

Ks. Witold Kawecki CSsR
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie
Wydział Teologiczny

**Teologia piękna
na przykładzie
twórczości Caravaggia**

|| Czym jest piękno w perspektywie teologii?

Czym jest teologia – zasadniczo wszyscy wiemy. Według etymologii słownej: θεός, *theos*, „Bóg”, i λογος, *logos*, „nauka” jest ona w bardzo upraszczającej definicji nauką o Bogu. Rozszerzając nieco terminologię, można powiedzieć, że jest dyscypliną wiedzy posługującą się metodami filozoficznymi w wyjaśnianiu świata w jego relacji do Boga. Klasycznie uznawana jest za dziedzinę naukową i stanowi metodyczne studium prawd religijnych objawionych przez Boga, w myśl maksymy *fides quaerens intellectum* – wiara szukająca zrozumienia. Ze swej strony dodałbym jeszcze, że teologia w rozszerzonej wersji jest też nauką o człowieku (antropologia teologiczna), który Boga poznaje w procesie swojego życia, a więc jest to nauka badająca powołanie i przeznaczenie człowieka.

Z kolei termin „piękno” pochodzi od greckiego *to kallos*, później *kalogathia* (oznaczająca związek dobra i piękna). Od starożytnej Grecji pod pojęciem tym rozumiano zjawiska zmysłowe (*aisthesis*), ale też umysłowe (*noesis*) – myśli, uczucia, dążenia, prawa, obyczaje. W historii akcentowano poszczególne elementy tworzące piękno: pitagorejczycy widzieli je przede wszystkim w rozumianych geometrycznie liczbach; sofisci jako rodzaj przyjemności zmysłowych; platończycy jako rodzaj idealnego dobra; Arystoteles widział w nim to, co będąc dobre, jest także przyjemne; Bazyl Wielki rozumiał piękno jako odpowiedniość, czyli dostosowanie rzeczy do jej natury i celu życia człowieka; Plotyn pojmował je jako jedność w wielości; Tomasz z Akwinu jako doskonałość. Z historycznego punktu widzenia piękno, a co za tym idzie, wartości estetyczne, różnorako próbowano definiować. Dla mnie punktem wyjścia będzie klasyczne, Arystotelesowskie stwierdzenie: „Pięknem jest to, co zasługuje na uznanie dzięki temu, że jest samo przez się godne wyboru, lub to, co będąc dobrym, jest przyjemne

przez to, że jest dobre” (Rhet., 1366a 33)¹. Arystoteles wyróżnia w swojej definicji dwa elementy składowe piękna, a mianowicie to, co ma wartość samą w sobie, oraz element przydatności i przyjemności. Piękno dla niego powiązane jest z dobrem i przyjemnością. Jak wiemy, Arystotelesowska koncepcja piękna przyjęła się w chrześcijaństwie i znalazła swoje odbicie u Augustyna i Tomasza z Akwinu. Kategorię piękna łączono w chrześcijaństwie, co zrozumiałe, ze sferą religijną czy wprost teologiczną.

Piękno jest również, a może przede wszystkim, objawieniem Boga. Bóg jest najwyższym Pięknem (bo jest jego źródłem i ostatecznym celem), które dotyka człowieka i sprawia, że jest on skłonny do nawrócenia. Można więc mówić o pięknie w perspektywie teologii. Rzec jasna chodzić w nim będzie o metafizyczny charakter sztuki, który można też nazwać teologią piękna czy teologią sztuki. Piękno jest kluczem tajemnicy i wezwaniem do transcendencji, z tego powodu może ono być drogą ku Bogu, tzw. *via pulchritudinis* – drogą piękna jako drogą do Boga. Zasadniczo przebiega ona przez obszar sztuki, która we wszystkich swoich przejawach, konfrontując się z wielkimi kwestiami egzystencjalnymi, w tym z cierpieniem obecnym na świecie, może też nabrać znaczenia religijnego i przekształcić się w drogę głębokiej wewnętrznej refleksji i autentycznej duchowości.

Warto jednak w tym miejscu zastanowić się nad koncepcją sztuki. Jest ona trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Zawsze były w tym względzie problemy i dlatego np. średniowiecze próbowało określać *ars* jako doktrynę ludzkiego działania, zgodnie z intuicją, że „sztuka jest właściwą znajomością tego, co należy zrobić”². Teoria sztuki średniowiecznej opierała się na dwóch elementach: poznawczym (*ratio, cogitatio*) i twórczym (*faciendi, factibilium*). Sztukę traktowano jako obiektywną znajomość reguł, zdolność do zrobienia czegoś, działanie rozumu praktycznego, dzięki którym można wytwarzać rzeczy. Twierdzono, że sztuka poniekąd naśladuje naturę – nie w sensie czystej imitacji, ale przetwarzając i wykazując się inwencją. Sztuka była więc zarówno umiejętnością realizowania rzeczy zgodnych z naturą, jak i rodzajem filozofii twórczości, a także ludzką techniką, owocem relacji pomiędzy twórczością człowieka a kreatywnością natury³. Tradycyjnie więc za najwyższą formę kultury uznawano sztuki, które mogą być sposobem i wyrazem transcendencji człowieka.

¹ Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*, przekł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988.

² Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna w skrócie*, wybór F.W. Bednarski OP, Warszawa 2004, I–II, 57, 4.

³ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 1997, s. 143.

