



WIZUALIZACJA A EWANGELIZACJA

Przeszłość i teraźniejszość

Praca pod redakcją

Waldemara Ciśło, Dagmary Jaszewskiej i Aldony Piwko



WIZUALIZACJA A EWANGELIZACJA
Przeszłość i teraźniejszość

VISUALIZATION AND EVANGELIZATION
Past and present

WIZUALIZACJA A EWANGELIZACJA

Przeszłość i terażniejszość

Praca pod redakcją
Waldemara Cisko, Dagmary Jaszewskiej i Aldony Piwko



Instytut Dialogu Kultury i Religii
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2015

Recenzenci

Prof. dr hab. Jan Górski, UŚ
Prof. KUL dr hab. Andrzej Pietrzak

Łamanie i projekt okładki
greg^{of}



© Copyright by Wydawnictwo UKSW

ISBN 978-83-8090-023-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
01-815 Warszawa, ul. Dewajtis 5, tel. (22) 561 89 23; fax (22) 561 89 11
e-mail: wydawnictwo@uksw.edu.pl
www.wydawnictwo.uksw.edu.pl

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
KS. IGNACY BOKWA	
Teologiczne obrazy Kościoła	11
Theological images of the Church	
WITOLD KAWECKI CSsR	
Film jako wizualizacja i komunikowanie wiary	27
Film (movies) as a visualization and communicating faith	
DAGMARA JASZEWSKA	
Teologia polska. O filmie Marka Koterskiego	
„Wszyscy jesteśmy Chrystusami”	49
The Theology of Polish. About the Marek Koterski’s film	
<i>Wszyscy jesteśmy Chrystusami (We’re All Christs)</i>	
KS. LEONARD FIC	
Motywy religijne w indyjskiej sztuce filmowej	81
Religious motives in Indian film-making	
KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA	
Reewangelizacja przez kulturę.	
Teatr jako miejsce działania teologii wizualnej	109
Reevangelizing through culture. Theater as a <i>locus</i> for visual theology	
BOGUMIŁ GACKA MIC	
Stosowanie jasnej zasady personalizmu w mass mediach	125
The realization of the clear principle of personalism in mass media	
KS. JÓZEF ŁUPIŃSKI	
Wiara i sztuka. Kielichy i pateny w Polsce do końca XII wieku	
oraz ich programy ikonograficzne	169
Faith and Art. Chalices and patens in Poland until the end	
of the twelfth century and their iconographic programs	

KS. NORBERT MOJŻYŃ	
Karta Wenecka a dziedzictwo kulturowe Kościoła katolickiego	185
The Venice Charter vs the Cultural Heritage of the Catholic Church	
WOJCIECH KLUJ OMI	
Wizualizacja wiary na przykładzie sztuki chrześcijańskiej w Chinach	201
Visualization of faith on the example of Christian Chinese art	
JAROSŁAW RÓŻAŃSKI OMI	
Przykłady wizualizacji Ewangelii i inkulturacji w architekturze sakralnej w północnym Kamerunie	217
Examples of the Gospel visualization and church architectural inculturation in northern Cameroon	
TOMASZ SZYSZKA SVD	
Sztuka sakralna w redukcjach jezuickich jako efektywny środek ewangelizacji Indian	235
Sacred art in Jesuit reductions as an effective means of evangelization of Indians	
ALDONA PIWKO	
Znaczenie obrazu w tradycji muzułmańskiej	261
The importance of image in islamic tradition	
KS. WALDEMAR CISŁO	
Wizualizacja w islamie. Prowokacja czy próba ustalenia granic wolności wypowiedzi?	283
Visualization in Islam. Provocation or an attempt to establish the boundaries of freedom of expression?	
HUBERT KACZMARSKI, JAN STALONY-DOBRZAŃSKI	
Kanon w sztuce sakralnej Kościoła – balast czy fundament wizualnej ewangelizacji (kilka refleksji filologa klasycznego i i architekta)	295
The canon of sacred art of the Church – visual evangelization's ballast or foundation (some reflections of a classical philologist and an architect)	

