Kolegium Filozoficzno–Teologiczne
Dominikanów

TEOFIL

3(14)2000

Homo arte vivit

Redagują:

Marek Rojszyk OP
Igor Piotrkowski OP
Piotr Lichacz OP (red. nacz.)
Janusz Kaczmarek OP (red. tech.)
Michał Adamski OP

Redaktor prowadzący:

Marek Rojszyk OP

Konsultacja:

o. dr Jarosław Kupczak OP

Dziękujemy braciom:

Jędrzejowi Wrotyńskiemu OP, Wojciechowi Ciołkowi OP, Maciejowi Roszkowskiemu OP, Przemysławowi Dymowskiemu OP, Norbertowi Kuczko OP, Łukaszowi Popko OP, Bogusławowi Rychlakowi OP, Tomaszowi Gałuszce OP i Jarosławowi Krawcowi OP *za pomoc w realizacji tego numeru, jak również wszystkim zaproszonym do współpracy Autorom.*

Dziękujemy Renacie Jedynak za pomoc w korekcie.

Na okładce fragment portalu katedry w Chartres; fot. Marek Rojszyk OP.

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania artykułów i zmiany ich tytułów.

Pismo filozoficzno–teologiczne wykładowców i studentów
Kolegium Filozoficzno–Teologicznego OO. Dominikanów
ul. Stolarska 12
31–043 Kraków
tel.: (0–12) 423 16 13
fax: (0–12) 423 00 80
e–mail: teofil@dominikanie.pl
http://www.dominikanie.pl/teofil/

ISSN 1506–8714

TEOFIL

PROWOKATOR INTELEKTUALNY

OD REDAKCJI 4

Zbigniew Krysiewicz OP
SZTUKA SAKRALNA UCIEMIĘŻONA 5

Jan A. Kłoczowski OP
KILKA GORZKICH MYŚLI O KULTURZE I O KICZU RELIGIJNYM 12

Juliusz Gałkowski OP
TREŚCI IDEOWE TYMPANONU KOŚCIOŁA PANIEN CYSTERSEK W TRZEBNICY W ŚWIETLE TEOLOGII ŚW. AUGUSTYNA 21

Michał Jermaszkiewicz OP
O STANIE SZTUKI KOŚCIELNEJ 34

Piotr Napiwodzki OP
ESTETYKA A TEOLOGIA 42

Angelik Kicuła OP
HISTORYCZNE KORZENIE IKONY 48

Błażej Matusiak OP
ŚPIEW ANIOŁÓW 55

Andrzej Bujnowski OP
WIZJE EZECHIELA,
CZYLI SKĄD SIĘ WZIĘŁY ANIOŁY W SZTUCE 60

Marek Rojszyk OP
„ISTOTĄ ŚWIATA JEST SWOBODNE STWARZANIE"
ŻYCIE, SZTUKA I CZYN W MYŚLI S. BRZOZOWSKIEGO 66

Dodatek
Guido Vergauwen OP
DOMINIKAŃSKIE OŚRODKI STUDIÓW:
SYTUACJA OBECNA I PYTANIA O PRZYSZŁOŚĆ 76

OD REDAKCJI

Świat porażony jest brzydotą i kiczem. Liczy się to, co szokuje. Piękno stało się czymś względnym, czasem mało interesującym, a czasem wręcz niepożądanym. Kontemplację zastąpił płytki zachwyt lub też intelektualne łamigłówki. Dokąd zmierzamy? Czy można liczyć na to, że nastąpi przełom, odrodzenie? A może nie jest to potrzebne? Może współczesna sztuka nie jest wyrazem zatracenia wartości, duchowego zagubienia człowieka lecz uprawnionym, wartościowym sposobem jego ekspresji? Czy jednak ludzka ekspresja jest czymś najważniejszym?

Nie sposób, tak po prostu, odpowiedzieć na te pytania. Jedno jest jednak pewne — świat pragnie piękna. Świat potrzebuje piękna, jako czegoś niezbędnego, niezastąpionego. Czym jest niniejszy numer TEOFILA? Czy próbuje odpowiedzieć na któreś z powyższych pytań? Czy kilka zawartych tu myśli wniesie w te pytania jakieś światło?

Odpowiedź pozostawiamy Tobie, Czytelniku.

Zbigniew Krysiewicz OP

SZTUKA SAKRALNA UCIEMIĘŻONA

Wejść do świątyni jak do domu, do swojego miejsca. Dom jest granicą względnie zakończonego wygnania, gruntem bezpieczeństwa, nieagresji. Jest przestrzenią, w której się oddycha, w której można zatrzymać się bez lęku. Jest schronieniem, gdzie nie ma gwałtu, gdzie nikt nie zmusza mnie, aby zaprzeczać sobie samemu; bez niedobrych niepokojów sumienia, bezowocnego opowiadania się za, czy przeciw. Jest ziemią u źródła, z którego można czerpać i przy którym jest się obecnym w sposób prosty. Nie trzeba nerwowo czytać między wierszami, podglądać, przenikać, szukać drugiego dna, podejrzewać o najbardziej wyszukane zamysły czy intencje. Jest rozciągniętą w czasie przestrzenią wytchnienia, przez którą można pogodzić się ze światem.

Dom jest miejscem do którego przynależę. Jest częścią mnie. Gdy nie mam domu, tracę połowę duszy.

Świątynia jest domem szczególnym. Zawsze trochę zewnętrzna — nie moja, a zarazem najgłębiej jedyna. Tutaj to, co święte, wyrażone zostaje w kodzie zmysłowym, zostaje ukazane i przedstawione w formie wizualnej. To, co jest niewidzialne i stanowi fundament, architekturę świątyni ucieleśnia się w wymiarze estetycznym. „Na ten świat miłość zstąpiła z miłości i przybrała kształt piękna" (Simone Weil). Świętość — osoba i misterium — oraz piękno — cielesność i niewyrażalne — organizują cały porządek odczytywania obecności i zaszyfrowanych znaków. Tajemnica, za którą skrywa się to, co niepojęte, przynagla do przynajmniej symbolicznych środków wizualizacji, zmysłowego unaocznienia. Trwać bowiem wobec empirycznie niewypowiedzianej pustki zdaje się wysiłkiem nadludzkim, a to każe sztuce, obecnej w tej przestrzeni integralnie i w sposób konieczny, wznieść się na najbardziej radykalne wyżyny własnych środków formalnych. Świątynia nie może istnieć bez piękna, stąd jej forma estetyczna musi być mierzona tą samą co ona miarą.

Św. Jan Damasceński powiedział kiedyś: „Jeśli przyjdzie do ciebie poganin i poprosi, byś mu pokazał swoją wiarę, zaprowadź go do kościoła i pokaż mu święte ikony". Przyznam, że kiedy wchodzę do świątyni, czuję skurcz, bardzo często cierpki ból w żołądku i zakłopotanie. Do jakiego współczesnego kościoła mógłbym zaprowadzić niewierzącego? Nowoczesne bryły, czy fantastycznie nowatorskie pomysły zna on z architektury świeckiej, a to, co przedstawiane jest jako sakralne, w niczym istotnym od pozostałych się nie różni. Z trudem wyszukuję w pamięci jakiś obiekt, który stanowiłby dobry przykład. Są takie, ale nieliczne, porozrzucane jak wyspy, zalane morzem niedbałości. Samo zaś wnętrze najczęściej wypucowane jest odpustowo. Wszystko lśni pastą do podłogi, migocze pozłotkami po czekoladkach; przedziwne obiekty dryfują przez nawy i prezbiterium na nylonowych żyłkach w formach ze szlachetnego styropianu. Oczywistość i banał. Czasem ze wstydem muszę przechodzić w jakimś gotyckim wnętrzu obok krzykliwego obrazu świętego, który przypadkiem, biedaczyna, zaplątał się tu z jarmarku. Odwracam wtedy głowę. Ale myślę o tych licznych osobach, które nie potrafią „nie patrzeć".

W doskonałym eseju na temat sztuki sakralnej Thomas Merton napisał, iż dzieło tej sztuki „musi być autentycznie duchowe, prawdziwie wierne tradycji, żywe artystycznie. Innymi słowy — musi łączyć w sobie cechy religijne i artystyczne. (...) Jeśli dzieło sztuki religijnej nie ma tych podstawowych cech, pozostaje martwe. Taka sztuka jako przedmiot kontemplacji i upodobań jest podobna do zepsutej strawy, a żywienie się nią ma złe skutki duchowe".

Ciekawe również, ilu młodych ludzi, którzy odeszli od wiary, było zbulwersowanych złą sztuką? Ile w ich postawie jest naturalnego buntu przeciw tanim i cukierkowatym ilustracjom, które w młodości przedstawiano jako „święte obrazki" i autorytarnie kazano za takie uważać? Pierwszą reakcją umysłu wyrywającego się z przymusu jest wypowiedzenie na głos od dawna skrywanej niechęci. Umysł zaś nie wyćwiczony w rozróżnianiu odrzuci również wszystko, co kojarzy się z siłą zmuszającą do uległości wobec tych tanich wyobrażeń.

Naturalną reakcją na złą sztukę jest bunt. Niestety, dość często jest on tłumiony w imię szczerej intencji odnalezienia się w świątyni. Na pytanie dotyczące tzw. sztuki sakralnej, na pytanie o własną, dobrą, bezpieczną przestrzeń świętą, zresztą podobnie jak na wątpliwości

dotyczące tajemnic wiary, odpowiada się wyuczonymi formułkami, obiegowymi sloganami. Rzadko zdarza się mieć w tej dziedzinie własne zdanie, a jeśli się ma, jest ono wstydliwie ukryte; staje się bowiem jednocześnie wyrokiem banicji. Cała formuła liturgiczna jawi się jako krępujący oddychanie gorset — sztywny, wykrochmalony kołnierzyk, wymuszona postawa, sztuczność, pozór. Przestrzeń sakralna odbierana jest jako obca. W takiej aurze moje osobiste doświadczenie religijne zostaje przedstawione jako infantylne. Wzorem lukrowanych obrazków świętych, człowiek łaknący świętości — w uczciwym odruchu — będzie próbował odnaleźć się w podanym wizerunku. Kończy się to, jeśli nie odrzuceniem takiej formy sztuki, to bezceremonialnym gwałtem, który owocuje banalizacją mojej osobistej drogi i przeżyć. W kościele taniej sztuki nie ma miejsca na najgłębsze pytania, na prawdziwe głębokie i twórcze wątpliwości. Podobnie jak u Orwella zawsze podana jest wszechobowiązująca i oczywista odpowiedź. Rozdarcie interpretowane jest jako słabość i jednoznacznie tępione za pomocą papki prostych i cudownych rozwiązań. Trzeba nagiąć samego siebie. Kiedy wchodzę do świątyni, w wątpliwość podane jest całe moje życiowe doświadczenie, natychmiast bowiem atakowany jestem kiczem cudownej, świetlanej doskonałości. Kicz nie jest kategorią teoretyczną, wydumaną i trudną do ukazania. Na próżno bronić go argumentami wykazującymi, iż „może nie jest to obraz najwyższej klasy, ale przecież buduje wiernych". To dyskusja w Gombrowiczowskim stylu: „jak zachwyca, skoro nie zachwyca?" Kicz nie buduje. Nie buduje niczego z wyjątkiem poczucia winy — z definicji. Wszystko jest w nim oczywiste: zielona trawka, niebo niebieskie, daszek domu czerwony, uśmiech świętego łagodny i falujący. Kicz jest deformacją. Nie ma w nim prawdy. Nie ma jej blasku i trudu szukania. Nie ma smaku poznania tego, co wykute i niezmienne, co trwa. Nie ma walki, obaw, zmagania się, klęsk i przekraczania siebie. Nie ma tam również odwagi. Kicz jest napełniony lękiem przed sobą, przed światem, przed tajemnicą; nigdy nie zaryzykuje przedstawienia tego, co niewyrażalne. Jest skurczony w sobie jak robak. Kiczem jest wszystko, co zawłaszcza, banalizuje, niszczy delikatną i wrażliwą tkankę niepewności, piękna i tęsknoty.

Prawo sztuki do wyrażania tego, co święte, można realizować na dwa sposoby. Pierwszy to afirmacja tego, co jest. Poruszanie się w obszarze stworzonych i wypełniających świat fenomenów. Prowadzi przez

budowanie naoczności, komponowanie w jakościach zmysłowych obrazu opartego na kategoriach dostępnych i zrozumiałych dla doświadczenia. Jest to sztuka, która wyrasta z rzeczywistości, w której przestrzeń przedstawiana jest jej intensyfikacją i prowadzi do rzeczywistości ponownie. Buduje na podstawie ontologicznej i rozwiązuje się w sztuce figuratywnej.

Drugim środkiem wyrazu jest negacja. To, co istnieje jako niewyrażalne, nie może być wypowiedziane przez figury obecne w świecie doświadczalnym. Sięga się obszaru pozazmysłowego (oczywiście przy założeniu, iż interpretacji poddawana jest tylko wizualizacja, czyli to, co dany obraz przedstawia; wszelkie bowiem zaistnienie obrazu już jest jego sensualizacją). Droga do osiągnięcia fenomenu *sacrum* jest niejako mniej zapośredniczona i bardziej konceptualna. To, co święte i niepojęte, istnieje w obrazie jako znak, szyfr, który należy odczytać i zinterpretować. Często zestawione jest z radykalnym przeciwieństwem poprzez wartości kolorystyczne, na przykład kompozycję przecinających się czerni i bieli. Z tak niemożliwego świata powstaje ziemia, czyli obszar zmagania się ducha, łaski i materii. Ten rodzaj sztuki prowadzi do całkowitego ogołocenia. „Oto powód — pisze w *O możliwości sacrum w sztuce* Władysław Stróżewski — dla którego *sacrum* w sztuce wyraża się często poprzez pustkę, ogołocenie, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego wyjawieniu się wyczerpuje. Tym samym jego własna podmiotowość, kształt, wartość stają się niczym, zostają unieważnione. Niezbędnym warunkiem wyrażenia *sacrum* jest tedy Nic — źródło i zasada wszelkiej inności."

W takim kierunku, choć niekoniecznie w wymiarze sakralnym, poszła cała formacja sztuki współczesnej. Obraz nie jest ilustracją, lecz istotnym nośnikiem idei. Kompozycja w warstwie formalnej zamyka się w układzie kształtów, linii, porządków wertykalnych i horyzontalnych, plam barwnych i układów kolorystycznych bez bezpośredniego odniesienia do zmysłowej rzeczywistości. Sens jest ukryty, obraz jest zewnętrzny. Całe treści konfrontacji z niewyrażalnym przekazane są w obrazie bez pośrednictwa figuratywności. Sztuka staje się „nostalgią Boga". Malewicz poszukuje najwyższej intensywności „nieobecności": „Przestrzeń uwolniona od jakiegokolwiek wątku staje się po-

jemnikiem bez wymiaru, bez składników przestrzennych, czystą formą aprioryczną bez podmiotu i przedmiotu". Tutaj przekątna wyraża ideę ruchu w pustce. Abstrakcja jest oczyszczona do ostateczności, gdzie rozwiązaniem jest zaistnienie czarnego kwadratu na białym tle — według Mondriana idealnego znaku geometrycznego wyrażającego Absolut. „Na poziomie wyższym znajduje się tajemniczość" — napisze Paul Klee. Sięgamy korzenia sztuki. A ponieważ „drzewo zakorzenione jest w niebie" wszelkiego źródła ożywiającego trwanie, sztuka poszukiwać będzie w przestrzeni niedostępnej doświadczeniu potocznemu, za którą rozpościera się tajemnica.

Ci, którzy ujrzeli i dotykali Słowo, które stało się ciałem i zaścieliło sobie miejsce wśród ludzi, próbowali zachować i utrwalić całą przeżytą historię, aby pozostała nieskażona, jednoznaczna i czysta dla tych, którym zostanie powierzona. Grecy nie ufali literom, uważali je za słabość umysłu. *Techne*, dziedzina obejmująca również sztuki plastyczne, wprzęgnięta była z całą mocą w służbę pogaństwa. Z tego powodu pierwsi uczniowie wcielonego Słowa intuicyjnie skierowali się ku pismu. Ten sposób przekazania tradycji, choć niedoskonały, zdawał się im najmniej narażony na iluzje i nieortodoksyjne interpretacje.

Ale przecież Słowo niestworzone, które odwiecznie było u Ojca i odbierało pełnię Jego chwały, jest zarazem Jego obrazem. Obrazem Boga niewidzialnego, jedyną czystą i świętą ikoną. Jedynym prawdziwym wizerunkiem. Skoro zaś On jest obrazem, to czyż treść Jego objawienia nie mogłaby być wyrażona obrazem?

Wszak całą narrację Ewangelii tworzą posklejane i połączone w całość obrazy, zbudowane i wymalowane za pomocą słów. W sensie strukturalnym Ewangelie są w pełni kubistyczne — wszystko bowiem dzieje się jednocześnie; trzeba je czytać niejako od końca, od faktu zmartwychwstania. Ten fakt jest obecny wszędzie, nieustannie, wypełnia każdą szczelinę, umiejscawia i odsłania wydarzenie, buduje z nich całość, pozwala im istnieć. Podobnie kobiety u Picassa, jednocześnie istniejąc z każdej strony, unaocznione są całe, ze swoją historią i tęsknotą, z pasją i otwarciem. Istniejąc w czasie, komponują się we wszystkich wymiarach, a zarazem przekraczają jego wiotkie granice, odsłaniają się w poznaniu. Niemożliwe staje się możliwe. Są w drodze pomiędzy tym, co zmysłowe, fizyczne, uwarunkowane, a tym, co jest istotą i spotkaniem.

Ewangelie są wyrażone w języku przedstawiającym konkretne obrazy. Gdyby opisać je w języku sztuk plastycznych, zamiast pojęć powstałaby ukonkretniona wizualizacja. Obrazy, które przez kompozycję form i linii odsyłałyby do właściwego sensu: przez układ plam barwnych — do rytmu życia, przez harmonię elementów — do ładu i czuwania Opatrzności. W takim znaczeniu nie muszą istnieć same dla siebie, lecz całkowicie wyczerpują się w odnoszeniu do znaczenia, które przedstawiają. Trudno stawiać taki postulat wszelkiej sztuce sakralnej, ale jeśli dany obraz, przedstawienie chcą opowiedzieć o świętości, czyż nie powinny przebić się poza łatwości i banalność ilustracji?

Jaka więc winna być sztuka, która uniosłaby ciężar doświadczenia religijnego? Na pewno „poważna" pod względem formalnym, umiejętnej kompozycji obrazu, jak i pod względem treści, właściwego respektu wobec tajemnicy. Zawsze grozi jej jakaś tania maniera. Przytłaczająca większość religijnych ilustracji jest produktem takiej maniery, kolorowego stylu, lepkiego i niewiarygodnego pocieszenia, tandetnej oczywistości. Wydaje na świat obrazki słodkie i banalne, odczłowieczone i kłamliwe, bo takich ludzi nigdy nie było, nie istnieli. Myślę, że ta sztuka musi przebijać się poprzez to, co zmysłowo bezpośrednio poznawalne. Aby zaistnieć w przestrzeni tajemnicy, musi dotrzeć do jądra. Stąd chciałbym sformułować dla niej dwa postulaty.

Pierwszy dotyczy sposobu przedstawiania. Obraz sakralny nie może być ilustracją. Sztuk plastycznych nie można mieszać z literaturą. Święty miał niebieskie oczy, ładnie zbudowany nos, a stał pośród gór spalonych i wyniosłych... co to kogo obchodzi? Nie ma to nic wspólnego z malarstwem. Obraz nie może być sentymentalną opowiastką. Ta sztuka (jak i wszelka inna) musi być całkowicie bezinteresowna — niczym nie tłumaczona, nie usprawiedliwiana — jak modlitwa. Istnieje dla Tego, ku Któremu się kieruje. Bezinteresownie wydobywana z Boga i bezinteresownie Mu oddawana.

Drugi dotyczy źródła inspiracji. Nie znajduję go w sobie lecz poza mną, a sama sztuka, jak celnie zdefiniował August Zamoyski, „nie jest tworzeniem, lecz odkrywaniem Stwórcy". Sztuka jest służebna wobec tajemnicy bytu i pokorna wobec zaistnienia wszystkiego najpierw w umyśle Stwórcy. Nie jest to przekreślenie kreatywnych zamierzeń artysty — wręcz przeciwnie; aby uchwycić to, co jest ukryte, trzeba wykazać się najwyższą umiejętnością twórczości. Ale artysta nie czer-

pie ze swojego wnętrza, środka, z duszy czy z głowy. Wydobywa to, co jest. Wydobywa to, co jest w świecie, choć niepodległe zmysłom. Wydobywa obecność Boga, która przemawia przez świat. Wystarcza mu pokory, aby nie sięgać do Jego istoty, bowiem tam jest ciemność i tajemnica nieprzekraczalna; można widzieć jedynie cień przechodzącej światłości. Artysta porusza się po obrzeżach Świętego, Jego udzielania się w świecie. Można powiedzieć, że materializuje łaskę. „Sztuka jest zobrazowaniem rzeczy nie poddających się naszym zmysłom, jest ich upostaciowieniem. Sztuka polega na odkrywaniu i przekazywaniu tego odkrycia."

Oczywiście niezwykle ważne jest, aby tam się dostać, ponieważ inaczej pozostanie się na poziomie wrażeń formalnych. Jak pisze Zamoyski: „Autentyczny artysta — wypadek niezmiernie rzadki — nie troszczy się o rozwiązanie tragizmu istnienia, nie do pojęcia dla naszych umysłów skończonych, lecz przez dokonanie swego dzieła uwalnia się z tych stanów dręczących opresji, wnika w tajemnicę bytu, współżyje z nią w sposób tak intymny, iż przestaje Ona nią być dla niego, bo jest przejęty spokojem, jaki daje ufność swego mistycznego współżycia ze (...) Stworzeniem". Sztuka jest emanacją życia wewnętrznego. Jeśli akcent postawiony zostanie na artystę, pozostanie w sferze wyobraźni i ograniczonej inwencji, jeśli zaś przebije się ku istocie, ma szansę wyrwania się z małoduszności. „Sztuka nie jest zagadnieniem świeckiej estetyki, jest subtelnym, świętym łącznikiem między bytem a Bogiem; jest owocem doświadczenia mistycznego, niezmiernie rzadkim przejawem łączności między nami a Substancją — zrównania, do którego są zdolni jedynie powołani — czy to artyści, czy spragnieni sztuki."

Obraz jest otwarty i jako taki prowadzi do spotkania z Niestworzonym. Nie można obrazu sakralnego „zaklajstrować" oczywistością i zniewolić dość ciasnym ludzkim wyobrażeniem o Świętym. Ta sztuka musi mieć odwagę wyjścia poza usankcjonowane schematy i głęboko wyżłobione koleiny, przenieść się w przestrzeń autentycznego doświadczenia — wszystko za pomocą właściwych, formalnych środków wyrazu. Może nawet wejść w dziedzinę nieobecności. Przejście na „drugą stronę obrazu" zawsze wiąże się z ryzykiem, nawet z ryzykiem pogubienia drogi, ale jest to jedyny sposób, aby dotrzeć do Prawdy.

Jan A. Kłoczowski OP

KILKA GORZKICH MYŚLI O KULTURZE I O KICZU RELIGIJNYM

Potoczne myślenie o kulturze naznaczone jest tradycyjnym — wziętym z dziewiętnastowiecznych niemieckich uniwersytetów — podziałem na cywilizację i kulturę. Cywilizacja w takim rozumieniu to po prostu działalność materialna, przetwarzanie przyrody, budowanie niszy ekologicznej, w której człowiek może zamieszkać na ziemi. Budowanie domów, fabryk, produkcja samochodów i telewizorów to cywilizacja właśnie. Kulturą natomiast jest duchowa twórczość człowieka — literatura, sztuki piękne, filozofia. Taki podział mógł sprzyjać — i faktycznie sprzyjał — myśleniu umieszczającemu kulturę w strefie życia dostępnej normalnemu człowiekowi tylko wtedy, gdy jest wolny od innych, poważniejszych zadań. Innymi słowy — kultura to wypoczynek, a ten, komu zajmuje ona zbyt wiele czasu, jest po prostu pięknoduchem.

Z drugiej jednak strony w podejściu do kultury daje się zauważyć powstanie innego nurtu. Bardzo wyraźnie dochodzi on do głosu w myśli i nauczaniu Jana Pawia II. Przytoczę tylko fragment słynnego przemówienia z 1980 roku w paryskiej siedzibie UNESCO: „Człowiek żyje życiem prawdziwie ludzkim dzięki kulturze. Jego życie jest kulturą również i w tym znaczeniu, że poprzez nią człowiek odznacza się i wyróżnia od całej reszty istnień wchodzących w skład widzialnego świata: człowiek nie może się obejść bez kultury". Człowiek urzeczywistnia swoje życie uczestnicząc w kulturze i tworząc kulturę: w człowieku, w wyniku jego działania wszystko staje się kulturą. Kultura nie jest dodatkiem do życia, jest samym życiem, jest sposobem, w jaki człowiek żyje. Człowiek poza kulturą nie istnieje, powstał wraz z nią i gdy

* Niniejszy artykuł został opublikowany po raz pierwszy w „W drodze", 3 (151) 1986, s. 12–19.

ona zaginie, jego człowieczeństwo skazane będzie na zagładę. Wymaga to kilku słów wyjaśnienia.

Żyję nie sam, żyję pośród ludzi. Od początku są obok mnie rodzice, rodzeństwo, rówieśnicy. Uczą mnie mówić, działać, zachowywać się wobec innych, porozumiewać się z nimi, a niekiedy spierać. Człowiek żyje na ziemi w przestrzeni „fizycznej", w której uczestniczy przez swoją cielesność. Ale nie jest to jedyna przestrzeń urzeczywistniania się ludzkiego życia. Przestrzenią decydującą o jego człowieczeństwie — inaczej przestrzenią, w której uczestniczy, którą buduje i która zarazem buduje w nim człowieczeństwo — jest przestrzeń międzyludzka, ta, którą tworzą ludzie pomiędzy sobą.

Mówiąc o religii, Andrzej Kijowski wyróżnia trzy poziomy urzeczywistniania się więzi. jaką buduje religia: więź społeczną czy narodową, więź znaku, czyli wymiar kultury oraz więź wiary, w której nawiązany jest kontakt z Bogiem. Wydaje mi się, że nie można oddzielać poziomu więzi społecznej od poziomu znaku — kultury. Po prostu więź pomiędzy ludźmi nie istnieje bez znaku — nie istnieje bez kultury. Aby powstała, aby zaistniała więź, ludzie muszą ze sobą nawiązać kontakt, muszą się spotkać. Jednakże kondycja ludzka nie jest kondycją aniołów, którzy — jak zapewnia nas św. Tomasz — porozumiewają się bezpośrednio, niejako przez przelanie pojęć z umysłu do umysłu. Cielesna kondycja powoduje, iż kontakty między ludźmi dokonują się poprzez znaki: przez język, symbole, gesty. Najgłębsze spojrzenie w twarz ukochanego człowieka nie jest bezpośrednim wniknięciem w jego duszę, w jego „ja". Twarz stanowi — opisał to Levinas — epifanię Drugiego. Ale epifania, objawienie, staje się konieczne wtedy, gdy sam przedmiot jest bezpośrednio nieobecny. Jeżeli nie mam bezpośredniego dostępu do drugiego człowieka, do partnera dialogu, powstaje pytanie — jak możliwe jest spotkanie? Czy kontakt prawdziwy jest możliwy przez jakieś znaki, słowa, czy to co staje pomiędzy nami, przeszkadza, czy umożliwia spotkanie? Każdy znak ma strukturę paradoksalną: wskazując na oznaczoną rzeczywistość jednocześnie zakrywa ją, stając pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Porozumiewając się za pośrednictwem znaków mamy poczucie nieuchronnej konieczności wynikającej z kondycji ludzkiej. Jednakże, choć boleśnie ułomna, komunikacja ta może być prawdziwym spotkaniem: twarz Drugiego odsłania mi jego wewnętrzną prawdę. Słowo, gdy rzeczywiście jest brzemienne treścią, buduje przestrzeń spotkania człowieka z człowiekiem, człowieka z ludźmi.

Ludzie są razem tylko przez kulturę, dlatego człowiek jest sobą właśnie tylko w przestrzeni międzyludzkiego spotkania. Wszystko jest kulturą: język, nauka, praca, technika, sztuka. Nauka stanowi sposób poznawania świata, ale jest to o tyle poznanie naukowe, o ile może być zakomunikowane innym, o ile jest intersubiektywne, jak nas uczą metodologowie. Jest więc nauka również sposobem międzyludzkiego porozumienia. Pomiędzy twórcą dzieła sztuki a odbiorcą także powstaje jakieś porozumienie. Nie chcę wchodzić tutaj w szczegółowe teorie estetyczne, zmierzające do wyjaśnienia, w jaki sposób więź owa zostaje nawiązana. Poprzestaję na stwierdzeniu dość oczywistego faktu, z którego można jednak wyciągnąć wniosek, że i sztuka jest sposobem, w jaki ludzie porozumiewają się pomiędzy sobą. Analizy ks. Tischnera mówiące o pracy jako o języku wykazały również, jak istotną więzią międzyludzką jest komunikacja przez pracę i jej owoce.

Podsumowując — kultura jest artykulacją przestrzeni międzyludzkiej. Papież w przywoływanym już tutaj przemówieniu cytował św. Tomasza — *genus humanus arte et ratione vivit*, „rodzaj ludzki żyje twórczością i rozumnością". *Ars*, co tłumaczę tutaj jako „twórczość", jest wszelką działalnością przekształcającą materialną rzeczywistość niezależnie od tego, czy będzie to sztuka, czy technika. Tę to twórczość warunkuje *ratio*, czyli zdolność do rozumnego ogarnięcia rzeczywistości. Obydwie — *ars* i *ratio* umożliwiają człowiekowi życie (*vivit*) na tej ziemi jako człowiekowi właśnie. Przez kulturę człowiek zamieszkuje ziemię, przez nią „czyni sobie ziemię poddaną" i w ten sposób urzeczywistnia ukrytą w sobie moc własnego człowieczeństwa. „Człowiek żyje życiem prawdziwie ludzkim dzięki kulturze".

