



*Liturgia Sacra 5 (1999), nr 1, s. 387-402*

STANISŁAW RODZIŃSKI

## DYLEMATY WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI SAKRALNEJ

W ostatnich latach powstało w Polsce wiele świątyń, setki polichromii, nowych wnętrz, zaprojektowano tysiące tkanin i naczyń liturgicznych. Wiele spośród nich powieła stare wzory, za nic mając otaczającą nas współczesność, do której należy w równej mierze artysta, duchowny czy świecki. Te dzieła nie budzą niczyjego sprzeciwu, chociaż wykonano je tak, że nie wiadomo, w jakim powstały czasie, nie wiadomo, co myślał autor i z jakiego pochodzi kraju. Zostały zaakceptowane i zapłacone. Kościół, którego najwyższy kapłan lata helikopterem, i którego bezlitosne czasy zmusiły do chronienia się za kuloodporną szybą — żyje często sztuką zastygłą w XIX-wiecznym eklektyzmie.

Sygnalizowano mi pojawienie się w prowincjonalnych kościołach polichromii ilustrujących życie Jana Pawła II w formie jaskrawego w kolorach komiksu. W jednej z parafii do malowania zabrał się sam proboszcz, szczególną wagę przykładając do napisów na ścianach, gdzie w lapidarnych skrótach i poleceniach zawarł swoje nauczanie i przestrogi dla wiemych. Ściany zniosą wszystko: geniuszy, niszczycieli, hochsztaplerów i maniaków. A przecież istnieją już szereg lat dokumenty Kościoła, które mogłyby być pomocą w rozwiązywaniu trudności i od dawna narosłych nieporozumień w sprawach sztuki sakralnej. Mogłyby zresztą pomóc w równym stopniu duchowieństwu i artystom. Chodzi tu o soborowe Konstytucje *Gaudium et spes* i *Sacrosanctum Concilium*. Oba dokumenty zobowiązują biskupów i kapłanów do uważnego studiowania spraw sztuki współczesnej i poznawania ich specyfiki.

Drogi Kościoła i artystów nie mogą się bowiem rozejść tylko dlatego, że niepokój i niezborność języka sztuki współczesnej nie zgadzają się z przyzwyczajeniami. Czym innym jest bowiem poszanowanie tradycji — czym innym kultywowanie

przyzwyczajęń. Czym innym uleganie presji przelotnych mód — czym innym wsłuchiwanie się w dramatyczne koleje sztuki i obserwowanie ważnych poszukiwań twórców.

Zwróćmy więc uwagę na fragmenty wspomnianych dokumentów Soboru Watykańskiego II. W *Gaudium et spes* czytamy:

Literatura i sztuka mają wielkie znaczenie dla życia Kościoła. Usiłują one bowiem dać wyraz przyrodzonemu uzdolnieniu człowieka, jego problemom i doświadczeniom w dążeniu do poznania i doskonalenia siebie oraz świata; starają się ukazać stanowisko człowieka w historii i w całym świecie, jego nędze i radości, oświetlić potrzeby i możliwości ludzi oraz naszkicować lepszy los człowieka. [...] Trzeba zatem dokładać starań, żeby uprawiający te umiejętności czuli, iż są uznawani przez Kościół w swych przedsięwzięciach, i żeby ułatwiali, korzystając z uporządkowanej wolności, kontakty ze społecznością chrześcijańską. Powinny również znaleźć uznanie Kościoła nowe formy sztuki, odpowiadające ludziom współczesnym stosownie do właściwości naturalnych różnych narodów i krajów. Niech doznają one przyjęcia w świątyniach, jeśli podnoszą umysł ku Bogu przez stosowany rodzaj wyrazu, zgodny z wymogami liturgii (nr 62).

W Konstytucji o liturgii świętej czytamy:

Kościół żadnego stylu nie uważał jakby za swój własny, lecz stosownie do charakteru i warunków narodów oraz potrzeb różnych obrządków dopuszczał formy artystyczne każdej epoki, tworząc z biegiem wieków skarbiec sztuki, który z całą troską należy zachować. Także sztuka naszej epoki oraz wszystkich narodów i regionów może się swobodnie rozwijać w Kościele (nr 123).

Wszyscy artyści zaś, którzy kierując się swoim natchnieniem twórczym, chcą służyć chwale Bożej w Kościele świętym, niech zawsze pamiętają, że chodzi tu o pewien rodzaj sakralnego naśladowania Boga Stworzyciela i o dzieła przeznaczane do kultu katolickiego, dla zbudowania, pobożności i pouczenia wiernych (nr 127).

W czasach studiów filozoficznych i teologicznych klerycy powinni poznać także historię sztuki i jej rozwój oraz zdrowe zasady, na których mają się opierać dzieła sztuki kościelnej, aby umieli szanować i konserwować czeigodne zabytki Kościoła oraz dawać odpowiednie rady artystom podczas wykonywania przez nich dzieł sztuki (nr 129).

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden problem. Na naszych oczach narosła w kraju w ostatnich latach fala obrazów, rzeźb i grafik zrodzona z czasu raczej niż z religijności. Bardziej z porywu serca niż z dojrzałego przemyślenia. Sądzę, że ta fala religijnej plastyki — to gremialne opowiedzenie się za znakami, symbolami, bliskością Kościoła — narodziła się nie tylko z głębokiej wiary, przeżycia religijnego czy modlitwy. Źródłem tej twórczości stało się przede wszystkim niezwykle i być może do końca w tej chwili nie dające się zdefiniować połączenie nadziei i zawodu, uniesienia i goryczy, losów indywidualnych i społecznych, emocji patriotycznych i religijnych, historiozofii i polityki. Można natomiast mieć nadzieję, że ten właśnie czas będzie początkiem nowego okresu sztuki religijnej czy sakralnej w naszym kraju, a może też stanowić doświadczenie o wiele szerszym zasięgu.

Tymczasem współczesna sztuka sakralna wydaje się w znacznym stopniu oderwana od swych odwiecznych korzeni. Romański portal czy krucyfiks, podobnie jak romański kielich, powstał jako integralna część świątyni. Wyrastał jako dzieło sztuki z myślenia i przeżycia skoncentrowanego wokół modlitwy, swą tektoniką i siłą opierał się zmienności czasów, epidemiom, pożarom i wojnom. Forma romańska rodziła się w doświadczeniu rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej.

Podobne analizy można by przeprowadzać przypominając sobie gotyk z bogactwem wizji: od triumfującego Chrystusa na krzyżu w krakowskim Kościele Mariackim po zmasakrowanego skazańca w ołtarzu z Isenheim.

Tak było przez dziesięciolecia renesansu, podobnie w baroku. Można więc zaryzykować twierdzenie o sakralnej formie dzieł, których treść była dzięki temu nie tylko przejmującym teatrem religijnych zdarzeń i wizji, ale która emanowała z siły formy. Dzieło było więc sakralne nie tylko dlatego, że przedstawiało święte sceny, ale przede wszystkim dlatego, że światło, kolor, napięcie, kompozycja, deformacja wreszcie, wynikały z religijnego przeżycia, może modlitwy, na pewno pogłębionej lektury tekstów.