WSTĘP

Wizualizacja jest graficzną metodą tworzenia, środkiem analizy oraz sposobem przekazywania informacji. Środki wizualne stosowane są do przekazywania rozmaitych komunikatów, zarówno abstrakcyjnych, jak i rzeczywistych. Można stwierdzić, że historia ludzkości zatoczyła koło. W najdawniejszych czasach człowiek porozumiewał się z otoczeniem za pomocą rysunków oraz grafik, o czym świadczy malarstwo naskalne, zwłaszcza istniejące do dziś na terenach Australii, powstałe w okresie górnego paleolitu, datowanego na 40 tysięcy lat przed Chrystusem. Podobnie prehistoryczną metodą komunikacji było pismo obrazkowe, określane mianem pisma piktograficznego, w którym każdy rysunek oznaczał konkretne pojęcie. Odkrycie papieru oraz wynalezienie druku, rozpoczęło zachwyt ludzkości nad obrazem kreowanym za pomocą słów, aczkolwiek malarstwo i sztuki plastyczne pozostawały wciąż w kręgu zainteresowań twórców kultury, różnych okresów. Jednak niewątpliwie wiek XX i początek XXI zintensyfikował znaczenie wizualizacji w życiu człowieka. Staliśmy się społeczeństwem obrazkowym, do którego najwięcej informacji dociera przy pomocy rozmaitych form wizualnych.

Obecnie wizualizacja zajmuje istotne miejsce w prowadzeniu badań naukowych. Jest wykorzystywana nie tylko w dyscyplinach technicznych oraz naukach o życiu, jak chociażby w medycynie, ale też stanowi istotny element dydaktyczny, umożliwiający ukazanie wielu zjawisk oraz praw. Niewątpliwie wizualizacja jest głównym środkiem wyrazu artystycznego: sztuki, filmu, teatru.

Wszechobecność obrazu w życiu codziennym, nowoczesnego człowieka XXI wieku, została poddana szczegółowym badaniom naukowym, zatytułowanym *Wizualizacja a ewangelizacja – przeszłość i teraźniejszość*. W tym celu został powołany zespół badawczy, który stanowili pracownicy Instytutu Dialogu Kultury i Religii Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, reprezentujący różne dyscypliny nauk humanistycznych. Wśród nich znaleźli się specjaliści historii, historii sztuki,

kulturoznawcy, socjologowie, misjonarze i misjologowie, religioznawcy oraz teolodzy.

Interdyscyplinaroność specjalistów biorących udział w projekcie, umożliwiła przeprowadzenie pogłębionej analizy zjawiska wizualizacji. Badania były prowadzone w kraju i poza jego granicami. Polskimi miastami, w których członkowie zespołu prowadzili badania nad wizualizacją były dwa ośrodki, gdzie znajduje się imponująca liczba zabytków, zarówno sztuki jak i architektury, a więc Kraków i Toruń. Warto podkreślić, że w 2014 roku w Toruniu odbyła się konferencja poświęcona działalności konserwatorskiej oraz ochronie zabytków. Natomiast Muzeum Narodowe w Krakowie w 2015 roku było organizatorem imponującej wystawy malarstwa międzynarodowego, inspirowanego kulturą muzułmańskiej Turcji. Ponadto badania były realizowane w Wiedniu, Berlinie, Rzymie, Mediolanie, Bazylei oraz na Sri Lance. Badacze zgłębiali wiedzę nie tylko w bibliotekach oraz muzeach, lecz brali udział w festiwalach filmowych, pogłębiając praktyczną wiedzę w zakresie szeroko rozumianej wizualizacji, obecnej w przestrzeni publicznej.

Celem prac zespołu było przeprowadzenie badań wybranych tekstów kulturowych pod względem treści teologicznych, biblijnych i chrześcijańskich, a także próba ukazania obrazu jako nośnika Ewangelii. Szeroko pojęta wizualizacja niejednokrotnie stawała się miejscem teologicznego poznania. Perspektywą dla badań są współczesne koncepcje kultury wizualnej, a dokładniej ich interdyscyplinarny wymiar kulturoznawczo-teologiczny, rozpoznany w pracach na temat *locus theologicus* w kulturze wizualnej. Jest to zarazem pytanie o kondycję kultury chrześcijańskiej w 1050 rocznicę Chrztu Polski – w jaki sposób chrześcijaństwo jest dziś obecne w szeroko pojętym obrazie? Czy i w jaki sposób obecne są w niej ważne teologiczne tematy, pytania, wątki, wartości? Czy jest w ogóle możliwa dziś obecność kultury chrześcijańskiej w sekularyzującej się współczesnej Polsce i świecie?

W prezentowanej publikacji zostały zaprezentowane treści religijne w różnych dziełach kultury: sztuce użytkowej, filmie, teatrze, mediach, sztukach plastycznych. Podstawę warsztatu naukowego stanowiły metody badawcze stosowane w humanistyce, z uwzględnieniem metod teologicznych.