W historii pojęcie to było rozumiane bardzo różnie. W Egipcie pozostawała ona na usługach państwa dla wyrażenia nieśmiertelności władców i opanowania przemijania czasu. Dla Hindusów sztuka była formą modlitwy. Dla Platona – poza muzyką i poezją – była niemoralną oznaką rozkładu społecznego. W misteriach orfickich sztuka oczyszczała dusze. W chrześcijaństwie zaś w podejściu do sztuki widoczne były dwa nurty: według pierwszego sztuka jest antyreligijna, według drugiego przeciwnie, jest najwyższą formą ucieleśnienia chrześcijaństwa w świecie. Począwszy od Augustyna, przez całe średniowiecze religia była najwyższą formą dla sztuki. Od renesansu zaczęto jednocześnie oddzielać kulturę i sztukę od religii, aż do ich przeciwstawienia. Ten proces nieustannie się pogłębiał, doprowadzając do dramatycznego zerwania relacji w obrębie wymienionych rzeczywistości czy też współcześnie obserwowanej wrogości. Swoje widzenie sztuki miały również prądy filozoficzne i ideologie. Marksizm na przykład uważał, że sztuka, nawet niereligijna, jest rodzajem opium dla inteligencji, jest zatem niebezpieczna, jej wykorzystanie uzasadnione jest tylko wtedy, gdy zachęca do pracy, rewolucji albo jest nośnikiem ideologii komunizmu.

W obrębie chrześcijańskiego tomizmu przyjmuje się, że sztuka wykracza poza obręb tego, co ludzkie. Jacques Maritain w tym kontekście pisał, że sztuka posiada swój cel, swoje prawa, swoje wartości, które nie dotyczą człowieka, raczej należą do dzieła, które ma powstać. Owo dzieło jest wszystkim dla sztuki i podlega tylko jednemu prawu – wymaganiom dzieła i jego dobru. Każde dzieło sztuki zanim powstało, czyli zamieniło się w materię, musiało być przygotowywane, ukształtowane w zamyśle, dojrzewało w treści, zostało przemyślane przed wykonaniem, zostało zamierzone. Przy czym dzieło zamierzone jest tylko materiałem sztuki (element materialny). Element formalny, który składa się na gatunek dzieła i czyni je tym, czym ono jest, polega na regulowaniu go przez inteligencję. Formą dzieła jest zatem poprawny rozum. Sztuka, przynależąc do porządku intelektualnego, jest cnotą intelektualną, tj. wartością, która przewyższając nieokreśloność pierwotną władzy poznawczej, podnosi ją do maksimum doskonałości. W rozważaniach nad pięknem Maritain, wierny tradycji tomistycznej, zauważa: „pięknem jest to, co daje radość, nie całkowitą radość, lecz radość w poznaniu; nie radość właściwą aktu poznania, lecz radość, która jest nadmierna i przelewa się z aktu, z przyczyny poznania obiektu poznanego. Jeśli pewna rzecz podnosi i zachwyca duszę przez to samo, iż jest ona udostępniona jej intuicji – jest ona dobra do ujęcia, jest piękna”⁴. Piękno jest zatem pewnego rodzaju doskonałością,

⁴ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, przekł. K. i K. Górscy, Warszawa 2001, s. 27.

z tego względu zachwyca. Maritain za świętym Tomaszem wylicza atrybuty piękna: zupełność, proporcję, jasność. W takim ujęciu piękno przynależy do porządku transcendentnego, tj. do pojęć, które przekraczają wszelkie granice rodzaju lub kategorii, nie dając się zamknąć w żadnej z nich, gdyż odnajdują się one wszędzie. Piękno jest bowiem samym bytem, który zachwyca naturę intelektualną przez intuicję. Dąży ono do wzniesienia duszy ponad to, co jest stworzone⁵.

Polski interpretator myśli Maritaina, Czesław Bartnik, sztukę tłumaczy jako niezwykłość relacji między przedmiotem a podmiotem. Osoba ludzka wychodzi od siebie, niejako ze swej potencji piękna, i przez kulturę zmierza do ideaacji piękna, przechodząc przez obszary piękna i antypiękną. W świecie przyjmuje ona swój podstawowy język (świat jest językiem piękna i sztuki, który „się ciągle mówi”), powraca do siebie ubogacona, by ruchem zwrotnym znowu wyjść na zewnątrz z wyższej pozycji piękna i jego rozumienia i znowu do niego powrócić⁶. Piękno, do którego sztuka prowadzi, znajduje swoje spełnienie najpierw w świecie osoby, dopiero później otrzymuje swój wyraz w sztuce – swoją „odsłoniętą” postać. W tym rozumieniu osoba ludzka jest najwyższą kategorią i celem każdej sztuki. Uzasadnienia dla przedstawionej tezy dostarczają istniejące w historii związki formalne i tematyczne pomiędzy: filozofią, nauką, teologią, literaturą piękną, muzyką, malarstwem, formami mentalności, pojęciami. Wspomniane zależności prowadzą do konstatacji, że sztukę można rozwijać jedynie wtedy, kiedy rozwijamy osobę, a do rozwoju osoby dochodzimy przez „karmienie jej” sztuką.