Początki sztuki współczesnej stały się w mym przekonaniu początkiem dramatycznego zerwania naturalnych więzów sztuki z Kościołem. Żywej i aktualnie znaczącej sztuki i Kościoła, który wszedł w okres niezwykłych i do niedawna jeszcze nieprzewidzianych wstrząsów i przemian. Inaczej sprawa ta wyglądała na przykład w kręgu prawosławia. Wyrosłe na niezmienności kanonu, zachowało przez wieki wewnętrzny ładunek wyrażany uświęconą formą. „Uznanie kanonu — pisze Floreński — jest przeżyciem więzi i uświadomienia sobie, że życie naszych przodków nie było daremne”, i dalej, już niemal szyderczo: „[...] wkładanie do kałamarza palca zamiast pióra w celu napisania wiersza wcale nie stanowi oznaki autonomii jednostki ani przejawu jakiegoś szczególnego natchnienia”.

Dzięki więc teologicznej dyscyplinie, jaka naturalną rzeczą kolejną była częścią procesu twórczego ikonopisów, możemy mówić o trwaniu ikony.

Kościół katolicki nie określił niewzruszonych zasad i reguł teologicznych dla swej nauki. Będąc Kościołem powszechnym, pozostał otwarty dla wizji, kultur i artystów. Domagał się wierności dogmatom, czytelności programu, nie tolerował ekstrawagancji. Dopuścił do współpracy wielkich, średnich i małych, znanych i zupełnie już dzisiaj nieznanymi artystów. Dzięki tej powszechności przyciągnął najwspanialsze wloty ludzkich umiejętności i peryferyjną ludowość, szczyci się współpracą z geniuszami, ale i nie może się uporać z kiczem. Dzięki powszechności — *a priori* skazał sztukę swych świątyń na te same losy, jakie przeżywała w galeriach, salonach i pracowniach. W momentach, które uznawał za krytyczne — nie akceptował sztuki, która nie spełnia warunków powszechnego, religijnego nauczania. Wtedy sam skazał się na izolację wobec całych epok czy tendencji, wybierając nie rodzaj obrazowania epoki, lecz artystę spełniającego warunki. Tak właśnie doszło do komplikacji, które groźnie zaostriły się wraz z rozwojem sztuki współczesnej. W Europie już od XIX w. malarstwo religijne czy sakralne stało się tylko jednym z rodzajów malarstwa. Religia, obok historii, miłości i mitologii, stała się tylko jedną z inspiracji artysty. Duchowieństwo, wyrosłe przecież także w zlaicyzowanym świecie, nie miało teologicznych podstaw, by bronić Kościół przed pozornie tylko sakralną sztuką, w której laicka forma nie była w stanie unieść sensu religijnego przesłania. Od rewolucji impresjonistów to, co istotne w sztuce, szło innym torem. Przekaz treści tracił znaczenie, podstawą poszukiwań stała się forma. Tak jak poprzednio

użyłem określenia „sakralna forma”, teraz powiedziałbym — laicka. Wynikała z zewnętrznych pobudek, zmysłowej radości i odczuwania, wynikała często z operacji wyłącznie estetycznych. Oczywiście, podobnie jak wyjątkiem w swej epoce był Jean-Baptiste Chardin, malarz martwych natur, które były w istocie religijnymi obrazami, tak i nasz czas ma swoje enklawy, gdzie schroniło się *sacrum*. Tam, gdzie obraz powstaje w wyniku skupionej medytacji; tam, gdzie studium przeradza się we wnikliwe poszukiwania istoty rzeczywistości, a upór artysty przemienia pasję w wytrwale mocowanie się z twórczym i motywem — tam pejzaż, wnętrze czy martwa natura stają się obrazem, którego wymowa i sens przekraczają granice artystycznej interpretacji, stają się obrazami religijnymi. Co dzieje się w tym czasie ze sztuką sakralną? Obserwujemy kilka wariantów jej rozwoju czy funkcjonowania. Tak więc jednym z wyjść jest stylizacja. Któryś ze stylów czy któraś z ikonografii zostaje uproszczona, przeważnie zwulgaryzowana, co stwarza pozory nawiązywania czy czerpania z tradycji. W sumie jednak stylizacja, nawet najlepsza, to tylko szlachetny uniform. Wnętrze jest puste. Duch, który dawniej krystalizował formę, jest wąty, a sama forma nie ma siły przekonywać o treści. Powstało w ten sposób malarstwo salonowe. Język tego malarstwa spreparowany jest na użytek wiernych i duchownych. Historyczny kostium pozwala zachować komunikatywność, a brak niepokoju ducha i prywatnej żarliwości utrzymuje przyzwoitą letniość emocjonalną i estetyczny poziom.

Model kolejny to tzw. formalna odkrywczność. Malarz i architekt traktują kościół jak obiekt użyteczności publicznej, a to, co dlań robią, wynika z analizy funkcji, potrzeb, akustyki, ergonomii. Tabernakulum jest szafką, konfesjonał odizolowanym siedziskiem, ołtarz — centrum. Po pewnym czasie dopiero, kładąc tu i ówdzie serwetkę, stawiając ulubioną figurkę Matki Boskiej, wierni sami organizują sobie warunki do modlitwy. Artysta jest dzisiaj zapraszany, by zrobić coś dla Kościoła. Przychodzi nieraz dosłownie z zewnątrz. Dawniej był jednym z wielu w tej samej wspólnotce. Zmienił się więc w przenośni i dosłownie stopień odpowiedzialności za dzieło.

Ten stan rzeczy nie jest tylko polską specjalnością. Zachodnie magazyny poświęcone sztuce sakralnej wypełnione są reprodukcjami ogromnych płócien pomazanych nieprzytomnie farbami, których tytuły rażą wprost siłą mistycznej nomenklatury, a wygląd każe myśleć po prostu o normalnym nadużyciu.

Adam Chmielowski pisał kiedyś w Monachium: „[...] chcąc robić religijny obraz, to trzeba wierzyć ślepo, a w obrazie najszczerzej powiedzieć to, co się myśli. Inaczej jest to komedia. Malarze religijni śmieją się jednak z Perugina — jakże ma być inaczej, kiedy tamten wierzył w Boga, a ci w kolej żelazną z telegrafem i wydaje im się, że Pana Boga farbą i pędzlem można namalować”.

Proces laicyzacji objął więc również sztukę sakralną. Coraz więcej w niej pozy i kamuflażu, chłodniej myśli projektowej i formalnej gry — niewiele zrozumienia dla wiernych, niewiele autentycznej religijności, która pozwoliłaby na śmiałość również artystycznej propozycji, odkrywczostą ikonograficzną. Zastanawia w tej

sytuacji zainteresowanie ikoną. Zastanawia popularność ikony również w Kościele katolickim, jej akceptacja i niemal moda na ikonę jako religijny obraz domowy. Prymitywna nowoczesność dewocjonaliów, manipulowanie formą krzyża, koroną cierniową, uświęconymi gestami Chrystusa i Matki Bożej, ugniatanie tych motywów na kształt „nowoczesnego” krucyfiksu z drucianą pasyjką, wszystko to skłania ludzi do przedstawień nienaruszonych, trwałych i niezmiennych.