Autorzy w swoich pracach zastanawiają się nad możliwościami wizualizowania Boskich spraw. Wśród nich są stwierdzenia, podkreślające z całą mocą świętość Kościoła, będącego sakramentem, niewidzialną tajemnicą, która poszukuje obrazowo-materialnych form ukazania się w świecie, w historii. Ważna jest także kwestia etyki, zwłaszcza w mass-mediach, w której trzeba nieustająco pamiętać o godności człowieka, priorytecie

relacji osobowych, a także respektowaniu zasad porządku moralnego oraz przyjęciu jasnej hierarchii wartości. Należy zwrócić uwagę także na sposoby inkulturacji w architekturze oraz sztuce i sposobów jej dostosowywania do obowiązującego stylu w danym regionie. Podobnie film oraz sztuki teatralne także wpisują się w szeroko rozumianą metaforę, wpisując się w teologiczne przesłanie Ewangelii, która chętnie posługuje się takim środkiem wyrazu. W badaniach zwrócono także uwagę na obecność obrazu w tradycji muzułmańskiej. Zasadniczo islam sprzeciwia się kreowaniu wizerunków Boga, osób i zwierząt, uznając, że jedynym Twórcą i Kreatorem rzeczywistości jest Bóg. Niemniej jednak w islamie odnaleźć można przejawy wizualizacji wiary, ale obraz też staje się kontrowersją, a przez to powodem do agresji.

Efekty realizowanego przez zespół projektu zostały zawarte w artykułach naukowych, opublikowanych w niniejszej książce.

KS. IGNACY BOKWA

TEOLOGICZNE OBRAZY KOŚCIOŁA

Na pytanie o tożsamość Kościoła¹ można udzielić dwojakiego rodzaju odpowiedzi. Jedną z nich to definicje, ujmujące doświadczenie Kościoła w postać teoretycznej refleksji. Druga – to obrazy, teologiczne metafory, obdarzone przez Kościół nawet większym zaufaniem niż teoretyczne koncepcje. Okazuje się bowiem, że kiedy Kościół chce powiedzieć coś o sobie, chętniej sięga właśnie do teologicznych obrazów, takich choćby jak „lud Boży”, „Ciało Chrystusa”, „oblubienica Chrystusa”, „matka wierzących”, ale i płynący po falach czasów „statek”, „dom Boży” i wiele innych. Można też wyróżnić przestrzenne wyobrażenia dotyczące istoty Kościoła, takie jak budynek bądź naczynie. Obraz Kościoła jako domu łączy się z wyobrażeniem Kościoła jako pewnego pomieszczenia, w którym można coś gromadzić, przechowywać – na przykład wiedzę dotyczącą wiary. Tak to właśnie zostało sformułowane w Konstytucji dogmatycznej o Kościele *Lumen gentium* II Soboru Watykańskiego, gdzie cały numer 6. dokumentu poświęcono metaformom jako podstawowym formom samozrozumienia Kościoła (między innymi zanalizowano tam metaforę budynku). Zresztą dokument ten również posługuje się metaforą, gdy już na początku tytułuje Jezusa Chrystusa mianem *Lumen gentium* – światła narodów. Nie będzie więc przesadą stwierdzenie, że pojęcie Kościoła oznacza w pierwszym rzędzie obraz Kościoła².

Tworzone obecnie zręby teologii wizualnej wymagają pogłębionej refleksji teoretycznej. Powinna ona wykazać, że w teologii Kościoła katolickiego istnieje już bogata i wielokierunkowa oraz wielowarstwowa rzeczywistość teologii wizualnej, świadomie interesującej się obrazem jako środkiem

¹ Por. M. Kehl, S.C. Kessler, *Priesterlich werden. Anspruch für Laien und Kleriker*, Würzburg 2010.

² Wyraźnie wskazuje na to wydany z polecenia biskupów niemieckich diecezji Augsburg i Essen katolicki katechizm: *Botschaft des Glaubens*, Hg. A. Baur, W. Plöger, Donauwörth – Essen 1978, w którym rozdział poświęcony istocie i posłannictwu Kościoła otwiera obszerny paragraf: *Bilder der Kirche (Obrazy Kościoła)*, s. 194–196.

wyrażenia tajemnicy tej wspólnoty Boga z ludźmi³. Po pierwsze pyta ona każdą z użytych metafor o jej zmienną zawartość znaczeniową. Po drugie zaś odnosi się do metafor, zwłaszcza tych częściej i chętniej stosowanych, badając ich podstawy i zdolność wyrażania zamierzonych treści. Te dwa elementy metody zostaną zastosowane w niniejszym opracowaniu; będzie to próba dostarczenia teologii wizualnej konkretnego *modus procedendi* na przykładzie analizy teologicznych metafor Kościoła.