Biorąc pod uwagę powyższe refleksje, można skonstatować, że teologia piękna może być rozumiana przede wszystkim jako teologia mająca za przedmiot swoich badań piękno lub lepiej powiedzieć: Piękno Boże. Nie jest to teologia, która tworzy piękno, ale piękno dla niej jest źródłowym miejscem (*locus theologicus*) wzbudzania refleksji teologicznej. Piękno jest przedmiotem teologicznym, który bazuje na misterium istnienia trójosobowego Boga, a jednocześnie obejmuje złożoną rzeczywistość człowieka – jego serca, uczucia, emocje, intelekt, fantazję, wyobraźnię. Piękno więc w jakimś sensie można powiązać z teologicznymi cnotami wiary, miłości i nadziei. Człowiek, który wierzy, wkracza w nowy świat, odnajdując w sztuce nowy wymiar i nowe środki wyrazu dla swojego doświadczenia duchowego. Wiara jest bowiem umiejętnością patrzania na świat, na życie i historię poprzez piękno i harmonię. Sztuka poprzez swój specyficzny język przywołuje tajemnicę tego, co niewyrażalne. W jakimś sensie wiara rodzi sztukę sakralną.

⁵ Zob. tamże, s. 23–44.

⁶ C. Bartnik, *Kultura i świat osoby*, Lublin 1999, s. 33.

|| Sztuka jako inwencja artystyczna i doświadczenie religijne

Starożytny podział na sztuki słuźebne (uzyteczne) i przyjemne (wyzwolone)⁷ przyjmuje się powszechnie, choć nie oddaje on istoty sztuki. Paradoksalnie bowiem zgodnie z tym podziałem sztuka prawdziwa powstaje, gdy umysł zajmie się jakąś działalnością pozyteczną, a nie wtedy, gdy zajmuje się wyzwołaną „sztuką dla sztuki”, czyli jak to dziś postrzegamy, istotą tego, czym ona być powinna. Powyższy podział sztuk uniemożliwiał odróżnienie „sztuk pięknych” od techniki i faktycznie za piękne traktowano sztuki naśladowcze, o ile miały charakter dydaktyczny i potrafiły przekazać prawdy nauki i wiary. Określenie „sztuki piękne”, do których początkowo zaliczano muzykę, malarstwo, rzeźbę i taniec, pojawiło się w 1747 roku, użyte przez francuskiego myśliciela Charles’a Batteux w książce *Les beaux arts reduits a’ un seul principe* i dopełniało starożytny podział sztuk na „sztuki użyteczne” i „sztuki przyjemne”. Umberto Eco twierdzi jednak, że z pierwszą istotną wzmianką o „sztukach pięknych” możemy się spotkać w tekście *Libri Carolini*, powstałym w otoczeniu Karola Wielkiego, a przypisywanym Teodulfowi z Orleanu. Powodem napisania tego dzieła był Sobór w Nicei z 787 roku dopuszczający na przekór rygorystom ikonoklastów posługiwanie się świętymi obrazami. Wtedy właśnie miano wypracować koncepcję neutralności sztuki – mogła być ona zarówno święta, jak i bezbożna, w zależności od tego, kto ją tworzył. W samym obrazie nie ma niczego godnego uwielbienia, a piękno lub jego brak zależą od talentu artysty⁸.

Eco, spoglądając na sztukę z punktu widzenia świeckiego, idzie dalej, twierdząc, że wyjątkowość dzieła sztuki nie podlega idei otrzymanej w akcie łaski. Jest ono dla niego rezultatem doświadczenia przetworzonego przez artystę i ponownie ujętego zgodnie z naturalnymi procesami zachodzącymi w wyobraźni. „Na niepowtarzalność dzieła wpływa jedynie sposób, w jaki owo przetworzenie jest realizowane i przedstawia się percepcji w procesie interakcji pomiędzy przeżytym doświadczeniem, wolą sztuki i samoistnością kształtowanego materiału”⁹. Nie można się do końca zgodzić z takim ujęciem, gdyż sztuka dotyka swoimi korzeniami zarówno istoty doświadczenia religijnego, jak i twórczości artystycznej¹⁰. Twórczość artystyczna jest bowiem darem Boga. Artysta uczestniczy w boskiej mocy

⁷ Zawdzięczamy go Arystotelesowi (tenże, *Polityka* VIII, 2).

⁸ U. Eco, dz. cyt., s. 149.

⁹ Tamże, s. 161.

¹⁰ Por. Jan Paweł II, *List do artystów*, Lublin 2006.

tworzenia, która ma początek w dziele stworzenia, otrzymując „iskrę transcendentnej mądrości”. Twórca, a każdy prawdziwy artysta nim być powinien, nadaje formę i znaczenie czemuś, co już istnieje. Nie stwarza więc, to może czynić tylko Bóg, ale tworzy, objawiając się w ten sposób jako „obraz Boży” i realizując Boże zadanie: „Czyńcie sobie ziemię poddaną” (Rdz 1,28). Powołując człowieka do istnienia, Bóg uzdolnił go do bycia twórcą, może przede wszystkim twórcą własnego człowieczeństwa. Każdy jest powołany do bycia „artystą życia” w znaczeniu sprawności moralnych, kultury życia moralnego realizującego odpowiedzialność i roztropność w rozróżnianiu dobra od zła, kształtowania własnej osobowości, choć nie wszystkim Bóg dał talent tworzenia w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ci, którzy go otrzymali, niezależnie od realizowania swojego człowieczeństwa na drodze etycznych wyborów, przez tworzoną przez siebie sztukę objawiają osobowość i komunikują się z innymi ludźmi¹¹.