Takie przedstawienie odnajdują ludzie wierzący w ikonie. Można oczywiście zastanawiać się nad źródłem tej popularności. Czy ikona, obraz o wyrazistej konstrukcji, zdecydowanym rysunku i kolorze, wreszcie osobliwej ekspresji (dla powszechnego odbiorcy dodatkowo jeszcze wzbogacona o legendę tajemniczości), czy więc te cechy łączące ikonę ze sztuką współczesną są źródłem wyłącznie snobistycznej popularności ikon i dlatego uczyniły je religijnym obrazem części katolików? A może odnaleźli oni w ikonie, w jej reprodukcjach czy nawet kiepskich kopiach to, czego nie dostrzegają we współczesnej sztuce sakralnej? Może nie przekonuje ich kubizowanie, czy raczej wykręcanie postaci i symboli, może skupione oczy patrzące z ueraikonu, które nie robią już wrażenia na znawcach, pomagają uciszyć się wewnątrznie człowiekowi, nie umiejącemu znaleźć duchowego kontaktu z postacią Madonny, która tylko aureolą różni się od paniarki z niedalekiej kawiarni? Daleki jestem od dzielenia sztuki sakralnej na tę tworzoną dawniej przez religijnych malarzy, tym samym lepszą i świętą, i tę współczesną, gorszą, bo powstającą w czasach nie sprzyjających pobożności artystów.

Sklonny jestem przypuszczać, że laicyzacja, jakiej jesteśmy teraz świadkami, która dotyka wielu sfer naszego życia, nie jest sprawą ostatnich dziesięcioleci. Miała ona miejsce również przed wiekami. Pamiętać musimy, że w swoim czasie niezwykle dobitnie dowodzone, że to właśnie sztuka zastąpi w pełni postępowym społeczeństwie religię, a poznanie historii dzieł czy życia artystów—kapłanów sztuki wyeliminuje aspiracje i tęsknoty religijne ludzi. Nie jest trudno ironizować dzisiaj na ten temat, ale przecież takie pojmowanie sensu sztuki — mające swoje korzenie w romantyzmie — miało swego czasu sporą atrakcyjność i licznych zwolenników.

Nasz wiek przyniósł spadek wiedzy historycznej, biblijnej, tradycyjny niemal antyklerykalizm artystów, przyniósł wreszcie zasadnicze przemiany samej sztuki. Artysta dawniej w sposób naturalny wpleciony w życie Kościoła — od dziesięcioleci jest gościem, zleceniobiorcą. Sztuka sakralna naszego wieku przyjęła wszystkie jego słabości i choroby. Jego letniość, zmienność, upodobanie do mody, powierzchowność, skłonność do pozorów kryjących często duchową i umysłową biedę.

Kościół, mając na względzie czytelność swego *magisterium*, którego wyrazem zawsze była sztuka sakralna, odniósł się z rezerwą do wejścia w świątynię tego, co w sztuce w ogóle stało się nowe. W ten sposób zaakceptowano *a priori* eklektyzm i stylizację, a odruchowo, broniąc się przed pomysłami nowoczesności, odsunięto to, co sztuce dawały tak jak zawsze nowe pokolenia artystów. Dopiero ostatnie pontyfikaty przyniosły w tym względzie zasadnicze zmiany.

Nowemu Kościołowi nie mogła już nadal towarzyszyć bezkrytycznie archaiczna bądź stylizowana rama. Jan XXIII zamawiający u Giacomo Manzu *Wrota śmierci*, słowa skierowane wielokrotnie do artystów przez Pawła VI, czy jego wyznania w trakcie rozmów z Jean Guittinem — stanowią niewątpliwy przełom.

Jan Paweł II idzie dalej, nie tylko dlatego, że korzysta z wielu okazji, by mówić o związkach sztuki z Kościołem i Kościoła ze sztuką, ale podkreśla konieczność tych związków, beatyfikując już dwóch malarzy — Fra Angelico i Adama Chmielowskiego.

W Bazylice Santa Maria sopra Minerva, mówiąc o sztuce jako drodze do doskonałości, po beatyfikacji Fra Angelico i ogłaszając go patronem malarzy, powiedział:

Wpisane jest w duszę człowieka wezwanie do nieśmiertelności. Wpisane jest ono w duszę artysty, gdy dziełem swego talentu [...] stara się przekroczyć granicę przemijania i śmierci.

Kościół powierza wam misję dopomożenia człowiekowi, poprzez waszą pracę artystyczną, w rozumieniu, że w cierpieniu przeżywa swój dramat, że całe życie zanurzone jest w odkupieniu.

W tych słowach zawarta jest i miara odpowiedzialności, jaką Kościół — chciałoby się powiedzieć — kładzie artystom na ramiona, ale równocześnie wynika z nich wyraźnie, że ani Kościół, ani artysta nie może uciec od dramatycznego wymiaru egzystencji, a więc, że sztuka powinna go wyrażać. Zanurzony w tę odpowiedzialność artysta nie może już dłużej oszukiwać siebie, Kościoła, ani tym bardziej Pana Boga. Kościół nie może już zadowolić się słodczą stylizacją, gdyż dramat życia, w tym dramat stałego wyboru między dobrem a złem, wymaga sztuki sakralnej, która ma pomagać człowiekowi w zrozumieniu cierpienia i odkupienia. Nijaka forma, Pan Bóg malowany „tylko farbą i pędzlem”, a więc w istocie obojętna, laicka sztuka sakralna nie spełni oczekiwań współczesnego Kościoła. Nie spełni ona też oczekiwań współczesnego człowieka. Sądzę, że wspomniana na początku eksplozja sztuki religijnej i garnącej się do Kościoła, szukającej swej tożsamości wobec czasów i coraz bardziej zasadniczych i ostatecznych pytań — może być próbą nowej sztuki sakralnej, nowej ikonografii, wreszcie może być początkiem ponownie wziętej odpowiedzialności przez wspólnoty wiernych, artystów i duchowieństwo.

W tej chwili wokół nas więcej jeszcze przesyconych metafizycznym niepokojem martwych natur i pejzaży niż dobrych polichromii, ale może to jest właśnie czas doświadczenia i próby.

Kościół w swym historycznym doświadczeniu i wyczuciu czasu nie może zaprobować sztuki sakralnej, której forma narodzi się z irytacji, chwilowych, masowych potrzeb, doraźnej aktualności. Ale przyglądając się współczesności, warto uwierzyć, że czas, jaki przeżywamy, jest być może przełomowy dla rozważań o potrzebie sztuki sakralnej rodzącej się z prawdy przeżycia, lęku, potrzeby tożsamości, z głodu godności. Taka sztuka będzie miała szansę przekroczenia granicy przemijania i śmierci. Inna sztuka sakralna stanie się bowiem już niedługo niepotrzebna i będzie naiwnym i fałszywym *decorum*, nie mającym żadnego związku z życiem

Kościola i wiarą współczesnego człowieka. Jednym z ważnych posunięć papieża Pawła VI, zmierzającym do przyswojenia współczesnemu Kościołowi złożonych problemów współczesnej sztuki, było zorganizowanie Galerii Sztuki Współczesnej w Muzeum Watykańskim.

Uważny czytelnik rozmów Jeana Guittona z Pawłem VI przypomina sobie bardzo interesujące i odważne sądy papieża o sztuce, o tym, jak w nie naruszonych od wieków wnętrzach Pałacu Apostolskiego postanowił on wprowadzić szereg zmian, które by były nie tylko świadectwem obecności sztuki współczesnej właśnie w domu papieży, ale stanowiły swoisty przykład do naśladowania dla wszystkich, którzy tam przychodzą.