Metodologiczny status metafory w języku teologicznym

Metodolodzy teologii wizualnej zdają sobie sprawę z tego, że zajmując się obrazem jako środkiem wyrazu muszą się liczyć z problemem nieostrości, braku precyzji wypowiedzi. Sięgnięcie po obraz oznacza bowiem zaniechanie dążenia do jednoznaczności i określoności tego, o czym się mówi. Taki język ma szansę uwolnić się od pojęciowego gorsetu ścisłości, by stać się formą wypowiedzi, która sama w sobie jest komunikatywnym znakiem, domagającym się jednak interpretacji zawartego w nim zamiaru i jego treści. W odniesieniu do rzeczywistości Kościoła język teologicznej metafory zdaje się być środkiem wyrazu bliższym sposobowi jego życia i działania, jako że i obraz, i sam Kościół, którego istotę obraz ma wyrażać, łączy fundamentalna cecha: niemożność zastosowania do nich pewnego siebie i kończącego poszukiwania zabiegu definiującego. Obraz i Kościół są względem siebie kongenialne, jako że obrazowe nazwania Kościoła co rusz wymykają się jednoznacznej identyfikacji – podobnie zresztą jak i on sam, który przy pomocy obrazu (teologicznej metafory) ma być nazwany i określony, przynajmniej aproksymatywnie. Obraz niejako poddaje ton, proponuje kierunek poszukiwania tego, czym Kościół „jest”, a jednocześnie wyklucza negację tego, czym on „nie jest”. Dzieje się tak dlatego, że metafory zostają użyte inaczej niż znaczenie wyrazu i nie wyrażają tego, co znane i ogólnie dostępne. Jeśli Kościół mówi o sobie, że rozumie siebie jako „lud Boży”, to od strony językowej stawia siebie najpierw na płaszczyźnie „ludów”, by jednocześnie wzniesić się znacząco ponad tę doświadczalną płaszczyznę. O ile tylko metafory nie są zbytnio zużyte i bezmyślnie nadużywane, posiadają w sobie energię, skłaniającą do aktywnego i kreatywnego nadania im znaczenia przydatnego w życiu

³ Por. A. Napiórkowski, *Gott-menschliche Gemeinschaft. Katholische integrale Ekklesiologie*, Frankfurt/Main – Bern [i. in.] 2011.

i w doktrynie Kościoła – a nie tylko odczytania tego znaczenia, które one ze sobą przyniosły jako do siebie przypisane. Chcąc pojąć rzeczywistość ukrytą w metaforach, a następnie wyrazić ją w systematyczny sposób, należy wybrać drogę, która jedynie wskaże kierunki poszukiwań, nie określając jednoznacznie celu.

Teologiczna metafora przyłącza się do codziennych rzeczy i relacji, wykorzystuje to, co przeciętny człowiek zna i co jest mu bliskie. Powszechnie wiadomo bowiem, jakie treści i emocje należy skojarzyć z domem czy ze statkiem. Język metafory, język obrazu ma w sobie jednak nadzwyczajną moc pozyskania na podstawie tych znanych wyobrażeń szczególnej retorycznej siły wyrazu i przekazu. Dzięki tej sile zostaje poruszona wyobraźnia, a wraz z nią i siła sugestii. Teologiczna metafora przedstawia rzeczywistość jako w pewnym sensie prostą, a nazwana przez nią rzecz jawi się jako zrozumiała, by dzięki temu przekroczyć poziom tak uzyskanego poznania. Tak oto teologiczna metafora bazuje na prostym przekazie, by jednocześnie dać przystęp do niespodziewanej głębi treści. Metafory, w których Kościół wyraża swoją tożsamość, nie pozwalają się jednak ułożyć w jednoznaczną i harmonijną całość, na zasadzie ząbających się puzzli. Nie powstanie w ten sposób żaden homogeniczny twór treściowy. Dzieje się tak dlatego, że każdy obraz pochodzi z zupełnie różnego otoczenia, kontekstu. Tak więc Kościół bywa postrzegany w odniesieniu do historyczno-społecznego świata, co oddają obrazy „miasta” czy „ludu Bożego”; innym razem punktem odniesienia będą naturalno-organiczne rzeczywistości – tak jest w przypadku określeń „ciało Chrystusa” lub „winny krzew”. W świecie metafor nie mogło też zabraknąć odniesień do osobistych relacji, wyrażonych z pomocą takich obrazów, jak „oblubienica” czy „matka”. Pełnym treści jest wyobrażenie instrumentalnego przedmiotu, jakim może być „statek”. Obraz „domu” zawiera zaś już na płaszczyźnie leksykalnej niemałe bogactwo, gdyż termin ten w języku greckim może oznaczać zarówno budynek, jak i gospodarstwo domowe, a tym samym rodzinę.

