Kalinowski, J. S. Pasierb et beaucoup d'autres) ont mis en lumière une nouvelle image chrétienne de cette époque, tout en démontrant que dans le passé elle a été soumise à une idéologisation à cause de la lutte contre le protestantisme et à cause du complexe antiromain. Aujourd'hui les conditions sont finalement réunis pour permettre une estimation approfondie de l'esprit chrétien de la Renaissance (voir le titre de l'article). La synthèse de cette estimation se trouve dans la „Lettre aux artistes”, promulguée par le Pape Jean Paul II pour les Pâques de 1999. En s'appuyant sur les fragments de la Lettre consacré à la Renaissance, l'auteur montre l'inspiration chrétienne profonde de la Capella Sixtina, des Stanza de Raphael et de la Basilique du St Pierre à Rome.