W Galerii Sztuki Współczesnej zorganizowanej w tzw. Apartamentach Borgiów zgromadzono dzieła bardzo różne. Jaka jest idea tych zbiorów i jaka myśl przewodnia, która zadecydowała o takim, a nie innym układzie ekspozycji?

Otóż wydaje się, że idea zawarta jest w nauczaniu Kościoła, szczególnie w dokumentach Soboru Watykańskiego II wspomnianych już poprzednio. Z jednej więc strony nieustająca otwartość na to, co przynosi ze sobą w sztuce czas, w jakim żyjemy, a z drugiej ukazanie, że element sakralny, mimo wszystko, jest obecny, tli się nieraz, ale nadal żyje w sztuce w ogóle.

Bo przecież nie wszystkie dzieła są bezpośrednio związane z tematyką religijną, chociaż większość reprezentuje ten właśnie nurt w zmaganiach artystów z formą i treścią. Idea tych zbiorów przywodzi na myśl niedalekie od pomieszczeń galerii wewnątrz Bazyliki św. Piotra.

W tej gigantycznej świątyni, od jej fundamentów, gdzie oglądać można pogańskie mauzolea, otaczające miejsce prawdopodobnego grobu Pierwszego Apostoła, poprzez podziemia z grobami papieży, gdzie obok bardzo bogatych i monumentalnych, stoją surowe i ubogie jak kamienne skrzynie groby Pawła VI i Jana Pawła I, do wspaniałego wnętrza, które onieśmiela i zachwyca. Ale i w tym wnętrzu, w różnych jego miejscach, dostrzegamy ślady współczesności: prosty krzyż z ewangelicznym przesłaniem pokoju Jana Pawła II czy niezwyklej pomnik Piusa XII.

Na razie to, co współczesne, jak delikatna inkrustacja towarzyszy dziełom przeszłości. Ale przecież jest obecne. Musi być obecne, gdyż oznacza ciągłość tradycji i wieczną aktualność symboli. Najwymowniejszym znakiem tej obecności są w moim przekonaniu *Wrota śmierci* Giacomo Manzu, jedne z kilku prowadzących do wnętrza Bazyliki św. Piotra. Życie naszego wieku, śmierć torturowanego i śmierć Jana XXIII symbolizują na płaskorzeźbach tej bramy świadectwo współczesnego artysty, istnienie Nadprzyrodzonego w sztuce najnowszej i doświadczenie naszego wieku. Tak jak dla nas wszystkich Bazylika Piotrowa jest symbolem Kościoła powszechnego, tak jej artystyczny kształt, bogacący się od wieków, poszerza się o dzieła sztuki współczesnej w sposób naturalny i ze spokojną konsekwencją.

Galeria Sztuki Współczesnej w Watykanie, niezależnie od jakości dzieł, jakie gromadzi, ma w tym miejscu niezwykle ważne znaczenie. Jest świadectwem realnej obecności tej sztuki w Kościele. Dzieła tam zgromadzone nie zawsze zasługują

na to miano, ale i to też jest świadectwem realnej sytuacji. Jest też w tych zbiorach i w takim właśnie bardzo zróżnicowanym ich poziomie dyskretna sugestia, by podejmować ryzyko wprowadzenia sztuki współczesnej do kościołów, że bez tego ryzyka, którego przykład daje Watykan, Kościół zuboży swoje nauczanie i możliwość szerokiego oddziaływania na człowieka.

Ekspozycję otwierają klasycy sztuki współczesnej, a biorąc pod uwagę nieduży gwiazd Franciscus Goi, bardzo piękną Postać Apostoła — poszerzono ją o początek romantyzmu, bardzo ważny dla kształtowania początków dzisiejszego myślenia o twórczości, artyście i dziele. *Ręka Boga* z symbolicznej serii Auguste Rodina i wspaniała głowa Benedykta XV, a obok Henri Matisse.

I tu pierwsze moje wątpliwości. Rysunek przedstawiający Madonnę jest po prostu rysunkiem, ładnym i zgrabnym, przedstawiającym jakąś głowę kobietą. Krucyfiks z brązu to też rzeźba, niemal schemat. Nie znak, nie symbol, ale uproszczony schemat tak potem fatalnie naśladowany i powielany. Ale już pokazane tutaj ornaty, robione według projektu Matisse'a, to propozycje bardzo piękne, związane z malarstwem artysty, ale przecież nawiązujące do starych znaków i symboli, przetworzone przez Matisse'a, wzbogacone jego przeżyciem i widzeniem. Jest szereg grafik i olejów Georgesa Rouaulta. Okazuje się, że bardzo mało znamy tego malarza. Poprzestajemy na banalnym stwierdzeniu, że to, co robił, przypomina witraż. A tymczasem stajemy przed dziełami nie tylko wzruszającymi, nie tylko znakomitymi w głębokim, jakby płonącym kolorze, ale wyrosłymi z modlitewnego przeżycia. Skąd ta pewność, że tak właśnie jest? Ryzykuję twierdzenie, że sposób komponowania, deformacja, zawartość mas światła i czerni ma swą genezę nie tylko w estetycznych rozważaniach, ale jest zdeterminowana głębokim wzruszeniem. Ono jest sprawczą siłą tych niedużych, ale nasyconych, intensywnie wyrażających grafik z cyklu *Miserere* i obrazów, a nawet prostego w rysunku projektu tabernakulum. Nie dekoracja i płytko rozumiane piękno, ale prywatne przeżycie bliskie tym, jakie towarzyszyło wielkim, anonimowym artystom średniowiecza — pozwoliło stopić Rouaultowi dawne i swoje myślenie, dawne i swoje świadectwo w tych dziełach.

Zupełnie inny świat to kilka dużych obrazów Bernarda Buffeta. Ten, bardzo kiedyś modny, malarz niemal czarno-białych pejzaży paryskich, autoportretów i martwych natur, prezentowany jest w Muzeum Watykańskim szeregiem obrazów o tematyce pasyjnej. Postaci prawie że wykreślane ostrymi konturami, dyskretny kolor, zastygłe w wyrazie, brzydkie twarze. Wizja Buffeta przywołuje wspomnienie rytmu architektury gotyckich naw i krążanków. Kiedyś przeczytałem, że jedynym obrazem w gabinecie starego Mauriaca był właśnie religijny obraz Buffeta. Sądziłem wtedy, że wielki pisarz, tak często przekorny wobec współczesnych, manifestował tym obrazem właśnie przekorę bardziej niż przekonanie o wartości malarstwa. Myliłem się.