Wiara jako religia, czyli nawiązanie rzeczywistego kontaktu z Bogiem, jest również możliwa tylko przez kulturę. Św. Jan tak sformułował w Prologu fundamentalną prawdę chrześcijaństwa — „Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami". Nie tylko w fizycznej przestrzeni. Słowo zamieszkało w przestrzeni międzyludzkiej, stając się podobnym nam we wszystkim z wyjątkiem grzechu. Człowieczeństwo Jezusa Chrystusa jest realnym znakiem (teologowie mówią — jest „prasakramentem") obecnym pomiędzy nami, czyli w przestrzeni międzyludzkiej, znakiem powodującym, że ta właśnie przestrzeń nie jest zamknięta, że są w niej znaki otwierające na wymiar boskiej obecności. Ta Jego obecność nadal jest realna w słowie i sakramentach Kościoła,

czyli w przestrzeni, jaką Duch Święty buduje pomiędzy tymi, którzy się gromadzą w imię Zmartwychwstałego. Tajemnica boskiej obecności, znaki tej tajemnicy wpisane są w rzeczywistość międzyludzką, można by powiedzieć obrazowo, że wpisują się niejako w język, w gest, symbol, który w pierwotnej swej intencjonalności skierowany był ku drugiemu człowiekowi. Odkrywamy to badając osobliwości języka religijnego: Biblia używa dla opisania relacji między człowiekiem i Bogiem obrazów wziętych z tej właśnie międzyludzkiej przestrzeni — nazywa Go „Ojcem", „Panem", „Oblubieńcem", „Sędzią". Człowiek może ten język rozumieć, ponieważ zna jego pierwotny sens, wyznaczony sensem użytych słów czy obrazów.

Oczywiście, ta komunikacja człowieka z Bogiem nosi znamię paradoksu, podobnego do tego, jaki jawi się nam w spotkaniu człowieka z człowiekiem — dokonuje się ona przecież za pośrednictwem, przez słowa i symbole. Bóg przekracza świat i przekracza ludzką zdolność poznania, nie mieści się ani w przestrzeni fizycznej, ani międzyludzkiej. Ale obydwie te przestrzenie ogarnia i przenika swoją Obecnością Stworzyciela i Zbawcy, dlatego możliwe jest odczytanie przez człowieka znaków tej tajemnicy. Nie mamy innego języka jak ludzki, by tę tajemnicę wyrazić, i Bóg w tym języku do nas przemówił. Ponieważ Słowo zamieszkało pomiędzy nami, otwierając ludzką przestrzeń na znaki Obecności Nieogarnionego, wiara może wyrazić się w kulturze, wcielić w kulturę. Bez kultury człowiek nie mógłby poznać Boga.

Pisałem na początku o niebezpieczeństwie płytkiego rozumienia kultury i o skutkach, jakie z tego wynikają w ciekawym i ważnym przecież spotkaniu twórców z Kościołem. Spróbujmy podjąć ten temat wprowadzając wyżej zarysowane rozumienie kultury.

W rozważaniu tego tematu bardzo są mi pomocne przemyślenia Andrzeja Kijowskiego, który — niewielu miał tu równych sobie — rozumiał głębię i komplikację całej sytuacji. Był człowiekiem, którego ośmieliłbym się nazwać „człowiekiem podwójnej lojalności". Przez wykształcenie i przez temperament artystyczny i krytyczny uczestniczył w kulturze świeckiej, takiej jaką znają nasze uniwersytety, środowiska literackie. Przez głęboką wrażliwość na religijny, fundamentalny wymiar ludzkiego losu, uczestniczył w kulturze świadomie pielęgnującej znaki boskiej transcendencji. I on sam był świadomy dramatycznej niemożności łatwego sprowadzenia tych dwu odmiennych prze-

strzeni urzeczywistniania się ludzi — do jedności, jaką znały epoki dawniejsze. Był czas — najdojrzalszy w średniowieczu — kiedy rzeczywiście przestrzeń kultury zorganizowana była wielorako, ale jednorodnie: katedry wyznaczały kierunek zasadniczego zorientowania człowieka na niebo, ale w ich cieniu czy na portalach możliwe były błazeńskie, sowizdrzalskie dowcipy. Kapłan i błazen współżyli zgodnie. Ta jednorodna przestrzeń została rozdarta w Renesansie. Oświecenie umocniło jeszcze ten podział i odtąd cywilizacja europejska naznaczona jest piętnem głębokiego pęknięcia — pomiędzy rozumem a wiarą, pięknem a pobożnością, twórczością a wiernością tradycji. Inne były w tych przestrzeniach i innymi pozostaną język, skala wartości, rozumienie człowieka.

Taka jest rzeczywistość kultury naszego czasu i stanowi to wielkie wyzwanie dla wszystkich, którym bliskie są sprawy człowieka, którym bliska jest troska o ochronę środowiska międzyludzkiej przestrzeni.

Jest prawdą, że wielka sztuka przeszłości karmiła się *sacrum*. Simone Weil pisała: „Wszelka sztuka pierwszorzędna jest ze swej natury religijna (czego ludzie już dziś nie wiedzą). Melodia gregoriańska jest świadectwem w tym samym stopniu, co śmierć męczennika". I dodawała zaraz: „Sztuka nie ma dziś przed sobą bliskiej przyszłości" — właśnie dlatego, że utraciła fundamentalny, a nie przypadkowy, polegający na malowaniu obrazków z pobożnym tematem, stosunek do *sacrum*, do Boga. Staje przed sztuką problem odnalezienia swych własnych źródeł wielkości.

Stwarza to konieczność przewartościowania obecnie (czyli w „nowoczesności") obowiązujących wartości, gdyż nie są one zdolne unieść ciężaru wyzwania. Zawarte jest tu wezwanie do wielkiej pracy duchowej twórców. Wierzę, że ta praca już się rozpoczęła i że doświadczenia polskie stanowić będą istotny wkład do tworzenia kultury przyszłości. Ale na użytek tego artykułu interesuje mnie bardziej drugi z partnerów rozpoczętego dialogu — Kościół. Jestem odpowiedzialny najpierw za mój dom, i zanim kogokolwiek ośmielę się pouczać, powinienem zacząć od siebie i od swoich.

A jak to jest naprawdę teraz w Polsce? Artyści nie czują się najlepiej w kościołach, świętość miejsca jest dla wielu z nich krępująca, stawiająca wymogi, które wydają się ich wewnętrznie hamować w potrzebie szczerej ekspresji. Wymaga się od nich słów i zachowań, do

których nie przywykli, w których nie są sobą. Ta bezradność dotyczy obu stron: tak mecenasa, jak i artysty. Duchowni rzadko orientują się w problematyce artystycznej, którą żyją twórcy. Przygotowanie seminaryjne obejmowało wiele przedmiotów, ale siłą rzeczy rzadko zawierało jakieś ogólne przynajmniej wprowadzenie w problematykę kultury współczesnej. W Kościele także spotykamy „resortowe" myślenie o kulturze, przekonanie nie formułowane może wyraźnie, ale głęboko przyzwyczajone, że jest to tak naprawdę dziedzina pięknoduchów.

Gdy brak płaszczyzny głębszego porozumienia wybiera się to, co najłatwiejsze, mechanicznie przenosi się do kościołów model „imprezowego" traktowania kultury, powszechny niestety w naszym społeczeństwie. Zbiera się kilka obrazów z paru pobożnymi akcentami i powstaje wystawa, kilku aktorów wyrecytuje wiersze Karola Wojtyły czy Norwida i impreza gotowa. Jest to oczywiście karykatura, ale celowo przerysowuję i przedrzeźniam na smutno, bo najczęściej tymi, którzy działają i organizują, są najlepsi duszpasterze, zabiegani, oblężeni przez ludzi, dźwigający ciężar obowiązków, pod którymi upadają. Ale to są ci, którym „się chce" i którym trzeba pomóc.

Aby spotkanie twórców i Kościoła było owocne, potrzebna jest wielka praca z obydwu stron. Najpierw trzeba sobie zdać sprawę z faktycznie istniejącego napięcia, a czasem i sprzeczności. Andrzej Kijowski po stokroć ma rację protestując przeciwko łatwemu przechodzeniu ponad tymi zagadnieniami do działań praktycznych.

W czasie wykładu dla kleryków seminarium warszawskiego w styczniu 1985 roku (a więc na kilka miesięcy przed śmiercią) powiedział:

> Kościół nie jest i nie może być zastępczą instytucją kulturalną zapewniającą rozwój świeckich sztuk, które w całym swoim nowożytnym rozwoju, ze swej istoty należą do sfery anty–*sacrum*, a siłę i oryginalność dają im te właśnie elementy, które Kościół wierny swej istocie musi odrzucić. Natomiast Kościół może i powinien przewodzić w procesie odbudowy owego wielopłaszczyznowego s a c r u m życia zbiorowego, *sacrum* tradycji, *sacrum* prawa, *sacrum* człowieczeństwa, która to rola mu przystoi, bo jako środowisko Boga żywego jest s a c r u m *par excellence*.
>
> Kościół musi stworzyć literaturę własną. To nie oznacza kościelnej czy „katolickiej" powieści, katolickiego dramatu, katolickiego kina. To będzie zawsze marne, zawsze drugorzędne, bo napiętnowane tendencją, która te rodzaje sztuki pisarskiej i kreacyjnej zabija. Wszelka sztuka przedstawieniowa jest rekonesansem w dziedzinę zła wysuniętym tak daleko, że przybiera jego znamiona jak szpieg działający w kraju wroga. Kościół to drzwi otwarte na świat Boży, literatura kościelna jest i powinna być sztuką przedstawiania świata Bożego. Więc chodzi

o to, aby literaturą, aby sztuką słowa stało się na powrót kaznodziejstwo, tak jak nią było za czasów Ambrożego, Bossueta i Piotra Skargi, aby stała się nią teologia i apologetyka, tak jak ją uprawiali Augustyn czy John Newman; aby rozkwitła poezja pieśni i hymnów, sztuka modlitwy i medytacji. Aby Słowo Boże stało się sztuką! Aby Kościół zamiast zgarniać odbite blaski kultury świeckiej promieniował własną kulturą artystyczną i umysłową jak wtedy, gdy od niego tylekroć w historii zaczynała się odnowa kultury świeckiej" (*Tropy*, Poznań 1986, s. 143).

Potrzebna jest wielka duchowa praca twórców, ale potrzebna jest też wielka praca wewnątrz Kościoła, szczególnie tych wszystkich, którzy w Kościele ponoszą odpowiedzialność. Kościół, aby sprostać potrzebie nie chwili, ale dobra dusz, musi stać się ponownie mecenasem w wielkim stylu. Bardzo to podkreślam — trzeba nie wymogom chwili, doraźnej sytuacji stawić czoło — konieczna jest praca wielka, wielki mecenat nie na peryferiach, ale w samym centrum duszpasterskiej pracy Kościoła. A tam właśnie, w pobliżu centrum zadomowił się gość niepożądany i szkodliwy, choć wielu traktuje go z dobrotliwością przynależną prawej naiwności — rozpanoszył się kicz.

Wykorzystajmy poczynione wyżej, wydawać by się mogło teoretyczne, rozważania o istocie kultury. Jeżeli kultura jest artykulacją przestrzeni międzyludzkiej, jeżeli jest postacią komunikacji pomiędzy ludźmi, to kicz można zdefiniować najkrócej jako komunikację pozorną. Nie wystarczy dla porozumienia posługiwać się znakami czy językiem. Znaki te czy język muszą najpierw coś znaczyć. Gdy słowo staje się wyprane z wszelkiego znaczenia, przez nadmierne jego używanie, gdy z ust mówcy płyną gładkie sekwencje słów, nawet gramatycznie poprawnie zestawionych, ale skonwencjonalizowanych do granic bezsensu, wtedy komunikację możemy określić komunikacją pozorną. Przestrzeń międzyludzka jest „zabudowana" nawet bardzo gęsto, ale nie następuje żadne spotkanie, żadne porozumienie. Kicz — fałszywa postać kultury — rodzi się z duchowego lenistwa. Wszyscy jesteśmy na nie podatni, każdy z nas ma pokusę zaśnięcia w gładkiej pościeli słów, do których się przyzwyczaił, z którymi czuje się dobrze, ale które łatwo tracą zdolność przenoszenia myśli i uczuć, stają się mimo wielomówstwa nieme. Kicz nie jest tylko po stronie nadawcy. Odbiorca też chętnie daje się ponieść pokusie łatwości. Gdy słucham tylko powierzchownie, a nie całym sobą, w słowach mego rozmówcy oczekuję tylko potwierdzenia tego, do czego jestem przyzwyczajony, szukam więc

potwierdzenia siebie, bowiem nie zamierzam bynajmniej siebie zmieniać. Pokusa ucieczki od ciężkiej pracy, jaką jest nawiązywanie prawdziwego spotkania czy dialogu, leży u podstaw banału, jednej z twarzy kiczu.

Dwie dziedziny szczególnie ważne w życiu człowieka są osobliwie narażone na pokusę kiczu: religia i miłość. Kicz religijny, pozorna komunikacja człowieka z Bogiem, ma miejsce wtedy, gdy człowiek poszukuje w modlitwie jedynie samopotwierdzenia, odrzuca zaś wszystko, co stawia mu wymagania, co każe mu przekraczać siebie. Kicz religijny buduje fałszywą przestrzeń międzyludzkiego spotkania, nie wchodzącego w głąb, nie rodzącego prawdziwej więzi. Dlatego tak wielu uczestników niedzielnych nabożeństw rozchodzi się do swoich domów i nadal pozostają tacy sami. Czyż trzeba opisywać bezmiar banału komunikacji, budującego pozorną więź miłości?

Ktoś może replikować: środek przekazu może być neutralnym przekazywaniem treści, które nie podlegają zniekształceniu, mimo banalnej formy. Nie wierzę w to. Dzielę przekonanie badacza kultury masowej McLuhana, że „środek komunikacji jest komunikatem". Treści komunikowane przez banalną i kiczowatą formę stają się banalne i kiczowate — nie same w sobie oczywiście, ale w tym oto konkretnym człowieku, pomiędzy tymi oto ludźmi.

Kościół jest skarbnicą boskiej mądrości i Bożego życia. I taki pozostanie po wszystkie dni, aż do skończenia świata. Ale Jezus Chrystus powierzył te dobra nadprzyrodzone ludziom i od naszej gorliwości, naszej pracy, naszej wierności otrzymanemu darowi zależy, czy te dobra będą schowane pod korcem, czy też staną się miastem świecącym na górze. Dlatego w spotkaniu twórców kultury z dziełem ewangelizacji upatruję szansę dla szafarzy Słowa Bożego. Mogą nauczyć się od ludzi sztuki wielkiej pracy nad słowem, wielkiej odpowiedzialności za słowo, za piękny kształt, w jakim może się ono objawić ludziom. Ludzie sztuki — o ile naprawdę twórczo uczestniczą w kulturze — wciąż odnawiają środki wyrazu, wciąż nad nimi pracują. Szafarz Słowa ewangelicznego może się od nich wiele nauczyć.

Po co wiele opowiadać o dialogu ze światem twórców, jeżeli nasze kościoły pełne są koszmarnych figur, stanowiących często obrazę Imienia Bożego, kiedy w kościelnych kruchtach sprzedaje się świąteczne pocztówki zdolne odebrać wiarę niejednemu bardziej wrażliwemu czło-

wiekowi. Dlaczego wśród wielu budowanych obecnie kościołów tak mało jest wybitnych dzieł sztuki sakralnej? Dlaczego tak tandetnie, a w najlepszym wypadku przeciętnie są potem wyposażane? Nieliczne chwalebne wyjątki tylko potwierdzają tę opinię. I nie chodzi tutaj bynajmniej o pięknoduchostwo. Powszechnie panująca u nas tandeta i brzydota jest świadectwem kultury naszego społeczeństwa, czyli mówi wiele o jakości międzyludzkich stosunków. Ludzie tkwiący w takiej kulturze, stawiają tandetne i brzydkie domki. I widać nie jest najlepiej z ich wiarą, skoro stawiają tandetne, brzydkie — a gorzej, że czasem i pretensjonalne — kościoły. Gdyby św. Tomasz był między nami, czy odważyłby się napisać, że *arte et ratione vivit genus Polonorum?*

Juliusz Gałkowski OP

TREŚCI IDEOWE TYMPANONU KOŚCIOŁA PANIEN CYSTERSEK W TRZEBNICY W ŚWIETLE TEOLOGII ŚW. AUGUSTYNA

W zachodniej fasadzie kościoła klasztoru panien cysterek w Trzebnicy znajduje się ostrołukowy tympanon przedstawiający scenę z Dawidem grającym na harfie przed Betsabe. Figuralna kompozycja przedstawia trzy postacie: Dawida i Betsabe oraz służącą. Król znajduje się z lewej strony pola zwrócony ku centrum. Odziany w szaty monarsze siedzi na tronie słupkowym z lewą nogą założoną na prawą, gra na instrumencie zbliżonym do cytry (charotta[1]). Twarz o wyrazistych rysach zwrócona jest w trzech czwartych do patrzącego. Obok jego głowy rzeźbiarz umieścił napis DAVIT.

Siedząca naprzeciw niego Betsabe oraz stojąca za jej tronem służebna zwrócone są profilem w kierunku muzyka. Obie kobiety ubrane są w długie powłóczyste szaty, które zbiegając fałdami do ziemi zasłaniają całe ciała; również obie dworskim gestem podtrzymują swoje suknie. Betsabe siedzi na tronie architektonicznym, a ponad jej ukoronowaną głową widzimy napis BERSABEE.

Całość kompozycji usytuowana jest na gładkim polu, ukształtowanym z trzech płyt, a nadproże i archiwolta dekorowane są motywami roślinnymi — nadproże palmetami, a archiwolta stylizowaną winną latoroślą. W pierwotnej warstwie malarskiej całość kompozycji pokryto czerwienią. Ślady bieli znaleziono na tronach, tunice i płaszczu Dawida oraz na szatach Betsabe i służącej. Kołnierz płaszcza Betsabe był złocony[2]. Stan zachowania zabytku jest dobry.

Interpretację, zarówno ikonograficzną jak i treściową, dla przedstawienia tympanonu z Dawidem i Betsabe w kościele cysterek w Trzeb-

nicy stworzył Dagobert Frey[3]. Jego interpretacje do obecnej pory są podtrzymywane przez wszystkich piszących o tym dziele. Autor zauważając, że takich przedstawień grającego przed Betsabe Dawida do tej pory nie było w rzeźbie monumentalnej, stwierdził, że wzorem dla niego jest niewątpliwie sztuka kręgów dworskich Europy Zachodniej. Przykładem takiej sztuki miałaby być miniatura przedstawiająca Tristana grającego Izoldzie. Frey twierdził jednocześnie, że cały program wszystkich tympanonów portalu świątyni był niewątpliwie mariologiczny. Tympanon główny miał przedstawiać Tryumf Maryi, drugi, boczny, Salomona i Sabę.

Sposób przedstawienia postaci w polu tympanonu wskazuje na nowy — gotycki charakter rzeźby. Zarówno Dawid, jak i Betsabe i jej służąca nie są reliefami pokrywającymi płaszczyznę pola, lecz samodzielnie skonstruowanymi figurami odcinającymi się od tła. Mimo, iż są one konstrukcyjnie powiązane z płytami tympanonu, sprawiają wrażenie pełnej statuaryczności.

Kompozycja ukazująca Dawida grającego na instrumencie przed Betsabe jest nowością nigdzie wcześniej nie występującą. Wyraźnym tego dowodem jest fakt, iż autor dzieła poczuł się zmuszony do podpisania przedstawionych postaci, obawiając się, że inaczej mogłyby one być nierozpoznawalne dla wiernych.

Widoczny jest także wpływ środowiska dworskiego na to dzieło sztuki, jednakże zasadniczo ograniczałbym go jedynie do rozwiązań stylistycznych — stroje i gesty przedstawionych postaci. Charakterystyczne dla sztuki gotyckiej — a ona była niewątpliwie wzorem dla jednego z ostatnich w Polsce dzieł romańskich — było to, że artyści przedstawiali postacie w strojach współczesnych i zachowujące się zgodnie z obowiązującymi konwenansami. Jednakże przypisywanie tejże scenie czegokolwiek więcej, niźli tylko powierzchownego nalotu kultury dworskiej, wydaje się być poważnym błędem.

Rozważania nasze powinny zatem pójść dwoma torami. Po pierwsze, należałoby znaleźć inne a nie tylko dworskie możliwe wzory naszego dzieła, a po drugie, należałoby się ponownie zastanowić nad treścią teologiczną trzebnickiego tympanonu.

Mniej więcej współczesny, trochę starszy od zabytku trzebnickiego, jest wspaniały monument sztuki niemieckiej, tzw. *złota brama* w katedrze we Freibergu[4], datowana na drugą połowę lat dwudziestych trzyna-

stego wieku. Tympanon ukazuje tronującą Madonnę oraz scenę pokłonu trzech króli. Na kolumnach ościeżowych portalu wyrzeźbione są postacie starotestamentalne; z lewej strony patrzącego widzimy pomiędzy innymi Salomona i Sabę, po prawej natomiast Dawida i Betsabe.

Zarówno król Izraela, jak i jego małżonka ukazani są w postaci stojącej — na wzór dekoracji portali gotyckich katedr francuskich, poczynając od Chartres — odziani są w długie klasycyzujące szaty, oboje trzymają berła. Natomiast monarcha — psalmista jako atrybut trzyma harfę, nierozłącznie związaną z jego osobą. Cały program Freiberski jest niewątpliwie obciążony taką samą treścią, jak hipotetyczny program fasady trzebnickiej — tryumf Maryi jako Matki Bożej oraz figury Ecclesii. Wyraźnie widać tutaj także zaczątki programu wyobrażanego w późniejszych latach przez *Biblia Pauperum*. Przykład ten wskazuje wyraźnie, że wielka myśl mariologiczna, tak charakterystyczna dla sztuki gotyckiej, wraz z całym teologicznym obciążeniem przedostała się na Śląsk, znajdując tam swoje niezwykłe zobrazowanie.

Istotny jest dla nas w takim razie wzór przedstawień siedzących utrzymywanych w konwencji dworskiej. Przykładem takim może być dla nas pochodząca z przełomu XII i XIII wieku, brązowa zapona będąca wytworem rzemiosła mozelskiego[5], przedstawiająca Esterę i Ahsawerusa. Dwoje władców siedzi obok siebie na tronach. Ubrani w długie pofałdowane szaty, zwróceni do siebie w rozmowie poprzez wzrok i gestykulację podkreślają psychiczny kontakt. W okresie tym powstał również szereg przedstawień Salomona i Saby[6]. Oprócz typologii maryjnej przedstawienia te z tympanonem trzebnickim łączy dworska postawa postaci siedzących obok siebie na jednym lub dwóch tronach. Szereg autorów[7] odnajduje w przedstawieniach tych, powtórzmy, powiązanych typologicznie z koronacją i triumfem Maryi, wzory dla późniejszej *Biblia Pauperum* poprzez mariologiczne odniesienia. Oczywistym jest również wpływ złotnictwa z obszarów dolnego Renu oraz Mozeli na rzeźbę architektoniczną XII i XIII wieku w zachodniej Europie. Przykładem tego może być przedstawienie tronującego cesarza Fryderyka Barbarossy i jego żony cesarzowej Beatrix na odrzwiach portalu katedry w Freisingu. Dlatego też nie rozstrzygając ostatecznie, czy twórca pochodził z Bambergu, czy nawet z Francji, z dużą dozą pewności można stwierdzić, że tronująca para starotestamentalnych władców swój wzorzec kompozycyjny miała w rzemiośle mozańskim.

O wiele bardziej skomplikowanym problemem jest sama scena gry na harfie. Co prawda król Dawid był muzykiem, jednakże nigdzie nie jest opisana scena jego gry przed Betsabe[8]. Grzeszna początkowo miłość Dawida i Betsabe, po napomnieniu proroka Natana i pokucie króla, zaowocowała narodzinami Salomona (2 Sm 11 i 12). W symbolice teologicznej Betsabe jest pramatką i figurą Maryi, a jej związek z Dawidem jest zapowiedzią nadejścia Mesjasza — Chrystusa, potomka Dawidowego[9].

Kasjodor w liście do Boecjusza pisze, że psalmy są w stanie ocalić duszę, a lira Dawidowa wypędzała szatana z Saula[10]. O takim przekonaniu świadczy ilustracja pochodząca z *Psałterza Stuttgarckiego*[11], pocz. X w., (Stuttgart, Landesbibliothek, cod. bibl. 23, fol. 55) odnosząca się do Psalmu 43 (42) wersetów 4 i 5.

Wymierz mi, Boże, sprawiedliwość
i broń mojej sprawy
przeciw ludowi, co nie zna litości;
wybaw mnie od człowieka podstępnego i niegodziwego!
Przecież Ty jesteś Bogiem mej ucieczki,
dlaczego mnie odrzuciłeś?
Czemu chodzę smutny
gnębiony przez wroga?
Ześlij światłość swoją i wierność swoją:
niech one mnie wiodą
i niech mnie przywiodą na Twoją świętą górę
i do Twych przybytków!
I przystąpię do ołtarza Bożego,
do Boga, który jest moim weselem.
Radośnie będę Cię chwalił przy wtórze harfy,
Boże, mój Boże!
Czemu jesteś zgnębiona, moja duszo,
i czemu jęczysz we mnie?
Ufaj Bogu, bo jeszcze Go będę wysławiać:
Zbawienie mego oblicza i mojego Boga.

Miniatura przedstawia scenę ustawioną na tle pejzażu. Po lewej stronie stoi psalmista z cytrą, a naprzeciwko niego siedzi na niskim pagórku wyraźnie zasmucona postać z głową opartą na ręce, podpisana: ANIMA.

Jednocześnie też łączono psalmy i grę na instrumencie muzycznym z Pasją Chrystusa. Klemens Aleksandryjski porównał lirę Orfeusza i Krzyż Zbawiciela[12]:

> W jednym i drugim wypadku były to instrumenty, dzięki którym pokonane zostało zło i śmierć. Podobnie jak Orfeusz wszedł do otchłani, aby ratować od śmierci Eurydykę, tak Chrystus zstępując do otchłani jest ratunkiem dla dusz[13].

Myśl tę podejmują także inni greccy Ojcowie Kościoła — Pseudo–Justyn i Euzebiusz, porównujący ciało Chrystusa do instrumentu muzycznego, dzięki któremu przyniósł ludzkości zbawienie[14].

Obrazem tejże myśli teologicznej stały się wyobrażenia Chrystusa–Orfeusza. W katakumbach Domitylli wyobrażono scenę gdzie Dobry Pasterz jest jednocześnie muzykiem, a jego tożsamość z Orfeuszem ukazuje frygijska czapka[15]. Drugim wspaniałym przedstawieniem

> jest Chrystus na mozaice w San Apolinare Nuowo w Rawennie z pierwszej połowy VI wieku. Chrystus Triumfujący, ukazany w pełni swojego majestatu, zamiast berła, które przysługiwałoby Mu w takiej scenie, trzyma plektron, tę część instrumentu, która wydobywa tony — tworzy muzykę. Lirą natomiast w tym rozumieniu stał się sam Chrystus przyjmujący pasję. Scenicznych wyobrażeń pasyjnych omawiany czas wyraźnie unikał. O ile jednak głębiej przekazany został sens ciała Chrystusa i Jego Męki dzięki posłużeniu się takim symbolem[16].

W komentarzu do Psalmu 57 (56) określa Euzebiusz harfę jako symbol Pasji[17]. Natomiast św. Augustyn twierdzi, że gra na harfie jest ściśle związana z Psalmami, a sama nazwa „psalm" pochodzi od instrumentu „psalterium" czyli harfy.

> Można się zapytać, czy każdy psalm jest kantykiem, czy też niektórych kantyków nie można nazywać psalmami, wreszcie czy są takie psalmy, których nie można nazywać kantykami. Należy jednak zbadać Pismo święte, zwracając uwagę, na to, czy kantyk nie wskazuje na radość. Psalmami zaś nazywamy je dlatego, że śpiewa się je przy dźwięku harf (psalterium)[18].

Nic więc dziwnego, że postać Dawida grającego na harfie, będąca starotestamentalną figurą Chrystusa, została powiązana z Psalmem 57 (56) będącym historycznie opisem jego sytuacji po ucieczce od Saula:

Zmiłuj się nade mną, Boże, zmiłuj się nade mną,
u Ciebie chronię swe życie:
chronię się pod cień Twoich skrzydeł,
aż przejdzie klęska.
Wołam do Boga Najwyższego,
do Boga, który czyni dobro.

Niech ześle [pomoc] z nieba, niechaj mnie wybawi,
niech hańbą okryje tych co mnie dręczą;
niechaj ześle Bóg swoją łaskę i wierność.
Pośrodku lwów spoczywam,
co pożerają synów ludzkich.
Ich zęby to włócznie i strzały,
a język ich niby miecz ostry.
Bądź wywyższony, Boże, ponad niebo,
a Twoja chwała ponad całą ziemię.
Zastawili sieć na moje kroki
i zgnębili moje żyeie.
Przede mną dół wykopali:
sami wpadli do niego
Serce moje jest mocne, Boże,
mocne serce moje;
zaśpiewam i zagram.
Zbudź się duszo moja,
zbudź harfo i cytro!
Chcę obudzić jutrzenkę.
Wśród ludów będę chwalił Cię Panie;
zagram Ci wśród narodów,
bo Twoja łaskawość aż do niebios,
a Twoja wierność po chmury.
Bądź wywyższony, Boże, ponad niebo,
a Twoja łaska ponad całą ziemię.

Psalm 57 (56) już w czasach średniowiecznych był używany w liturgii Pasji, lecz w swoim znaczeniu był rozumiany jako obraz nie tylko męki, ale także zmartwychwstania Chrystusa. Z Ukrzyżowaniem średniowiecze łączyło także słynny Psalm 22 (21) „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił"[19].

Bardzo trudno by było dokonać pełnego przeglądu literatury średniowiecznej poświęconej problematyce psalmów jak i motywu zaślubin. Dla naszych rozważań potrzebne są dwa, niewątpliwie związane ze sobą (a bardzo popularne w średniowieczu), „tropy". Pierwszy wyznacza Apokalipsa św. Jana i zawarte w niej fragmenty opisujące gody Baranka.

I usłyszałem jakby głos wielkiego tłumu i jakby głos mnogich wód, i jakby głos potężnych gromów, które mówiły: „Alleluja, bo zakrólował Pan Bóg nasz, Wszechmogący. Weselmy się i radujmy, i dajmy Mu chwałę, bo nadeszły Gody Baranka, a Jego Małżonka się przystroiła, i dano jej oblec bisior lśniący i czysty" — bisior bowiem oznacza czyny sprawiedliwe świętych (Ap 19,6–8).

I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły, i morza już nie ma. I Miasto Święte — Jeruzalem Nowe ujrzałem zstępujące z nieba od Boga, przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty dla swego męża (Ap 21,1–2).