Już przykład jednej, konkretnej metafory daje podstawy do stwierdzenia, że przywołana obrazem rzecz nie pozwala się zamknąć w ramach ścisłej definicji. Tym bardziej stwierdzenie to dotyczy prawdziwej wielości obrazów przedstawiających tę samą rzecz, a należących nierzadko do bardzo odległych od siebie światów. Tak jest z pojęciem Kościoła, który w jednym ujęciu ukazuje się jako całość złożona z wszystkich wierzących („lud”), w innym zaś – jako rzeczywistość stojąca ponad zbiorowością wierzących (na przykład „matka”). Jedne obrazy są statyczne („dom”), inne zaś pełne

dynamiki („statek”); jedne oznaczają Kościół jako ucieleśnienie Jezusa Chrystusa (Jego „ciało” – w rozumieniu Listu do Kolosan i Listu do Efezjan – podporządkowane Mu jako „Głowie”), inne zaś bazują na ukazaniu Kościoła jako stojącego naprzeciw Jezusa Chrystusa i pozostającego z Nim w związku („oblubienica”). W teologicznych metaforach Kościoła dają się zauważyć zarówno osobowe wymiary decyzji i odpowiedzialności, jak to ma miejsce w przypadku wszystkich obrazów odwołujących się do osób (np. „matka”), jak również wywodząca się ze świata przyrody funkcjonalność, typowa dla wszystkich obrazów zaczerpniętych ze świata organicznego. Obrazem Kościoła może być pojedynczy podmiot („matka”, „oblubienica”) bądź postrzegany jednostkowo przedmiot („dom” czy ‘statek”). Mimo to można te jednostkowe twory interpretować jako alegorie, by móc wydobywać z nich poszczególne elementy składowe⁴. Takie obchodzenie się z teologicznymi obrazami prowadzi do wniosku, że żaden z nich nie jest niczym innym, jak jedynie częściowym i treściowo ograniczonym sposobem przybliżenia się do obrazowanej tajemnicy. W odniesieniu do tajemnicy Kościoła oznacza to, że przy pomocy nawet najdoskonalszego obrazu i tak nie można wyrazić istoty tegoż Kościoła jako takiej. Co najwyżej mamy do czynienia z określoną kompozycją, składającą się z większej bądź mniejszej liczby istotnych cech Kościoła.

Kościół jako „matka”, „lud Boży” i „ciało Chrystusa”: niesprowadzalność teologicznych metafor do wspólnego mianownika

Nie wystarczy ustawić metafory Kościoła obok siebie jedynie w sposób synchroniczny, z pominięciem ich historycznych powiązań, okoliczności ich powstania i wzajemnego oddziaływania na siebie. Istnieje pilna potrzeba ujęcia diachronicznego, uwzględniającego chronologię powstania tych teologicznych obrazów, ich rozwój i wpływ na inne tego typu obrazy. Weźmy taki przykład: II Sobór Watykański z predylekcją traktował obraz „matki” w odniesieniu do Kościoła, uznając, że jest on szczególnie wymownym eklezjologicznym narzędziem interpretacyjnym. Tymczasem w Nowym Testamencie można odnaleźć tylko jedno miejsce, w którym pojęcie to zostało użyte w takim znaczeniu. Jest to tekst Ga 4, 26, w którym święty Paweł

⁴ Por. H. Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, s. 239–564.

mówi o tym, że „górne Jeruzalem”, w odróżnieniu od ziemskiego, jest „naszą matką”, której dzieci (dzieci Nowego Przymierza) zawdzięczają swoje życie w wolności. Nie sposób nie zauważyć, że natchniony autor kieruje swój wzrok daleko ponad ziemską wspólnotę wierzących. Tymczasem w n. 6 *Lumen gentium* ojcowie soborowi zdają się ten Pawłowy sposób mówienia odnosić bezpośrednio, bez bliższych wyjaśnień i uściśleń czy ograniczeń, do rzeczywistości Kościoła. Gdyby taka interpretacja była uprawniona – a wiele na to wskazuje – to należałoby w tym momencie stwierdzić istotną zmianę w językowym zastosowaniu interesującego nas pojęcia. Jedno można stwierdzić ponad wszelką wątpliwość: taki sposób myślenia jest świętemu Pawłowi obcy.