Twórcy, działając, chcą udzielić odpowiedzi na egzystencjalne pytania: Kim jest Bóg? Skąd przychodzi i dokąd zmierza człowiek? Jaki jest sens życia? Jak pogodzić cierpienie z niewinnością i sprawiedliwością? Prawdziwa sztuka, wybitna literatura zawsze zawierały te pytania. Sztuka autentyczna jest zawsze związana ze światem wiary, do tego stopnia, że kiedy nawet kultura oddala się od Kościoła, sztuka stanowi jakby pomost w kierunku religijnej nadziei. Każda sztuka powinna być podporządkowana poznawaniu człowieka i troszczyć się o „ekologię ducha”, jak to nazywa papież¹², a prowadząc ku większej świadomości, powinna sprawiać, by człowiek zwracał się ku sobie samemu i stawał się bardziej ludzki. Sztuka ma być szkołą człowieczeństwa¹³.

Powołanie artysty jest powołaniem twórczym. Nadaje ono formę i kształt rzeczywistości i materii świata, próbując ująć w słowie, dźwięku, obrazie, głębię świata i człowieka. I chociaż, jak zauważa papież, „literatura, teatr, film, sztuki plastyczne uważają się dzisiaj w znacznym stopniu za formę krytyki, protestu i opozycji, za oskarżenie tego, co się dzieje. Piękno wydaje się być kategorią wypieraną ze sztuki na rzecz ukazywania człowieka w jego negatywności, w jego sprzecznościach, w jego zabłąkaniu bez wyjścia, w braku jakiegokolwiek sensu [...]”. Tak zwany »zdrowy

¹¹ Tamże, s. 1–2.

¹² Tenże, *Świat kultury i sztuki jest powołany do budowania człowieka* [przemówienie po wysłuchaniu koncertu w teatrze „La Scala” (Mediolan 21 maja 1983)], [w:] tenże, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, Rzym 1986, s. 216.

¹³ Tenże, *L'arte rivelatrice di trascendenza e palestra di piu alla umanita* [przemówienie wygłoszone na spotkaniu z artystami w teatrze La Fenice (Wenecja 16 czerwca 1985)], [in:] *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, vol. 8 (1985), cap. 1, p. 1876–1880.

świat« staje się przedmiotem pośmiewiska i cynizmu”¹⁴, to i tak sztuka nie wyzbędzie się swej roli wspomagania, leczenia, wyzwiania i oczyszczania, zgodnie z grecką koncepcją kultury. Sztuka ma pomagać człowiekowi interpretować świat i życie, ukazując głębię istnienia¹⁵. Sztuka ma zachęcać do nadziei i miłowania, nadając sens, szukając sensu, odpowiadając na sens. Z tego względu potrzebujemy sztuki, bo jest ona Ikoną niewidzialnego Boga. Jest nie tylko Kościołem słowa, ale także sakramentów, świętych znaków i symboli. Wiara zwraca się nie tylko do słuchu, ale i do wzroku. Sztuka także powinna potrzebować Kościoła, jeśli nie chce zubożeć albo w ogóle ulec dekadencji. Sztuka oddaje Kościołowi wielką przysługę konkretyzacji. Kościół jej potrzebuje, ponieważ prawda jest konkretna. Sztuka współczesna urealnia człowieka, uwalniając go z przysłaniającej otoczki romantyczności. Czasem dokonuje się to kosztem ukazywania zabłąkania, zamętu, lęku, absurdalności czy bezsensu, karykatury historii, odrzucając wszelkie tabu¹⁶.

||| Teologiczna estetyka

W kontekście podejmowanego tutaj zagadnienia możemy też mówić o teologicznej estetyce, wynikającej z zainteresowania Kościoła problemem piękna i dialogiem ze światem artystycznym. O potrzebie tego typu dialogu pisał wiele Jan Paweł II m.in. we wspomnianym wcześniej *Liście do artystów*. Zaznaczyć zarazem trzeba, że dialog ten na przestrzeni minionych dwóch tysięcy lat nigdy nie zaniknął. Prawdziwą racją dla tego rodzaju dialogu, zdaniem Jana Pawła II, nie są tylko motywy historyczne czy względy funkcjonalne – jest nim zakorzenienie w istocie doświadczenia religijnego i twórczości artystycznej¹⁷. W rozumieniu Ojca Świętego dialog Kościoła z artystami zasadza się na naturalnej symbiozie istniejącej pomiędzy religią, duchowością i kulturą¹⁸. Sztuka chrześcijańska w rzeczywistości posiada walor „teologiczny”, o ile na swój sposób komunikuje przesłanie religijne: „Sztuka odznacza się sobie tylko właściwą zdolnością

¹⁴ Tenże, *Istota, wielkość i odpowiedzialność sztuki i publicystyki* [przemówienie do artystów i dziennikarzy (Monachium 19 listopada 1980)], [w:] *Wiara i kultura...*, s. 101–103.

¹⁵ Tenże, *Natura i sztuka drogami prowadzącymi do Boga* [spotkanie z przedstawicielami świata nauki i sztuki (Wiedeń 12 września 1983)], [w:] *Wiara i kultura...*, s. 222.

¹⁶ Tenże, *Istota, wielkość i...*, s. 103–105.

¹⁷ Tenże, *List do artystów*, s. 30.