I przyszedł jeden z siedmiu aniołów, co trzymają siedem czasz pełnych siedmiu plag ostatecznych, i tak się do mnie odezwał: „Chodź, ukażę ci Oblubienicę, Małżonkę Baranka". I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą, i ukazał mi Miasto Święte — Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga, mające chwałę Boga (Ap 21,9–11).

Oblubienica Baranka — Chrystusa jest symbolem Kościoła — Nowego Jeruzalem (tak samo odczytywano tę symbolikę przez cały czas trwania chrześcijaństwa — również w XIII wieku). Opis jej wspaniałości jest opisem doskonałości Kościoła — Oblubienicy złączonej ze swoim Królem.

We wspomnianej już, postępującej podczas dziejów „rehabilitacji" Dawida i Betsabe stali się oni nie tylko symbolem Chrystusa i Maryi, ale także Baranka i Oblubienicy — Chrystusa i Kościoła z czasów ostatecznych.

Drugim „tropem" — ideowo ściśle związanym ze średniowiecznym odbiorem Apokalipsy — są napisane przez św. Augustyna komentarze do psalmów. Nie trzeba nikogo przekonywać o wadze, jaką odegrały pisma biskupa Hippony w wiekach średnich. Stanowiły one podstawę doktryny Kościoła, a sam autor był jednym z najważniejszych autorytetów intelektualnych. Teksty Augustyna stanowiły podstawę dla myślicieli — ale także i zwykłego duchowieństwa. Komentarze do psalmów nie były tutaj wyjątkiem. Z pełnym prawdopodobieństwem można założyć, że myśli Ojca Kościoła, jeżeli nawet nie znane bezpośrednio twórcom programu rzeźbiarskiego w Trzebnicy — co wydaje się bardzo wątpliwe — to przynajmniej w duchu, stanowiły podstawę rozważania o treści psalmów. Tym bardziej, że mówimy o dziele powstałym dla środowiska zakonnego, dla którego modlitwa psalmami była czymś tak samo oczywistym jak spanie i jedzenie. Tak więc zarówno treść psalmów a także komentarze do nich, były dla ludzi, którzy mieli być pierwszymi odbiorcami dzieła, czymś znanym i oczywistym.

Na podstawie Augustynowych rozważań o psalmach można wyróżnić trzy zasadnicze problemy, które widzimy w treści programu rzeźbiarskiego.

Pierwszym jest niewątpliwie osoba Dawida, problem modlitwy psalmami oraz przedstawianie Króla — Proroka jako protoplasty Mesjasza. O takim ujęciu pisałem już powyżej. W komentarzu do Psalmu 3 Augustyn stwierdza jednoznacznie, że Dawid jest figurą Chrystusa i że ten (a przez analogię można powiedzieć to o innych psalmach) tekst, który w tytule zaznacza, że opowiada losy Dawida, odnosi się do Chrystusa[20]. Podobne myśli znajdujemy w wielu innych komentarzach do psalmów, gdzie postać patriarchy jest utożsamiana z Chrystusem.

Postać Zbawiciela nie jest utożsamiana tylko z Jego przodkiem. W psalmach sam Chrystus modli się za nas i staje się w ten sposób rękojmią jej wysłuchania:

> Dlaczego najpierw chciał niejako wskazać ludziom, że został wysłuchany, a później dopiero wzywał swojego wybawcę? A może wskazując, w jaki sposób został wysłuchany przez samo rozszerzenie serca, wolał rozmawiać z Bogiem, ażeby również tym sposobem pokazać, co znaczy rozszerzyć serce radością, czyli już posiadać w nim Boga, z którym wewnętrznie rozmawia. (...) Ale jak sama prośba wskazuje na słabość, tak też sam Pan mówi o owym rozszerzeniu serca radością w imieniu swych wiernych, których osobę również sobie przypisywał, kiedy mówił: „Byłem głodny, a nie daliście mi jeść, byłem spragniony, a nic daliście mi pić" i tak dalej. Dlatego także tu może się wyrazić „rozszerzyłeś mi serce radością" w imieniu jednego ze swoich maluczkich rozmawiających z Bogiem[21].

W komentarzu do Psalmu 4[22] Augustyn mówi, że modli się w nas Chrystus mieszkający w naszym sercu. Psalmy są więc modlitwą nie tylko Kościoła, ale i samego Chrystusa i dlatego też treści zawarte w psalmach mogą odnosić się do Jego osoby. Tak też rozumiano psalmy i w okresie średniowiecza, czego przykładem może być wspominane już używanie Psalmu 22 (21) w liturgii Pasji. Podobnie pojmuje znaczenie tego tekstu św. Augustyn — chociaż właściwie należałoby powiedzieć, iż było to zdanie ludzi średniowiecza oparte na tekstach świętego biskupa z Hippony. We wstępie do komentarza ukazuje on, że wspominamy i opłakujemy w nim mękę i śmierć Chrystusa.

> Razem z wami pragnę nad nim płakać. Teraz bowiem jest czas płaczu. Obchodzimy Mękę Pańską: czas jęku, czas płaczu, czas wzywania, czas błagania. Któż z nas jest w stanie dość wylać łez dla uczczenia tak wielkiej boleści?[23]

Do męki Chrystusa odnosi się również Psalm 56 (57), będący jednocześnie modlitwą Dawida po ujawnieniu się mordu na Uriaszu Chetycie. Augustyn podaje w nim opis grzechu Dawida, ale jednocześnie zachęca, by naśladować króla w pokucie i nawróceniu. Istotną jest idea, że Jezus jest nie tylko Zbawicielem i sędzią, ale także nauczycielem modlitwy i pokuty[24].

Kim jest Betsabe? Jak już wcześniej pisałem, w czasach średniowiecza nie była ona już ukazywana jako grzesznica. Stała się typem Maryi i Kościoła — Oblubienicy Bożej. Sam Augustyn nie przedstawił jeszcze tej interpretacji, niemniej jego rozważania poświęcone psalmom pozwalają na interpretowanie Oblubienicy Chrystusowej jako Ecclesii. We wspomnianym już Psalmie 22 (21) pisze on o niewieście, która namaściła Chrystusa, jako o Oblubienicy — Kościele:

> Jakaż to niewiasta weszła z olejkiem? Kogoż to przedstawiała? Czy nie Kościół? Co symbolizował olejek? Czy nie zapach dobra, o czym pisał Apostoł (...) jesteśmy dobra wonią Chrystusa na każdym miejscu[25].

Podobnie w komentarzu do Psalmu 31 (30) Oblubienica ukazana w jego tekście tłumaczona jest jako Kościół — Ecclesia[26].

> Będą dwoje — powiada — w jednym ciele. Jest to wielki sakrament, a powiadam w Chrystusie i Kościele. Staje się więc niejako z dwóch jedna osoba, z głowy i ciała, z oblubienicy i oblubieńca. Tę przedziwną jedność tej osoby i wzniosłość jej zaleca również prorok Izajasz. Przemawiając również przez niego Chrystus proroczo głosi: Jak oblubieńca, który wkłada turban, jak oblubienicę strojną w swe klejnoty. Sam siebie nazwał oblubieńcem i siebie Oblubienicą, Dlaczegóżby oblubieńcem i oblubienicą jeśli nie dlatego, że, że będą dwoje w jednym ciele? Przemawia zatem Chrystus, bo przez Chrystusa przemawia Kościół, a w Kościele mówi Chrystus. Ciało w głowie i głowa w ciele[27].

O godach i weselu mówi także Psalm 45 (44):

Z mego serca tryska piękne słowo:
utwór mój głoszę dla króla;
mój język jest jak rylec biegłego pisarza.
Tyś najpiękniejszy z synów ludzkich,
wdzięk rozlał się na twoich wargach:
przeto pobłogosławił tobie Bóg na wieki.
Bohaterze, przypasz do biodra swój miecz,
swą chlubę i ozdobę! Szczęśliwie wstąp
na rydwan w obronie wiary, pokory i sprawiedliwości,
a prawica twoja niech ci wskaże wielkie czyny!

Strzały twoje są ostre — ludy poddają się tobie —
[trafiają] w serce wrogów króla.
Tron Twój, o Boże, trwa wiecznie,
berło Twego królestwa — berło sprawiedliwe.
Miłujesz sprawiedliwość, wstrętna ci nieprawość,
dlatego Bóg, twój Bóg, namaścił eiebie
olejkiem radośei hojniej niż równych ci losem;
wszystkie twoje szaty pachną mirrą, aloesem;
płynący z pałaców z kości słoniowej dźwięk lutni raduje eiebie.
Córki królewskie wychodzą ci na spotkanie,
królowa w złocie z Ofiru stoi po twojej prawicy.

Posłuehaj, córko, spójrz i nakłoń ucha,
zapomnij o twym narodzie, o domu twego ojca!
Król pragnie twojej piękności:
on jest twym panem; oddaj mu pokłon!
I córa Tyru [nadchodzi] z darami;
możni narodów szukają twych względów.
Cała pełna chwały wchodzi córa królewska;
złotogłów jej odzieniem.
W szacie wzorzystej wiodą ją do króla;
za nią dziewice, jej druhny,
wprowadzają do eiebie.
Przywodzą je z radością i z uniesieniem,
przyprowadzają do pałacu króla.
Niech twoi synowie zajmą miejsee twych ojców;
ustanów ich książętami po całej ziemi!
Przez wszystkie pokolenia upamiętnię twe imię;
dlatego po wiek wieków sławić cię będą narody.

Zdaniem Augustyna psalm ten opiewa wesela Króla i ludu.

Radujmy się podczas godów, my także będziemy z tymi, którzy odprawiają gody, którzy zapraszają na gody. Zaproszeni to Oblubienica. Oblubienicą jest bowiem Kościół, Oblubieńcem Chrystus. (...) Kościół powstał z rodzaju ludzkiego, ażeby głowa Kościoła została zjednoczona ze Słowem[28].

W przekonaniu biskupa z Hippony Psalm 45 (44) jest w swojej części opisem Bożego planu zbawienia. Bóg swoim dobrym słowem stwarza świat. Słowo następnie wciela się w ciało człowieka. Chry-

stus, prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek, przychodzi na świat ze słowem łaski, z miłością i zbawieniem dla ludzi. Słowa psalmu opisują Chrystusa — jest On tym, który przynosi miecz — miecz miłości, miecz walki z grzechem. Wreszcie — miecz Słowa Bożego. Chrystus swoją nauką przemienia ludzi i ustanawia wśród nich Królestwo Boże, nad którym będzie panować na wieki. Oblubienica Chrystusa — Córa Królewska — jest obrazem ludu Bożego. Ona wysłuchała słów Dobrej Nowiny i uwierzyła, a przez Jej wiarę ujrzymy Boga[29].

> Niechaj przyjdzie spośród pogan w płaszczu zewnętrznym ze wszystkich języków, w jedności mądrości. Powiedzą do niej: Posłuchaj córko i zobacz. Jeżeli nie posłuchasz nie zobaczysz. Posłuchaj i oczyść serce wiarą[30].

Król — Chrystus pragnie bowiem nas odnowionych. Takich, jakimi nas stworzył jeszcze przed poniżeniem przez grzech. Oblubienica króla jest przez niego odkupiona:

> Jest twoim Bogiem i twoim królem. Król twój jest także twoim oblubieńcem. Będziesz poświęcona królowi, Bogu, przez Niego odkupiona, przez Niego uzdrowiona. Cok olwiek w sobie masz, co się jemu podoba, masz od niego[31].

Prezentacja myśli Augustyna, poświęconej Kościołowi i Zbawczej misji Chrystusa na ziemi zawartej w jego *Objaśnieniach do psalmów*, jest z konieczności skrótowa. Tak samo jak jedynie wskazałem — również z konieczności — percepcję jego teologii w średniowieczu. W tym drugim przypadku usprawiedliwia mnie fakt powszechności wpływów myśli św. Augustyna na wiedzę i kulturę wieków średnich.

Ale nawet przy tak skrótowym zarysie powyższe rozważania wskazują, że zupełnie nowa w swojej koncepcji artystycznej scena ukazana w tympanonie trzebnickim, zawiera głębokie teologiczne treści. Postacie zarysowane z tak wielka śmiałością nie odwołują się jedynie do bezpośrednich odniesień biblijnych, lecz poprzez sam sposób przedstawienia oraz śmiałą, do tej pory niespotykaną kompozycję, wskazują na inne możliwości interpretacyjne. Poprzez ilustrację gry na harfie Dawida — Chrystusa, przed Betsabe — Maryją — Ecclesią widzimy poetycką wizję odkupieńczej misji Syna Bożego na ziemi. Gra na harfie, będąca obrazem Pasji stała się zarazem zobrazowaniem myśli o odkupieniu i pocieszeniu, jakie całemu światu przyniósł Zbawiciel.

[1] Określenie instrumentu pochodzi od M. Walickiego, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, Warszawa 1971, s. 217; za autorem tym przyjmuję także datowanie zabytku na lata trzydzieste XIII wieku.

[2] Por. M. Poksińska, P. Rudy, *Polichromia fragmentów romańskiego wystroju architektoniczno–rzeźbiarskiego w kościele cysterek w Trzebnicy*, w: *Cystersi w średniowiecznej Polsce. Kultura i sztuka. Katalog wystawy*, Warszawa–Poznań 1991, s. 167–168; M. Poksińska, *Polychrome Romanesque Sculpture from a Cystersian Church at Trzebnica*, w: *7th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone*, Lisbon 1992, s. 1537–1544; M. Poksińska, *Wyniki badań polichromii północnego portalu romańskiego w kościele św. Bartłomieja w Trzebnicy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XIV", Toruń 1989, s. 120–129; E. Mirowska, *Badania polichromii romańskiego portalu „Dawid i Betsabe" w kościele św. Bartłomieja w Trzebinicy*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XIV", Toruń 1990, s. 113–118.

[3] Por. D. Frey, *Ein neuendectes romanisches Tympanonrelief*, „Zeitschrift des deutchen Vereins fur Kunstwiesenschaft", 2, 1935; tenże, *Das romanische Tympanon des Westportals an der Klosterkirche zu Trebnitz*, w: A. Zinkler, D. Frey, G. Gundmann, *Die Klosterkirche zu Trebnitz*, Breslau 1940.

[4] E. Neubauer, *Die romanischen skulpiteren Bogenfelder in Sachsen und Thuringen*, Berlin 1972, s. 79–81, il. 34–36.

[5] H. Broderick, *Solomon and Sheba Revisited*, Gesta XVI/1, s. 45–48.

[6] Na temat przedstawień Salomona i Saby patrz V. Ostoia, *Two Riddles of the Queen of Sheba*, „Metropolitan Museum Journal", VI, 1972, s. 73–92.

[7] Por. tamże.

[8] Scena gry tronującego Dawida na harfie znajduje się w *Psalterium Egberti* (f. 20v).

[9] Początkowo w ikonografii postać Betsaby oraz jej związek z Dawidem był przedstawiany negatywnie w kontekście potępienia króla przez proroka Natana. Od wieku XIII akcent przesunął się na miłość Dawida oraz hołd Salomona przedstawiany w *Biblia Pauperum*, por. F. Haeberlein, „Bethsebe", *Reallexikon zur deutchen Kunstgeschichte*, t. I, kol. 1512–1520. Ciekawym przykładem ilustrowania związku pomiędzy Dawidem a Chrystusem jest iluminacja z *Evangelistarium płockiego* (f. 8) gdzie ukazano tronującego Dawida, Dzieciątkiem siedzącym na jego lewym kolanie.

[10] Por. F. P. Pickering, *Literature and Arts in the Middle Ages*, Glasgow 1970, s. 28–67.

[11] Por. T. Dobrzeniecki, *Legenda o Secie o drzewie życia w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie", t. X, 1966, s. 165–198, il. 16.

[12] U. Mazurczak, *O patronach muzyki*, „Roczniki Humanistyczne KUL", t. XLI 1993, z. 4, s. 15, w tym artykule literatura poświęcona przedstawieniom muzyki w sztuce.

[13] Tamże, s.15.

[14] Tamże, s.17.

[15] Tamże, il. 5.

[16] Tamże, s. 17.

[17] Pickering, dz. cyt., s. 292.

[18] Św. Augustyn, *Objaśnienia do psalmów*, Warszawa 1986, ATK, tłumaczenie i wstęp J. Sulowski, s. 51.

[19] Por. Pickering, dz. cyt., s. 288–292.

[20] Por. Św. Augustyn, *Objaśnienia...*, s. 44–45.

[21] Tamże, s. 52.

[22] Por. tamże, s. 56.
[23] Tamże, s. 166.
[24] Por. tamże, t. II, s. 272–289.
[25] *Objaśnienia do psalmów*, t. I, s. 166–167.
[26] Tamże, 236–259.
[27] Tamże, s. 239.
[28] Tamże, t. II, s. 159.
[29] Por. tamże, s. 157–179.
[30] Tamże, s. 178.
[31] Tamże, s. 179.

Michał Jermaszkiewicz OP

O STANIE SZTUKI KOŚCIELNEJ

O potrzebie sztuki w Kościele

Czy sztuka w Kościele jest potrzebna? Jan Paweł II daje odpowiedź pozytywną wymieniając jako wspólny temat sztuki obraz człowieka i prawdę o człowieku. Papież przypomina o długiej historii owocnych kontaktów Kościoła ze sztuką, kiedy „Kościół był «matką sztuk», wyznaczającą sztuce zadania, a treści wiary chrześcijańskiej stanowiły materiały i tematy sztuki"[1]. Dzieje ostatnich 200 lat są naznaczone wyraźnym osłabieniem tych wzajemnych powiązań.

Ten proces Jan Paweł II tłumaczy postępem sekularyzacji w świecie, narastającą krytyką religii i naturalną w tej sytuacji nieufnością Kościoła do ducha współczesności i jego form, która przywiodła do postawy obrony, dystansu i sprzeciwu w imię wiary chrześcijańskiej.

Obecną sytuację kultury papież ocenia jako kryzysową.

> Kultura nowożytna (...) nic jawi się już jako zasada ożywiająca i jednocząca społeczeństwo, które ze swej strony przedstawia się jako rozproszone i niezdolne do podjęcia swego zadania, którym jest przyczynianie się do wewnętrznego wzrostu człowieka w pełni jego prawdziwego istnienia. Ta utrata mocy życiowych i wpływu zdaje się mieć przyczynę w kryzysie prawdy. Sens prawdy pod każdym względem uległ poważnemu zachwianiu. Wnikliwa obserwacja pozwala stwierdzić, że ostatecznie chodzi tu o kryzys metafizyczny[2].

Vaticanum II, mówiąc o sztuce religijnej, pomija zagadnienie kryzysu, jednakże określa perspektywy rozwoju wzajemnych stosunków Kościoła i artystów na zasadzie partnerstwa, wolności i dialogu; uznaje prawo arbitrażu Kościoła w sprawach sztuki kościelnej.

> Biskupi niech czuwają, aby stanowczo nie dopuszczać do kościołów i innych miejsc świętych dzieł artystów, które nie licują z wiarą i dobrymi obyczajami oraz pobożnością chrześcijańską lub obrażają prawdziwy zmysł religijny czy to z powodu nieodpowiedniej formy, czy też z powodu niskiego poziomu, przeciętności lub naśladownictwa[3].

Obecny stan sztuki

Co może dać Kościołowi sztuka, która z różnych przyczyn nie spełnia tych wymagań? Wielu autorów oświadcza, że współczesna sztuka sakralna utraciła swą wysoką jakość i moc oddziaływania, a budowle kościelne są zupełnie bezradne wobec tajemnicy Boga. Cały szereg głosów mówi z niepokojem o nowoczesnym ikonoklazmie wywołanym po części postawą niektórych teologów i intelektualistów, po części oddaleniem się od Kościoła ludzi sztuki. Na szczęście w Polsce to zjawisko jest mniej widoczne, niż na Zachodzie. M. Poprzęcka zaznacza, że polscy artyści pragną wrócić do Kościoła, lecz jakże często ich myślenie o sztuce jest ukształtowane przez świeckie, niezgodne z chrześcijańskimi wartości.

> Sztukę widzi się tu jako autonomiczną, to znaczy, siebie mającą za przedmiot i odrzucającą wszelkie odniesienia do transcendencji. Kolejne próby zbliżenia sztuki i religii zawsze cechowało rozdarcie między niemożnością wyrzeczenia się autonomii a koniecznością podporządkowania rozumianego jako zgoda na poddanie się rzeczywistości wobec sztuki transcendentnej, nieobjętej ludzkim rozumieniem, niewyrażalnej[4].

Powołując się na rozważania Eliadego, autorka dowodzi, że ostatecznie to grzech pychy skazuje na niepowodzenie wszelkie próby zbliżenia sztuki do religii. Sztuka dążąca do całkowitej autonomii jest w istocie niereligijna. M. Poprzęcka poświęca dużo uwagi rozmaitym kościelnym dekoracjom okolicznościowym i nowoczesnej ikonografii, mającym w większości wypadków tendencję do wpadania w skrajności: od kiczu po awangardyzm.

S. Rodziński widzi jedną z przyczyn niewłaściwego rozumienia roli artysty w Kościele w odziedziczonym po aparacie partyjnym spojrzeniu na sztukę jako propagandę. Wskutek tego zauważamy z jednej strony kontynuację myślenia partyjnego (przeważnie wśród kleru), a z drugiej niechęć artystów do sztuki, przypominającej tamtą, oficjalną[5].

Bardziej szczegółowo problemem konfliktu między Kościołem a sztuką współczesną zajmuje się E. Wolicka, wymieniając trzy zasadnicze przyczyny desakralizacji kultury i sztuki, utrudniające normalny powrót artysty do Kościoła.

Po pierwsze — jest to eksperymentatorstwo i pogoń za nowością, zabawa materiałem bez określonego celu, gdzie istotą wydają się być efekty — proces tworzenia, a nie wynik.

Po drugie — nieufność wobec tradycyjnych wartości, pretendujących do rangi absolutnych oraz konkurencja sztuki ze środkami masowego przekazu (wersja propagandy?).

> Programowy antyestetyzm oraz psycho–socjologiczne wyznaczniki wartościowania (...) powodują, iż świat wartości sztuki współczesnej opanowany został przez ten sam relatywizm, który drąży obyczajowość, moralność, politykę i stosunki społeczne na skalę dotąd nie spotykaną[6].

Współbrzmi to z przytaczaną wyżej oceną stanu kultury przez Jana Pawła II.

Po trzecie — tendencje do religijności bezwyznaniowej, odejście od ortodoksji, rezygnacja ze wszystkich reguł poza własnymi, korzystanie z nadrealnej symboliki form mówiących, dalekiej od wszelkich skojarzeń z religią Objawienia[7].

Próba wyjścia

Co można zrobić, żeby Kościół i sztuka wreszcie odzyskali wspólny język? Wspominaliśmy już słowa papieża, dla którego płaszczyzną porozumienia winna być prawda. E. Wolicka też zwraca uwagę na przeczulenie sztuki współczesnej na punkcie prawdy, jej niechęć do fałszu, nieautentyczność, jako jeden z możliwych kierunków wyjścia. W praktyce wygląda to różnie, ale już sama próba poszukiwania prawdy, przywrócenie właściwego sensu tej wartości, wydają się być cenne dla wyjścia z kryzysu. Drugą perspektywę autorka wiąże z tendencją sztuki współczesnej do bezprzedmiotowości wyobrażeń, akcentując przy tym rozumienie sztuki sakralnej jako zbioru znaków i symboli rzeczywistości nadziemskiej.

Rozważania poprzedzające te wnioski mówią o pierwotnym związku słowa „symbol" z wartością prawdy (συμβάλλει — łączyć w jedno, tzn. przy pomocy łączenia dwóch części jednego przedmiotu (pierścienia) identyfikować posłańca mającego jedną część i autentyczność przesyłki dla odbiorcy posiadającego drugą). Późniejsze znaczenie określa symbol jako znak obrazowy, zawierający zaszyfrowaną informację dającą do myślenia. Wyobraźnia symboliczna zrobiła karierę w sztuce. E. Wolicka wymienia trzy podstawowe postacie symbolizmu:

a) symbolizm inspirowany myślą platońską i reprezentowany w bizantyjskiej sztuce sakralnej, gdzie wizerunek jest nie tylko znakiem, ale i objawieniem się boskości;

b) alegoryzm biorący początek z arystotelesowskiego empiryzmu i racjonalizmu, utrwalony na Zachodzie jako *Biblia pauperum* z akcentem na przedmiotowości i narracji;
c) symbolizm egocentryczny, gdzie artysta opiera się tylko na własnych regułach — zjawisko to zaczęło się w XIX w. i trwa do dziś.

W obecnych czasach, jak zaznacza E. Wolicka, dwie ostatnie postacie symbolizmu utknęły w martwym punkcie. Pierwszy natomiast przeżywa renesans[8]. Przykładem tego jest zafascynowanie katolickiego Zachodu prawosławnymi ikonami. J. Woźniakowski próbuje wymienić przyczyny popularności ikon.

> Po pierwsze, nie grozi jej naturalizm — to znaczy cecha, która w różnych czasach była dla wielu ludzi szczególnie odstręczającą w sztuce kościelnej. Po drugie, ikona uczestniczy w sędziwej, więc dostojnej, mocno skodyfikowanej tradycji — nie grożą jej zatem nowinki ani nadmierny indywidualizm sztukmistrza. Po trzecie, zaletą ikony jest, obok jej dostojeństwa, poufałość, jaką przed epoką reprodukcji mógł odczuwać wobec niej zwykły zjadacz chleba. Ikona nadawała się dzięki kanonowi do powielania, bez obawy, że teologicznie wpadnie w herezję, zaś artystycznie w coś bardzo odległego od obrazów i fresków podziwianych w kościele[9].

Powtarzalność autor uważa za jedną z ważnych cech, bardzo potrzebną psychice ludzkiej (litania, różaniec etc.). Sakralność ikony zależy również od dwóch podstawowych racji czyniących nawet artystycznie obojętny przedmiot przedmiotem kultu. Są to: partycypacja, czyli uczestnictwo w *sacrum* i reprezentacja — przedstawienie czegoś, co jest znacznie ważniejsze od przedmiotu przedstawiającego (podobizna naturalistyczna, metaforyczna czy alegoryczna, ale zawsze umowna). Ikona posiada długotrwałą (co powiększa jej wartość) partycypację i reprezentuje rzeczywistość nadziemską w sposób symboliczny, daleki od naturalizmu.

Zwrócenie się do niej jest wyrazem pragnienia odzyskania pewności, czegoś stałego w religii, a równocześnie — poszukiwaniem obrazu, który byłby w stanie pomóc w nawiązywaniu rzeczywistej relacji między człowiekiem i Absolutem, w dużym stopniu utraconej w dziejach sztuki Zachodu, zwłaszcza w jej ostatnich okresach. Ale czy katolicka sztuka sakralna może być uratowana przez Bizancjum? W. Stróżewski przytacza słowa słynnego znawcy ikon, L. Uspienskiego:

> Studiując ikonę, musimy sobie ciągle uświadamiać, że święty obraz jest integralnie włączony w pewną harmonijną syntezę, w organiczną całość, którą formuje kult

prawosławny i poza nim — powtarzam — treść obrazu i jego sens nie mogą być rozumiane[10].

Poszukując innych dróg wyjścia z kryzysu, J. Woźniakowski wspomina sztukę religijną bez religijnej tematyki, nie koniecznie będącej podobizną, ale raczej reprezentacją wartości transcendentnych. Jako przykład podaje romańską, gotycką i barokową architekturę sakralną. Zdaniem niektórych autorów równie dobrze mogą być wykorzystane krajobrazy, martwa natura. Trzeba jednak pamiętać (i autorzy zdają sobie z tego sprawę), że wykorzystywanie treści niereligijnych w sztuce sakralnej nie jest żadnym odkryciem. Przypatrzmy się bliżej wymienionym przed chwilą stylom — ileż tam jest elementów roślinnych, zwierzęcych, nie będących, ściśle mówiąc, wyobrażeniami religijnymi.

W związku z tym nasuwa się pytanie, czy wyjście z kryzysu sztuki sakralnej koniecznie musi się opierać na poszukiwaniu tylko i wyłącznie nowych form, czy raczej na twórczym przemyśleniu bogatego dziedzictwa przeszłości, oczywiście wytworzonego na innej zasadzie niż było to w wieku XIX? Chodzi tu nie tyle o naśladowanie, ile o korzystanie z tych samych zasad, którymi kierowała się tamta sztuka, z wielkim powodzeniem wywołując fenomen *sacrum*[11]. Jak najbardziej może tutaj być wykorzystana rozmaita symbolika:

(...) światło i ciemność, biel i czerń użyte być mogą dla symbolicznego skontrastowania tego, co święte i tego, co świeckie. Strzelistość, np. kolumn czy łuków gotyckich dla oddania transcendencji *numinosum*. Mrok zarówno realny, jak i przedstawiony na obrazie dla oznaczenia tajemnicy[12].

Są to tylko niektóre przykłady podane przez W. Stróżewskiego.

Świątynia powinna być miejscem szczególnego spotkania człowieka z transcendencją. Jest to miejsce święte i Bogu poświęcone — sakralne (chociaż *sacrum* może również oznaczać poświęcenie bogom podziemnym, czym różni się od *sanctum*, które ma znaczenie wyłącznie pozytywne).

Niesamowitość, inność, tajemniczość, groza, majestatyczność, potęga, łaskawość, czystość, irracjonalność i inne tego rodzaju wartości, odkryte i przeanalizowane między innymi w *Świętości* R. Otto, mogą być mniej lub bardziej przedstawione, czy w szczególny sposób wywołane w dziełach sztuki[13].

Sacrum i piękno

Przechodzimy na obszar zetknięcia się *sacrum* z kategorią piękna, która zawsze była nieodłącznie związana ze sztuką, ale ostatnio, jak zauważa E. Wolicka, jej wartość często z różnych powodów jest podważana. Wydaje się jednak, że z pięknem dzieje się teraz to samo, co z prawdą. A jeśli prawda w jakiś sposób zaczyna być poszukiwana, to czy nie nadejdzie wkrótce czas, kiedy artyści powrócą również do piękna? Tym bardziej, że te wartości są między sobą jakoś powiązane...

Faktem jest, że nie każdy przedmiot kultu koniecznie musi być piękny artystycznie. Jednak *sacrum* i piękno mają dużo cech wspólnych. Prawdziwe piękno wywołuje te same emocje, co i *misterium tremendum*, w dużej mierze dzięki doskonałości. Oczywiście, doskonałości dzieła artystycznego nie można porównywać z doskonałością Stwórcy wszechświata. Może być ona znakiem tego, co jest większe i wznioślejsze.