Jeżeli przyjmiemy, że relacja Kościoła instytucjonalnego do wierzących powinna być rozpatrywana w optyce relacji matka-dziecko, to taka relacja, jak uczy nas codzienne doświadczenie, obejmuje nie tylko akt przekazania życia, lecz także dalszą troskę i wychowanie⁵. Ten aspekt obrazu Kościoła jako matki rozwija święty papież Jan XXIII w ogłoszonej 15 maja 1961 roku encyklice *Mater et Magistra*, uzupełniając już w tytule obraz matki obrazem nauczycielki, i argumentując, że w swojej matczynej trosce Kościół powinien zająć się tak każdym wierzącym z osobna, jak i całymi narodami (n. 1). W takim ujęciu Kościół prezentuje swoją istotę przy zastosowaniu kulturowego wzorca matriarchatu bądź też wzorca socjalizacji dziecka z wczesnego okresu jego życia, w którym dominującą rolę spełnia matka. Obraz Kościoła jako matki pojawia się często w teologii scholastycznej XI i XII wieku. Nie można tu wykluczyć interpretacji, którą proponuje wybitny francuski teolog i eklezjolog, Yves-Marie Congar (1904–1995), który sugeruje, że zastosowanie takiego pojęcia-obrazu Kościoła miało za zadanie umocnienie jego autorytetu jako instytucji.

Cechą teologicznych metafor Kościoła jest też fakt daleko posuniętego zróżnicowania tych struktur językowych. Efektem tego stanu rzeczy jest brak ich wzajemnej komplementarności, która mogłaby służyć utworzeniu jednego, spójnego obrazu Kościoła; wręcz przeciwnie, należałoby tu raczej mówić o niebezpieczeństwie ich wzajemnej rywalizacji. Na dowód tego, że nie chodzi tu jedynie o czystą spekulację, można przywołać historyczne przesunięcia pól znaczeniowych poszczególnych teologicznych metafor Kościoła.

⁵ Por. H. Schnackers, *Kirche als Sakrament und Mutter. Zur Ekklesiologie von Henri de Lubac*, Frankfurt/Main 1979.

Po II Soborze Watykańskim można było zauważyć, jak teologowie wpadli w zachwyty nad pojęciem-obrazem Kościoła jako „ludu Bożego”. Niemalże wpływ na ten stan rzeczy mieli sami ojcowie soborowi, którzy podjęli odważną decyzję nadania 2. rozdziałowi konstytucji dogmatycznej o Kościele *Lumen gentium* tytułu będącego jedną z metafor Kościoła: *O ludzie Bożym*. Dość szybko okazało się jednak, że ta metafora typu socjologicznego nie spełnia pokładanych w niej nadziei. Jej atrakcyjność tkwiła w odreagowaniu długich wieków dominacji hierarchicznego modelu i sposobu pojmowania Kościoła. W odniesieniu do tej metafory wysuwano zarzut, że posługuje się ona nazbyt realistycznym obrazem, na tyle, że można tu dopatrywać się właściwie pozbawionego obrazowości i jednoznacznie rzeczowego określenia Kościoła⁶. Jak każdy obraz Kościoła tak i ten, socjologiczny, jest jednak obdarzony sporym potencjałem metaforycznym. Potencjału tego nie należy jednak przeceniać, jako że jego teologiczna siła przekazu jest ograniczona. Metafora ta zostaje określona mianem „rzucającej się w oczy” (*schillernd*)⁷. Jest ona treściowo bogata i złożona, a pod wpływem niemieckiego romantyzmu zyskała też znaczenie odnoszące się do kwestii nierówności społecznej. Jako metafora zawiera ona w sobie sprzeczność między oboma jej członami, która odsłania się w momencie, gdy oba człony zostają zinterpretowane oddzielnie. Dopiero postrzegane razem dają nową wartość znaczeniową⁸.