¹⁸ Tenże, *Allocuzione ai membri della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa in occasione della prima Assemblea Plenaria* (12.10.1995), 2.

ujmowania wybranego aspektu tego orędzia, przekładania go na język barw, kształtów i dźwięków, które wspomagają intuicję człowieka patrzącego lub słuchającego. Czyni to, nie odbierając samemu orędziu wymiaru transcendentnego ani aury tajemnicy”¹⁹. Stąd sztuka i dobra kulturowe mogą spełniać szczególną rolę dla Kościoła, o ile podporządkowane są ewangelizacji, kultowi, a także chrześcijańskiej *caritas*.

Dialog „świata artystycznego” z Kościołem jest zawsze możliwy, choćby z tego powodu, że sztuka nawet w okresie rozłamu między kulturą a Kościołem pozostawała swego rodzaju pomostem prowadzącym do wiary i otwarcia się na Tajemnicę²⁰. W tym ujęciu sztuka jest częścią *traditio ecclesiae*, co wyjaśnia fakt, że zajmuje ona dziś w rozważaniach filozoficzno-teologicznych szczególnego rodzaju miejsce jako teologia estetyczna, poszukując nieustannie swojego *locus theologicus* w refleksji nad wiarą, także na poziomie instytutów teologicznych. Instytuty są miejscem trudnego, ale i niezwykle ważnego dialogu ze światem kultury. Warto tu przypomnieć, że od jakiegoś czasu w niektórych ośrodkach uniwersyteckich, tak świeckich, jak i kościelnych, otwarto ścieżki nauczania dotyczące sztuki chrześcijańskiej, historii sztuki, teologii kultury, a także i estetyki teologicznej²¹.

Współcześni teologowie – jak na przykład Hans Urs von Balthasar – zaczęli postrzegać piękno jako kategorię teologiczną i podjęli wysiłek budowania teologii piękna lub teologii estetycznej. Balthasarowi nie chodziło przy tym o proste zastępowanie etyki estetyką, dobra pięknem, ale o pokazanie istotnego związku pomiędzy różnymi nazwami tej samej rzeczywistości. Ujmując rzecz historycznie, Platon określał piękno jako blask prawdy (*splendor veritatis*), a Augustyn jako blask ładu i porządku (*splendor ordinis*). Fiodor Dostojewski głosił, że świat będzie zbawiony przez piękno, bo pięknem jest Chrystus. Simone Weil uważała, że piękno jest dla współczesnego człowieka niemal jedyną drogą do uwierzenia w Boga. Balthasar podkreślał, że piękno zawsze otacza nieuchwytnym blaskiem oblicze tego, co prawdziwe i dobre. Przestrzegał jednak, że gdy piękno staje

¹⁹ Tenże, *List do artystów*, s. 50.

²⁰ Tamże, s. 48.

²¹ Tak było w przypadku Kursu Wyższego *Per i Beni Culturali della Chiesa* otwartego na Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, który w 2006 roku stał się nawet niezależnym Wydziałem Historii i Dziedzictwa Kulturowego Kościoła. W podobny sposób postąpiono na UKSW, gdzie w 2004 roku powstała specjalizacja z zakresu teologii kultury. Pierwsza w Polsce Sekcja Teologii Kultury rozpoczęła swoją naukową aktywność wraz z rokiem akademickim 2005/2006. Sekcja ta powstała z potrzeby dialogu między wiarą a kulturą. W roku 2008 przekształcona została w Instytut Wiedzy o Kulturze.

się formą, która nie jest pojmowana w sposób tożsamy z bytem, duchem, wolnością, oznacza to, że powraca wiek estetyzmu²².

Estetyzm objawia się w nadobfitości wytworzonych form piękna wszechobecnych do tego stopnia, że zaciera się granica między tym, co piękne, a tym, co niepiękne. Piękno zostaje oderwane od religii i moralności – od zadziwienia, które daje jedynie transcendentna perspektywa. Balthasar proponuje nie używać zatem pojęć estetycznych w teologii, gdyż jego zdaniem ludzki zwyczaj określania pięknym tego, co się nam wydaje, że jest piękne, jest na ziemi nieprzewycięzalny. Pisze on: „Teologia, która posługuje się takimi pojęciami [tj. estetycznymi – W.K.], wcześniej czy później przerodzi się z teologicznej estetyki, tzn. z próby uprawiania estetyki na płaszczyźnie i przy pomocy metod teologicznych, w teologię estetyczną, tzn. zdradzi i wyprzeda teologiczną treść bieżącym poglądom świeckiej nauki o pięknie”²³. Zdaniem Balthasara słowo „estetyczny” w teologii zarówno katolickiej, jak i protestanckiej oznaczało coś, co ograniczało się jedynie do patzenia i smakowania, ponieważ brane było w świeckim, ograniczającym, a tym samym pejoratywnym sensie. Dla zwolenników koncepcji estetyzacji świata z kolei element etyczno-religijny czy wprost chrześcijański był tym, co zafałszowuje lub nawet niszczy właściwą postawę²⁴. Zatem można przyjąć teologiczną estetykę poszukującą piękna w świecie za pomocą metody teologicznej, ale należy unikać teologii estetycznej, która jest w jakimś sensie estetyzacją całej przestrzeni teologicznej. W opinii Balthasara teologia jest jedyną nauką, której przedmiotem może być piękno transcendentalne. Rozumiała to już starożytna teologia Ojców Kościoła i scholastyki, sprowadzając wartość piękna do zasady stwórczej oraz do teologii zbawienia. Ojcowie postrzegali piękno jako transcendentalne i w tym duchu uprawiali teologię, w tym także teologię piękna²⁵. Samo Pismo Święte jest przecież w przeważającej mierze księgą poetycką.