Nie ma wyraźnych przepisów, jak osiągnąć *sacrum* w sztuce, wspomniane zasady mogą tylko wskazać kierunek. *Sacrum* często pojawia się lub nie, niezależnie od intencji artysty. Niewątpliwe jednak jest to, że „sztuka w Kościele winna stać się (...) sprawą intelektualnej i duchowej formacji artysty, ale i duchowieństwa"[14].

Zakończenie

Na koniec chciałbym dorzucić jeszcze parę własnych uwag. Sądzę (i w pewnym sensie było to obecne w przytaczanych wyżej poglądach), że niepowodzenie współczesnej sztuki sakralnej kryje się również w braku jedności pomiędzy architekturą, wystrojem i funkcją świątyni. Jedność ta była bardzo ważną cechą stylów historycznych. Wiele mówiono o brakach nowoczesnych betonowych budowli mających być przestrzenią sakralną, a mało nadających się do tej roli. Czasem może to być ciekawa sala zebrań, sala koncertowa, kino, czy kompleks sportowy, ale w żadnym wypadku nie Dom Boży. Przyczyny są te same, co w przypadku sztuk plastycznych, z tą tylko różnicą, że obraz, rzeźbę, czy witraż można wynieść czy zamienić na inny, polichromię zamalować, a budynek ma służyć wielu pokoleniom (jeśli go nie zburzą albo sam się nie rozwali dzięki nowoczesnym metodom budowania). Na architektach jednak spoczywa wielka odpowiedzialność za kształtowanie i wychowanie u ludzi nie tylko zmysłu religijnego, ale elementarnego gustu artystycznego, nie mówiąc już o prostym polepszeniu

samopoczucia przy zetknięciu się z pięknem, co też nie jest mało ważne. Drogo kosztuje (w przenośnym sensie — jeszcze bardziej) takie eksperymentatorstwo — mówię to z całym szacunkiem do artystów. Jeżeli nie można miejskiej zabudowy uczynić piękną, niech pięknym będzie przynajmniej przybytek Boży (czasy komunistyczne już minęły). Kościół powinien być uobecnieniem transcendencji.

> Czy zdolne są spełniać tę rolę budowle szpetne, usiłujące swoim, pożal się Boże, «stylem» dostosować się do równie szpetnego otoczenia betonowych prostopadłościanów, z jakich składają się polskie osiedla mieszkaniowe? Jeśli niektórzy budowniczowie tak pojmują architektoniczną i przestrzenną harmonię, to mogę im powiedzieć, że w takim razie po stokroć wolałbym najzupełniejszą dysharmonię, kompletny dysonans[15].

Dotyczy to oczywiście nie tylko architektów. S. Rodziński przytacza słowa kardynała Ratzingera z książki *Raport o stanie wiary*:

> Bóg staje się nam bliższy, gdy patrzymy na wspaniałość świętości i na sztukę płynącą z wnętrza wspólnoty wierzących (...) Jeżeli Kościół ma nadal nawracać, czyli uczłowieczać świat — jak może odrzucać piękno? (...) Chrześcijanin nie powinien ustawać w dążeniu, by Kościół stał się ojczyzną piękna prawdziwego, bez którego świat stanie się początkiem piekła... Teolog nie kochający sztuki może być niebezpieczny. Ta bowiem ślepota i głuchota na piękno nie jest sprawą drugorzędną, lecz może wycisnąć piętno także na jego teologii[16].

W tak trudnych czasach, w jakich żyjemy, coś musi jednoczyć ludzi. Czy nie powinien tej roli wziąć na siebie Kościół? *Vaticanum II*, często nazywany ekumenicznym Soborem, dał szansę dialogu z całym światem. Niechże to będzie prawdziwy ekumenizm odnoszący się z szacunkiem do wszystkich ludzi, ale i niosący pewne niezmienne wartości, niezależne od „pogody i kierunku wiatru".

Kataklizmów naszej epoki nie usuniemy tylko poprzez ukazywanie nagiej prawdy rzeczywistości (czy zawsze rzeczywistej prawdy?), do czego dąży dzisiejsza sztuka. Prawda bez miłości może zabić. A Miłość — czyż nie powinna być i czy nie jest piękna?

[1] Jan Paweł II, *Przemówienie do artystów i dziennikarzy*, Monachium, 19 listopada 1980, w: *Wiara i kultura*, oprac. ks. M. Radwan SCI i in., Rzym–Lublin 1988, s. 86.

[2] Jan Paweł II, *Przemówienie do intelektualistów*, Coimbra, 15 maja 1982, w: tamże, s. 143–144.

[3] Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, nr 124.

[4] M. Poprzęcka, *Między koniecznym a niemożliwym*, „W drodze", 3 (187) 1989, s. 61.

[5] Por. S. Rodziński, *Lamenty i narzekania czas skończyć*, „Znak" 439 (12) 1991, s. 70–76.

[6] E. Wolicka, *Sacrum w sztuce — punkty zapalne sporu*, tamże, s. 45.

[7] Por. T. Boruta, *Dzieło sztuki kościelnej — między znakiem a symbolem*, tamże, s. 66–69. Boruta wspomina rosnące zainteresowanie religiami kosmicznymi, a także niewłaściwe przypisywanie sztuce funkcji parareligijnych, przenoszenie w jej sferę zjawisk, przynależnych tylko religii.

[8] Por. E. Wolicka, *O różnych typach wyobraźni symbolicznej i co z nich wynika dla sztuki sakralnej*, „W drodze" 3 (187) 1989, s. 72–84.

[9] J. Woźniakowski, *Kunszt i kult*, tamże, s. 49.

[10] L. Uspienski, *Essai sur la théologie de l'icone dans l'Eglise Orthodoxe*, Paris 1960, s. 39. Cyt. za W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, opr. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 37. Ciekawa obserwacja — na przykład na Białorusi wierni prawosławni, odwrotnie, często wolą obrazy wykonane w stylu zachodnim jako bardziej przystępne, bardziej ludzkie. Skutek ateizacji i potrzeba *Biblii pauperum*, skostnienie w tradycji XVIII–XIX-wiecznej, czy „cudze chwalicie — swego nie znacie"?

[11] W XVIII w. przykładem takiego twórczego przemyślenia może być architektura tzw. baroku wileńskiego, łącząca kształty i elementy barokowe z gotycką proporcją. Sprawia to wrażenie szczególnej lekkości i wzniosłości, co wyróżnia tę odmianę baroku spośród innych.

[12] W. Stróżewski, dz. cyt., s. 31.

[13] Tamże, s. 32.

[14] Zob. S. Rodziński, dz. cyt., s. 71.

[15] I. Kania, *Czy Kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?*, „Znak" 439 (12) 1991, s. 80.

[16] S. Rodziński, dz. cyt., s. 72.

Piotr Napiwodzki OP

ESTETYKA A TEOLOGIA

Współczesny (a przecież nie tak całkiem nowy) kryzys racjonalizmu sprawia, że refleksja filozoficzna chętnie zwraca się ku różnym „alternatywnym" nurtom myślenia. Jak dotrzeć do prawdy, jeśli tradycyjny sposób — pojęciowy dyskurs, zawodzi? Jednym z atrakcyjnych sposobów jest sztuka, która wydaje się być bliższa źródłom sensu niż filozoficzny dyskurs oparty na ograniczeniach zachodniego *ratio*. To przeświadczenie leży u podstaw tak zwanego mitu estetyczności, który kształtując współczesne myślenie o rzeczywistości rzuca sporą część filozofii w objęcia estetyki[1].

Gdy pojawia się słowo „prawda" lub „źródło sensu", na horyzoncie dostrzegamy teologię tradycyjnie upatrującą swoją szansę dla nowych sposobów docierania do spraw „niewyrażalnych", „tajemniczych", a przecież egzystencjalnie ważkich. Na racjonalnej, naukowej wiedzy ciąży ciągle przesąd, że solidna nauka wypiera tajemnicę i podważa sens wszelkich metafizycznych dociekań. Trzeba więc szukać innych sposobów, gdzie intuicje i przeczucia mogłyby zająć należne sobie miejsce, proporcjonalne do udziału w ludzkim doświadczeniu sfery *sacrum*.

Estetyka jawi się jako droga atrakcyjna dla refleksji o wierze, zwłaszcza w kontekście dostrzeganego powszechnie kryzysu wyobraźni religijnej[2]. Czym są języki ognia nad apostołami w dzień Pięćdziesiątnicy, wniebowstąpienie czy zstąpienie do piekieł, gdy kategorie te współcześnie używane są jedynie wewnątrz hermetycznego języka religii lub najwyżej w wyrażeniach idiomatycznych? To oczyszcza wiarę z naiwnych przedstawień, ale też ciężko jest wierzyć, bo trudno wyobrazić sobie cokolwiek z biblijnego przesłania. Sztuka i refleksja nad sztuką jawi się więc jako szansa dla teologii. Nowoczesny człowiek, choć nieustannie zalewany ogromną ilością obrazów, które najczęściej aspirują do miana sztuki, nie wydaje się być kimś wyjątkowo wrażliwym na transcendentalne przesłania. Chrześcijaństwo jednak nie może

zaniedbać okazji do przekazywania wiary w nowym, medialnym świecie ze wszystkimi jego możliwościami i szansami. Tak więc pierwszym, jakże tradycyjnym zadaniem sztuki, pozostaje przekazywanie wiary we właściwy sobie sposób. Ten mocny związek z przepowiadaniem sprawia, że podkreślony zostaje służebny wymiar sztuki i w mocy pozostaje ostrzeżenie przed „estetyzmem samym dla siebie", estetyką mocno niezależną czy wprost autonomiczną[3].

Refleksja teologów nad sztuką może iść także w innym kierunku, właśnie ku estetyce teologicznej. Nie przeciwstawia się ona spojrzeniu pragnącemu dojrzeć w sztuce narzędzie dla posłannictwa Kościoła, lecz raczej spojrzenie to dopełnia. Jak dotąd estetyka teologiczna najbardziej wyrazisty kształt znalazła w dziełach Hansa Ursa von Balthasara. Punktem wyjścia jest dla niego dostrzeżenie piękna całości dzieła zbawienia dokonanego w Chrystusie. Objawienie jest piękne jako manifestacja chwały miłości Boga, jest piękne w swojej mądrości, harmonii i pokorze. Piękno to jest więc odblaskiem jasności właściwej Bogu, przez którą On daje się nam poznać.

Balthasar akcentuje przede wszystkim warstwę wydarzeniową Bożego działania — to ona właśnie jest przedmiotem kontemplacji. Objawienie jest historią zaangażowania się Boga dla świata, jest walką o zbawienie świata, walką, którą podjął sam Bóg. Objawienie jest — używając kolejnego, kluczowego dla Balthasara terminu — dramatem i właśnie jako dramat jest piękne. Kategorię piękna stosuje więc Balthasar w sposób analogiczny i dotyczy ona samej istoty Bożego działania. Działanie to w Piśmie świętym jest przedstawione w sposób piękny: parabole, alegorie, poezja, symbole itd., ale Balthasar dostrzegając wagę i rolę tych wszystkich elementów wskazuje jeszcze na coś innego — na tajemniczy, nieuchwytny wymiar piękna Bożej chwały najpełniej i ostatecznie objawiony w Krzyżu Chrystusa[4]. Chwała ta, sama będąc miłością, jest świadectwem o miłości Bożej i najpełniej pozwala poznać Boga.

Estetyka teologiczna może oczywiście podążać różnymi drogami i sam Balthasar wyróżnia dwa jej nurty. Pierwszy (*Erblickungslehre*) jest nauką o dostrzeganiu postaci objawiającego się Boga i może odpowiadać teologii fundamentalnej. Drugi nurt (*Entrückungslehre*) traktuje o Wcieleniu Bożej chwały i wywyższeniu człowieka powołanego do udziału w niej. To „nurt dogmatyczny" w estetyce teologicznej. Zasadą musi pozostać jednak jedność pomiędzy tymi elementami. Nierozerwal-

ność tych dwóch aspektów estetyki teologicznej ma swoje uzasadnienie już u św. Pawła, który pisze o „oglądaniu chwały Pana z odsłoniętym obliczem", przez które „przemieniamy się w ten sam obraz" (2 Kor 3,18)[5].

Balthasar akcentuje przeżycie, doświadczenie promieniowania Bożej chwały. Podkreśla obecność w ludzkim życiu różnego rodzaju doświadczeń, które mogą przybliżyć niepowtarzalność tego jedynego i centralnego wydarzenia, jakim jest sam Jezus Chrystus. Obok śmierci i miłości jest tu miejsce na spotkanie z wielkim dziełem sztuki, które jest światem samo dla siebie i dla własnego zrozumienia wymaga oddzielnego języka tłumaczenia. Można je zrozumieć tylko niejako „od wewnątrz", wymyka się wszelkim próbom porównywania, nie może stać się ofiarą względności[6]. Tak też Jezus Chrystus zawiera w sobie wszelkie tłumaczenie, wszelkie świadectwo — On jest przecież Słowem, „Słowem i językiem Boga w słowie i języku ludzi — śmiertelny Człowiek jako język nieśmiertelnego Boga"[7].

Na inny jeszcze sposób doświadczenie chrześcijańskie dotyka zagadnień natury estetycznej. Balthasar pisze, że każdy chrześcijanin w najgłębszym sensie jest artystą, gdyż jest zaproszony i wezwany do odtwarzania w swojej egzystencji prawdy życia Jezusa. Poprzez rozróżnienie obrazu i podobieństwa Balthasar uwidacznia dynamikę tego procesu. Obraz Boży w człowieku ze swej istoty nastawiony jest na podobieństwo, które nieustannie jest w człowieku na etapie kształtowania się. Ta stopniowa przemiana w kierunku podobieństwa dokonuje się dzięki Bożej łasce. Cała teologia jest medytacją na temat Bożej chwały w całej jej różnorodności i bogactwie, gdyż swój wyraz znajduje ona także w życiu niezliczonych świętych. Ich życie jest wiarygodnym i autentycznym komentarzem do Objawienia Bożej miłości. Obrazem pierwotnym i doskonałym jest oczywiście sam Jezus Chrystus i to na Jego podobieństwo chrześcijanin ma kształtować swoje życie, by mogło ono być piękne pięknem samego Boga. Za pomocą kategorii piękna Balthasar stara się opisać kluczowe dla chrześcijaństwa problemy trynitarne czy chrystologiczne. To, co tworzy piękno życia świętych, którzy oddali się całkowicie Chrystusowi, nie jest harmonią anielską, niebiańską, eschatologiczną, ale zawsze łączy ze sobą rzeczywistość Boską i ludzką będąc konsekwencją unii hipostatycznej dokonanej w Chrystusie.

Teologiczna estetyka Balthasara nie jest — jak zauważa Henri de Lubac — „estetyczną teologią" i nie ma nic wspólnego z dowolnym

estetyzmem[8]. Balthasar podkreśla konieczność dostrzegania związku piękna z innymi transcendentaliami. Łączność ze strukturami bytu jest czymś konstytutywnym dla piękna, jeśli ma być ono w jakikolwiek sposób obiektywizowane. Samo wyizolowane piękno bez mitologicznych, religijnych czy filozoficznych korzeni jest nie do utrzymania. Chrześcijańskie estetyczne doświadczenie pozostaje tylko czczą gadaniną, jeśli nie jest połączone z siłą Boga wymagającego odmiany życia[9].

Estetyka teologiczna Balthasara, najpełniej przedstawiona w dziele *Herrlichkeit*, jest czymś niezwykle imponującym bogactwem odwołań do całego dziedzictwa duchowego i kulturowego, które — według Balthasara — po Chrystusie istnieje tylko w formie odnoszącej się do Niego i wymuszającej decyzję wobec Jego Miłości[10]. Wielość odniesień, powiązań i poziomów, na których się to dokonuje, może przyprawić o zawrót głowy. Dla prób interpretacji dzieła Balthasara trudność stanowi nie tylko objętość i skomplikowana konstrukcja tekstów, ale także duża ilość neologizmów. Wszystko to sprawia, że recepcja estetyki teologicznej na gruncie systematycznej teologii jest problematyczna, na co zwracają uwagę krytycy metody teologicznej Balthasara.[11]

O wiele trudniej jednak myśl szwajcarskiego teologa w jakikolwiek sposób odnieść do estetyki, o ile oczywiście w ogóle przyjmiemy istnienie takiej dyscypliny. Zwraca się bowiem uwagę na brak zobiektywizowania w literaturze dotyczącej zagadnień sztuki. Co więcej, uzasadnienia można szukać także dla pytania, czy estetyka ma coś wspólnego ze sztuką[12]. Subiektywność w tej dziedzinie dotyczy nawet sposobu operowania bibliografią — autorzy estetyk nie powołują się na siebie. Tym bardziej dezorientujące są roszczenia do obiektywizmu i wyłączności poszczególnych systemów[13]. Odżegnując się od redukcjonistycznego fragmentaryzmu popada się w nic nie znaczący i z niczym nie korespondujący, a czasami nawet pretensjonalny holizm.

Nadzieje pokładane przez teologów w estetyce mogą też być złudne w perspektywie najnowszych dróg, którymi podąża estetyka. Mit estetyczności zakłada bowiem przeświadczenie, że prawda, źródło sensu, czy też logos jest czymś istniejącym, co jednak w dobie postmodernizmu jest (ale i było już wcześniej) wyraźnie krytykowane z różnych stron (Levinas, Marleau–Ponty, Derrida)[14]. Poszukiwanie w sztuce tego, co z różnych względów nie było do znalezienia w tradycyjnie, racjonalistycznie i systemowo pojmowanej religii, zaczęło tracić sens w mo-

mencie wielości form kryzysu sztuki w dzisiejszych czasach. Wszelkie iluzje, że sztuka będzie w stanie transcendować rzeczywistość ujmując jej najgłębszy sens, nie są obecnie w modzie. Przyjmowanie takich poglądów bywa określane jako uleganie fetyszyzmowi, co zdarza się, gdy dzieło sztuki jest „zaślepione sobą samym wobec rzeczywistości, której jest przecież fragmentem"[15]. Co robić, gdy ogłasza się koniec tradycyjnej estetyki skoncentrowanej na pięknie czy „niepowtarzalności" dzieła sztuki?

Chyba nie wszystko jest stracone. Spróbujmy dostrzec nowe możliwości. Krytyka pokantowskiego pojęcia smaku (Adorno, Gadamer), pokazuje potrzebę refleksji, która podpierając estetykę jest otwarta na dialog, a także interpretacje teologiczne — dlaczego nie! Hermeneutyka filozoficzna postuluje włączenie rozumienia dzieła sztuki w całość własnego rozeznania w świecie i własnego samorozumienia[16]. Opisuje często sztukę jako grę, samoprezentację, symbol lub święto — podkreślając wagę elementu wspólnotowości[17]. Dostrzega wagę dzieła sztuki, które potrafi przemienić odbiorcę — „właściwy byt dzieła sztuki polega na tym, że staje się ono doświadczeniem, które przemienia doświadczającego"[18]. Zawiera więc wiele elementów, za pomocą których można próbować przybliżyć doświadczenie chrześcijańskie. Problemem może być mniej lub bardziej radykalne podkreślenie dziejowości człowieka, którego możliwości poznawania, interpretowania i rozumienia są wielorako ograniczone i uwarunkowane przez konkretną sytuację historyczną. To prosta droga do relatywizmu, ale może też prowadzić do tak potrzebnego dzisiaj dowartościowania pamięci, tradycji i autorytetu jako rzeczywistości realnie kształtujących nasz historyczny horyzont rozumienia dzieła sztuki, świata, nas samych czy też — *last but not least* — Boga, działającego w historii i poprzez historię.

Oczywiście nie można czuć się pewnie wobec norm, które są przewidywane jako obowiązujące dla estetyki nadchodzącej epoki: struktury otwarte, nieciągłe, improwizowane, nieokreślone, symultanizm, nietrwałość, fantazja, zabawa, humor, happening, parodia, ironia, zmieszanie form i dziedzin[19]. Nie ma się czego bać — czyż Pan Bóg nie jest kimś o wiele bardziej dynamicznym, a zarazem trwałym, niż może to wymyślić najbardziej odważny i szalony ludzki umysł? To prawda, że pomiędzy przynależną do kultury konsumpcyjnej tzw. estetyzacją życia codziennego[20], a dążeniem, by teologia przenikała i wypełniała życie wie-

rzącego, droga jest bardzo długa, a nić jakiejkolwiek łączności w zasadzie niedostrzegalna. Ale pomiędzy wezwaniem, aby nie pretendować do stworzenia estetyki uniwersalnej, ale uprawiać ją jako dyscyplinę pluralistyczną, pozbawioną dogmatycznego monizmu, biorącą pod uwagę pozaestetyczne uwikłania sztuki i nowe konteksty, na które trzeba się otworzyć[21], a postulatami wysuwanymi wobec teologii, widać już jednak pewne analogie. Spotkanie i dialog na pewno więc warto, a prawdopodobnie także trzeba, kontynuować.

[1] Por. I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 13–29.

[2] Por. L. Teusz, *Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze*, w: „Sztuka i filozofia" 16/99, s. 143–162.

[3] Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1998, s. 168–169.

[4] H. U. von Balthasar, *Art chrétien et annonce de message*, w: *Mysterium Salutis*, t. 3, Paris 1969, s. 285–309.

[5] H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit I*, Einsiedeln 1961, s. 117–120.

[6] H. U. von Balthasar, *W pełni wiary*, Kraków 1991, s. 173–179.

[7] H. U. von Balthasar, *Das Ganze im Fragment*, Einsiedeln 1963, s. 264.

[8] Por. H. de Lubac, *Świadek Chrystusa w Kościele: Hans Urs von Balthasar*, w: „Communio" 6/88, s. 8–29.

[9] Por. H. U. von Balthasar, *Offenbarung und Schönheit*, w: *Verbum Caro*, Einsiedeln 1960, s. 110–116.

[10] Por. H. U. von Balthasar, *Wiarygodna jest tylko miłość*, Kraków 199 , s. 103–104.

[11] I. Bokwa, *Trynitarno-chrystologiczna interpretacja eschatologii w ujęciu H. U. von Balthasara*, Radom 1998, s. 65–67.

[12] Por. R. A. Schulz, *Czy estetyka ma coś wspólnego ze sztuką?*, w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, Warszawa 1987, s. 450–477.

[13] Por. O. K. Werckmeister, *Od estetyki do krytyki ideologii*, w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, Warszawa 1987, s. 385–404.

[14] Por. I. Lorenc, dz. cyt., s. 151–208.

[15] T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, w: *Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, Wrocław 1993, s. 156–164.

[16] Por. H. G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: *Rozum, dzieje, słowo*, Warszawa 1979, s. 119–127.

[17] Por. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, Kraków 1993, s. 121–148.

[18] Tamże, s. 122.

[19] Por. I. Hassan, *Postmodernizm*, w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, Warszawa 1987, s. 53–65.

[20] Por. M. Fatherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, w: *Postmodernizm*, Kraków 1998, s. 299–332.

[21] I. Lorenc, *Estetyka w praktyce. O XIII Międzynarodowym Kongresie Estetyki*, w: „Sztuka i filozofia" 11–96, s. 243–245.

Angelik Kicuła OP

HISTORYCZNE KORZENIE IKONY

O mądrość prawodawcy! Jak przedstawić niewidzialne? Jak upodobnić to, co niepodobne? Jak opisać to, co nie ma ilości i wielkości i jest nieograniczone? Jak określić to, co nie ma formy? Jak namalować to, co jest bezcielesne?

Jan Damasceński

Sztuka wczesnochrześcijańska nie narodziła się z niczego, nie powstała w kulturowej próżni. Była ona owocem rozwoju możliwego dzięki zetknięciu się pierwotnego Kościoła z istniejącymi kulturami starożytnego świata. Rozwijające się chrześcijaństwo wiążąc się z różnymi kulturami, przenikając je, samo zostało wzbogacone. W Palestynie zetknęło się z judaizmem, w Grecji i na Bliskim Wschodzie — z hellenizmem, a w Italii — z kulturą Cesarstwa i funkcjonującą w jej obrębie koncepcją obrazu[1].

Judaizm starożytny, opierając się na starotestamentalnym zakazie, negował samą możliwość zaistnienia wizerunku: „Nie będziesz miał cudzych Bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!" (Wj 20,3–4). Z tekstu Pisma św. wiadomo też, że zakaz ten nie dotyczył wszystkich przedstawień, o czym świadczy opowieść o wężu miedzianym (Lb 21,4–9), a także ustanowienie cherubinów nad Arką (Wj 25,18). Miał on raczej chronić naród Izraelski przed bałwochwalstwem, odciągnąć go od rytuałów kultów pogańskich i zabezpieczyć czystość wiary w jedynego Boga w okresie nieugruntowanego jeszcze monoteizmu. Prawo zabraniało wykonywania rzeźb wyobrażających istoty żyjące; rzeźby takie

mogłyby się stać przyczyną bałwochwalstwa. Wszelkie inne rzeźby i obrazy służące ozdobie świątyni czy mieszkań były tolerowane.

Zakaz sporządzania obrazów w Izraelu wynikał z zupełnie odmiennego rozumienia świata niż to, które było powszechne na starożytnym Wschodzie. Bogowie religii orientalnych byli uosobionymi potęgami nieba, ziemi lub podziemia. Nie taki był stosunek Jahwe do świata. Był On w stosunku do świata transcendentny. Przyroda nie stanowiła formy objawiania się Boga; występował On wobec niej jako Stwórca[2].

Zakaz ten miał też pozytywny sens teologiczny, jaśniejący w świetle Nowego Testamentu. Wskutek grzechu Adama ludzka natura nie może być już dłużej obrazem Świętego. Obraz ten został w niej skażony. Obraz zaś, który utracił związek ze Stwórcą, zaczyna fałszować rzeczywistość i zamienia się w idola. Inaczej ma się sprawa z cherubinami, które nie będąc dotknięte grzechem i rozdziałem, będąc duchami, które zachowały wierność Bogu, mogą być przedstawiane jako protektorzy Arki Przymierza[3].

Systematyczne odrzucenie wszelkich obrazów przez religijnych Żydów dokonało się w czasach machabejskich, kiedy to judaizm był zagrożony przez kulty helleńskie. Dopiero wówczas przedstawianie postaci zostało całkowicie wykluczone. Taka postawa wobec obrazów stała się trwałą cechą kultury Żydów, powodując różne napięcia.

Grecy widzieli w obrazie coś tajemniczego, a nawet magicznego. Wydaje się prawdopodobnym, że sztuka starogrecka była bardzo zakorzeniona w starożytnych kulturach wschodnich, a także w ich obrzędach, często okrutnych. Według starożytnych podań, ten, kto ośmielił się spojrzeć na bogów, tracił wzrok, a nawet rozum. Istniały też opowiadania o tym, że niektóre wyobrażenia bogów, np. statua Ateny, nie zostały zrobione ręką ludzką, lecz zstąpiły z nieba. Miało to podkreślać ich siłę i moc. Taki sposób rozumienia przedstawień figuralnych u Greków, a także forma oddawanego im kultu, nie miały szans zadomowić się w chrześcijaństwie. Pierwsi chrześcijanie bowiem, którzy wywodzili się z judaizmu, opierając się na starotestamentowym zakazie, negowali możliwość tworzenia wizerunków. Pamiętali oni o negatywnych doświadczeniach wpływu pogaństwa i za wszelką cenę starali się uchronić swoją wiarę przed zaraźliwym bałwochwalstwem. Wydaje się jednak niewiarygodne, aby pogańskie wyobrażenia bogów nie wpłynęły bezpośrednio czy pośrednio na sztukę oraz ikonografię chrze-

ścijańską, która, wykorzystując pogańskie dziedzictwo i czerpiąc z niego natchnienie, starała się je po chrześcijańsku przeobrazić.

Kultura starożytnego republikańskiego Rzymu prawdopodobnie nie znała świętych obrazów czy innych przedstawień. Dopiero później Rzymianie przejęli od Greków zwyczaj plastycznego przedstawiania swoich bóstw. Na helleńskim Wschodzie oddawano pokłon nie tylko przedstawieniom bóstw, ale i wizerunkowi władcy. Rzymianie przejęli i ten zwyczaj, który stał się fundamentem kultu imperatorów rzymskich. Za czasów Kaliguli kult ten nabrał mocy prawnej. Obraz, obok funkcji religijnej, pełnił rówież funkcję jurydyczną. W niektórych okolicznościach portret imperatora był znakiem jego obecności; na przykład podczas rozpraw sądowych odbywanych wobec wizerunku cesarza sędzia decydował z taką samą powagą, jaką cieszył się władca.

Wiadomo, że w starożytnym świecie pogańskim obraz zajmował ważne miejsce. Pomimo tego pierwsze pokolenia chrześcijan nie wytworzyły znaczącej sztuki sakralnej. Nawet więcej — zdaniem L. Brehiera — sztuka chrześcijańska narodziła się na obrzeżach Kościoła i przynajmniej na początku rozwijała się wbrew jego woli. Chrześcijaństwo wywodzące się z judaizmu było w sposób naturalny, tak jak i religia, z której powstało, wrogie zjawisku idolatrii[4]. Niechętną postawę wyniesioną z judaizmu mogły też wzmacniać widoczne związki ówczesnej sztuki z kultem pogańskim. Sztuka religijna nie odgrywała znaczącej roli w Kościele pierwotnym także dlatego, że były to wspólnoty, które jeszcze nie posiadały specjalnych świątyń przeznaczonych wyłącznie dla kultu Bożego. Chrześcijanie spotykali się w prywatnych domach swoich zamożniejszych współwyznawców. Domów tych nie usiłowano specjalnie ozdabiać. Taki stan trwał do początku III wieku[5].

Nie oznacza to, że sztuki religijnej w ogóle nie było. Przykładem może być tu choćby sztuka katakumb. Rodzi się ona w okresie, kiedy sztuka pogańska przechodzi głębokie zmiany: klasycyzm epoki Antoninów ustępuje miejsce ekspresjonizmowi. Znaczy to mniej więcej tyle, że sztuka, która koncentrowała się bardziej na kształtach i proporcjach ludzkiego ciała, ustępuje czemuś, co próbuje wyrazić wewnętrzne życie człowieka. Brak w niej skłonności do tworzenia dzieł monumentalnych. Rzecz jasna, taki kierunek bardziej odpowiadał wymaganiom życia i kultu chrześcijańskiego. Staje się to bardziej zrozumiałe, gdy przypomnimy sobie o bliskiej ciągle jeszcze więzi z judaizmem z jego

niechętną postawą wobec wszelkich figuralnych przedstawień treści religijnych. Ten nowy styl najbardziej odpowiadał ponadto miejscom, w których chrześcijanie gromadzili się na modlitwie i łamaniu chleba — były to przecież niewielkie prywatne domy i katakumby. Sztuka ta umożliwiała również nadawanie starożytnym symbolom nowego chrześcijańskiego sensu: pory roku na przykład, pogański symbol życia po śmierci, stały się symbolem zmartwychwstania; okręt, symbol pomyślności i szczęśliwego życia — obrazem Kościoła.