A niedaleko od Buffeta *Studium na temat portretu Innocentego X* Francisa Bacona. Ten wspaniały obraz Diego Velazqueza widziałem kilka dni przed zwiedzaniem Watykanu w Galerii Doria. W niewielkim pokoiku stajemy na wprost siedzą-

cego na tronie papieża. Kontakt z dziełem jest tutaj tak intymny, że zwiedzający widząc, że ktoś właśnie jest „u Valazqueza”, dyskretnie czekają, nie chcąc zakłócić przedziwnego „sam na sam” z malarzem i portretowanym. Z takiego kontaktu, czy raczej wejścia w świat malarski i duchowy portretu Innocentego X narodziła się wielka seria interpretacji Bacona. Obraz ze zbiorów watykańskich jest trochę słabszy. Jest tu więc raczej sygnałem obecności nazwiska jednego z najwybitniejszych malarzy współczesnych, dzisiaj już siedemdziesięcioletniego klasyka. Z klasykami sztuki współczesnej jeszcze szereg razy spotkamy się w Apartamentach Borgiów. Nie będą to spotkania zawsze zachwycające. Bardzo często potwierdzać będą przedziwne odejście artystów naszej epoki nie tylko od tematyki i motywów religijnych, ale od myślenia i wyobraźni sakralnej, po prostu od religijnego przeżywania rzeczywistości. Jakże naiwnie wygląda potem mocowanie się znakomitych skądinąd malarzy i rzeźbiarzy z wyobrażeniem postaci Chrystusa, świętych, religijną ikonografią. W zamian otrzymujemy malowane i rzeźbione ilustracje. Technicznie i artystycznie bez zarzutu, ale emocjonalnie chłodne, a w istocie obce temu, co przedstawiają. Marc Chagall reprezentowany jest w Muzeum Watykańskim szeregiem płócien pasyjnych. Może najlepsze jest *Ukrzyżowanie*, malowane w 1943 r., z sylwetką jakby uciekającej matki z dzieckiem i kozą. Inne *chagalle*, a wśród nich gwałt *Chrystus i malarz*, są powieleniem znanych sposobów i schematów, na pewno ujmujących w kolorze, ale raczej ładnych niż pięknych. Chodząc patrzymy więc na Georges'a Braque'a, Maxa Ernsta, Maurice Utrilla, Jamesa Ensora, Grahama Sutherlanda, Emila Nolde, Karla Schmidta-Rottlufa, Ben Shahna, Ossipa Zadkina, Edvarda Muncha, Paula Klee, Wassilija Kandinsky'ego, Salvadora Dali, Amadeo Modiglianiego, Maurice Vlamincka, Oskara Kokoszkę, Maxa Beckamanna i innych. Nieraz są to dzieła stanowiące tylko znak obecności artysty w tych właśnie zbiorach. Wielokrotnie jednak stajemy wobec refleksji szerszej natury, zadajemy sobie pytanie o przyczyny kryzysu *sacrum* w sztuce współczesnej.

Na tym tle szczególnie ważne są pejzaże i martwe natury Morandiego. Malarstwo to, na początku związane z tajemniczym klimatem włoskiego surrealizmu, przeszło niezwykłą ewolucję od tej właśnie pozornej i teatralnej „tajemniczości” ku tajemnicy trwania zwykłych przedmiotów i zwyczajnych krajobrazów. Grupki białych i szarych naczyń ustawione bardzo blisko siebie jak ludzie, którzy mają sobie coś ważnego do powiedzenia. Kolor, przestrzeń w tych niedużych i skupionych obrazach ewokują klimat i nastrój modlitwy. Niektóre dzieła sztuki, tak jak ludzie, tracą lub zyskują przy bliższym spotkaniu. Im dłużej obcujemy z malarstwem Morandiego, tym więcej ono nam daje, tym wyraźniej te ciche obrazy mówią nam o Niewidzialnym, więcej nieraz niż agresywne i kolorowe płótna o wzniosłych tytułach, a marnej sile wewnętrznej.

Ciekawie pokazano twórczość artystów projektujących witraże. Tu napotykałyśmy na bardzo piękne dzieła Fernanda Legera i dwa projekty okien Bazaina i Alfreda Manessiera. Mimo upływu lat nie tracą one znaczenia, przynależąc do konwencji abstrakcyjnej — formą, rytmemi podziałów i charakterem światła stanowią kon-

tynuację wielkich szkół witrażu francuskiego. Siłą ich nie jest jednak tradycjonalizm czy podobieństwo kolorystycznego nastroju, ale odnalezienie w języku sztuki współczesnej takich wątków, takich środków wyrazowych, które bez kompleksów włączają je w wielką rodzinę szkół z Chartres czy Notre Dame.

Sprawą osobną jest rzeźba. W omawianej kolekcji większości realizacji to dzieła artystów włoskich, ale jest też potężny i nawiązujący wyraźnie do ekspresji Michała Anioła Ivan Meštrović.

Wydaje się, że bardziej może powiązana z architekturą, może bardziej związana z włoską tradycją rzeźba jest lepsza, odważniejsza. Artyści jakby radykalniej i intensywniej odszukują w materiale to, przy czym malarze zatrzymują się w pół drogi. Fragmenty drzwi brązowych do katedry w Orvieto Emilio Greco, tu, w sali muzealnej, nie robią na mnie wrażenia. Kilka dni później zobaczone na miejscu, w całości, jako fragment fantastycznej katedry, ujawniają w pełni swą siłę. To może jeden z atutów dobrej współczesnej rzeźby — mądre wiązanie z architekturą nawet bardzo dawną, odnajdywanie wewnętrznych związków, jakie łączą epoki.

Bujne i promieniste kompozycje Lello Scorzelliego: grupa płaskorzeźb poświęcona *Vaticanium II* wystudiowane, ale pełne barokowej pasji portrety Pawła VI. Tu warto wspomnieć powtórnie Manzu oraz kilka szkiców w brązie do pomnika Piusa XII dłuta Francesco Messiny, tego, który stoi w Bazylice św. Piotra. Od zawartości rzeźb Greco czy Manzu radykalnie różnią się kompozycje Fazziniego, autora wielkiego *panneau* w Auli Pawła VI oraz ekspresyjne grupy wzlatających, jakby eksplodujących, postaci Floriano Bodiniego. W tym ostatnim wypadku mówić by można o pewnego rodzaju manieryzmie, co nie zmienia faktu, iż rzeźby tego artysty, przedstawiające papieży, biskupów, świętych czy anioły, siłą wyobraźni raz przypominają szaleństwa późnego baroku, innym razem pamiętne sceny rewii mody kościelnej z filmu Felliniego.

Schodkami i loggią wychodzi się z Apartamentów Borgiów niemal wprost do Kaplicy Sykstyńskiej. Tutaj dopiero wątpliwości i pytania, jakie towarzyszyły nam przy oglądaniu współczesnej sztuki sakralnej i religijnej, brzmią najbardziej dobitnie i bezwzględnie. Na swój sposób jesteśmy ludźmi jak ci, którym powierzono pomalowanie wnętrza tej kaplicy. Tak jak i my, tak i oni, a wśród nich Michał Anioł, żyli wśród siebie współczesnych dramatów, łajdactw, codzienności i świętości. Czy tylko ich geniusz spowodował tę niebotyczną przewagę, jaką uzyskali nad swymi kolegami z niedalekich sal pałacu Borgiów?