Z kolei Bartnik jest zwolennikiem estetyki personalistycznej, gdyż jego zdaniem człowiek nie może być rozumiały tylko przez *existens*, *bonum* czy *verum* – człowieka rozumiemy przez *pulchrum* – piękno. Estetyka jest nieodłączna od personologii. Trudno byłoby zrozumieć świat osoby

²² H. Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, przekł. E. Marszał, J. Zakrzewski, Kraków 2008, s. 19.

²³ Tamże, s. 32.

²⁴ Tamże, s. 43.

²⁵ Wystarczy przywołać na pamięć: Ireneusza, Bazylego, Grzegorza z Nyssy, Ambrożego, Anastazego Synaitę, Klemensa, Orygenesza, Hieronima, Ignacego, Hermasa, Tertuliana, Grzegorza z Nazjanzu, Kasjana i Benedykta.

bez piękna, w konsekwencji bez wartości estetycznych. Człowiek otoczony jest bowiem bezmiarem piękna w sobie i wokół siebie (duchowość, przyroda, sztuka, świat smaków, zapachów, blask myśli, kontemplacja doskonałości). Człowiek odkrywa siebie w pięknie i kreuje jednocześnie piękno ze świata swojej osoby. Ponieważ człowiek przemienia siebie w piękno, możemy mówić o antropologii i personalizacji piękna²⁶. W takim rozumieniu piękno może zaistnieć i być poznane tylko w relacji do osoby.

|| Obecność teologii piękna w twórczości Caravaggia

Doznania estetyczne pod wpływem sztuki sprawiają, że człowiek choć na chwilę może się wyrwać z prozy życia i dotknąć jakiejś innej, transcendentnej wobec niego rzeczywistości. Pojęcia „transcendencja”, „metafizyka” nie należy jednak nadużywać. Każde obrazowanie jest zawsze przekraczaniem, czyli transcendencją przedmiotu w kierunku jego ideału. Twórczość transcenduje realność obiektu w kierunku tajemnicy. Nie można jednak tego rodzaju doświadczenia absolutyzować i równać z doświadczeniem religijnym²⁷. W przypadku Michelangela Caravaggia można jednak mówić o teologii piękna, gdyż jest to zamierzenie w historii sztuki nowatorskie i odważne, które zmieniło obowiązujące kanony. Obrazy Caravaggia są bardzo plastyczne. Przykuwają wzrok, wciągają, intrygują, nie pozostawiają obojętnym, nie są nudne. Wprost przeciwnie – wielu fascynują i inspirują, przekazują ludzkie emocje. Jest na nich zdumienie, lęk. Jest piękno, intelekt, wyobraźnia. Badacze jednak sądzą, że nie ma w nich miłości, są chłodne, choć nie można stosować uogólnień, gdyż na przykład obraz *Święta rodzina odpoczywająca podczas ucieczki do Egiptu* jest pełen uczucia. Prawdą natomiast jest, że w twórczości Merisiego nie znajdziemy scen przedstawiających serdecznych ludzi, którzy się kochają. Na jego religijnych płótnach nie wyczuwa się namacalnej obecności Boga, nie ma Jezusa promieniującego miłością – jest natomiast Światło jako alegoria, ale ono wydaje się jeszcze mocniej przemawiać niżli figuratywna postać.

Caravaggio stosuje starochrześcijańską symbolikę: naczynie z wodą i chleb na stole w oberży to symbole Eucharystii; owoce w koszu – owoce granatu to zapowiedź męki Chrystusa; jabłko – symbol grzechu popełnionego przez prarodziców; szeroko rozwarte ramiona apostoła – to aluzja do krzyża; Madonna depcząca głowę węża – to symbol zwycięstwa nad

²⁶ C. Bartnik, dz. cyt., s. 259.

²⁷ T. Boruta, *O malowaniu duszy i ciała*, Kielce 2006, s. 99.

szatanem. Na obrazach Caravaggia zawsze się coś dzieje. Widać w nich i dramaturgię akcji, i psychologię postaci – spojzenie, gest, wymowę oczu, mimikę. Dramaturgia jego obrazów to jakby zatrzymany kadr w filmie. Jeden moment, który decyduje o całym życiu. W *Powołaniu Świętego Mateusza* jest to chwila, w której Mateusz po raz pierwszy w życiu spojrzął w oczy Jezusowi. W centrum zainteresowań artysty jest człowiek i jego los, niekiedy bardzo dramatyczny, jego uczucia, emocje, napięcia życiowe – prawdziwe studium człowieczeństwa. Może dlatego jego twórczość jest ponadczasowa, a on sam – nieustannie podziwiany. W jego obrazach widać wnikliwą analizę życia ludzkiego, ale i wymagania wypływające z Ewangelii, które pragnął umieścić nie w jakiejś odległej historii, ale uczynić je wydarzeniami dziejącymi się współcześnie.