Inna kategoria symboli pochodziła z natchnienia Starego Testamentu. Obrazy o inspiracji starotestamentowej przedstawiają najczęściej Adama i Ewę w raju, Daniela w jaskini lwów, proroka Jonasza lub trzech młodzieńców w piecu ognistym.

Chrześcijanie wykorzystywali zastane symbole, tworząc, kiedy to było potrzebne, nową symbolikę. W ten sposób na końcu II wieku pojawiają się symbole własne, o charakterze chrześcijańskim, wywiedzione bezpośrednio z Ewangelii, np.: rozmnożenie chleba, pokłon mędrców ze Wschodu, wskrzeszenie Łazarza. Pojawiają się tajemnicze symbole niezrozumiałe dla pogan — winny szczep, wyrażający tajemnicę Bożego życia, a także symbol ryby, która, będąc w judaizmie symbolem mesjańskiej uczty eschatologicznej, w chrześcijaństwie staje się symbolem Chrystusa. Kolejne litery greckiego słowa ἰχθῦς (ryba) stanowią inicjały imienia i tytułów Jezusa Chrystusa — Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel.

Sztuka katakumb, oprócz wizerunków Chrystusa, który był prezentowany przeważnie pod postacią symboli, zna także wizerunki Matki Bożej, apostołów, proroków, męczenników i aniołów. Wizerunki z katakumb są jednak jeszcze dalekie od tego, co można by nazywać obrazem kultowym. Są one bowiem pozbawione osobistych portretowych rysów, nadal pozostając w sferze symboli. Święte wyobrażenia nie mogły wówczas wykroczyć ponad symbolikę poniekąd dlatego, że w Kościele tamtych czasów nie było jeszcze wypracowanego dogmatu o Wcieleniu[6]. Można powiedzieć, że od rozwoju tego dogmatu zależał rozwój sztuki ikonograficznej, a może też i odwrotnie?

Ważną epoką dla sztuki sakralnej była epoka konstantyńska, epoka „pokoju Kościoła", czas nawrócenia imperatorów, „upaństwowienia" chrześcijaństwa, pojawienia się w Kościele nowych fal chrześcijan. Dzięki nawróceniu wielu arystokratów zmienia się struktura społecz-

na Kościoła, zwiększa się liczba bogatych i wpływowych osób. Sytuację tę wykorzystują artyści. Jest to początek nowego programu estetycznego, nowych typów, nowych obrazów. Dzięki władzy chrześcijańskiego imperatora sztuka w cesarstwie nabiera nowego sensu — staje się zwierciadłem Bożej wszechmocy. Postać Chrystusa wyraża majestat, wobec którego uczniowie zachowują należny szacunek. Jego potęga czczona jest zgodnie z zasadami ceremoniału dworskiego. Od teraz przed nami stoi już nie Nauczyciel, lecz Władca.

W Konstantynopolu krystalizuje się nowa sztuka bizantyjska. Jest to sztuka w swojej treści chrześcijańska, ale o formie i korzeniach orientalno–hellenistycznych. Sztuka bizantyjska dziedziczy po kulturze hellenistycznej właściwą jej harmonię, wymiary, rytm, wdzięk i elegancję, odrzucając przy tym jej przesadnie idealistyczną ikonografię. Od Wschodu, czyli od nurtu palestyńsko–syryjskiego, przejmuje realistyczne, a nawet portretowe rysy, odrzuca ciężki wschodni naturalizm, lecz zachowuje jego wiarygodną ikonografię. Wpływ orientalny widoczny jest też w przedstawianiu postaci na ikonach w pozycji frontalnej, z oczyma skierowanymi na patrzącego. Chrystus przedstawiany jest z długimi włosami i z brodą, co czyniło obraz bliższym rzeczywistości, a równocześnie oddawało dostojeństwo i majestat Jego osoby. Sugestie hellenistyczne, przedstawiające Chrystusa jako młodego, dorodnego Apollina, zostają odrzucone.

Z każdej z tych form sztuki Kościół zaczerpnął to, co było w nich najdoskonalszego, najbardziej autentycznego, łącząc te różnorodne elementy w nową bizantyjsko–chrześcijańską sztukę. Ta właśnie sztuka stała się doskonałym narzędziem zdolnym do wyrażenia całej pełni wiary.

Poczynając od IV wieku można mówić o istnieniu zasadniczych cech języka malarskiego. To początek sztuki, którą określano jako „sztukę bizantyjską". L. Uspienski uważa jednak to określenie za niewłaściwe[7].

Wielki wpływ na dalszy rozwój ikonografii wywarł Sobór Piąto–Szósty (692 r.) inaczej zwany Soborem Trullańskim (obradował w Rotundzie pałacu cesarskiego, *in Trullo*). Tu Kościół po raz pierwszy określił podstawowe zasady dotyczące treści, a także charakteru sztuki sakralnej. Sobór ten był pomyślany jako uzupełnienie do dwóch wcześniejszych soborów powszechnych, które zajmowały się tylko kwestiami dogmatycznymi: Piąty Sobór potępił monofizytyzm, a Szósty — monoteletyzm. Potrzeba rozwiązania całego szeregu innych problemów

spowodowała zwołanie soboru uzupełniającego. Jego zadaniem miało być uporządkowanie, a także uzdrowienie różnych aspektów duchowego i moralnego życia Kościoła oraz społeczeństwa bizantyjskiego.

Sobór ten zatwierdził 102 kanony regulujące życie Kościoła, z których trzy (73, 82, 100) dotyczyły ikonografii. Kanon 73 przypomina o znaczeniu krzyża świętego, a także o należnym mu szacunku:

> Ponieważ życiodajny Krzyż darował nam zbawienie, to należy, abyśmy dokonali wszelkich starań, by była oddawana należna cześć temu, przez co zostaliśmy wybawieni z prastarego grzesznego upadku[8].

Kanon setny zabrania malować na drewnie czy na czymkolwiek innym czegoś, co by oczarowywało nasz wzrok, rozpraszało umysł czy pociągało do nieczystych przyjemności.

Najważniejszy jest dla nas kanon 82:

> Na niektórych ikonach świętych wyobrażany jest, palcem Poprzednika (Chrystusowego) wskazywany, baranek, który stanowi obraz łaski, a przez Zakon objawia nam prawdziwego Baranka, Boga naszego, Chrystusa. Czcząc starodawne obrazy i cienie, przekazywane Kościołowi jako znamiona, i od prastarych czasów nakreślone znaki prawdy, nade wszystko przenosimy łaskę i prawdę przyjmując ją jako wypełnienie Zakonu. Dlatego, aby i w sztuce oczom wszystkich przedkładane było doskonałe, nakazujemy, aby odtąd wizerunek Baranka, Chrystusa, Boga naszego, który gładzi grzechy świata, na ikonach, zamiast starotestamentowego baranka, przedstawiać w postaci ludzkiej, abyśmy w ten sposób, rozmyślając nad pokorą Boga Słowa, przypomnieli sobie jego żywot w ciele, Jego Mękę i zbawczą śmierć i w ten sposób dokonane odkupienie świata[9].

Rzeczywiście, obok wyobrażeń Chrystusa, przedstawianego w Jego ludzkiej postaci, nieraz można było jeszcze spotkać inne przedstawiające Go symbole, np. baranka, rybę. Według Ojców Soboru Trullańskiego te symbole są już przestarzałe, jest to etap przeszły w życiu Kościoła. Symbole zostają zniesione, gdyż istnieje obraz właściwy, wobec którego symbole są wyobrażeniem już nieadekwatnym.

> Ponieważ Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami, obraz musi bezpośrednio przedstawić to, co ukazało się w czasie, i w ten sposób stało się osiągalne dla wzroku, wyobrażenia i opisu[10].

Reguła ta precyzuje więc kierunek rozwoju ikony — ma to być przedstawienie Chrystusa w postaci ludzkiej.

Główna zasługa tego kanonu polega na sformułowaniu dogmatycznej podstawy obrazu. Po raz pierwszy, i to na mocy decyzji soborowej, zostaje określony związek pomiędzy ikoną a dogmatem Wcielenia.

Sobór wymaga, by obraz oddawał konkretną postać i zrezygnował ze znaków, które nie wyobrażają Jezusa Chrystusa w Jego ludzkiej postaci. Jest tu ukryty motyw apologetyczny — obraz przedstawiający osobę jest obrońcą dogmatu: nie sposób obalić herezji chrystologicznej za pomocą samego tylko wizerunku ryby czy baranka. Przedstawienie Chrystusa na ikonach w Jego ludzkiej postaci służy więc również zdemaskowaniu herezji, mówiącej o pozornym człowieczeństwie Chrystusa.

Po raz pierwszy tutaj właśnie została wyrażona nauka Kościoła dotycząca ikony. Kanon 82 wskazuje też na możliwość oddania blasku Bożej chwały za pomocą środków, którymi dysponuje sztuka.

[1] E. Sendler, *L'icone — image de l'invisible*, Paris; Desclée de Brouwer 1981, s. 13.

[2] Por. G. von Rad, *Teologia Starego Testamentu*, Warszawa 1986, s. 172–177.

[3] Por. E. Sendler, dz. cyt., s. 14.

[4] Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993.

[5] Por. J. Daniélou, H. I. Marrou, *Historia Kościoła. Od początków do roku 600*, Warszawa 1984.

[6] Por. E. Sendler, dz. cyt., s. 19.

[7] Por. L. Uspienski, dz. cyt, s. 59.

[8] Cyt. za: L. Uspienski, dz. cyt., s. 61.

[9] Tamże.

[10] Tamże, s. 64.

Błażej Matusiak OP

ŚPIEW ANIOŁÓW

O muzyce aniołów i o jej wyobrażeniach w sztukach plastycznych napisano wiele[1]. Poniższe uwagi stawiają sobie skromny cel. Zamierzam podjąć refleksję nad tym, jak współcześnie i dawniej wyobrażano sobie naśladowanie anielskiego śpiewu przez ludzi. Ograniczę się przy tym do porównania dwóch sposobów wykonywania śpiewów chorałowych. W uzupełnieniu przedstawię teologiczne ujęcie związków między śpiewem ludzkim a anielskim w myśli świętej Hildegardy z Bingen.

Śpiew aniołów — stan obecny

Czy można usłyszeć śpiew aniołów? Wydaje się, że tak. Mianem śpiewu anielskiego czy niebiańskiego zwykło się określać styl interpretacji chorału gregoriańskiego powstały w XIX wieku w benedyktyńskim opactwie św. Piotra w Solesmes. Głosy śpiewaków stapiają się w jeden głos: eteryczny, bezcielesny, bezosobowy, płynący gładko gdzieś nad głowami słuchaczy. Zmieniają się teksty utworów, mijają okresy liturgiczne, ale pieśń jest wciąż ta sama, tak samo uduchowiona, wyzbyta gwałtownych uczuć i wzniosła. Bezosobowość i wolność od namiętności to nie przypadkowe cechy owego stylu, to jego istotne składniki, jak o tym mówią sami przedstawiciele szkoły solesmeńskiej.

> Chorał gregoriański jest wybitnie bezosobowy. Nie jest to śpiew jednostki, ale chrześcijańskiej zbiorowości. Mówiąc dokładniej, jest to śpiew duszy Kościoła. Tym, co ma rozbrzmiewać, jest owa dusza zbiorowa, złożona ze wszystkich dusz ochrzczonych. Wyraz będzie bezosobowy, kiedy dusze i głosy stopią się w anonimowości grupy[2].
>
> Śpiew ten nie działa, jak muzyka nowoczesna, na zmysły, na system nerwowy, lecz idzie prosto do serca i pozostawia w nim, w formie wspomnień, trwałe wrażenia umiłowania cnoty, pogardy dla rzeczy tego świata i pragnienia dóbr wieczystych[3].
>
> Śpiew sakralny zwraca się do wyższej części duszy. Jego piękno, jego szlachetność stąd pochodzą, że niczego — lub tak mało, jak jest możliwe — nie zapożycza ze

świata zmysłów; wprawdzie przechodzi przez świat, lecz nie zwraca się do niego. Nic w nim dla namiętności, nic dla wyobraźni. Śpiew ten może wyrażać prawdy straszliwe, wyrażać uczucia mocne, nie tracąc jednak naturalności, czystości i prostoty. (...) W tej niezmienności tonacji gregoriańskich, które nie znoszą żadnej alteracji, jest coś iście anielskiego[4].

Coś anielskiego. Nic dziwnego, wszak życie mnichów ma być życiem na wzór aniołów i anielskiego domaga się śpiewu. Rodzi się jednak pytanie, na jakiej podstawie reformatorzy z Solesmes wypowiadali swoje twierdzenia. Muzycy i muzykolodzy nie od dziś zwracają uwagę na to, że solesmeński ideał brzmienia jest tworem dziewiętnastowiecznym, zanurzonym w ówczesnej estetyce, a inspiracji dla śpiewania chorału zgodnie z jego naturą należy szukać w muzyce tradycyjnej, przede wszystkim w liturgicznym śpiewie Kościołów wschodnich basenu Morza Śródziemnego[5].

W śpiewie mnichów greckich nie ma ani śladu tak rozumianej anielskości, o jakiej była mowa w przytoczonych cytatach i jaką zwykło się kojarzyć z monodią liturgiczną. Wprost przeciwnie: jest to śpiew żarliwy, mocny, donośny, w który każdy uczestnik wnosi swoją osobistą ekspresję, co wyraża się we właściwej tylko jemu barwie głosu i w doborze ozdobników. Dodajmy do tego chromatykę, mikrointerwały i wszechobecny burdon, a zrozumiemy, jak daleko jesteśmy od estetyki benedyktyńskich reformatorów. Czyżby mnisi prawosławni tak bardzo zasmakowali w ziemskich urokach i samowoli, że przepoili swój śpiew zgubnym indywidualizmem i zmysłowością? Czyżby obca im była myśl o liturgii jako przedsionku nieba? Odpowiedz sobie sam, czytelniku. O tym, że podobna do greckiej żarliwość śpiewu sakralnego była znana na Zachodzie, pouczają chociażby pisma św. Bernarda i bł. Humberta. Ten ostatni, jeden z pierwszych generałów Zakonu Kaznodziejskiego, pouczał swych braci, że powinni śpiewać radośnie, głośno i po męsku[6].

Czy tradycji greckiej jest znana idea naśladowania śpiewu aniołów głosami ludzkimi? Tak, kiedy Grecy chcą wyrazić anielskie pienia, śpiewają tak zwane kratima. To przedziwny rodzaj muzyki liturgicznej: bogata, melizmatyczna melodia mająca za tekst nic nie znaczące sylaby. Kiedy Grek śpiewa „te ri rem, to ro ro", naśladuje śpiew aniołów i próbuje dotknąć tego, co niewyrażalne. Nie będzie chyba nadużyciem ani uproszczeniem doszukiwanie się zachodniego odpowiednika greckiej praktyki w tzw. jubilusie. O ile kratima to zwykle rozbu-

dowana kompozycja, często związana z poprzedzającym ją utworem, jubilus stanowi melizmatyczne rozwinięcie śpiewu „alleluja". W jednym i drugim przypadku, cechą charakterystyczną jest rezygnacja ze słów na rzecz następstwa nic nie znaczących sylab czy jednego niekończącego się „a".

Jak widać, śpiew anielski znany tradycji liturgicznej nie wymaga zastosowania jakiejś szczególnej barwy głosu ani rezygnacji z indywidualnych cech śpiewaków. Tradycyjnie rozumiany śpiew sakralny jest wzniosły i uduchowiony nie przestając być wyrazem ludzkich emocji. Nic dziwnego: przecież liturgią rządzi zarówno zasada *analempsis*, wznoszenia człowieka do Boga, jak i pryncypium Wcielenia[7]. Zapomnienie o pierwszej zasadzie sprawia, że zamiast muzyki sakralnej w liturgii zaczynają się pojawiać piosenki religijne. Zaniedbanie drugiej prowadzi do takiego uwznioślenia śpiewu, że traci on swoją naturalność. Tymczasem nie powinniśmy zapominać ani o tym, że liturgia ziemska łączy nas z niebiańską, ani o tym, że jesteśmy ludźmi, a nie aniołami.

Śpiew aniołów w dwunastym wieku

Szczególnie ciekawe ujęcie związków między śpiewem ludzkim i anielskim pozostawiła święta Hildegarda, dwunastowieczna benedyktynka, opatka, wizjonerka, poetka, kompozytorka i znawczyni przyrody. Jej myśli na ten temat stanowią część teologii muzyki, którą znajdujemy głównie w liście czterdziestym siódmym. Nie miejsce tu na przytaczanie sensacyjnych okoliczności jego powstania[8]. Spośród wielu zagadnień muzycznych omawianych w liście zatrzymajmy się nad kwestią śpiewu anielskiego.

Mówiąc o stanie rajskim człowieka Hildegarda pisze tak[9]:

> Przed grzechem, będąc w stanie niewinności, Adam miał niemałą wspólnotę z głosami chwał anielskich, które oni, zwani duchami przez Ducha, którym jest Bóg, mają ze swej duchowej natury.
>
> Adam stracił więc podobieństwo do głosu anielskiego, którym odznaczał się w raju i „zaspał" wiedzę, którą był obdarzony przed grzechem, niczym człowiek po przebudzeniu nieświadomy i niepewny tego, co we śnie widział. Zwiedziony przez podszept diabelski przeciwstawił się woli swego Stwórcy i z racji swojej nieprawości został zepchnięty w mroki niewiedzy.
>
> Bóg zaś, który napełnia dusze wybranych światłem prawdy i prowadzi je do pierwotnej szczęśliwości, w swoim zamyśle postanowił, aby ilekroć dusze wielu

będą odnawiane przez wlanie Ducha proroczego, wewnętrzne oświecenie pozwoli im odzyskać część tej wiedzy, którą Adam miał przed karą za swój występek.

Aby zaś ludzie mogli przypominać sobie w miejscu wygnania o słodyczy i uwielbieniu, które przed upadkiem Adam miał wspólne z aniołami i aby byli do tych spraw pociągani, ci sami święci prorocy wymyślili nie tylko psalmy i kantyki, które śpiewa się dla rozpalenia pobożności słuchaczy, ale i rozmaite instrumenty muzyczne, które wydają wielorakie dźwięki. Dokonali tego z tym zamiarem, aby, jak powiedziano, za pośrednictwem zarówno kształtu i rodzaju instrumentów, jak i znaczenia śpiewanych słów, słuchacze, zachęceni i pouczeni przez to, co zewnętrzne, zdobyli wiedzę o rzeczach wewnętrznych.

Naśladując świętych proroków ludzie pilni i mądrzy wynaleźli ludzką sztuką różne instrumenty, aby grać ku radości duszy. Dostosowali instrumenty do gry za pomocą zginania palców, przypominając sobie, że Adam został uformowany przez palec Boży, czyli Ducha Świętego. A w głosie Adama przed upadkiem rozbrzmiewała słodycz wszelkiej harmonii i całej sztuki muzycznej. Gdyby Adam pozostał w stanie, w którym został ukształtowany, słabość śmiertelnego człowieka w żaden sposób nie mogłaby znieść mocy i dźwięczności jego głosu.

Adam w raju, wśród innych darów, o których Hildegarda pisze w innych dziełach, miał „niemałą wspólnotę z głosami chwał anielskich, podobieństwo do głosu anielskiego". Wyrażenia te oznaczają przede wszystkim pieśń chwały, doskonałe uwielbienie Boga oraz radość z Bożego działania w świecie[10]. Zwróćmy przy tym uwagę, że Hildegarda wiąże nadzwyczajny głos Adama z wiedzą, jaką mają aniołowie. W *Solutiones Triginta Octo Quaestionum* pisze: „święci, którzy są w niebieskiej ojczyźnie, wiedzą o wszystkim, co się dzieje na ziemi, ponieważ wszystko, co się wydarza na ziemi, staje się jawne przed Bogiem: albo w sądzie Bożym albo też w rozbrzmiewających anielskich chwałach"[11]. W innym miejscu cytowanego przed chwilą dzieła Hildegarda twierdzi, że Adam rozmawiał z Bogiem w języku aniołów, który nazywa *sonans laus*, rozbrzmiewającą chwałą[12]. Ścisłe powiązanie wątku głosu anielskiego z uwielbieniem Boga i poznaniem Bożych tajemnic dowodzi tego, że Hildegarda nie snuła fantastycznych rojeń, ale obrazowo wyrażała prawdę o wielkiej godności pierwszego człowieka i jego więzi z Bogiem.

Następnie, głos podobny do anielskiego jest doskonale piękny: „A w głosie Adama przed upadkiem rozbrzmiewała słodycz wszelkiej harmonii i całej sztuki muzycznej. To piękno było tak wielkie i tak odległe od naszego obecnego grzesznego stanu, że gdyby Adam pozostał w stanie, w którym został ukształtowany, słabość śmiertelnego człowieka w żaden sposób nie mogłaby znieść mocy i dźwięczności jego głosu".

Wreszcie zauważmy, że głos Adama, podobny do głosów anielskich, był pełen mocy. Hildegarda zdaje się nawiązywać do licznych miejsc w Apokalipsie, w których jest mowa o aniołach wołających donośnym głosem.

W myśli Hildegardy przypomnienie o stanie rajskim nie służy nostalgii; opatce wyraźnie przyświeca praktyczny cel. Oto dzięki działaniu Ducha Świętego jest możliwy w pewnej mierze już teraz powrót do sytuacji sprzed upadku. Zarówno natchnione słowa proroków, jak i zbudowane przez umiejętnych rzemieślników instrumenty wznoszą dusze ku Bogu i przypominają „o słodyczy i uwielbieniu, które przed upadkiem Adam miał wspólne z aniołami".

[1] Zob. np. piękny esej K. Lipki, *Szum anielskich skrzydeł*, w: „Canor. Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej", nr 21, s. 30–36.

[2] Dom M. Sablayrolles OSB, *Le chant grégorien* w: *Liturgia. Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques*, Paris 1931, s. 478, przekład własny.

[3] G. M. Sunol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, tł. F. M. Koziura OFM, Poznań 1957, s. 202.

[4] Dom Mocquereau, *L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caracteres*, Solesmes 1869, przytoczone na podstawie: O. Grzegorz M. Sunol, dz. cyt., s. 204.

[5] Zob. I. Reznikoff, *Le Chant grégorien et les traditions du chant sacré*, w: „La Vie Spirituelle" nr 623, r. 1977, s. 877–890 (polskie tłumaczenie ukaże się wkrótce na łamach „Canora"); L. W. Brunner, *O wykoywaniu śpiewów chorałowych. Kilka uwag wstępnych o nowej erze*, tłum. C. Zych w: „Canor", nr 26, s. 8–10.

[6] Zob. Humbertus de Romanis, *Expositio in Constitutiones*, rozdział XXXIV, tłumaczenie polskie w: „Teofil", nr 9, s. 24–27.

[7] Por. J. St. Pasierb, *Liturgia jako dzieło sztuki* w: tenże, *Pionowy wymiar kultury*, Kraków 1983, ss. 53–54.

[8] Zob. F. Beer, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, tłum. A. Branny, Kraków 1996, s. 39–40.

[9] Wszystkie teksty Hildegardy podaję we własnym tłumaczeniu.

[10] Por. Hildegardis, *Scivias* I, 6, 11.

[11] Quaestio XXXIV, PL 197, 1052.

[12] Quaestio XIV, PL 197, 1045.

Andrzej Bujnowski OP

WIZJE EZECHIELA, czyli skąd się wzięły anioły w sztuce

Księga Ezechiela rozpoczyna się opisem wizji jaką prorok przeżył w czasie niewoli w Babilonii. Można dokładnie określić datę i miejsce widzenia, bo autor sam na nie wskazuje: „Był to rok piąty od uprowadzenia do niewoli króla Jojakima", czyli r. 592 p.n.e. „Znajdowałem się wśród zesłańców nad rzeką Kebar". Rzeka owa była kanałem Eufratu nawadniającym ziemię w okolicach miasta Ur. Wizja (opisana w 1,1–3,21) zawiera autobiograficzne opowiadanie Ezechiela o powołaniu go przez Boga do działalności prorockiej. W niniejszej pracy chcę się skupić głównie na jej początkowym fragmencie (1,4–28) zatytułowanym „Wizja rydwanu Bożego" i poddać refleksji opis istot, które późniejsza tradycja nazwie aniołami. Ezechiel określa je jako „istoty żyjące", lecz uzasadnionym wydaje się też stosowanie tu terminu „cheruby", nazwa ta pojawia się bowiem w księdze w analogicznym opisie kilka rozdziałów dalej (10,1–9). W wizji rydwanu mowa jest także o postaciach (o ile tak je można nazwać) kół towarzyszących istotom żyjącym.

Czytając opowiadanie odnosi się wrażenie, że Ezechiel ma wyraźne trudności z przełożeniem na słowa obrazów danych mu od Pana. Język autora jest pełen niejasności i powtórek, następującym po sobie scenom brak tradycyjnie rozumianej chronologii. Podjęcie próby uporządkowania wątków opisu w bardziej logiczną całość wyraźnie przybliża jednak wizerunek „aniołów".

Postaci cherubów (opis)

Na początku perykopy Ezechiel przedstawia przybycie cherubów. Zjawiają się one „w wielkim obłoku przygnanym z północy" przez gwałtowny wiatr. Obok chmury pojawia się ogień, z którego środka wydobywa się światło podobne do „stopu złota ze srebrem" (1,4–5). Istot żyjących jest cztery i przypominają one ludzi. Ich wygląd zewnętrz-

ny, jak wynika z dalszego opisu, daleko jednak różni się od wyglądu człowieka. Każda z postaci ma po cztery twarze i cztery skrzydła (1,6). Twarze układają się parami: po lewej stronie tułowia (jest o nim mowa nieco później, w wersie 11) — są to oblicza lwa i człowieka, po prawej — wołu i orła (1,10). Skrzydła również stanowią pary: górne „przylegają wzajemnie do siebie" (1,9.11), dolne okrywają tułowie (1,11).

Istoty mają też po swych „czterech bokach" (1,8) ludzkie ręce znajdujące się pod skrzydłami. Ich nogi są proste, lśniące jak „czysto wygładzony brąz" (1,7). „Stopy — podobne do stóp cielca", czyli zakończone racicami. Tu opis wyglądu cherubów się kończy. Jak widać, autor nie wchodzi zbyt głęboko w szczegóły. Jego wizja, jakkolwiek pełna irracjonalności, jest bardzo oszczędna i prosta. Cztery istoty żyjące, dodaje prorok, przedzielone są żarzącymi się w ogniu węglami, które przypominają pochodnie. Ze środka ognia „wychodzą błyskawice" (1,13).

Opis kół

Koła, jak wspomniałem wcześniej, towarzyszą cherubom. Każdemu z nich przyporządkowane jest jedno. Prorok nie nazywa ich „istotami żyjącymi", podkreśla jednak obecność w nich ducha „który je ożywia, ducha życia" (1,20). Koła są identyczne i „szlachetnie wykonane", mają „połysk tarsziszu"[1] (1,16). Ezechiel wspomina o ogromnych obręczach kół, nie precyzuje jednak jak wielkich. Obręcze te wypełnione są oczami (1,18). Trudno jednoznacznie powiedzieć, co ma na myśli autor, gdy mówi o kołach: wydawało się, jakby jedno koło było w drugim (1,16), ale każde z nich przypisane jest jednemu z czterech cherubów.

Opisy wyglądu zewnętrznego istot żyjących i kół są tylko częścią przytaczanych przez Ezechiela obrazów. W opowiadaniu odnajdujemy wizję wykonywanego przez nie ruchu.

Wizja ruchu istot żyjących i kół

Cheruby „prowadzone przez ducha" idą prosto przed siebie, nie odwracając się za siebie (1,12). Ich twarze są nieruchome (1,9). Nieco dalej dowiadujemy się z kolei, że biegają tam i z powrotem jak gdyby błyskawice (1,14). Koła w każdym momencie towarzyszą istotom żyjącym posuwając się razem z nimi, dokądkolwiek porusza je duch. Gdy

cheruby przesuwają się, to samo robią koła; gdy przestają się poruszać, koła zatrzymują się. Opisywany ruch odbywa się w czterech kierunkach (1,17). Mimo, że autor nie mówi o tym wprost, można przyjąć, że górne skrzydła cherubów (wspomniane wcześniej jako przylegające do siebie) w czasie ich przemieszczania się, podobnie jak u ptaka, rozchylają się i składają. Potwierdza to wers 24, w którym czytamy: „natomiast gdy stały, skrzydła miały opuszczone".

Marszowi istot żyjących wtóruje szum ich skrzydeł przypominający „szum wielu wód" i „głos Wszechmogącego"[2], „odgłos ogłuszający jak zgiełk obozu żołnierskiego" (1,24).

Rydwan Boży

Tytułowe określenie perykopy — „Rydwan Boży" — w jej tekście nie występuje, autor ma jednak prawdopodobnie na myśli obraz „tego", co pojawia się nad głowami cherubów. To „coś" jest rzeczą niezwykłą i, jak wynika z dalszej części rozdziału, trudną do jednoznacznego sprecyzowania. W wersie 22 czytamy: „Nad głowami tych istot żyjących było coś jakby sklepienie niebieskie, jakby kryształ lśniący, rozpostarty ponad ich głowami ku górze", dalej zaś: „ponad sklepieniem, które było nad ich głowami, było coś co miało wygląd szafiru, a miało kształt tronu" (1,26). O tym „domyślnym" rydwanie trudno powiedzieć coś więcej.

W kolejnych słowach perykopy następuje opis „jeźdźcy rydwanu", który jest niemniej tajemniczy. Siedzi on na wspomnianym tronie i przypomina „jakby zarys postaci człowieka" (1,26). Na fakt, że mamy tu do czynienia z kształtem ludzkim, wskazuje dodatkowy szczegół: ma on coś, „co wyglądało jak biodra"(1,27). Biodra te u góry i u dołu otacza ogień promieniujący blaskiem i „połyskiem stopu złota ze srebrem". Obecność blasku autor podkreśla szczególnie i porównuje go do „pojawienia się tęczy na obłokach w dzień deszczowy" (1,28). Na końcu perykopy Ezechiel podsumowuje: „taki był widok tego, co było podobne do chwały Pańskiej". Ezechiel niewątpliwie otrzymał objawienie od Boga, z „rydwanu" usłyszał bowiem później Jego głos[3]. Cała scena przypomina objawienie się Pana Mojżeszowi i Aaronowi (z całą grupą reprezentującą „starszych Izraela") w czasie wędrówki przez pustynię u stóp góry Synaj, co wspomina Księga Wyjścia: „Ujrzeli Boga Izraela, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni, świecących jak samo niebo" (Wj 24,10).