A może z większą pokorą stawali wobec Spraw, jakim służyli i jakie mieli wyobrazić, uprzytomnić swym bliźnim siłą swego talentu? A może zanurzeni w swoje życie i życie tych, którzy ich otaczali, może patrząc na codzienność dni, jakie przeżywali, umieli bardziej odważnie patrzeć w światło Niewidzialnego? A może siła ich wiary, może wzruszenie tak bardzo przenikało ich myślenie, działanie, wyobraźnię, że malując, zapominali, co tu jest formą, a co treścią, co kolorem, napięciem i kontrastem — malowali całym sobą to, co było najważniejsze. Nie wyszukiwali

języka czy środków malarskich. One wynikały w sposób naturalny z faktu, że żyją i malują. Stawali się narzędziem swej wiary, swoich przekonań, swej wizji. Uplęnęło kilkaset lat i realizujący zamówienie proboszcza czy biskupa (a przecież przed wiekami też tak było) zaczyna się zastanawiać: komu dogodzić? Ludziom czy własnej próżności? Gustowi biskupa czy proboszcza? To, co powstaje w wyniku takich przemyśleń, jest w najlepszym razie eklektyczne. Artysta bowiem bardzo często nie ma kompetencji innych, jak tylko artystyczne, by podjąć dyskusję, by bronić swego. To „jego” nie jest bowiem wcale jego. Jest ugodą, unikiem, kompromisem, urodzonym z letnich przekonań i letniej wiary. A jeżeli to, co się maluje, jest odległą, choć szlachetną baśnią, to — jak to będzie namalowane — to tylko sprawa do uzgodnienia.

Legendy i fakty upewniają nas, że przed wiekami biskupi, wierni i artyści też mieli różne gusta, też nie zawsze najlepsze, i też się spierali. Mamy jednak dowody na to, że przerwały dzieła będące rezultatem związania wiary z wnikliwym odnajdywaniem właściwej formy. Nie był to jednak zabieg artystyczny, lecz wyrażanie siebie w swym dziele. Kiedy podstawowym problemem dla sztuki stała się formalna gra — bywa, że ulatuje z niej to, co duchowe. W wielkiej sztuce, w tym także w sztuce religijnej czy sakralnej, nie można mówić o przewadze treści nad formą czy podporządkowaniu formy i treści celom, które z umiarem nazywa się pozaartystycznymi.

Czy jest sposób na oddzielenie formy od treści w *Sądzie ostatecznym* Michała Anioła? Czy można tego dokonać analizując późne krajobrazy van Gogha?

Słabością współczesnej sztuki sakralnej, jedną z przyczyn zaniku sakralności nawet w sztuce religijnej, jest zagubienie kryteriów oceny dzieła, przemieszanie wartości, osłabienie wiary w siłę sztuki w ogóle. Artyści pragną być łatwo odczytani, teologowie jakby zapomnieli o niegdysiejszej ważności piękna. Od ponad stu lat ludzie zagubili trop wiodący ich do sztuki, a artyści zniechęcali się do odbiorców, rozważając pośepnie o przewadze kina, telewizji i komputerów.

Tymczasem to, co ważne było dawniej — ważnym pozostało, a zatarte drogi między artystami a odbiorcami muszą prędzej czy później stać się trochę prostsze. Kościół od pewnego czasu — jak wspomnieliśmy — bardzo dobitnie o tym przypomina.

O tych właśnie problemach i niepokojach mówi kardynał Joseph Ratzinger w *Raporcie o stanie wiary*:

Jedyna rzeczywista apologia chrześcijaństwa może się ograniczyć do dwóch argumentów: jednym są święci, których Kościół wydał na świat, drugim sztuka, która w łonie Kościoła wyrosła. Przez wspaniałość świętości i sztuki, które powstały w wierzącej gminie, Pan poświadczony jest wcześniej niż przez sprytnie zabiegi licznych apologetów w celu usprawiedliwienia licznych ciemnych stron w ludzkiej historii Kościoła. Jeżeli Kościół ma nadal przeobrażać świat, jak może się wyrzec w swej liturgii piękna, które powiązane jest ściśle z życiem i blaskiem zmartwychwstania. Bez stałej obecności piękna, a zatem Prawdy świat pozostałby w pierwszym kręgu piekła [...]. Teolog, który nie kocha sztuki, poezji, muzyki, przyrody może być niebezpieczny. Ślepotą i głuchotą na piękno nie są wcale drugorzędne, lecz mają negatywny wpływ na jego teologię.

Odwadze, z jaką Kościół coraz częściej mówi o swych słabościach i błędach wobec problemów sztuki współczesnej, towarzyszyć winna odwaga, z jaką artyści powinni spojrzeć na swoją ślepotę i letniość, na często nieuzasadnioną pewność siebie, wreszcie na swój stosunek wobec przeszłości i przyszłości.

Nie można przecież w nieskończoność tłumaczyć wszystkiego niedouczeniem kleru, konserwatyzmem wiernych i uporem artystów. Wszyscy tworzący sztukę współczesnego Kościoła powinni uświadomić sobie swoją odpowiedzialność wobec siebie wzajemnie i wobec Celu, do którego przecież wspólnie zmierzają. Nie są to sprawy i procesy proste. Ewolucja jednak już się zaczęła. Jedną z poważnych wystaw towarzyszących *Katholikentag* w Akwizgranie była zorganizowana w tamtejszym oddziale wielkich zbiorów Ludwiga wystawa, której celem było ukazanie współczesnych form ikonografii chrześcijańskiej. I znowu niepokoję, jakie towarzyszyły mi w Apartamentach Borgiów w watykańskiej Galerii Sztuki Współczesnej, których doznaję, patrząc na wnętrza nowo wznoszonych kościołów w Polsce, pojawiły się niemal ze zdwojoną siłą. Okazuje się więc, że nie mamy do czynienia ze zjawiskiem pojawiającym się tu i ówdzie, że to nie tylko „nasza polska sprawa”, ale że kryzys sztuki sakralnej, religijnej jest powszechny. Czy wynika on z kryzysu sztuki w ogóle, czy jest wyrazem kryzysu niektórych form pracy Kościoła, czy jest po prostu częścią wieży Babel, na którą wspięliśmy się wszyscy, uważając to za znak postępu, a staliśmy się tam świadkami kompletnego pomieszania języków?

Pomieszanie języków nie byłoby zresztą czymś zbyt groźnym. O wiele bardziej niebezpieczne okazało się pomieszanie kryteriów, którymi posługiwaliśmy się przez całe stulecia, które nagle stały się podobno zwietrzałe. Nikt nie usiłował przyjrzeć się bliżej faktom i czasom. Bezmyślnie zarzucano wszystko, co „stare”, i zaczęto gwałtownie i nerwowo poszukiwać wszędzie „nowego”.

Po upływie lat trzeba niekiedy silnych nerwów i wewnętrznego spokoju, by przypomnieć, że niektóre wartości nadal istnieją, że nie tylko oparty się naporowi mody, ale dzięki niemu właśnie ujawniły swą siłę i trwanie.

Ileż to razy słyszeliśmy o „śmierci obrazu”, ileż razy pukano się w czoło, kiedy mówiono o znaczeniu zwyczajnego studiowania natury. Dzięki przywiązaniu do tradycji i powściągliwości, ale nie bez znanych i przypomnianych poprzednio szkód, Kościół zachował dystans wobec karykaturalnych nieraz przemian we współczesnej sztuce.

Ale czyniąc to, z jednej strony odsunął od siebie sporą część twórców, z drugiej, zarzucając płaszcz ochronny na sztukę, jaką zaakceptował, oddalił się bardzo od problemów sztuki współczesnej w ogóle, które przecież powinien starać się zrozumieć. To zrozumienie powinno oznaczać nie tyle zrozumienie dzieł, których, jak wiadomo, „zrozumieć” się nie da, ile uświadomienie zjawisk, wobec których stanął współczesny artysta, które były i są problemami również Kościoła.