Caravaggio malował obrazy religijne w sposób niezwykle nowatorski. Widać w nich ekstazę, głęboką refleksję, wielkie nawrócenia i epizody biblijne opowiadające o Bożej obecności w człowieczym losie. Pragnął oddać stan duszy ludzkiej, tworząc wprost psychologiczne studia. Gra światła podkreślała religijny charakter i dramatyzm bardzo ludzkich postaci. Caravaggio posiadał umiejętność nie tylko opisywania prawdy, ale także jej odkrywania²⁸. Postaci z jego obrazów są osobowościami niezwykle silnymi, a z drugiej strony znają smak słabości. Teologia obrazów Caravaggia widoczna jest szczególnie w prezentacjach postaci Jezusa. Jest to zawsze Bóg wcielony w ludzką postać. Człowiek jak każdy inny, a jednocześnie Mesjasz zdolny znieść każdy ciężar ze względu na misję, z jaką przyszedł na ten świat. Wyjątkowo mocne wrażenie robią u Caravaggia twarze Chrystusa. Są one po prostu piękne, choć jednocześnie bardzo realistyczne. Nie widać w nich żadnej idealizacji, jak to ma miejsce u Rafała czy Michała Anioła. Te twarze są bardzo ludzkie – z jednej strony pełne zmęczenia, gniewu, cierpienia, wydawać by się mogło – nawet rozpacz, „krzyku duszy”, a z drugiej pełne spokoju, stanowczości, duchowego piękna.

Teologia obrazów Caravaggia znajduje swoje odzwierciedlenie także w teofanii Boga czyniącej z ciała prasakrament. „Bóg jest źródłem integralnego piękna ciała” – powie Jan Paweł II na odsłonięciu odnowionych fresków *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej²⁹. Sztuczne, mocne punktowe oświetlenia u Caravaggia jakby przeobrażają ciała, stwarzają ostre kontrasty, które zmieniają pierwotne proporcje, prowokują widzenie, myśl, wyobraźnię. Jest to swego rodzaju

²⁸ M. dal Bello, *La Biblia di Caravaggio. Immagini dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Ratisbona 2010, s. 18.

²⁹ Jan Paweł II, *Homilia na odsłonięcie „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła*, „L'Osservatore Romano” 1994.

optyczno-psychologiczna gra wzmagająca doświadczenie metafizyczne. Dosadnie, naturalistycznie malowane ciało ludzkie w obrazach Merisiego, pisze Tadeusz Boruta, „staje się naczyniem na pragnącego przemiany ducha”³⁰. Każda historia ludzka zawiera w sobie coś ze świętości, dlatego święte i ludzkie historie wzajemnie się przenikają. Caravaggio świetnie to ukazuje i jest to być może najcenniejszy element jego teologii obrazu.

|| Chrystocentryzm Caravaggia

Przyjmuje się, że dzieła sztuki są niejako spowiedzią autora, ujawniają jego osobowość i duchowość. Gdy analizujemy twórczość Caravaggia, oczywiście się staje, że centralną postacią jego obrazów i zarazem głównym bohaterem – nawet wtedy, gdy Go na obrazie nie ma – jest Chrystus. Można zatem powiedzieć, że Caravaggio ukazuje osobowość i duchowość chrystocentryczną – osoba Chrystusa jest najważniejsza i to w niej wydarza się konfrontacja dobra i zła, których smak Caravaggio znał tak dobrze. Artysta często maluje Chrystusa wprost, figuratywnie (*Powołanie Mateusza, Pojmanie Jezusa w Getsemani, Biczowanie, Cierniem koronowanie, Ecce Homo, Zdjęcie z krzyża, Wieczera w Emaus, Niedowiarstwo Tomasza*), ale także nie wprost w postaci Światła (*Nawrócenie Świętego Pawła, Ekstaza Świętego Franciszka, Hieronim i Anioł*). Artysta wyraża ewangeliczną prawdę: „Chrystus jest Światłem świata” (J 8,12), Światłem, które świeci w ciemnościach także ludzkiej duszy, jak w przypadku niego samego. Oryginalnością chrystologii Caravaggia jest to, że Chrystus staje się jednym z nas – człowiekiem cierpienia odczuwającym ból swej cielesności, podobnym do nas we wszystkim – cały człowiek. Chrystus pozostaje dla niego miejscem, w którym dusza skorodowana grzechem doznaje oczyszczenia, uczestnicząc w łasce Odkupienia. Malarz odsłania w obrazach religijny dramat swojej duszy, przemieszania się „ziarna z plewami”, nieustannej walki dobra ze złem, w której uosobieniem zła jest ciemność, a dobra – światło³¹.

Światłocien to ważny element budowy nastroju u Caravaggia. Artysta traktuje go dosłownie i w przenośni jako obecność Bożą. Źródło światła znajduje się poza obrazem i czasem pada jakby z reflektora. Cień jest tak głęboki, że niekiedy nic nie widać i trzeba specjalnej ekspozycji jego

³⁰ T. Boruta, dz. cyt., s. 62.