Wrócić chcę jednak do problemu cherubów. Po raz pierwszy pojawiają się one na kartach Pisma św. w Księdze Rodzaju (3,24), w scenie, w której Bóg stawia ich na straży ogrodu Eden po wygnaniu Adama i Ewy. Drugi raz jest o nich mowa w kontekście arki, której wykonanie Bóg polecił Mojżeszowi. Arka miała przechowywać dane ludziom przez Jahwe Słowo Przymierza zapisane na kamiennych tablicach. Bóg wyraźnie domaga się, aby na jej wierzchu, na dwóch przeciwległych brzegach przykrywającej ją przebłagalni, umieścić dwa wykute ze złota cheruby. Przebłagalnia jest płytą (wykonaną również ze złota)[4], miejscem, z którego przemawia sam Bóg (Wj 25,17–22)[5]. Cheruby podtrzymują ją podniesionymi do góry skrzydłami, ich twarze zwrócone są do siebie. Przebłagalnia jest zatem odpowiednikiem „sklepienia" osłanianego skrzydłami przez istoty żyjące w wizji Ezechiela. Znad owego sklepienia wydobywa się słyszany przez proroka głos Boży (Ez 1,25).

Postacie cherubów są na tyle niezwykłe, że warto zapytać o źródła ich wizerunków, także o ich symbolikę. Manfred Lurker pisze, że na starożytnym Wschodzie posługiwano się obrazem stworzeń ponadziemskiego pochodzenia, strzegących lub oddzielających to, co boskie od tego, co ludzkie. Charakterystyczne było pokazywanie ich ze skrzydłami[6]. Stwory te, niekiedy przypominające zwierzęta (np. uskrzydlone węże), niekiedy ludzi, pełniły straż przy mumiach złożonych w grobowcach. Przykładem może tu być staromezopotamskie bóstwo Karibu pełniące rolę „odźwiernej" i strzegące dostępu do sanktuarium, a także postacie ludzkie ze skrzydłami i głowami orłów, otaczające drzewo życia w sztuce asyryjskiej. W Babilonii również spotkać można było figury skrzydlatych półbyków–półludzi stojące u wejścia do świątyni i do pałacu królewskiego. Ezechiel musiał widzieć wiele takich posągów i płaskorzeźb, choćby postaci skrzydlatych lwów o ludzkiej głowie na słynnej Ulicy Procesyjnej lub w bramie świątyni Isztar w Babilonie. Znał też bardzo dobrze żydowską tradycję związaną z cherubami, ponieważ będąc synem kapłana, od dziecka związany był ze świątynią, a więc pośrednio również z arką.

W odróżnieniu od pokrewnych istot mitologicznych, popularnych na Środkowym Wschodzie, cheruby biblijne nigdy nie pełniły roli pośredników w kulcie (nie traktowano ich jako bóstwa), zwykle były stróżami sakralnych ośrodków życia. Ich wizerunki pojawiają się nie tylko

nad Arką Przymierza, ale też przy wejściu i przy wszystkich ścianach świątyni, gdzie pełniły rolę strażników Świętego Świętych.

Rozdział 41 księgi Ezechiela, będący fragmentem proroczego opisu nowego Królestwa Izraela, zawiera wizję nowej świątyni, której przybytek zdobią wyobrażenia cherubów na jego zewnętrznych i wewnętrznych ścianach. Cheruby mają tu tylko po dwie twarze: człowieka i lwa. Są one zwrócone w przeciwne strony, w kierunku palm, które je przedzielają (41,17–20). Istoty żyjące pojawiają się w jeszcze jednym objawieniu proroka, zawartym w rozdziale 10, będącym wizją kary mającej spaść na Święte Miasto za grzechy bałwochwalstwa w świątyni. Ich wygląd i wykonywane czynności niemal niczym nie różnią się od opisywanych w wizji rydwanu Bożego, z wyjątkiem pewnego dość istotnego szczegółu. Tutaj ich ciała — plecy, ręce, skrzydła — są wypełnione (tak jak wcześniej obręcze kół) oczami.

Oczy są w Piśmie św. symbolem wszechwiedzy Bożej, także czujności i ojcowskiej troski Boga[7]. Anioł „którego atrybutem są oczy wypełniające całe jego ciało odbierany jest jako natura przepełniona Bogiem i oglądająca Go"[8]. Taki wniosek wysnuli z tekstów Pisma św. kilka wieków później Ojcowie Kościoła[9]. Dionizy Areopagita na początku VI wieku napisze, że: „Nazwa cherubów oznacza dar poznania i uwielbiania Boga, oglądania światła w Jego pierwotnym blasku; uczestniczenia w Bożej Mądrości, kształtowania się na jej podobieństwo i rozlewania bez zazdrości na niższe istoty potoki cudownych darów, które same otrzymały"[10].

Wracając do księgi Ezechiela 10,1–22, cheruby pokazane są jako stojące na zewnątrz świątyni po jej prawej stronie. W momencie gdy chwała Pańska unosi się z nad nich, a świątynia wypełnia się obłokiem i blaskiem, rozlega się szum skrzydeł cherubów „podobny do głosu Boga Wszechmogącego gdy przemawia" i słyszalny „aż na dziedzińcu zewnętrznym" (10,5).

W wizji Świętego Miasta Ezechiel mówi też o kołach. Towarzyszą one cherubom (podobnie jak w rozdz.1) w momencie ich zstępowania z obłoków na Ziemię i unoszenia się z ziemi w górę. Gdy Chwała Pana odchodzi od progu świątyni, przemieszczają się i zatrzymują wraz z Nią i cherubami u wejścia wschodniej bramy świątyni (10,19). Motyw kół pojawia się w Starym Testamencie także w księdze Daniela (7,9). Daniel widzi we śnie Przedwiecznego zasiadającego na jednym z usta-

wionych tronów[11]. Tron tworzą ogniste płomienie, a jego koła wypełnia płonący ogień.

Koła były pojmowane w początkach Kościoła jako rzeczywisty rydwan — tron monarszy. Proklos i Orygenes terminowi oznaczającemu istoty opisane w omawianych fragmentach nadali treść transcendentną, rozumiejąc je jako byty, które są nosicielami porządku absolutnego. Dążenie do określenia ich jako osobnej kategorii sił niebiańskich odnaleźć można w pismach Makarego z Egiptu (300–390)[12]. Wspomniany wcześniej Dionizy Areopagita włączy je w swoją koncepcję chórów anielskich w VI wieku. Koncepcja ta nosi już jednak cechy spekulacji. Pismo św., jak widzimy to u proroka Ezechiela, nie wykazuje zainteresowania szczegółami wyobrażeń o omawianych tu bytach, tj. ich imionami, hierarchiami i tym podobnymi cechami.

[1] Tarszisz oznacza tu drogocenny i rzadko spotykany kamień (czerwoną perłę lub chryzolit), który prorok musiał znać.

[2] Wszechmogący — hebr. *Szaddaj*. Słowo to występuje w Rdz 17,1. Gdy Abraham miał 99 lat ukazał mu się Pan i rzekł do niego: „Jam jest Bóg Wszechmogący". Użycie przez Ezechiela słowa *Szaddaj* w wizji sugeruje, że mamy (lub będziemy za chwilę mieli) do czynienia z samym Bogiem, którego pojawienie się poprzedzają istoty żyjące.

[3] Mowa Boga do Ezechiela zawarta jest w drugim i kolejnych rozdziałach księgi.

[4] Jej wymiary wg Wj 25,17: długość — 2,5 łokcia, szerokość — 1,5 łokcia; łokieć hebrajski odpowiada długości ok. 0,5 metra.

[5] Później pojawia się rozumienie jej jako „narzędzia odpuszczania grzechów" — Kpł 16,13.15.

[6] Por. *Słownik obrazów i symboli religijnych*, Pallotinum, Poznań 1989, s. 31.

[7] W księdze Zachariasza (4,1) mowa jest o złotym świeczniku z siedmioma lampami, które są „oczami Pana" przypatrującymi się całej ziemi (podobnie w Ap 5,6).

[8] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, PAX, Warszawa 1990, s. 348.

„Człowick w lnianych szatach" w księdze Daniela (10,6) ma oczy jak „pochodnie ogniste". W Biblii ludzie w lnianych (lub w białych) szatach to aniołowie. Mowa o aniołach wydaje się być więc tu uprawniona.

[9] Głównie z księgi Ezechiela i Daniela, ale też z Apokalipsy i innych pism Nowego Testamentu.

[10] Dionizy Areopagita, *Dzieła* VII, 1, Kraków 1932, s. 142.

[11] Tekst nie podaje ich liczby ani miejsca ich ustawienia.

[12] A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, PWN, Warszawa 1983, s. 30.

Marek Rojszyk OP

„ISTOTĄ ŚWIATA JEST SWOBODNE STWARZANIE"

Życie, sztuka i czyn w myśli Stanisława Brzozowskiego

Głębsze od wszelkich ujawnionych głębi,
szersze i bardziej tajemnicze jest życie.
Nie mierzmy go tylko swym znużeniem i nudą.
Będzie ono większe od naszych przewidywań.
Nie skazujmy więc wielkości w sobie na rolę
niezniszczalnych marzeń.

Brzozowski

„W literaturze polskiej XX wieku nie znajdzie się pisarza o takiej skali i powadze zainteresowań. Górował on nad wszystkimi sławami swojego czasu i to przesądza o jego wyjątkowej pozycji dzisiaj"[1]. Tak Czesław Miłosz pisze o Stanisławie Brzozowskim, myślicielu, który sprawy intelektualne traktował tak, jakby to były sprawy życia i śmierci[2]. Rozległość horyzontów i uwikłanie w epokę czynią myśl Brzozowskiego trudną i dla wielu mało dostępną.

Tak też była ona widziana przez jemu współczesnych. „Jest wiele drukowanych świadectw — wypowiedzi krytyków, pamiętniki — które przekonują nas, że publiczność czytająca Brzozowskiego albo nie rozumiała go wcale, albo rozumiała co trzecie zdanie"[3].

Żył zaledwie trzydzieści trzy lata, umierał w chorobie i nędzy w 1911 roku, mimo to niemal do końca pisał pozostawiając po sobie liczne prace, głównie z zakresu filozofii i literatury oraz kilka powieści.

Praca niniejsza to pewien szkic trzech zagadnień, które w myśli Brzozowskiego zajmują miejsce szczególne, wręcz kluczowe, wyrażające jego sposób bycia w świecie.

Zagadnienia kultury, życia i swobody

Nieprzypadkowe jest połączenie tych trzech pojęć. Kwestie kultury i życia Brzozowski jak najściślej wiąże z ideą swobody. Ma na myśli przede wszystkim swobodę czynu, tworzenia. „Idzie mi o stwierdzenie tej prawdy, że człowiek i twórczość to równoznaczniki, że człowiek walcząc dziś o swoje interesy, walczy właściwie o możność stania się bezinteresownym, a więc życia miłością, sztuką, sobą, przyrodą"[4]. To bezinteresowne życie i tworzenie możliwe jest jednak pod warunkiem pełnego ekonomicznego wyzwolenia. Kultura nie może opierać się na wyzwoleniu jednych kosztem innych. Taka cząstkowość wprowadza do niej element nietrwałości, rozkładu. Musi się ona bronić przed nadmierną swobodą, która mogłaby zwrócić się przeciwko niej, co prowadzi do konwencjonalizmu, ograniczenia twórczości.

Według Brzozowskiego kultura jest tym samym, co swoboda. „Kultura cząstkowa żyje dotąd, póki w jej obrębie twórczość bezinteresowna jest możliwa, (...) kultura bowiem jest zawsze dziełem swobodnej twórczości (...) Dopiero w swobodzie, w bezinteresownym tworzeniu poznaje człowiek siebie, przyrodę, sztukę, myśl (KŻ, s. 51). W kulturze cząstkowej wszystkie rzeczy wyczerpują się, a prowadzi to do „niemożności wierzenia we własne wartości, normy, konwencje" (KŻ, s. 53).

W języku filozoficznym Brzozowski mówi o swobodzie, że zajmuje miejsce bytu skończonego i zamkniętego. „Bytu — nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą" (KŻ, s. 89). Według niego czyn jest jedyną formą, w której znamy byt bezpośrednio. „Świat nie jest, lecz się czyni, ostatnim słowem rozwiązania zagadki bytu jest swoboda. Byt więc będzie tym , czym się sam uczyni, czym my go uczynimy: jest więc swobodą" (KŻ, s. 82).

Brzozowski rozróżnia dwa rodzaje swobody. Jedną — prawdziwą — którą zdobywa się w walce, która jest swobodą nad czymś; i drugą — fałszywą — swobodę od czegoś, będącą uchyleniem się od walki.

W tym kontekście łatwiej zrozumieć, dlaczego praca miała dla niego tak wielkie znaczenie. Pracę trzeba rozumieć w jej znaczeniu bytowym. „Człowiek nie poznaje bytu, lecz stwarza przez pracę własną dla siebie podstawę w bycie"[5]. To kolejny klucz do zrozumienia historii i kultury. Stwarzanie się ludzkości przez pracę, to właśnie proces historyczny. „Kultura europejska — pisze Brzozowski — (...) to podniesienie czło-

wieka do godności swobodnego, rzeczywistego sprawcy swoich losów. «Ja» każdego z nas wplecione jest w proces, który obejmuje całokształt europejskiej kultury i historii: nie będziemy wolni, nie będziemy sobą, jeżeli całej kultury tej nie opanujemy w jej korzeniach, jeżeli władać się nią nie nauczymy, jak posłusznym nam dziełem (...) Człowiek musi zawładnąć tak życiem, aby nie było w nim, w jego własnej duszy nic prócz tego, co sam świadomie zamierzył i stworzył"[6].

Za szczególnie niebezpieczną uznaje Brzozowski wiarę w automatyczny postęp, która przesłania prawdę o tym, że każda wartość kulturalna powstała przez wysiłek i walkę. „Mamy walczyć o utrwalenie tego, co cenimy w sobie; znaczy to, że mamy pracować nad tem, aby zapewnić trwanie temu, co wydaje się nam w nas najcenniejsze"[7].

W kontekście tych rozważań rysuje się nam sposób, w jaki Brzozowski pojmował życie, jego kształt, choć pisał również, że „zagadnienie życia rozwiązuje się przez życie samo. Myśl nie jest w stanie pojąć życia, póki ono się nie objawi (...) Życie zrodziło myśl, gdyż jest głębsze od niej. W nim tylko jest prawdziwa głębia, ono jedynie wiedzie na szczyty i odsłania otchłanie" (KŻ, s. 145).

Życie i czyn podstawą sztuki

„Kto mówi «Sztuka» — mówi: «Człowiek»; kto mówi: «prawa sztuki» — mówi: «prawa pełnego ludzkiego życia»" (KŻ, s. 65). To zdanie jest kluczowe dla zrozumienia wizji sztuki Brzozowskiego. Stanowczo sprzeciwia się on traktowaniu sztuki w oderwaniu od życia, gdyż staje się ona wtedy zaprzeczeniem bytu, „bezpłodnym, nieobowiązującym marzeniem." Według niego „wszelka sztuka powstaje z życia i zmagania się z jego żywymi, nieustannie zmieniającymi się zadaniami" (KŻ, s. 72). Sztuka jest dziedziną szczególnej odpowiedzialności i powagi, pozostaje w ścisłym związku z bytem. Ma ona wydobywać i wyzwalać bogactwa duszy ludzkiej, rozbudzać w niej rzeczywiste siły, być skarbcem nieśmiertelności człowieka i jego drogą ku wyzwoleniu.

„Gdy my, artyści i pisarze, walczymy o sztukę, to walczymy o treść duchową dla budzących się do życia tłumów — o słowo żywiące, którym prócz chleba żyje człowiek (...) Nie ma walki o sztukę — bez walki o człowieka, jak nie ma wrogów sztuki innych prócz tych, którzy są wrogami człowieka (...) Istotą sztuki jest życie spotęgowane i naj-

bardziej ludzkie. Ten tylko kocha twórczo sztukę, czyja miłość dla niej jest miłością dla człowieka i zawartych w nim możliwości i bogactw. Walka o sztukę — to walka o prawa ludzkie, o treść życia ludzkiego, o człowieczeństwo" (KŻ, s. 66).

Czyn jest podstawą sztuki w sensie tworzenia nowych rzeczy, tworzenia bytu i jest to sprzeciw wobec patrzenia na sztukę jako odbicie rzeczy istniejących. Treść dzieła sztuki jest stworzona, dlatego oceniając je, trzeba przede wszystkim zwracać uwagę na duchową wartość tej treści. Sztuka jest dziedziną czynów ducha, najpełniejszych wyzwoleń, objawem życia.

„I życie, i sztuka danej epoki wyrastają z jednego i tego samego korzenia: i w życiu, i w sztuce żyje ten sam duch. Tylko sztuka jest pełniejszym rozwinięciem bogatszym i szczęśliwszym rozkwitem. Sztuka wyzwala to, czego życie nie jest w stanie, pracuje jednak nad tą samą, co i życie treścią, gdyż jest wyrazem tego samego momentu duchowego, który się w życiu odbija, a raczej jest sama tym duchem, gdyż o żadnej transcendencji nie może być mowy (...) W to przede wszystkim uwierzyć, to zrozumieć potrzeba, że sztuka jest realnym, istotnym czynem ducha, czymś, co pociąga skutki, stwarza przeznaczenie, trzeba zrozumieć istotną metafizyczną powagę sztuki" (KŻ, s. 93).

Ten metafizyczny, bytowy wymiar sztuki związany jest z twórczym wymiarem życia. „Wyeliminujcie ze sztuki wiarę w życie, oderwijcie ją od niego, a pozostanie z niej tylko pole do kunsztownych popisów, sposobność dla zblazowanych dyletantów zaspokojenia swych próżnostek i ciekawostek (...) Dla tego tylko byt jest czymś gotowym, skończonym, kto już go w sobie nie stwarza, kto nie czuje odpowiedzialności za całą przyszłość, (...) kto nigdy nie wiedział, czym jest twórcza moc, twórcza tęsknota i twórczy mus, i twórcza swoboda" (KŻ, s. 97).

Sztuka staje się wzorem i antycypacją życia, w niej dochodzi do głosu to, czego życie jakoś nie może pomieścić. „Dla nas zaś jest sztuka wolą do wyzwolenia życia, do rozpętania wszystkich jego potęg, do uskrzydlenia wszystkich jego mocy, do napojenia purpurą krwi wszystkich jego tęsknot. Wierzymy w nią, gdyż w niej właśnie prowadzimy najgłębszą i najpoważniejszą walkę o siebie, w niej odsłaniają się nam najistotniejsze głębie i najpromienniejsze szczyty. Każda treść w dziele sztuki jest ujawniona, wywalczona, zdobyta, przeżyta, zawiera więc

w sobie ciężar własny i powagę własną rzeczy głęboko istniejących, jest tym, co krępuje lub wyzwala, przeznaczeniem lub zwycięstwem, w każdym razie czymś, czego niezawisłe istnienie mierzymy swoim wysiłkiem, swoją rozkoszą, swoim bólem" (KŻ, s. 97–98).

Zadaniem sztuki, według Brzozowskiego, nie jest jednak, jak by się mogło wydawać, ekspresja własnego wnętrza, zaspokajanie indywidualnych pragnień i tęsknot, lecz walka o obiektywne, ogólnoludzkie wartości. W ten sposób sztuka pełni zadania społeczne, co jest pewnego rodzaju pragmatyzmem charakterystycznym dla myśliciela, który odrzucał „sztukę dla sztuki."

„Komu sztuka staje się nie tworzeniem życia, lecz ucieczką przed niem, kto szuka w niej kraju, w którym bezczynna psychika wystarcza, umarł już lub wybrał gorszą od śmierci — śmierć za życia, zaprzepaszczenie duszy przez kłamstwo" (KŻ, s. 542).

„Sztuka i krytyka"[8]

„Krytyka jest wyższą pod względem uświadomienia formą obcowania ze sztuką (...) Krytyka i sztuka nie są dwoma niezależnymi od siebie dziedzinami, mamy w nich do czynienia z dwoma różnymi formami, jakie przybiera jeden i ten sam zasadniczy fakt życia ludzkiego" (WPK, s. 178). Według Brzozowskiego sztuka jest udostępnieniem innym własnych wartościowych stanów, przy czym zwraca on uwagę, że odkrycie i uznanie jakiegoś stanu za wartościowy oraz dążenie do ujawniania go innym jest tą samą rzeczą. Autor wprowadza pewną równoznaczność między „wartościowe" a „ogólnie obowiązujące."

Sztuka jest dla Brzozowskiego czymś niezwykle wielkim dlatego, że, jak sam mówi, „pozostaje w bezpośrednim stosunku z wewnętrznym życiem człowieka, z jego nieustanną pracą, zmierzającą do wytworzenia w sobie wartości" (WPK, s. 181). Zaznacza on przy tym, że wartość nie istnieje poza człowiekiem, że to on sam w swej istocie jest wartością. „Wzrastanie jego istoty, jej klęski, bóle i tryumfy rodzą sztukę" (WPK, s. 181). Sztuka jest „wynikiem naszych najgłębszych i najistotniejszych przejść moralnych" (WPK, s. 180).

Według niego „twórczość artystyczna jest próbą ustalenia stosunku pomiędzy sobą, a światem wartości, jest próbą ujrzenia i ukazania tego, co w sobie uznaje się za wartość, jest sądem nad samym sobą.

Stosunek, jaki zachodzi pomiędzy codzienną rzeczywistością naszą a tym, co w nas żyje, tj. kocha, nienawidzi, szacuje, jest stosunkiem naszym, drogą naszą do twórczości (...) Sztuka nasza jest zawsze sądem naszym nad życiem, wyrokiem potępienia lub uniesieniem zachwytu (...) Sztuka każdej epoki mówi nam, co dzieje się w niej z człowiekiem, z jego istotą najgłębszą" (WPK, s. 182).

Na tym gruncie zostaje określone zadanie krytyki, która „winna te dzieje odczytać. Winna zrozumieć właściwości i odrębność każdej duszy ludzkiej, wypowiadającej się przez dzieło sztuki, odnaleźć jej wartość wewnętrzną (...) Krytyka musi być najgłębszą i najsubtelniejszą świadomością moralną danej epoki" (WPK, s. 182).

Idea człowieczeństwa twórczego

Powyższe myśli o życiu, tworzeniu, swobodzie pokazują, czym jest dla Brzozowskiego człowieczeństwo, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak społecznym i dziejowym. Jest więc ono przede wszystkim twórcze, świadomie twórcze. „Ja pragnę — pisze Brzozowski — byśmy się tylko poznali takimi, jakimi jesteśmy, i byśmy się nauczyli tworzyć czyny. Czyn to jest coś sprawionego przez nas, a pozostającego poza nami. Nie w mniemaniu tylko naszym, lecz istotnie. Chcę, abyśmy poznali ten kruszec rzeczywistości, który jest posłuszny naszej myśli. Tego przecież pragniemy: materiału, w którym zrealizowane działanie byłoby naprawdę działaniem, czymś trwałym, istniejącym, a nie snem. Przecież tego pragniecie: zużyć swoje życie tak, aby odpowiadało waszej woli, aby wyrastało z was to właśnie, i tylko to, czego wy chcecie: niewolnik przypadku, nie podlegającego jego woli i myśli, nie może mieć właściwie przekonań. Przekonania ma ten, kto nim rządzi" (WPK, s. 380).

Dla Brzozowskiego bardzo ważne są dwa momenty tego twórczego człowieczeństwa: wolność i świadomość. Wolność „do", której miarą jest władza ludzkości nad światem pozaludzkim, zdobyta przez pracę, oraz świadomość będąca rozumieniem świata i swego w nim miejsca. „Wydaje się, że pewnego pięknego poranka zgarną nas razem z kupą odpadków i śmiecia i spłuczą z powierzchni życia. Życie bowiem nie zatrzymuje się, chociaż my o nim nie myślimy. Zmienia się ono, nieustannie narasta, potęguje się i nam coraz trudniej orientować się w całości otaczającego nas świata. Kto zaś tego świata nie rozumie, ten sam skazuje się na to, że nie odgrywa w nim

świadomej roli, lecz znosi konsekwencje procesu, którego nie zna i nie jest w stanie pojąć" (WPK, s. 387).

W innym miejscu Brzozowski pisze: „Zatem przez to samo właśnie, że życie jest jedną nieustanną odpowiedzialnością, że będzie stwarzało dla nas nowe stosunki, bo każdy z nas choćby w nieznacznym stopniu wywołuje pewne skutki naokoło siebie — nakłada ono taki na każdego z nas obowiązek dojścia do takiego maksimum wiedzy i zrozumienia świata, na jakie się kto zdobyć może" (KŻ, s. 418).

Brzozowski wysuwa ideę ludzkości walczącej z żywiołem istnienia i uważa ją za zasadniczą formę świadomości. Rzeczywistość jednostki jest uczestniczeniem w tej walce, nieustannym wysiłkiem tworzenia, poddawania siły myślom. Jest to proces kształtowania życia, nadawania mu wymiaru twórczego.

„Nie jest zamkniętem, skończonem nasze życie, póki żyjemy (...) Życie nasze, «ja» nasze to jest posterunek, gdy my go opuścim — utraci go już cała ludzkość na zawsze. Poczucie walki i odpowiedzialności — epicki stan duszy niezbędne są do moralnego zdrowia"[9].

Dla Brzozowskiego twórczość jest istotą życia, jego płomieniem. Stawia on przed nami możliwość wyboru: „życie pełne znaczenia i treści, życie twórcze i zwyciężające — lub beznadziejne błąkanie się wśród rozkradających duszę upiorów"[10].

Siła i męstwo są tym, dzięki czemu twórczość w życiu jest możliwa. „Ku głębinom życia trzeba iść i z ich mrocznego czucia, z tego skłębienia wytężeń, w którem człowiek styka się bezpośrednio ze światem, uderza weń jako siła w siłę — wydobyć się z własną wierną sobie duszą: to właśnie znaczy tworzyć, zachowywać własne «ja». Ten tylko ma prawo mówić o sobie «ja», kto swój irracjonalny pęd ku sobie umie przeprowadzić poprzez mroczny świat siły, wykuć zeń zwycięski posąg swojej duszy, ostać się wobec nacierającego zewsząd chaosu"[11].

W innym miejscu pisze: „Życia silnego, pełnego życia, które panuje nad potężnym światem — tego szuka każdy, kto czuje się jeszcze twórcą — siły szuka — ale swojej siły (...) Kto chce żyć, musi wydobywać z siebie kształt życia, zdolny stawiać opór światu (...) Przed każdą duszą ludzką ukazuje się to zagadnienie: mocą czego żyjesz, w czem chcesz samą siebie ocalić. Duszy własnej nie chcecie zdradzić, — twórzcie więc kształt życia, który by ją miał w sobie, a był wobec sił — siłą, wobec naporu świata — zwycięzcą"[12].

Myśl urzeczywistniona w życiu

Najbardziej osobiste dzieło Brzozowskiego — *Pamiętnik*, jest dowodem jego walki i zmagań o taki kształt życia, jakiego ideał stworzył w swojej twórczości. Józef Czapski tak pisze o *Pamiętniku*: „Przede wszystkim [odkrywam w nim] gorzką naukę, jak marni jesteśmy my, którzy dziś próbujemy pisać, w porównaniu do niego. Nie mamy czasu, nie mamy warunków! A jakie warunki miał Brzozowski, szczuty przez endecję i katolików za rewolucyjność i socjalizm, szczuty przez socjalistów za reakcyjność, dźwigający przez lata haniebny zarzut prowokatorstwa. Śmiertelnie chory na gruźlicę, z resekcją żeber, w nędzy, bez najpotrzebniejszych książek, pisze w ostatnich miesiącach swego życia — samotny we Florencji — ten *Pamiętnik*. Jednocześnie jest to program pracy na dziesiątki lat (...) książka przepełniona setkami myśli (...) chyba najbardziej uniwersalna książka polska z tamtych czasów"[13].

Jeśli w przypadku wielu tekstów Brzozowskiego, każdy ich komentarz może być tylko zubożeniem myśli, osłabieniem jej siły, to tym bardziej jest tak z *Pamiętnikiem*. Tym, co nam pozostaje, jest przysłuchanie się ich głębi, ich wewnętrznemu płomieniowi, smakowanie wielkości ich autora, współżycie z nimi.

„Starać się, aby ani jeden dzień nie przechodził bez wzniesienia się myślą do zasadniczych celów i zadań (...) Módl się. Módl się przez wzniesienie umysłu codziennie, choćby na chwilę do dziedziny, gdzie stają się widocznemi twoje zagadnienia (...) Staraj się zrozumieć działanie własnej natury myślowej — odbudować jej swobodę — nie umiesz prawie wcale pisać swobodnie. Szukaj. Szukaj nie z tą myślą, że natura jest to coś, coś co przychodzi bez trudu (...) Trzeba mieć odwagę, nie wolno ci jej nie mieć (...) Czemkolwiekbądź jest twój świat umysłowy, musisz z niego uczynić narzędzie walki i pracy! Musi on być twoją podstawą. Módl się: naucz się żyć myślą w surowym świecie — raz na zawsze bez powrotu, bez potrzeby wdzierania się z trudem (...) Niewątpliwie mam dużo do powiedzenia na usprawiedliwienie mojej nieczynności, apatyi i przygnębienia, i to właśnie jest fatalne, że mam tyle objektywnie słusznych racyi. Co po tej słuszności? Twoją psią służbą jest pracować, czy masz ochotę czy też nie, czy widzisz cel pracy, czy bez celu (...) Jest w mojem życiu pisarskiem czas, do którego wracam

zawsze z miłą pamięcią i modlę się, tj. siły życiowe skupić usiłuję przez rozpamiętywanie praw i faktów życia, by danem mi było wrócić znowu do tego stanu. (...) Ja nie znoszę tego, że mówi mi się: «nikt nie może od ciebie wymagać więcej». Ode mnie trzeba wymagać, żądać i wynagradzać uśmiechem i pogodnem brzmieniem głosu, ale za nic nigdy nie rezygnować. (...) Wczoraj skończyłem pierwszy tom mojej powieści. Były już chwile, gdy byłem zrozpaczony, wydawało mi się bowiem, że wszystkie te postacie są nieuleczalnie papierowe i nie obchodzą mnie ani trochę. Ale wczoraj nastąpiła znowu ta rzecz tak trudna: ustalił się obieg krwi pomiędzy mną, a dziełem (...) Rozpacz wkrada się przez każdą szczelinę; rozpacz i zniechęcenie. Nie mam w tej chwili żadnej łączności z życiem — jestem sam, a chociaż wiem, że mogę wywierać wpływ, ta abstrakcyjna wiedza nie chce się zrealizować, stać poczuciem (...) Dzień po dniu zbieraj fakty, ucz się tworzyć je z własnego wnętrza, rozszerzaj łączność swą i pokrewieństwo z całym pracowitym i mężnym gatunkiem. (...) Miej odwagę — męstwo nieustannego przepajania każdej chwili myślą, nie toleruj w sobie żadnego obojętnego momentu, lecz staraj się dopracować łączności każdego atomu duszy z wielkim prawem (...) Wierzę w cichą przemianę na dnie duszy, w obecność siły, która przeobraża, leczy i wyzwala"[14].