Henri de Lubac, wnikliwie analizując sytuację człowieka współczesnego i jego naturalną potrzebę *sacrum*, napisał:

Właściwe człowiekowi poczucie *sacrum* nie znikło. Zmieniło przedmiot, utaiło się. Człowiek sakralizuje, absolutyzuje osoby, przedmioty, wydarzenia, które nie mają do tego prawa i po dłużej lub krócej trwającym okresie entuzjazmu znajduje się znowu sam, odarty ze złudzeń [...]. Wobec faktu, że istnieje fałszywe *sacrum* problem polega na tym, by wiedzieć czy istnieje *sacrum* prawdziwe, jak odróżnić jedno od drugiego i gdzie znaleźć prawdziwe *sacrum*?

W dziele sztuki *sacrum* nie jest czymś w rodzaju werniksu, który gotowemu już obrazowi ma nadać szyk i „pogłębić” kolor, wzmacniając tym samym wizualne działanie, ale i zbliżając połyskiem do szacowności dzieł starych. Nie jest też *sacrum* sprawą wyglądu, często nabożnego obrazowania czy kwestią nastroju, jaki „roztacza” dzieło.

Tak jak nie można oddzielić w dobrym obrazie rysunku od wartości malarskich, tak jak naiwnością jest mówienie o czerni i bieli w miedziorytach Rembrandta — tak nie można mówić o *sacrum* jako czymś w rodzaju ozdoby.

*Sacrum* istnieje już w zamyśle dzieła, jest więc naturalnie obecne w jego strukturze formalnej i jego treściowej zawartości. Słusznie więc mówi Jerzy Nowosielski, że każde dobre dzieło sztuki jest nośnikiem *sacrum*. Jeżeli w dziele łączy się trafność, dosadność, czy wreszcie jakość środków artystycznych, właściwych danej dyscyplinie sztuki z tym, co (jak uczono w szkole) „artysta chciał nam powiedzieć” — dochodzi do spełnienia jego sensu zarówno w jego warstwie zewnętrznej, widzialnej, jak i tej wewnętrznej, niewidzialnej. Wspomniane pomieszczenie kryteriów oceny dzieł przyniosło zagubienie wartości uznanych za powszechne, a nie dało w zamian niczego.

Na wystawie obrazującej nowe poszukiwania ikonograficzne te właśnie, nieporozumienia, a może nawet spowodowany zagubieniem wartości bełkot ujawnił się szczególnie wyraźnie. Po obejrzeniu świątyń i muzeów Kolonii, Bonn, Trewiru, po godzinach spędzonych w katedralnym skarbcu czy Kaplicy Pałacowej w Akwizgranie — obserwator staje się szczególnie wyczulony na wymowę dzieła, na jego formę. Na czym ma więc polegać nowość ikonograficzna postaci Ukrzyżowanego czy *veraikonu*?

Oglądam obrazy i grafiki artystów z całego świata (bez Polaków oczywiście) i zastanawiam się, jakim schorzeniem wyobraźni dotknięci są autorzy tych dziwnych płócien i rysunków. Bo oto wizerunek Ukrzyżowanego. Hiszpan Antonio Saura (to pozycja w sztuce współczesnej tego kraju poważna) „bierze” na warsztat motyw krucyfiksu i poddaje go dziesiątki i setki razy formalnej „obróbce”. Od szybkich szkiców poprzez grafiki robione (kreślone) na reprodukcjach przedstawiających ten motyw u starych mistrzów, aż do dużych płócien — wszędzie jesteśmy świadkami plastycznej zabawy, której tematem jest Chrystus na krzyżu.

To nie znane *Ukrzyżowanie* Francisca Bacona, na którym w dziwnej przestrzeni dokonywana jest „operacja” na człowieku, na jego twarzy i członkach. Bacon rozumie ukrzyżowanie jako egzekucję, jako proceder niszczący człowieka, zniekształcający go i doprowadzający do rozpadu. Człowiek–mięso na jego obrazach nie

przestaje budzić współczucia i grozy, a posługiwanie się nazwą *Ukrzyżowanie* — jest znakiem przywołania wartości uniwersalnych.

Antonio Saura bawi się wizerunkiem Ukrzyżowanego jak dziecko budujące zamki z piasku. Raz zamek jest mały, raz duży, raz ma jedną wieżę, innym razem dwie i dodatkowo most. Kiedy wreszcie stają przed obrazem, na którym na czarnym tle malarz namalował białymi uderzeniami pędzla coś, co przypomina stwora z ogromną głową i grabiami w miejscu rąk i nóg — nawet się nie dziwię i nie oburzam. Wydaje się tylko nadużyciem nazwanie tych zabiegów poszukiwaniem nowej ikonografii.

Na tej samej wystawie jednymi z niewielu naprawdę wartościowych płócien były obrazy malarzy radzieckich (tak!). Wielki tryptyk „hiszpański” Andreja Mylnikowa ze śmiercią Chrystusa i śmiercią poety, czy dzieło innego malarza moskiewskiego — homagium złożone też malarzowi, przyjacielowi Lwa Tołstoja i autorowi wstrząsającego *Ukrzyżowania* — Mikołajowi Ge. To właśnie w tych obrazach (również w tych, bo było tam jeszcze kilka dzieł między innymi ks. Herberta Faikena, artysty malarza z Akwizgranu) dostrzegłem wysiłek nawiązania do tradycji, ale i interpretacji bogatszych nie o umiejętność wydziwiania, lecz przeżycia współczesnego człowieka.

Na tej właśnie wystawie w Akwizgranie, ale też w wielkim centrum sztuki w Kolonii, dopiero co otwartym, gdzie tłumy otaczały łudzaco przypominające ludzi manekiny, a w ciszy i niemal samotności mogłem oglądać jeden z ostatnich autoportretów Rembrandta — uświadomiłem sobie raz jeszcze, że nie chodzi tu o epizody, lecz o szerokie, dramatyczne zjawisko. Obejmuje ono twórców i odbiorców, krytyków i koneserów. Dotyczy też silnie wrośniętych w problemy sztuki zagadnień sztuki sakralnej i religijnej.

Czy jest wyjście z impasu? Czy istnieją możliwości ujawniania przyczyn czy stawiania diagnoz, a zatem jakiejś ewolucyjnej kuracji? Sądzę, że tak. Warto być może przyjrzeć się choć kilku przypadkom świadczącym o poszukiwaniu związków między tradycją a współczesnością, o poszukiwaniach może ryzykownych, ale mieszczących się w granicach, jakie dawniej i dzisiaj wyznacza nauczanie Kościoła. Dziesiątki lat temu u nas w Polsce pobożni duchowni podejmowali decyzje dotyczące sztuki sakralnej, odważne na owe czasy i potwierdzone przez nas.

Kalwaryjscy bernardyni zamawiający u Włodzimierza Przerwy-Tetmajera polichromię barokowej świątyni zdawali sobie najprawdopodobniej sprawę z osobliwego zderzenia konwencji, jakie w rezultacie nastąpi. Ale wyczuwali przedziwny związek bogactwa barokowej formy z „zamaszystością” i dynamicznymi przestrzeniami obrazów Tetmajera. Wierzyli, że to ryzyko, artystyczny dokument związku sztuki dawnej i nasyconej ludowością sztuki Młodej Polski, potrzebne jest właśnie tej świątyni.