³¹ Na temat chrystologii obrazów Caravaggia zob. R. Tremblay, *Saggio sulla fisionomia spirituale di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, [in:] *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti*, ed. S. Macioce, Roma 1995, pp. 309–315.

obrazów, odpowiednio podświetlanych, aby wydobyć z nich treść. Merisi był prekursorem w zastosowaniu technik światła w malarstwie. Do czasów Caravaggia światło było symbolem boskości, piękna, dobra, porządku, prawości, a ciemność przeciwieństwem tego wszystkiego – miejscem panowania zła, występku itp. Dlatego postać Jezusa i świętych przedstawiano jako świetlistą jasność. Od Caravaggia światło zaczyna mieć inne zadanie. Forma obrazów Caravaggia pokazuje proces permanentnej przemiany świata, wysiłek wydobywania się z niebytu ku istnieniu. „W Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1,4-5). Mrok u Caravaggia ma podwójną rolę – jest nicością zagrażającą naszemu istnieniu, a jednocześnie w głębokości jego czerni świeci jakaś fundamentalna prawda o naszym życiu. U niego światło jest zawsze zewnętrzne. Jego źródła nigdy nie widzimy. Zobaczyć możemy natomiast jego działanie, jak wydobywa z mroków tragizm ludzkiego życia.

Caravaggio wychodził z założenia, że naturalnym obszarem życia człowieka jest ciemność otaczająca go zewsząd, w którą wdziera się chwilowy prześwit, jakby prześwit prawdy. Można powiedzieć, że jest to pozytywna mistyka ciemności, jakby w nawiązaniu do mistrzów duchowości Jana od Krzyża (1542–1591) czy Teresy Wielkiej (1515–1582), współczesnych Caravaggiemu mistyków piszących o „nocy ciemnej zmysłów”, z których zakwita jednak mistyczna duchowość. Niektórzy twierdzą³², że tylko na gorącym południu Europy mogła powstać pozytywna mistyka ciemności. Tutaj bowiem ciemność, cień, odgródzenie się od żaru południowego słońca przynosi odrobinę ukojenia. U Caravaggia światło niekiedy tylko muska twarz, a często spoczywa na karku, plecach czy fragmencie policzka. Nic dziwnego, że malarstwo tzw. tenebrystów w Hiszpanii i Włoszech święciło wtedy swoje największe sukcesy. Ciemność zatem może być wartością pozytywną na równi ze światłem, a jednocześnie atrybutem Pana Boga. U caravaggionistów naturalistyczne postaci wydobywane są światłem z ciemności, jakby były zagrożone niebytem.

Caravaggio w swoich obrazach odkrywa mroki duszy ludzkiej. Światło u niego jest nie tylko czynnikiem sprawczym wydobywającym świat z mroków niebytu ku istnieniu, ale i siłą przemieniającą. Ma znaczenie nie tylko fizyczne, ale i moralne. W nim ukrywa się łaska Boża dosięgająca Mateusza w jego powołaniu, w nim zawierają się dyskrecja i ciepło Bożego Narodzenia, w nim odnajdujemy siłę cierpienia ubiczowanego ciała Chrystusa. Z kolei cień nie jest u niego tylko mrokiem fizycznym, lecz

³² Na przykład malarz i intelektualista Tadeusz Boruta, zob. tenże, s. 164.

także nocą duchową, rozgrywającym się dramatem, jak w obrazie *Dawid i Goliat*, gdzie światło wydobywa się z czerni mroku. Rzecz ciekawa, mrok u Caravaggia zawsze stwarza życie, które z kolei uwidacznia swoją moc w ciałach „mówiących”. To nie są jakieś nadzwyczaj piękne ciała. Są realistyczne, nie wyidealizowane. Caravaggio – co widać w jego obrazach – kocha życie, jakiegokolwiek by ono było. W wielu z nich przedstawia samego siebie, czasem nawet dwukrotnie, jak w przypadku *Dawida i Goliata* z Gallerii Borghese w Rzymie, gdzie jego twarz widzimy najpierw w młodzieńczym Dawidzie, a później także w wytrzeszczającym oczy Goliacie. Oznacza to, że jako artysta nie zachowuje dystansu do swoich obrazów. Wchodzi niejako do wewnątrz opowiadanej historii ze swoim osobistym zaangażowaniem. Podejmuje *via crucis* – drogę krzyża, która ma go jednak doprowadzić do *via lucis* – drogi światła.

Historie święte opisane w obrazach Caravaggia są drogą człowieka, któremu towarzyszy Bóg-Człowiek i przemierza wraz z nim życiowe przestrzenie od ciemności ku światłu, od cierpienia ku nadziei. Głównym obiektem, powtórzmy, zawsze pozostaje człowiek i jego los. Dramaturgia życia ujawniająca się w jego przedstawieniach miesza się z wielkim zaufaniem do życia i wolą jego kontynuacji. Jego sztuka jest dogłębnie ludzka, dlatego też dogłębnie duchowa. Może w tym tkwi tajemnica niezwyklej aktualności artysty. Patrząc na obrazy Caravaggia, ludzie odnajdują swoją wiarę, umacniają swoje związki z Chrystusem, tak więc w Caravaggiu odnajdujemy „teologa”, który sam przeżywa niepokój o zbawienie, ale jednocześnie potrafi poprowadzić ludzi poprzez swoje arcydzieła w tajniki duchowości, w zwycięstwo dobra nad złem. Jeśli prawdą jest, że sztuka jest po to, aby niepokoić, malarstwo Caravaggia w jego absolutnym genjuszu niepokoi sumienia ludzkie. W jego obrazach widać pobożność ludową, wiarę przeżywaną, doświadczenie duchowe. Historie, które opowiada na swoich obrazach, są i naszymi historiami. Nic dziwnego – sztuka i wiara nie mają granic czasowych czy przestrzennych. Są ciągle aktualne.