Obraz Kościoła jako ludu Bożego nawiązuje też do doświadczenia świętego Pawła ze wspólnotą Kościoła; Apostoł ten w historii zbawienia dostrzegał bowiem przede wszystkim rolę i działanie jedyne Boga. Tym samym widoczne staje się podobieństwo Kościoła do Izraela, wybranego ludu Bożego, i pojawia się zapotrzebowanie na określenie relacji między nimi. Tak też opisują tę relację teksty biblijne, uwzględniając za każdym razem inny aspekt tego bogatego obrazu: Rz 9, 25–26 mówi o „ludzie Bożym”, który w innym miejscu nazywany jest „Bożym Izraelem” (Ga 6, 16), a w jeszcze w innym potomstwie Abrahama (Rz 9, 7–8); wreszcie Lud Boży to nic innego jak Boże zgromadzenie (1 Kor 15, 9; Ga 1, 13; 1 Kor 10, 32). W Pawłowym obrazie Kościoła jako ludu Bożego mieszczą się chrystologiczne dymensje: doświadczenie nastąpienia czasów ostatecznych

⁶ Por. M.D. Koster, *Ekklesiologie im Werden*, Paderborn 1940, s. 143.

⁷ Por. E.-M. Faber, *Volk Gottes*, w: *Die großen Metaphern des Zweiten Vatikanischen Konzils. Ihre Bedeutung für heute*, Hg. M. Delgado, M. Sievernich, Freiburg – Basel – Wien 2013, s. 169.

⁸ Por. H. Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 37(1963), s. 325–344.

wraz z tajemnicą paschalną Jezusa Chrystusa, jak również cud skutecznej misji wśród pogan. Zebrany przez wcielonego Syna Bożego Kościół, nowy lud Boży, pozostaje zarówno w kontynuacji, jak i w jej braku względem ludu Bożego Starego Przymierza⁹. Do tego dochodzi świadomość, że Kościół nie jest efektem naturalnych procesów, lecz jednoznacznie dziełem Bożym, w którym uczestniczy człowiek. Takie doświadczenie daje podstawę do tej jedynej w swoim rodzaju usurpacji, wskutek której tytuł, który przysługiwał Izraelowi, zostaje użyty na określenie wspólnoty wierzących w Jezusa Chrystusa. Dzieje się tak z racji dynamiki własnej, jaką posiada metafora, a która sprawia, że interpretuje ona i wyraża rzeczywistość na swój, nierzadko trudny do przewidzenia sposób¹⁰. Z kolei Eva-Maria Faber podkreśla, że metafora Kościoła jako ludu Bożego niesie ze sobą przesłanie o wzajemnej przynależności, jest ukierunkowana na człowieka jako osobowy podmiot będący w drodze. Dzięki niej tworzy się nowa wartość: „nowy lud z ludów”¹¹.

Należy przy tym podkreślić odwagę ojców *Vaticanum II*, którzy zasadniczo zmienili sposób patrzenia na Kościół, odwołując się do biblijnej idei-obrazu „ludu Bożego”, podczas gdy w tamtych czasach dominowały inne wyobrażenia. Oto w 1943 roku papież Pius XII opublikował encyklikę noszącą znamienity tytuł: *Mystici corporis Christi*, jednoznacznie faworyzującą teologiczny obraz Kościoła jako ciała Jezusa Chrystusa. Obraz Kościoła jako „ciała Chrystusa” potwierdza ustalającą rolę chrystologii względem eklezjologii¹², podkreślając przy tym charakter nowości¹³ i ostateczności tej rzeczywistości religijnej¹⁴. Trudno mieć zastrzeżenia do poprawności takiego obrazu Kościoła, choć z drugiej strony należy stwierdzić jego jednostronność. Nie uwzględnia on bowiem na przykład wymiaru historyczności Kościoła, jego związków z Izraelem jako ludem Starego Przymierza czy też wkomponowania społeczności Kościoła w szersze struktury społeczne. Jeszcze raz

⁹ Por. S. Wiedenhofer, *Das katholische Kirchenverständnis. Ein Lehrbuch der Ekklesiologie*, Graz – Wien – Köln 1992, s. 88–95.

¹⁰ Por. M. Buntfuß, *Tradition und Innovation. Die Funktion der Metapher in der theologischen Theoriesprache*, Berlin 1997, s. 139.

¹¹ Por. E.-M. Faber, *Volk Gottes*, s. 173–185.

¹² Por. S. Wiedenhofer, *Das katholische Kirchenverständnis. Ein Lehrbuch der Ekklesiologie*, dz. cyt., s. 90.

¹³ Por. P. Hünemann, *Theologischer Kommentar zur dogmatischen Konstitution über die Kirche Lumen gentium*, w: *Herders Theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil*, Bd. 2, Hg. P. Hünemann, B.J. Hilberath, Freiburg – Basel – Wien 2004, s. 371.