W krakowskim kościele ojców franciszkanów gotyckie wnętrze zdobi polichromia S. Wyspiańskiego i T. Popiela. Wstrząsające witraże Wyspiańskiego dopełniają

całości. I znowu trzeba mówić o odwadze zamawiających, o ich trafnym przeczuciu. W tymże kościele, w kaplicy Męki Pańskiej, *Droga krzyżowa* malowana jest przez Józefa Mehoffera. Te niezwykle obrazy realistyczne, z wyraźnymi śladami post-impresjonistycznych wpływów, przemieniają się w poruszającą wizję w stacjach śmierci Chrystusa. Po latach, kontynuując odważnie działania poprzedników, franciszkanie zamawiają do tejże kaplicy trzy witraże u wybitnej artystki, znanej z szeregu znakomitych realizacji sakralnych w Polsce i poza granicami — Teresy Stankiewicz. Ale tu już coś się załamuje. Jeden z witraży, centralny, z Ukrzyżowaniem i Ostatnią Wieczerzą, zostaje bez wiedzy artystki wyjęty i zastąpiony innym, dużo słabszym. Autorem tego drugiego jest krakowski malarz i autor wielu dzieł sakralnych. Trudno dziś dojść co było istotą zmiany decyzji. Jedno jest pewne — odwaga tak znakomicie owocująca na początku wieku, opuściła ojców franciszkanów w latach siedemdziesiątych. Zubożono dzieło wybitne. Zastąpiono je średnim, nijakim.

Kolejny przykład to bazylika ojców jezuitów przy ul. Kopernika w Krakowie. I tutaj główne wejście zwieńczone jest znakomitą grupą rzeźb Xawerego Dunikowskiego. Jakże szkoda, że tak niewiele dzieł zrealizował on na zamówienie Kościoła. Ale warto zwrócić w tym kościele uwagę na wnętrze kaplicy Najświętszego Sakramentu. Całość wnętrza wraz z sgrafitem, ołtarzem, tabernakulum i kolorystyką jest dziełem Jerzego Świecimskiego. Rzecz zrealizowana była jako niemal pionierskie dzieło w naszej powojennej historii współczesnej sztuki sakralnej, w późnych latach pięćdziesiątych. Nosi zresztą cechy stylistyczne malarskich uproszczeń tak popularnych w owych latach. Ale też trzeba stwierdzić, że twórca bardzo trafnie „zobaczył” istotę wnętrza. Odnalazł środki artystyczne, które się nie zestarzały (potwierdza to klasę dzieła), które w pełni odpowiadają religijnej funkcji kaplicy. Wszędzie tam, gdzie inwestor czuje się równocześnie duchowym inspiratorem, a nie tylko kasjerem zlecającym „robotę”, dochodzi do wspólnych przemyśleń artysty i duchownego, do wspólnej wizji dzieł, które swą artystyczną jakością spełniają i spełniać będą przez wiele, wiele lat również funkcję duszpasterską.

Takim wybitnym dziełem — wizją współczesnej świątyni — jest kościół w Wesołej pod Warszawą. Jerzy Nowosielski jest tam twórcą polichromii, witraży, nawet mebli, każdego szczegółu wnętrza, które zamyślane zostało i realizowane według programu opracowanego przez artystę i duszpasterza.

Tak więc są precedensy, są i optymistyczne przykłady z przeszłości, są i z naszych dni. Jest ich jednak zdecydowanie za mało. Gdyby jednak spróbować określić warunki sprzyjające powstawaniu dobrych czy znakomitych realizacji zarówno dzisiaj, jak i w przeszłości, sądzę, że jednym z ważnych byłaby duszpasterska wyobraźnia wsparta podstawową przynajmniej wiedzą, a może intuicją dotyczącą spraw sztuki. Tak wyposażony duchowny uważnie szuka artysty, który nie tylko utożsamia się z życiem Kościoła, ale potrafi stworzyć, odszukać środki artystyczne, będące świadectwem jego przemyśleń, jego ekspresji, jego wiary. Może jednak nie tworzyć przedwcześnie recept i nie stawiać warunków. Może po prostu zwiększyć wymagania i więcej się uczyć.

Wiem, że wielu twórców i krytyków żywo interesuje się problemem współczesnej polskiej (i nie tylko) sztuki sakralnej. Winni żywo interesować się tym zagadnieniem duchowni, ale też wielu, bardzo wielu ludzi, którzy dostrzegają sens i wagę dylematów tej sztuki. Szereg razy w czasie spotkań i dyskusji z okazji Tygodni Kultury Chrześcijańskiej w referatach i dyskusjach powraca problem współczesnej architektury sakralnej, wewnątrz kościelnych, malarstwa, rzeźby, a nawet dewocyjnego pamiątkarstwa. Są to przeważnie głosy pełne niepokoju, domagające się wyjaśnień, ale też równie pełne oczekiwań na rozumne i cierpliwe interpretacje zjawisk. Nie tak dawno odbyło się bardzo interesujące sympozjum poświęcone problemom współczesnej sztuki i architektury. W Jarosławiu udało się organizatorom tego spotkania, które odbyło się pod hasłem *Sacrum et decorum*, zgromadzić duchownych, na czele z ordynariuszem diecezji przemyskiej, architektów, plastyków, którzy będąc autorami realizacji sakralnych, dyskutowali i słuchali. Uzupełnieniem spotkania był jednodniowy objazd wszystkich miejscowości, w których wzniesiono obiekty mogące zainspirować dyskutantów. Mówiono szczerze, nie pesząc się obecnością twórców. Przedyskutowano wyniki ankiety przeprowadzonej wśród wiernych (przeważnie mieszkańców wsi), którzy na co dzień „współżyją” z nowymi, często bardzo kontrowersyjnymi w formie świątyniami. Inicjatywa ta, chociaż nie pierwsza i nie ostanía, nie należy jednak do częstych.

Czas płynie i pogłębia sens oraz ważność pytań i dylematów związanych ze sztuką sakralną. Oczywiście, że życie udzieli na nie bardziej lub mniej sensownych odpowiedzi w postaci wznoszonych świątyń, malowanych i rzeźbionych „faktów artystycznych”, które na dziesiątki i setki lat pozostaną na naszej ziemi.

Warto by więc nie poprzestawać na doraźnych inicjatywach. W ślad za ogólnymi przecież sformułowaniami dokumentów Kościoła, za myślami zawartymi w wypowiedziach Pawła VI czy Jana Pawła II (wydano je ostatnio w tomie *Wiara i kultura*) powinny przyjść dokumenty i opracowania Kościołów lokalnych, uwzględniające miejscowe tradycje i warunki. Nie należy sądzić, że wraz z tymi dokumentami przyjdzie jakaś iluminacja i upragnione, jedyne rozwiązanie. Przyjść jednak powinny konieczne i rozważne bodźce dla duchowieństwa i twórców. W przeciwnym razie niezwykle ważny dla kultury obszar sztuki sakralnej i religijnej, także w Polsce, pozostanie polem działania, na którym niekiedy pojawiać się będą dzieła wybitne, ale przewagę ilościową osiągnie względnie pobożna przeciętność. Czy możemy przyglądać się temu obojętnie?