* * *

Dwie rzeczy nie budzą żadnych wątpliwości co do osoby Brzozowskiego: że jest bardzo silnie związany ze swoją epoką, uwikłany w nią, i że jest to uwikłanie świadome i celowe, co wynika z samej jego filozofii. Wystarczy choć trochę znać jego twórczość, aby zobaczyć, że pomimo tego nie przeminął on wraz ze swoją epoką. Kto wie, może dzisiaj głos jego jest jeszcze bardziej potrzebny, dzisiaj, gdy człowiek coraz bardziej staje się bezwładny, coraz mniej jest świadomym twórcą swego życia, gdy kulturę trawi jakiś wewnętrzny rozkład, gdy sztuka wydaje się wyrastać bardziej z pustki, ze śmierci, niż życia. Głos Brzozowskiego woła o ocalenie tego, co w człowieku stanowi o jego wielkości, o wolność dla ludzkiej duszy, o prawdziwy jej kształt. Wołanie to wskazuje drogę dzisiejszej kulturze, budzi tęsknotę i pragnienie.

Nie zdawać się, nie myśleć,
Lecz być.
Głosem być i nie szukać echa!
Prawdą,
Co nie zna ułudy obrazu,
Sobą być:
Kształtem nagim, nie znającym wstydu.

Brzozowski

[1] C. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982, s. 6.
[2] Por. tamże, s. 9.
[3] Tamże, s. 8.
[4] S. Brzozowski, *Kultura i życie* (odtąd w tekście jako KŻ), Warszawa 1973, s. 49.
[5] S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910, s. 135.
[6] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, s. 15–16.
[7] Tamże, s. 24.
[8] S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka* (odtąd w tekście jako WPK), Kraków–Wrocław 1984, s. 179
[9] *Legenda Młodej Polski*, dz. cyt., s. 137
[10] Tamże, s. 145
[11] Tamże, s. 255
[12] Tamże, s. 258
[13] J. Czapski, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 36.
[14] S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Lwów 1910.

Guido Vergauwen OP

DOMINIKAŃSKIE OŚRODKI STUDIÓW: sytuacja obecna i pytania o przyszłość *

1. Nie jest tajemnicą, że dla niektórych spośród prowincji europejskich utrzymanie ośrodków studiów jest dużym problemem. Jako prowincjałowie znacie wiele powodów rozwoju takiej sytuacji w ostatnich latach. W mojej własnej prowincji — Flandrii, było to więcej niż trzydzieści lat temu, kiedy podjęto decyzję o zamknięciu *studium generale* i przyłączeniu go do domów studiów innych zakonów i zgromadzeń. Teraz właśnie ten ośrodek studiów kościelnych przestał istnieć. Regularny cykl zajęć teologicznych tutaj w Tallaght nie odbędzie się w przyszłym roku — studenci będą kontynuować swoje studia w Blackfrairs, w Oxfordzie. Filozoficzny i teologiczny college Prowincji Tautońskiej istnieje wciąż jako prawnie niezależny, ale regularne zajęcia nie były tam prowadzone od 1970 roku.

Nie chciałbym was zanudzać szczegółowymi statystykami, ale raczej (tytułem przypomnienia) zrobić małą podróż po istniejących miejscach filozoficznej i teologicznej formacji. Każde z nich ma swoją własną specyficzną naturę, mocne i słabe strony. Salamanca i Walencja, Bolonia i Oxford, Kraków i Warszawa, Tuluza i Lille. Takie wymienianie może przejść bez echa. Nie wspomniałem ani o Angelicum i Wydziale Teologicznym we Fryburgu, ani też o żadnych innych instytucjach i instytutach formacji stałej, za które Zakon jest odpowiedzialny, albo za które to miejsca w obrębie naszych prowincji odpowiedzialni są poszczególni bracia.

Jest jeszcze coś, co nie jest tajemnicą. I dzisiaj Zakon żyje w swoich ośrodkach studiów, zaczyna robić coś dla nich i żyje także dla nich. Dlatego podjęcie przez prowincję decyzji o zamknięciu jednego spośród swych ośrodków studiów jest przyczyną przygnębienia (myślę

* Niniejszy artykuł jest głosem do dyskusji na spotkaniu Prowincjałów Prowincji Europejskich w Tallaght — 25–30 kwietnia 2000.

tutaj o przypadku Wydziału Filozoficznego w Valladolid czy o Alcobendas). Podobnie ogromna jest radość, gdy prowincja ma możność albo odwagę wznowić działalność swojego własnego ośrodka studiów (jak to niedawno miało miejsce w Lizbonie), albo rzeczywiście ufundować nowy instytut wyższych studiów, jak stało się to w Kijowie.

Jeśli popatrzymy trochę dalej, poza scenę Europy, horyzont stanie się jaśniejszy. Myślę tu zwłaszcza o Instytucie Dominikańskim w Ibaden (Nigeria), który jest jedynym ośrodkiem teologicznej i filozoficznej formacji jaki mamy w Afryce i który, zawdzięczając to swojej poważnej, akademickiej formacji oraz poprzez myślenie o własnej polityce afiliacyjnej, staje się coraz bardziej i bardziej atrakcyjny dla naszych studentów, jak również dla studentów z innych zakonów i zgromadzeń. Ten sam sposób rozwoju ma miejsce w Santo Domingo i w Sao Paulo, gdzie małe dominikańskie ośrodki, niedawno powstałe, stały się rzeczywiście interesującymi miejscami formacji dla zakonników i zakonnic — także jako alternatywa dla miejscowych seminariów diecezjalnych.

Pozostając na kontynencie amerykańskim, napotykamy dosyć sporą kolekcję instytucjonalnych ośrodków studiów i aktywnych wydziałów. Dominikański college filozoficzny i teologiczny w Ottawie obchodzi tego roku setną rocznicę swojego powstania w tym mieście. Chciałbym tylko wspomnieć nasze ośrodki formacji w Waszyngtonie, St. Louis i Berkeley, które przyjmują innych zakonników i zakonnice jak też studentów świeckich, podobnie jak dominikanów. W ostatnich dwóch spośród wymienionych miejsc istnieje szczególnie ścisła współpraca z dominikańskimi siostrami. Pomimo strukturalnej kruchości prowincje w Ameryce Łacińskiej utrzymują sporą liczbę instytucji akademickich. W ten sposób, na przykład w Kolumbii, prowincja zobowiązała się utrzymywać ośrodek studiów prowincjalnych i uniwersytet w Bogocie. Podobnie w Argentynie, gdzie mamy uniwersytet w Tucuman (nasi studenci studiują tam filozofię) i ośrodek studiów teologicznych w Buenos Aires — afiliowany do Wydziału Papieskiego w tym samym mieście. W Puerto Rico niezależnie od uniwersytetu Zakon utrzymuje szkołę teologiczną (CEDOC) afiliowaną do Angelicum. Prowincja Meksykańska ma swój ośrodek studiów filozoficznych w Leon (gdzie wydział posiada statut przyznany na mocy prawa cywilne-

go), który równie dobrze jak szkoła teologiczna w Mexico City może przyznawać „baccalaureate"[1].

Wreszcie w Azji zakon stara się o duże seminarium w Nagpur w Indiach, które to miasto jest jednocześnie ośrodkiem formacji prowincji. W Manili mamy wydział kościelny na Uniwersytecie Św. Tomasza, a prowincja równolegle utrzymuje własny ośrodek studiów instytucjonalnych, gdzie wykładana jest filozofia. W Wietnamie, mimo trudnych warunków (brak książek, ograniczona możliwość kształcenia profesorów za granicą), prowincja posiada ośrodek studiów w Go Vap, gdzie także znajduje się część studentatu.

Obiecałem wcześniej nie zanudzać statystykami! Niemniej jednak przytoczenie kilku liczb może być przydatne. Podaję liczby najaktualniejsze z dostępnych, a co za tym idzie najbardziej reprezentatywne. Dotyczą one roku 1998. Na koniec 1998 roku było 851 dominikańskich studentów będących w trakcie formacji (dla porównania 814 w roku poprzednim). Nowicjuszy było 233 (o 11 więcej niż w poprzednim roku). W sumie daje to 1084 braci w formacji początkowej (uwzględniając studentów i nowicjuszy). Podczas gdy łącznie w zakonie było 6227 braci, w trakcie formacji było 17,54% z nich — ponad jedna szósta! Następnie, nie licząc braci z wikariatów prowincjalnych, w Europie w formacji początkowej mamy około 340 braci, z czego 263 to studenci, a 74 nowicjusze.

Jeżeli teraz policzymy dominikanów aktualnie kształcących się w zakonnych ośrodkach studiów w Europie (oczywiście pomijając nowicjuszy), otrzymamy liczbę około 230 braci. (Ta liczba zawiera tych, którzy kontynuują swoje studia na Angelicum i we Fryburgu). Teraz, nie dając się omamić przez liczby, jasne jest, że znakomita większość braci studentów wciąż formowana jest w zakonnych ośrodkach studiów, szczególnie gdy mówimy o studiach instytucjonalnych. Gdy dodamy jeszcze dominikańskich studentów z Kanady i prowincji USA, osiągniemy liczbę 305.

Prowincje, które obecnie wysyłają braci na studia poza zakonem, to: Teutonia, Południowe Niemcy i Austria, Czechy, Słowacja i Chorwacja. Jeżeli chodzi o stopnie naukowe, wiemy, że takie ośrodki jak Bolonia, Lille i Tuluza (wydaje mi się, że dotyczy to także Polski) umożliwiają łatwy dostęp do stopni uznawanych poza zakonem (takich jak „baccalaureate" czy „licences") poprzez umowy z uniwersy-

tetami. Inne instytucje jak Salamanka (dla członków Rodziny Dominikańskiej) i Walencja mają aktualnie status wydziałów kościelnych, a co za tym idzie, prawo nadawania stopni naukowych. Blackfriars w Oxfordzie aktualnie tworzą część uniwersytetu. Wiele naszych uczelni przyjmuje studentów spoza zakonu. Tym samym formacja intelektualna przez nas oferowana jest służbą dla Kościoła i sięga daleko poza członków zakonu (lub jak kto woli Rodziny Dominikańskiej).

2. Jaki jest pożytek z tych danych? Większość naszych prowincji w ciągu ostatnich kilku lat zarysowało swoje *Ratio studiorum particularis* (RSP), które (zgodnie z LCO i RSG) określa politykę dotyczącą struktury, lokalizacji i programu studiów zarówno instytucjonalnych, specjalistycznych jak i permanentnych. Zbędne byłoby przytaczanie w tym miejscu „teorii" — świetnych tekstów, które mamy, pouczających mądrze o miejscu studiów w formacji, o studiach jako części misji zakonu oraz studiach jako integralnej części naszej kaznodziejskiej tożsamości. Studia są przygotowaniem do naszej eklezjalnej misji i zadania — powiedzmy to jasno. Bez wątpienia pamiętamy tekst Humberta, w którym mówi o konieczności dobrej formacji kaznodziejskiej. Cytuje on Apokalipsę (8,6): „A siedmiu aniołów, mających siedem trąb, przygotowało się, aby zatrąbić".

Chciałbym najpierw wymienić kilka strukturalnych wyzwań, przed którymi będziemy musieli stanąć w przyszłości — te punkty mogą później posłużyć jako problemy pod dyskusję w małych grupach.

1° W najbliższych kilku latach potrzebna nam będzie promocja wymiany studentów i profesorów pomiędzy naszymi centrami studiów, jak również między naszymi centrami, a innymi szkołami — w zakresie filozofii i teologii. Taka współpraca narzuca się nam ze wszystkich stron, ponieważ pojawiająca się wszędzie specjalizacja w różnych dziedzinach wskazuje na koniec intelektualnej samowystarczalności naszych instytutów. Jakkolwiek do osiągnięcia tego celu nie wystarczy okazyjne zapraszanie wykładowców z innych prowincji albo wysyłanie studentów z jednego miejsca do drugiego. Potrzebujemy raczej ustanowienia wspólnego *„coetus professorum"* pomiędzy prowincjami tego samego regionu, z własnym statutem, który mógłby w jakiś sposób zinstytucjonalizować tę współpracę i wymiany. To jest dla przykładu dokładnie to, co właśnie zrobiono w Hiszpanii. Dlaczego nie we Francji? We Włoszech? Albo wspólnie między Irlandią i Anglią? Na

tej samej drodze chciałbym również zachęcić do popierania projektów, między naszymi europejskimi centrami i tymi w południowej części globu, „projektów zaproszenia" (*welcoming project*) dla studentów i profesorów (wymiana, rok szabasowy) — działania te zaowocują wzajemną wymianą między różnymi regionami świata lub między prowincjami i wikariatami.

2° Zrozumienie świata błyskawicznych przemian zakłada zdolność analizowania. I ponad wszystko inne, to właśnie filozofia prowadzi do zdobycia tej zdolności. W moim przekonaniu studium filozofii w naszym Zakonie zostało dalece zaniedbane w ostatnich kilku latach. Powodem tego, ogólnie mówiąc, jest traktowanie filozofii jako nudnego przejścia na drodze do teologii lub jako źródła, z którego można czerpać słownictwo używane w teologii. Taką wizję teologii — jako obraz przemienionej, z pozbawionej smaku wody filozofii, w wyborne wino — możemy znaleźć u św. Tomasza. Wydaje mi się jednak, że filozofia zasługuje na naszą o wiele większą uwagę, również w kontekście sposobu w jaki powinniśmy rozumieć naszą misję, kontekście głębiej przepojonym dialogiem. Bardzo dobrze byłoby również zauważyć wagę socjologii i ekonomii, jako pomocy dla interpretacji całości sytuacji do jakiej posyłani są kaznodzieje. Albert Wielki podkreślał, że co do wiary i moralności, trzeba raczej pokładać nadzieję w św. Augustynie niż w filozofach; ale w sprawach związanych z medycyną winniśmy dać wiarę Galenowi i Hipokratesowi; podobnie gdy kwestia dotyczy natury rzeczy, lepsze będzie świadectwo Arystotelesa. Bardzo interesująca jest lektura obrony mocnej filozofii w encyklice *Fides et ratio*. „Rozum, pozbawiony wsparcia ze strony Objawienia, podążył bocznymi drogami, na których istniało ryzyko zagubienia jego ostatecznego celu. Wiara, pozbawiona oparcia w rozumie, skupiła się bardziej na uczuciach i przeżyciach, co stwarza zagrożenie, że przestanie być propozycją uniwersalną. Złudne jest mniemanie, że wiara może silniej oddziaływać na słaby rozum, przeciwnie, jest wówczas narażona na poważne niebezpieczeństwo, może bowiem zostać sprowadzona do poziomu mitu lub przesądu. Analogicznie, gdy rozum nie ma do czynienia z dojrzałą wiarą, brakuje mu bodźca, który kazałby skupić uwagę na specyfice i głębi bytu" (48). I kawałek dalej: „ pragnę stanowczo potwierdzić , że studium filozofii jest podstawowym i nieodzownym elementem w strukturze studiów teologicznych i w formacji kandyda-

tów do kapłaństwa" (62). Mówiąc o tym, chciałbym umiejscowić w tym kontekście wysiłek zmierzający do odnowienia tomizmu, na podstawie przesłanek zawartych w *Fides et ratio* (43–44; 57–59). Jest to bardzo radykalna wersja Ewangelii, która umożliwia nowe zrozumienie stworzonej autonomii świata i ludzkiej wolności.

3° W idealnych warunkach to mówienie o formacji w Zakonie byłoby „integralne" — duchowe, religijne, ludzkie, intelektualne i wszystkie w jednym. W teorii, co prawda idealnej, byłoby to owocne środowisko, w którym realną stawałaby się sytuacja, gdzie studenci i profesorowie żyją w tej samej wspólnocie. Dałoby to możliwość zaistnienia jakiegoś rodzaju współdziałania formatorów (profesorów, magistrów, moderatorów, wychowawców) i mogłoby ułatwić braciom zdobywanie świadomości własnej tożsamości dominikańskiej. Po drugiej stronie znajduje się oczywiście ryzyko powstania umysłowego getta i oddzielenia od rozpowszechnionych trendów myślenia, albo od kolegów studentów i ich własnych problemów. Towarzyszenie braciom studentom, którzy są rozproszeni w różnych miejscach zasługuje na szczególna uwagę — mogłoby być bardzo interesujące, gdybyśmy skorzystali z wiedzy o doświadczeniach na tym polu, które podjęły dwie niemieckie prowincje.

4° Teraz, gdy poruszyliśmy już te tematy, trzeba powiedzieć, że w ogromnej części RSP nie wskazuje jasno na kwestię relacji pomiędzy studiami a misją. Pojawia się tu poważny problem, mianowicie: w jakim stopniu nasze studia powinny być otwarte na różne apostolskie projekty prowincji lub Zakonu? W którym punkcie formacji powinno się rozpocząć orientowanie studentów w kierunku takich lub innych form apostolatu? I w jakim stopniu można zezwalać komuś na pewną specjalizację w trakcie jego studiów instytucjonalnych? Czy jest konieczne dla pełnego kształtu studiów przerywanie ich pewnym blokiem pastoralnym, pomiędzy studiami filozoficznymi a teologicznymi? Jakie są marzenia, które dążą do wyjaśnienia lub — nawet mocniej– dążą do spełnienia? Jak pomaga się braciom w odpowiedzi na różne wyzwania, które pojawiają się na ich drogach? Czy ich interesy są zgodne z priorytetami Zakonu i szczególną misją swojej własnej prowincji: np. w wikariatach swojej własnej prowincji, lub w odpowiedzi na apel Kurii generalnej w odniesieniu do specyficznych projektów, które potrzebują ochotników?

5° Jednym z problemów, który zasługuje na szczególną uwagę, jest problem naukowej wymiany. Te prowincje, które od niedawna posiadają własne studium są zagrożone utratą pedagogów, jak również stale pojawia się ryzyko nie dostrzegania potrzeby przygotowywania ludzi, którzy przyjmą akademicką odpowiedzialność. „Rozproszenie" nauczycieli po zamknięciu studium jest zupełnie zrozumiałe i jest oczywiste, że od tych braci będzie się wymagać szukania kontynuacji swojej akademickiej aktywności w innych miejscach. Lecz co robić, na przykład, z dobrze zaopatrzonymi bibliotekami? Jak zachować jakość istniejących już periodyków? Utrzymanie na wysokim poziomie grona profesorskiego zależy zawsze od posiadania studentów. W przypadku braku studentów ratunkiem jest organizowanie jakiegoś projektu naukowego, publikowanie lub stała formacja dorosłych. Wtedy te prowincje, którym powierzono odpowiedzialność instytucjonalnej formacji w centrum zakonu, winny w odpowiednim czasie odpowiedzieć na takie potrzeby i przeznaczyć paru braci do specjalistycznych studiów. Czasami mam takie wrażenie jakbyśmy lekceważyli takie zamierzenia. Jest kilka pytań, które musimy zadać i na nie odpowiedzieć. Czego będziemy potrzebować przy egzegezie Pisma św., w dogmatyce, w teologii moralnej etc. w zbliżających się latach. Co należałoby zrobić, ażeby rozwijać nasze ośrodki jako miejsca prawdziwych badań i publikacji, a nie tylko nauczania? Czy nadal jeszcze jesteśmy przekonani, że „bycie nauczycielem" jest powołaniem wybitnie dominikańskim? Nie wystarczy powiedzieć — mamy wielu braci, którzy od czasu do czasu prowadzą różnorakie wykłady w naszych ośrodkach; a oprócz tego, prowadzą w wielu miejscach pracę apostolską! Bycie nauczycielem nie oznacza okazjonalne, od czasu do czasu wykładania — tutaj pojawiają się także pytania o przygotowanie takich wykładów, o współpracę ze studentami, jak również utrzymywanie na pewnym poziomie rozwoju swojego terenu naukowego, publikowanie, bycie obecnym na konferencjach, i utrzymywanie kontaktów z kolegami z tej samej dziedziny studiów. Wysyłanie jednego z braci do robienia długotrwałych specjalistycznych studiów nie oznacza uczynienia mu jakiegoś przywileju, lecz raczej nałożenia na niego ogromnej odpowiedzialności i ascezy. Nie jest to sprawa dyspensowania go od innych, trudniejszych dominikańskich zadań, lecz raczej kwestia oczekiwania od niego ogromnego zaangażowania w ten wybór Zakonu — który studiuje Słowo w per-

spektywie głoszenia. Za pomocą studiów współczucie objawia także swój intelektualny charakter w służbie wspólnoty uczniów i własnej wspólnoty.

6° Dzięki nowym technologiom możemy teraz pracować na bardzo wiele sposobów i dotrzeć do wielu ludzi naraz. Obiecujący jest projekt DOMUNI, promowany przez kilka ostatnich lat przez prowincję Tuluską. Pomoże on stworzyć sieć nauczania i przemian sieci także w zakresie ponadeuropejskim, ponad granice naszych tradycyjnych instytucji. Projekt ten ukazuje kilka interesujących wyzwań, zakłada naukę nowych metod pedagogii oraz towarzyszenia studentom, a także aktywne formy współpracy pomiędzy nauczycielami i studentami. Chciałbym tutaj raz jeszcze zwrócić uwagę na sprawę troski o nasze biblioteki oraz o teksty, które publikujemy. Troska ta kształtuje ważną posługę i umożliwia intelektualną obecność poza obrębem Zakonu oraz, co oczywiste, przyczynia się do zdobycia silnej pozycji w znaczeniu zarówno personalnym, jaki i finansowym. W jej ramach jest też miejsce na podjęcie współpracy oraz zgodnego wysiłku celem zmniejszenia dużych ciężarów, jakie, być może, spoczywają na barkach pojedynczych osób.

7° Końcowy punkt dyskusji dotyczy naszej wspólnej odpowiedzialności, również na poziomie międzynarodowym, za instytucje badawcze oraz uznane, specjalistyczne ośrodki studiów, takie jak: Ecole Biblique w Jerozolimie, Dominikański Instytut Studiów Wschodnich (IDEO) w Kairze, Instytut Ekumeniczny w Bari, Angelicum w Rzymie, wydział teologiczny na Uniwersytecie we Fryburgu, Komisja Leoniny oraz Zakonna Komisja Historyczna. Kapituły generalne zawsze wspominają o tych instytucjach tonem pełnym pochwał, nie zawsze jednak łatwo jest „uruchomić" ludzi, którzy po przygotowaniu w ramach własnej prowincji, podjęliby w nich pracę. Mistrz Zakonu zaczyna w sposób szczególny żebrać o to, aby stwarzać ku takiej pracy okazje. Nie powinny mieć miejsca sytuacje, w których instytucje naukowe odczuwają, że żyją tylko dzięki łasce czy hojności prowincji, które wysyłając im ludzi pozbawiają się części swych, nazwijmy to, „niemożliwych do ruszenia" skarbów. Czy jest naiwnością sądzić, że mogłaby być dumna prowincja będąca w stanie poświęcić właśnie taki skarb — swoich braci — dla apostolskich i intelektualnych projektów, które dotyczą całego Zakonu?

3. Przyszłość naszych ośrodków studiów nie zależy tylko od znalezienia rozwiązań w sprawach organizacyjnych czy znalezienia metody poradzenia sobie z wyzwaniami na poziomie zaangażowania braci, o których dopiero co mówiłem. Polityczna wola podtrzymywania i rozwijania ośrodków studiów wymaga raczej tego, abyśmy byli prawdziwie i pozytywnie świadomi naszej intelektualnej tożsamości jako Zakon Kaznodziejski. Studiowanie nie jest priorytetem między priorytetami. Poza tym, często kwestionuję zasadność mówienia o priorytetach Zakonu w liczbie mnogiej. Studia są w końcu ściśle związane z jednym i jedynym priorytetem Zakonu, którym jest głoszenie Słowa. Wówczas dopiero przekłada się to na wielość opcji i zaangażowań w misję. Tyle mówią nasze Konstytucje, powtarzając tekst pierwotnych Konstytucji: *Studium nostrum ad hoc principaliter ardenterque summopere debet intendere ut proximorum animabus possimus utiles esse* („studia są przede wszystkim po to, abyśmy byli jak najbardziej użyteczni dla dusz") (LCO 77§1).

Studia muszą być użyteczne, nie są sztuką dla sztuki, ani zajęciem, które pozwala nam uciekać od innych odpowiedzialności. One muszą być pożyteczne dla dusz: samo to wyklucza wszelkie inne rozumienie roli studiów jako użytecznej, funkcjonalnej, czy pragmatycznej. Studia same w sobie są apostolstwem — integralną częścią naszej misji. Można powiedzieć, że one kształtują kontemplacyjny i poznawczy wymiar naszej misji. Wiemy zaś, że nasi pierwsi bracia wyprowadzali z tego najbardziej konkretne wnioski z punktu widzenia organizacji naszego dominikańskiego życia.

Studiowanie jest czymś poważnym i pożytecznym: miało nie być żadnego domu, który by nie miał własnego przełożonego oraz własnego lektora konwentu. Przełożonemu nie wolno było nie być na kursach lektora. Co więcej, podczas tych spotkań bracia nie powinni byli być wzywani, aby iść i celebrować Eucharystię, albo dopilnować jakieś interesy w mieście. Kapituła Generalna w Walencji w 1259 roku, ta sama, która sporządziła pierwsze *Ratio Studiorum Generalis*, zaproponowała, aby były organizowane poważne spotkania lektorskie dotyczące specyficznych tematów duszpasterskich. Lektorzy byli przeznaczeni całkowicie do służby swoim braciom. Później, mówiąc o różnych obowiązkach życia zakonnego, Humbert powie (w 1265 r.), że lektorzy konwentualni powinni korzystać ze swoich urlopów wtedy,

gdy inni bracia są albo nieobecni, albo szczególnie zajęci głoszeniem (jak w Adwencie lub w Wielkim Poście). Powinni także, według niego, poświęcić swój wolny czas, aby towarzyszyć i pomagać lepszym studentom (system tutoralny). Podczas kursów, które organizowali, mieli pozostawać blisko tekstu, innymi słowy nie ustępować miejsca spekulacjom. Powinni uczyć tego, co jest zapisane jako *materia utillis et intelligibilis*. Ponadto nie budzi zdziwienia, że Humbert przywiązuje wielką wagę do biblioteki: powinna w niej być spora liczba dobrych egzemplarzy Biblii, dekretałów i streszczeń teologii moralnej. Miejsce zaś powinno być ciche i przyjemne do studiowania. W swoim komentarzu do Reguły św. Augustyna, Humbert często podkreśla przydatność studiów dla Zakonu. Jest to przywilej, jeśli tak można powiedzieć, możliwości zbliżenia się do tajemnicy Bożej świętości za pomocą studiowania.

Studiowanie czyni Zakon atrakcyjnym: wiele wspaniałych i interesujących osób nigdy nie wstąpiłoby do Zakonu *nisi ibi esset studium*. Wiele powołań dojrzało w Zakonie dzięki studiom. Studiowanie jest charyzmatem, który potrzebuje tego, aby go odkryć i wykorzystać do budowania Kościoła. Humbert rozpoznał także inne aspekty tej przydatności: osoba dobrze uformowana wzbudza szacunek, może przenosić na innych to, co ona sama otrzymała. Studiowanie pomaga nam także zarabiać na życie. Przyczynia się również ono do ćwiczenia się w cnocie, do postępu w czynieniu dobra i omijaniu tego, co błędne. Ponadto, studiowanie dostarcza prawdziwego pokarmu naszemu duchowi (*sacrum studium per quod masticatur panis verbi Dei corroborat*).

Warto zauważyć, jak szczególny akcent kładzie Humbert na przydatność studiowania filozofii. Jeśli się nie studiuje już sztuk wyzwolonych, to istnieje niebezpieczeństwo, że traci się jakoś środki dialogu ze światem: *Diabolus (...) studet ne sint doctores in ecclesia*; to ułatwia diabłu gmatwanie dusz, ponieważ bez filozofii, tzn. bez opanowania technik dysputy, oddaje się terytoria poganom, heretykom i fałszywym chrześcijanom. Trzeba wiedzieć jak spotkać wroga na jego własnym terytorium i jak uczyć rozróżniania co jest prawdą, a co fałszem z pozycji innego. Filozofia według Humberta, zawiera także hermeneutykę tekstu biblijnego. Interpretacja jest sztuką dostrzegania.

Studiować: to jest pożyteczne! Ale nie ma oczywiście niczego tak pożytecznego dla mężczyzny i kobiety jak znajomość prawdy! To jest

wielce przydatne, ponieważ prawda sama w sobie jest interesująca. Tą prawdą jest Chrystus — ludzkie objawienie Bożego miłosierdzia, Słowo, które wyraża miłość do człowieczeństwa. Misja tego słowa jest dokładnie centrum naszego głoszenia, to jest Ten, którego naśladujemy, to jest Jego zbawcze dzieło, które głosimy.

Jeśli ten charakter studiowania, który nazywamy przydatnością, otwiera nasze świadectwo na potrzeby dnia i zaprasza nas do chodzenia do szkoły razem z reprezentantami innych dyscyplin tak, żeby pomóc nam zrozumieć ziemskie realia, orientacje, a szczególnie przyciąganie do zbawczej prawdy, wówczas studiowanie dodaje nam odwagi, abyśmy nie byli skonsternowani i zniechęceni w obliczu kalejdoskopowych propozycji prawd, które przecinają naszą ścieżkę. Studiować, to ćwiczyć samego siebie w miłości prawdy. Studiować, to wierzyć, że jest rzeczą dobrą słuchać i naśladować owo *propensio ad veritatem*, o której mówi LCO 77§2. Naprawdę dobrą jest rzeczą wierzyć w to *propensio* w nas samych, ale także w innych, i pokładać w nim ufność. Warto zauważyć, że encyklika *Fides et ratio* wyraźnie podkreśla ten temat, uwydatniając realność ludzkiej zdolności do poznania prawdy. „Można określić ludzki byt jako ten, który szuka prawdy" (28). „Nie mogę nie zachęcać filozofów, niezależnie od tego czy są chrześcijanami czy nie, aby ufali w zdolność ludzkiego rozumu i nie stawiali nazbyt skromnych celów swojej refleksji filozoficznej (...) Nie wolno wyzbywać się tęsknoty za prawdą ostateczną, z pasją jej poszukiwać i śmiało odkrywać nowe szlaki. To wiara przynagla rozum, aby przekraczał wszelkie bariery izolacji i chętnie ponosił ryzyko w poszukiwaniu wszystkiego co piękne, dobre i prawdziwe. Wiara zatem staje się zdecydowanym i przekonującym obrońcą rozumu" (56). W tym spojrzeniu papieża zawiera się obrona ludzkiej godności, a także wysiłek głoszenia ewangelii, aby „doprowadzić ludzi do odkrycia własnej zdolności poznania prawdy oraz tęsknoty za najgłębszym i ostatecznym sensem istnienia" (102).

W ten sposób nasze studiowanie powinno otwierać się na to, co Lacordaire nazywał „łaską rozumienia wieku". To jest to, co czyni nas zdolnymi do „nadawania prawdzie kolorytu mogącego nakarmić wielką liczbę dusz". Ta otwartość na wołanie chwili nie może być inna jak tylko krytyczna, ponieważ nasze studiowanie jest zakotwiczone w tym samym czasie w Słowie Prawdy, które konfrontuje nas i kwestionuje.

To owocne napięcie pomiędzy przydatnością dla dusz w intelektualnym współczuciu a bezinteresowną otwartością na prawdę charakteryzuje duchowość dominikańską, w której wchodzenie w głąb tajemnicy i wyjście do ludzi, jakie dokonuje się między *contemplare et contemplata aliis tradere* jest dobrze znane.

Taki więc jest kontekst, w którym chciałbym spróbować sformułować niektóre elementy tego, czym może być duchowość studiowania. Utrzymywanie i rozwój własnych ośrodków studiów powinno być połączone z refleksją na temat odkrywania na nowo duchowości studiowania. Poleciłem wam wrześniowy numer „La Vie Spirituelle" z 1999 r. Studiowanie jest postawą fundamentalną, jest tak naprawdę cnotą. Św. Tomasz określa to mianem *studiositas* i odróżnia to od *curiositas*. Niebezpieczne może być teraz dla naszego Zakonu chcieć być wszędzie, brać do serca wszystkie priorytety na raz i ćwiczyć się w służbie na wszystkich obszarach, które można sobie wyobrazić. Jeśli studiowanie Słowa (z zamiarem głoszenia) jest prawdziwie naszą misją, wówczas tak naprawdę jest dla nas tylko jeden i jedyny priorytet — cel naszej *studiositas*.

Studiować, to przykładać się w intensywny sposób do czegoś, aby to poznać; to skierować swoje zainteresowanie na środki, dzięki którym to może być osiągnięte. W swojej analizie *studiositas* Tomasz z Akwinu rozważa ją jako część wstrzemięźliwości: nadmiaru należy unikać, ponieważ oznacza on nieuporządkowane pragnienie wiedzy, które może stać się intelektualną pychą, albo, co więcej, lenistwem, które jest obawą przed wysiłkiem i zmęczeniem. Formacja intelektualna siłą rzeczy daje do zrozumienia, aby się uczyć bycia skromnym i realistycznym z punktu widzenia tego, co można osiągnąć. Nie należy pozwalać, aby czyjeś zainteresowania odbiegały od tego, co jest ważne; także na zajęcia, albo lekturę, które nie mają żadnego pożytecznego wykorzystania.

Studia, które się podejmuje, albo do których jest się posłanym, nie powinny przekraczać własnych talentów. Nie należy badać jakiejś prawdy tej czy innej, ani jakiejś informacji czy czegoś innego odnośnie do rzeczywistości. Trzeba szukać poznania rzeczywistości stworzonej w jej relacji do Boga jako prawdy najwyższej i najwyższego szczęścia. Nie chodzi o satysfakcję, którą czerpiemy z ciekawości, lecz *studiositas* skierowaną ku prawdzie, która nas wyzwoli. W dominikańskim rozu-

mieniu istnieje bliski związek między studiowaniem jako szukaniem prawdy, a poszukiwaniem szczęścia. W tej perspektywie więc, nie powinno się rozumieć teoretycznego studiowania i praktycznego apostolstwa czy głoszenia jako rzeczy przeciwstawnych. Dla Tomasza z Akwinu studiowanie stanowi podstawowy wymiar ludzkiej aktywności, usytuowany na ścieżce prowadzącej nas do prawdziwej dobroci polegającej na oglądaniu Boga obiecanym przez Ewangelię: „To jest życie wieczne, aby znali Ciebie, jedynego i prawdziwego Boga oraz tego, którego posłałeś, Jezusa Chrystusa" (J 17,3). To podstawowe podejście nie dostarcza nam teraz prostych recept odnośnie ośrodków studiów, ani wskazówek odnośnie studentów czy wykładowców, ani także nie formułuje żadnych nowych projektów. Tym, co owe podejście może wypracować, jest przywrócenie naszemu rozumieniu *raison–d'être* studiowania, jako integralnej części naszej dominikańskiej duchowości i misji, oraz ożywiać je.

Trzeba naprawdę uczyć się tego jak studiować. Teraz zabiera czas praktyka zawodowa, która jest wynikiem dokonanych wyborów, szczególnie jeśli chodzi o wybór niektórych specjalizacji. Nie są u mnie w łasce specjalizacje zbyt wcześnie wybrane. J. P. Torrell w wymienionym wcześniej numerze „La Vie Spirituelle" (grudzień 1999), mówi tak: „śpiewanie pochwał pseudo–kompetencjom we wszelkich możliwych dziedzinach może być czymś, co jedynie ukrywa rzeczywistą niekompetencję. Powiedziałbym, że na pewnym etapie życia intelektualnego konieczne jest, aby zdobyć ogólne wykształcenie. Specjalizacja przyjdzie później" (s. 65). Przypomnijmy radę odnośnie studiowania, którą św. Tomasz wydawał się podkreślać w liście do brata Jana: „zmierzaj w kierunku morza drogą małych strumieni, bądź powściągliwy w mowie, strzeż czystości swojego sumienia, nigdy nie ustawaj w modlitwie, kochaj swoją celę, sprzyjaj wszystkiemu, co nie jest wścibskie w odniesieniu do czyichkolwiek czynów, nie bądź zbyt poufały z kimkolwiek, nie wtrącaj się w to, co ciebie nie dotyczy, unikaj posunięć bezcelowych, naśladuj przykład świętych, ucz się bez wglądu na osoby, rozumiej to, czego się uczysz, nigdy nie pozostawiaj niczego wątpliwym, zapamiętuj i nigdy nie szukaj tego, co leży poza twoimi możliwościami".

Oczywiście dla św. Tomasza studia nie ograniczają się tylko i wyłącznie do poziomu studiów instytucjonalnych formacji dominikańskiej. Jest to w pewien sposób konieczne założenie („dana") w jego teologicz-

nej antropologii, stad też jest ona tożsama z ludzką drogą do celu ostatecznego, którą ludzie chcą osiągnąć próbując lepiej ją poznać w kontemplacji oraz doskonaleniu w miłości. Tak więc studia powinny towarzyszyć naturalnemu rozwojowi oraz wzrostowi osobowości kaznodziei; powinny także coraz bardziej dostosowywać do tego, co prawdziwe w akceptacji innych, w cierpliwości, a także w poprawnym działaniu. Ta pierwsza prawda, którą poszukujemy w studiach i do której zostaliśmy posłani, aby głosić ją w naszym przepowiadaniu, jest skarbem, który jest tam, gdzie powinno być nasze serce (por. Mt 6, 21).

Studia, o których mówimy, nie są przede wszystkim ani dla samotnego działania, ani nie są też treningiem w ćwiczeniu na drodze do doskonałości. Oczywiście nie stanowią także celu samego w sobie, ale są po to, by służyć naszej misji. W naszym rozumieniu Zakonu, konwentu, a także domu formacji są one miejscami, gdzie praca dokonywana jest we wspólnocie jako *collegium studii* albo *societas studii* istniejącej pomiędzy profesorami a studentami. Tak właśnie św. Tomasz postrzega obecność religii w ramach ciała akademickiego, takiego jak uniwersytety czy *studium generale*. Ta wspólnota studiów (*societas studii*) nie jest grupą badaczy niezależnych w stosunku do tych, którzy są wprost zaangażowani w duszpasterstwo. Leonard Boyle wspaniale pokazał, że w koncepcji zakonu ta wspólnota studiów (*societas studii*) sama jest instytucją duszpasterską nakierowaną na głoszenie, nawet jeśli jacyś jej członkowie są mocno zaangażowani w pracę specjalistyczną. To, co ma znaczenie to właśnie to, że grupa pracuje nad jakimś projektem, a naukowiec nie musi udawać się gdzie indziej w poszukiwaniu wspierającej go wspólnoty.

„Miłość do Słowa formuje dobrych kaznodziejów i dobre kazania. To właśnie miłość do Słowa konstytuuje dobre wspólnoty, to właśnie miłość wytryskuje jak woda z fontanny nawadniając serce oraz ducha. Jest zawsze otwierająca się i wsłuchująca w słowa drugiego człowieka"[2]. W tym kontekście Boyle na nowo przywołuje piękne słowa św. Alberta Wielkiego w jego komentarzu do VIII księgi *Polityki* Arystotelesa: *In dulcedine societatis quaerere veritatem*. Zgromadzeni wokół Alberta Wielkiego byli oczywiście wspólnotą poszukujących — współtowarzyszy studiów i współbraci, którzy przyłączyli się do niego z niezwykłego zainteresowania dotyczącego zjawisk natury. Studia i poszukiwania były prowadzone na sposób pracy zespołowej, ina-

czej rzecz ujmując: miało się mocne poczucie przynależności i zjednoczenia we wspólnym działaniu. W taki sposób właśnie formowana była wspólnota studiowania i nauczania: *societas (...) ordinata ad actum docendi et discendi*[3]. Wspólnota ta miała w okresie swego formowania, dzięki niezbędnej współpracy, mocną działalność redakcyjną — wydawali zwłaszcza podręczniki, konkordancje i tłumaczenia. Wiedzieli jednak, że ich działania powinny być zakotwiczone w wychwalaniu Boga dzięki wspólnemu, chórowemu celebrowaniu oficjum. Zauważmy też, że wspólnota ta znała różnice: św. Albert był czasem poirytowany tymi, którzy sprzeciwiali się jego badaniom zatruwając przez to atmosferę wspólnoty podobnie jak żółć w organizmie. To przeszkadzało innym w poszukiwaniu prawdy w spokojnym zaciszu wspólnotowego braterstwa — *in dulcedine societatis quaerere veritatem*[4]. „Nie należy zapominać, że także rozum potrzebuje oprzeć się w swoich poszukiwaniach na ufnym dialogu i szczerej przyjaźni. Klimat podejrzliwości i nieufności, towarzyszący czasem poszukiwaniom spekulatywnym, jest niezgodny z nauczaniem starożytnych filozofów, według których przyjaźń to jedna z relacji najbardziej sprzyjających zdrowej refleksji filozoficznej"[5].

Celem Zakonu nie jest bynajmniej tworzenie intelektualistów, ale formacja kaznodziejów zdolnych do głoszenia Słowa prawdy w obliczu wielu przemian obecnych w naszych czasach. W takim kontekście ostatnie kapituły generalne używały metafory „granicy". Granica jest zarówno linią wyznaczająca moje „terytorium" (*chez–moi*) jak również „przejście", które prowadzi do spotkania z innymi. Ostatnia Kapituła Wikariatu Generalnego Afryki Południowej próbowała opisać różne granice, z którymi nasze przepowiadanie, a więc i studiowanie musi się zmierzyć. Granice pomiędzy życiem i śmiercią, kiedy myśli się o konsekwencjach jakie stwarza globalizacja dla biednych krajów; granice pomiędzy tym, co ludzkie i tym, co nieludzkie, kiedy rozważa się nowe etyczne problemy pojawiające się w ramach bioetyki; granice doświadczenia religijnego w obliczu tego, co praktycznie stanowi o ateizmie mas.

Do jakiej misji formujemy dominikanów? Na co powinien być położony główny nacisk w naszym religijnym oraz intelektualnym spojrzeniu? W szukaniu odpowiedzi na te pytania powinniśmy, zachowując tradycje naszego Zakonu, podkreślić, że kaznodzieja–teolog powi-

nien być człowiekiem rozumnym, dobrze zorientowanym w zróżnicowaniu dyscyplin teologicznych (nie będąc jednocześnie specjalistą we wszystkim). Powinien być również człowiekiem mądrym, kierującym innych w stronę celu ostatecznego, tym, który nie obawia się konfrontacji z ograniczeniami własnego rozumu, który jest otwarty na głupstwo mądrości krzyża. W encyklice *Fides et ratio* czytamy: „Mądrość Krzyża przekracza zatem wszelkie granice kulturowe, jakie można by jej narzucić i każe otworzyć się na powszechność zawartej w niej prawdy. Jakież wyzwanie zostaje tu rzucone naszemu rozumowi i jakąż korzyść może on odnieść jeśli je podejmie" (23). Prawda, w którą wierzymy i którą głosimy, powinna pomagać nam w uświadomieniu sobie granic oraz ciasnoty ślepych uliczek (*culs-de-sac*) systemów, poprzez które głównie formułujemy nasze myśli, opinie dotyczące ekonomii, polityki, współczesnej kultury w celu osiągnięcia powszechności zachowanej prawdy, mogącej rzucać światło na wiele doświadczeń kryzysowych (*crisis-expériences*) w poszczególnych dziedzinach. Mówiąc inaczej: jest to uzasadnione, a nawet konieczne aby podnieść kwestię znaczenia pytania „dlaczego?", aby oddać należny honor starożytnej mądrości oraz dawać sobie nawzajem świadectwo naszej wiary i nadziei. Właśnie tam, gdzie dzisiejsza nauka ma do zaoferowania wizerunek plątaniny, zamieszania oraz zamętu, dominikanin nie będzie tym, który da płytkie oraz powierzchowne odpowiedzi, będzie natomiast stawiał trudne pytania — pytania inspirowane umiłowaniem prawdy. Cytując znów *Fides et ratio*: „Właśnie dlatego pragnę wyrazić głębokie przekonanie — opierając się na tym czego nauczali konsekwentnie Papieże ostatnich pokoleń i co potwierdził także Sobór Watykański II — że człowiek jest w stanie wypracować sobie jednolitą i organiczną koncepcję poznania. Jest to jedno z zadań, jakie myśl chrześcijańska będzie musiała podejmować w nadchodzącym trzecim tysiącleciu ery chrześcijańskiej. Wycinkowość wiedzy łączy się z częściową wizją prawdy i prowadzi do fragmentaryzacji sensu, a przez to uniemożliwia współczesnemu człowiekowi osiągniecie wewnętrznej jedności" (85).

To co pozostało z naszego głównego zadania to dawać świadectwo nadziei, która w nas jest, stosownie do kontekstu naszej kultury — z łagodnością i bojaźnią (por. 1 P 3,16). W tym samym numerze „La Vie Spirituelle" była już o tym mowa. Christophe Boureux poddał analizie to, jak przedstawiało się świadectwo wiary w przeciągu ostatnich

pięćdziesięciu lat, co pozwoliło na wyciągnięcie pewnych wniosków co do sposobu, w jaki obecnie planujemy przygotowywanie przyszłych kaznodziejów. Duchowość studium staje się ciałem zawsze w danym momencie czasu i w odpowiedzi na konkretne pytania, w określonym miejscu i kulturze. To co oczywiście należy do charakteru chrześcijaństwa: powszechny, uniwersalny i wciąż żywy postulat mówiący o tym, że studia i przepowiadanie w konkretnych sytuacjach dają odpowiedź na konkretne pytania. Boureux kładzie nacisk na to, że studium prawdy jest prowadzone we wspólnocie z innymi ludźmi, co zawiera w sobie i potrzebuje żywej relacji do Boga. Jest to wciąż powracający temat u św. Tomasza, kiedy mówi o studiach. Poszukiwanie, o którym tu mowa oraz wspomniana potrzeba była mocno zwalczana przez totalitarne ideologie oraz podejrzliwe filozofie. Jak zatem powinniśmy reagować wobec takich sytuacji? Jaka była odpowiedź wierzących na wyzwania wieku? Boureux rozróżnia cztery kolejne postawy (być może można by je nazwać „strategiami"?), z których każda miała wpływ na rozumienie studiów wewnątrz naszego Zakonu. Były to: immercja[6], waleczność, entuzjazm i dialog.

a) Zaraz po II Wojnie Światowej „troskliwa obecność dla świata pracującego, a także polityczna i socjalna odpowiedzialność" odbierana była w Zachodniej Europie jako nowy głos obfitujący w obietnice ponownej ewangelizacji społeczeństwa[7]. Lata od 1945 do 1955 były rekordowe pod względem powołań. Można by było nawet w tym wypadku mówić o nowym powiewie duchowej mobilizacji — związanej także z opozycją względem reżimów komunistycznych w Europie Wschodniej oraz pokrewnych im partii na Zachodzie.

Zamierzenie filozofii jest w jakimś sensie personalistyczne (Emmanuel Mounier), w przeciwieństwie do przygnębiającego egzystencjalizmu. Jacques Maritain apelował o zdrowy humanizm. Doktryna ta powinna korespondować z prostotą życia codziennego oraz kierować się na to, co jest ponad nią — zaczyn Ewangelii powinien działać wewnątrz człowieczeństwa. Głosiciele tej doktryny powinni także dzielić skromne życie w anonimowości wielkich miast. René Voillaume'a *W sercu mas* (*Au coeur des masses*) było czytane właśnie w tych latach; był to okres powstania ruchu księży robotników. „Ta głęboka duchowość była cichym głoszeniem Słowa Bożego pojmowanym jako przykład oraz dzielenie konkretnych życiowych sytuacji"[8]. To co się

w tym przypadku bardzo liczyło to osobiste świadectwo, przebywanie razem z innymi oraz umożliwienie im odczuwania wewnętrznego płomienia wiary. Ukryte życie Jezusa oraz mała droga św. Teresy były przykładem odkrywania posługi misyjnej. Współwystępowanie takiego zanurzenia, można również odnaleźć w sferze intelektualnej naszych studiów — zwłaszcza w Saulchoir — w powrocie do źródeł. Św. Tomasz z Akwinu jako mistrz myślenia, którego myśl jest odkrywana na nowo w jej historycznej randze i teologicznej głębi, walczący o stworzoną autonomię świata, wyzwolonej ludzkiej wolności oraz o etykę Błogosławieństw, która otwiera nas na zaangażowanie w świat. To śmiałe myślenie Tomasza otworzyło go na pogańską filozofię Arystotelesa. Jest to niewątpliwie przykład dla myślicieli katolickich, którzy powinni w swoim czasie funkcjonować w podobny sposób z przedstawicielami myśli współczesnej. Tak samo było także z ponownym odkryciem źródeł patrystycznych, jak też z biblijną i liturgiczną odnową wprowadzoną przez Sobór Watykański II.

b) To śmiałe otwarcie na świat spowodowało narodziny pewnego rodzaju waleczności. Ta duchowość aktywności skierowana była ku zapobieżeniu niszczenia podstawowych struktur ludzkiego życia (rodziny, pracy, ładu społecznego, bezpieczeństwa) z powodu ogromnego rozwoju idustrializacji, technologii oraz kapitału w okresie pomiędzy rokiem 1950 a 1970. „Patrzeć, osądzić, działać" było sloganem podjętym później na początku kształtowania się teologii wyzwolenia w Ameryce Łacińskiej. Wielu zdawało sobie sprawę z dechrystianizacji, a Europa stała się w dużej części terenem misyjnym. Oczywiście nie wystarczało być jedynie zaczynem w cieście, niektórzy chcieli działać, przemieniać świat, czynić go lepszym, bardziej spokojnym oraz mniej niesprawiedliwym. Był to czas kiedy szalała wojna w Korei i Indochinach, a także w Algierii. Walki nie zawsze toczą się bez pewnego zderzenia z powagą instytucji Kościoła. Działania oraz walka są ze sobą w jakiś sposób powiązane. „Duchowość walki nie jest bynajmniej drogą prowadzącą na wyższy poziom człowieczeństwa, tak jak duchowość głębi, ale duchowością prowadzącą ku radykalnym nowatorstwom, ku utopii"[9]. W walce często sięga się po to, co teologicznie nazywa się „śmiercią Boga" oraz po sekularyzację, co jest po części oparte na bardzo jednostronnym czytaniu więziennych listów Dietricha Bonhoeffera, szczególnie, kiedy jego usprawiedliwianie „areligijnego chrze-

ścijaństwa" zostaje wyrwane z kontekstu, w którym niektóre jego sformułowania miały swój początek. To była na przykład przyczyna sukcesu książki anglikańskiego biskupa J. A. T. Robinsona pt. *Uczciwość wobec Boga* (*Honest to God*). Niemniej jednak czytano także w tym czasie Simon Wiel, Ghandiego, Che Guevarę, a także Martina Lutera Kinga. Jeżeli w tym czasie pogłębienia duchowości studium przychylano się ku poczuciu ciągłości, to dzięki ponownemu uświadomieniu sobie wagi tradycji. Okres walki był wyraźnie naznaczony odcinaniem powiązań z panującą współcześnie kulturą[10]. To jest więc wynurzenie się z getta, poszukiwanie chrześcijańskiego socjalizmu, jawne odkrycie doktryny wartości przez rozpaloną krytykę marksistowską. Tak więc intelektualne zagubienia jego (jej) wiarygodności, jeśli pozostają w ich pokoju lub nie podejmują swojej pracy w bezpośredniej służbie palącym problemom chwili.

c) Dwie duchowości które nie odniosły tak dużego sukcesu jak współczesne, każda w sobie właściwy sposób wyrosła z Soboru Watykańskiego II. Jest to ponowne odkrycie Kościoła jako duchowej wspólnoty, dzięki której otrzymujemy naszą tożsamość jako mężczyźni i kobiety, którzy zostali zbawieni. Entuzjastyczne odkrycie także radości bycia chrześcijaninem — szczęście celebrowania naszej wiary i nadziei w Kościele, który jest otwarty na zróżnicowanie kultur świata; w Kościele, który pokornie przyznaje, że ma ciągłą potrzebę reformy. Potrzeba bycia widzialnym jest potwierdzona. „Koncepcja chrześcijańskich studiów, biorąca początek z entuzjastycznej duchowości jest zdominowana przez wizję, która jest bezpośrednio utylitarna. (...) Kryterium studiów jest bezpośrednio zdolne do wchodzenia w porozumienie z działaniem, które odnowi świat. Jest to obce dla wielkich teologicznych usystematyzowań"[11]. Nacisk położony został na logikę osobistych doświadczeń. Idąc ponad chrześcijańskim marksizmem oraz teologiczno–socjologicznymi polaryzacjami, które oznaczają duchowość wojującą, charyzmatyczny rozwój gromadzi razem ideologiczne oraz socjologiczne przeciwności w nurcie (*élan*) jednej entuzjastycznej modlitwy. Studia będą tutaj wyobrażone jako „możliwy punkt spotkania z Duchem Świętym, który pozwala przelotnym odnowom przemożnych doświadczeń na spotkanie mocy ewangelicznego życia uosobionego w Jezusie Chrystusie"[12]. Do teraz było w tym nieufne dociekanie zaawansowanej refleksji.

d) Nawet tak wcześnie jak teksty *Vaticanum II*, jakkolwiek inna koncepcja wydawała się nadchodzić: duchowość dialogu, najpierw oczywiście jako dialog *par excellence*, dialog, który nie może być, ale jest powzięty, pomiędzy chrześcijanami jako dialog ekumeniczny, potem jako dialog międzyreligijny. Nie mówiąc już o dialogu dla pokoju oraz o negocjacjach pomiędzy wrogami. To godne zauważenia, że temat dialogu występuje tak bardzo tematycznie w prawie wszystkich ważniejszych tekstach Jana Pawła II, takich jak np. *Vita consecrata*, w *Redemptoris missio*, jak też w dokumencie z sekretariatu ds. Niechrześcijan — *Dialog i misja* (*Dialogue et mission*) i w tak nadzwyczajny sposób w *Ut unum sint*, który zawiera prawdziwy podręcznik uczenia ekumenicznego dialogu. Dialog nie jest tylko i wyłącznie instrumentem rozmowy: zawiera w sobie prawdę cenną samą w sobie. Odkrycie dialogu jest związane bez wątpienia z ponownym odkryciem, wewnątrz katolickiej teologii trynitarnej, tajemnicy, jaką jest niezmierzone zjednoczenie Boga Trójjedynego z ludzkością. „Konsekwencją tej duchowości dialogu dla studiów jest silne nawoływanie do uczenia się odczytywania sygnałów Boga do, a nawet poza widzialne granice Kościoła oraz do wyraźnie zdeklarowanych chrześcijan"[13]. Jest to także, w pewnym sensie, ponowne odkrycie pneumatologii, działania Ducha w Kościele, również ponad widzialnymi granicami. Na gruncie dialogu przemiany dotyczące studium będą dotyczyły: wytrwałości w nawracaniu się Kościołów ku jedności Kościoła Chrystusowego poprzez rozumienie dialogu jako analizy sumienia oraz oczyszczenia pamięci, również uczenia się uniwersalnej prawdy, która mogłaby wejść do historii i do wewnątrz naszych kultur. Jak studiować dzisiaj i jak głosić kenozę Boga, który przyszedł na świat w ludzkim ciele oraz w ograniczeniach naszego języka? Będziemy musieli ponownie odkrywać dla potrzeb naszych studiów i głoszenia, że chrześcijańska prawda jest sakramentalna, że nasz historyczny język oraz nasze działanie usytuowane wewnątrz historii jest zdolne wyrazić prawdę która nas przekracza, a także to, iż poprzez historię dotykamy absolutu. W dialogu z odmiennymi kulturami i innymi religiami nie będziemy musieli w cale tracić „zamiłowania do najwyższej prawdy oraz zapału poszukiwań"[14]. To obliguje nas również do rozwoju nowej teologii misji lub ewangelizacji w obliczu kryzysu znaczenia oraz wielości teorii rywalizujących o uzyskanie odpowiedzi, również wobec sceptycyzmu oraz obo-

jętności. Także w obliczu naglącej konieczności potwierdzania najwyższych wartości w świecie, których często używają techniki oparte jedynie o kryteria utylitarne. Konieczne jest według *Fides et ratio* przejście ze zjawiska (*fenomenon*) do fundamentu. A co to znaczy dla spotkań między religiami, zostało to wyrażone przez Międzynarodową Komisję Teologiczną w bardzo interesującym tekście[15]. Uczenie się dialogu implikuje głębokie zakorzenienie we własnej tożsamości i przyjęcie postawy otwartej, dzięki której słyszę innego i jego prawdę, prawdę, która mnie dotyczy, i która istotnie mnie poprawia. To porozumiewanie się implikuje krytyczny stosunek względem poprawności mojego punktu widzenia oraz rzeczywistej chęci przekonania innych, aby odnaleźć prawdę — nie moją, ale tę, która jest ponad nami, i która nie może narzucać się sama, ale poprzez siłę samej prawdy.

Przedmiotem studiowania jest prawda i Zakon jest dumny z tego, że nosi to słowo w swoim herbie. To jest prawda, która wyzwala (J 8,32), i którą należy czynić (J 3,21). Prawda leży poza naszymi zdolnościami rozumienia i czynienia, lecz ona spotyka nas, jeśli tak można powiedzieć, na naszym własnym terytorium: tam gdzie szukamy dzisiaj dialogu prowadzącego nas do konfrontacji z naglącymi problemami naszego wieku: jak żyć razem w różnorodności ras i religii poszukując sprawiedliwości i pokoju wewnątrz granic świata z ograniczonymi zasobami. To czym jesteśmy od momentu naszego założenia jest jeszcze bardziej aktualne teraz niż wtedy, tzn. abyśmy byli Zakonem ustanowionym dla kaznodziejstwa i innych posług na rzecz duchowego dobra; Zakonem, który naśladuje drogę Chrystusa, przekazującego innym to, co sam kontemplował, *praedicando et docendo*. Dla nas, którzy żyjemy takim życiem, ślubując posłuszeństwo, nie może zabraknąć studiowania. To jest to, co czyni nas skromnymi i pełnymi szacunku czytelnikami tekstów, ludźmi, którzy słuchają oraz ludźmi, którzy hojnie odpowiadają: „oto ja (...) niech mi się stanie według słowa Twego".

Tłumaczyli:
Jacek Kaniewski OP, Tomasz Gałuszka OP, Janusz Pyda OP,
Adam Szustak OP, Michał Miedziński OP, Andrzej Wysocki OP

[1] Rodzaj francuskiej matury.

[2] L. Boyle, *Św. Tomasz z Akwinu i trzecie tysiaclecie*, opublikowane po francusku w „La Vie Spirituelle", grudzień 1999, s. 638.

[3] Św. Tomasz, *Contra impugnantes*, c. 3.

[4] Por. Y. Congar, *„In dulcedine societatis quaerere veritatem". Notes sur le travail en équipe chez s. Albert et chez les precheurs au XIIIe siecle*, w: G. Meyer and A. Zimmermann (red.), *Albertus Magnus Doctor Universalis*, Mainz 1980, s. 47–57.

[5] *Fides et ratio*, 33.

[6] *Immersion* — ang. zanurzenie, pochłonięcie pracą — przyp. tłum.

[7] *Enfouissement, militance, enthusiasme, dialogue. La concepcion de l'étude a travers quatre spiritualités dans le context français des années d'apres guerre a nos jour*, „La Vie Spirituelle", grudzień 1999, s. 677–697.

[8] Tamże, s. 682.

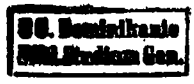
[9] Tamże, s. 686.

[10] Por. tamże, s. 687.

[11] Tamże, 690n.

[12] Tamże, 692.

[13] Tamże, 694.

[14] *Fides et ratio*, 56.

[15] „Le christianisme et les religions", wrzesień 1996.