¹⁴ Por. S. Wiedenhofer, *Das katholische Kirchenverständnis. Ein Lehrbuch der Ekklesiologie*, dz. cyt., s. 191–192.

potwierdza się więc prawda, że żaden z tych teologicznych obrazów nie jest na tyle uniwersalny, by samodzielnie móc wyrazić tajemnicę Kościoła.

Ogromne bogactwo teologicznych obrazów Kościoła stanowi siłę eklezjologii, a zarazem użyteczne kryterium praktyczne. Ustawiczne zestawianie ze sobą różnych obrazów Kościoła, ich porównywanie, broni przed jednostronnym zapatrzeniem się w tylko jeden obrany obraz i zmusza do krytycznego dystansu wobec niego – poprzez postawienie pytania, czy jest to w danym momencie historycznym najbardziej odpowiedni i adekwatny sposób mówienia o Kościele oraz na ile wyraża on jego świadomość siebie samego. Metafora jako taka jest przydatnym środkiem wyrazu: w odróżnieniu od abstrakcyjnych pojęć typu zamkniętego jest ona bowiem bytem otwartym na asocjacyjne wzbogacenie, nazywane dziś chętnie konotacją. Poza tym metafora wymaga od teologa innych zdolności, niż tylko analiza z użyciem historycznych metod badawczych, czyniona w kontekście wypowiedzi zebranych przez Tradycję Kościoła. Niemałe znaczenie w kwestii doboru odpowiedniego teologicznego obrazu – czy też teologicznych obrazów – ma dziś uwzględnienie językowej i kulturowej wrażliwości człowieka wierzącego, będącego pierwszorzędnym adresatem teologicznej twórczości. Należy zapytać o sposób postrzegania tajemnicy Kościoła przez tegoż człowieka, o jego wiedzę i skalę wartości, o to, czy i na ile zaproponowane mu metafory Kościoła znajdują u niego uznanie. Chodzi przecież o to, by wierzący przyjął je jako propozycję rzetelną i solidną, nie zaś jako zużyte i puste dla niego figury semantyczne, być może nieprzyjemnie triumfalne, czy też sztucznie uwzniośnione i pobożnie spekulatywne – w każdym razie jako niewiele mu komunikujące. Droga poszukiwania odpowiedzi na pytanie o istotę Kościoła przy zastosowaniu jego teologicznych obrazów nie jest z pewnością ani łatwa, ani prosta, stanowi jednak realną i kryjącą w sobie wiele możliwości alternatywę względem drogi w postaci spekulatywno-normatywnych definicji Kościoła. Bardzo wiele zależy tu od atrakcyjnego i przekonującego sposobu przedstawiania istoty Kościoła za pomocą teologicznych metafor, przekutych w postać wizualnej symboliki sztuk pięknych i kościelnej architektury. Harmonijne współdziałanie wszystkich tych dziedzin może ożywić relacje ze wspólnotą wierzących, by następnie wpłynąć na jej odniesienia do świata¹⁵.

¹⁵ Por. H. Zirker, *Ekklesiologie*, Düsseldorf 1984, s. 18–23. Szerzej na ten temat: M.-C. Bertau, *Sprachspiel Metapher. Denkweisen und kommunikative Funktion einer rhetorischen Figur*, Opladen 1996; *Metaphern und Gesellschaft. Die Bedeutung der Orientierung durch Metaphern*, Hg. M. Junge, Wiesbaden 2001.

Kościół jako metaforyczny proces

Język teologii chętnie korzysta z obrazu jako środka wyrazu i komunikacji¹⁶. Należy też dodać, że jedne obrazy otwierają drogę do pojawienia się i interpretacji następnych obrazów¹⁷. Mówiąc o Kościele teolog jest zdany na metaforyczny proces, urzeczywistniający się przy okazji próby określenia istoty Kościoła. Każdy obraz Kościoła jest metaforycznie zakotwiczony, tak jak każde pojęcie jest ściśle związane z procesem tworzenia obrazów. Tak pojęcie, jak i obraz, stanowią podwaliny dla zrozumienia Kościoła¹⁸: są to systemy otwarte, posiadające punkt przecięcia w miejscu spotkania rozmaitych obrazowych dróg dostępu do tajemnicy Kościoła (wychodzących się z różnych założeń i różnie ukierunkowanych). Poszczególne obrazy Kościoła, jakimi są teologiczne metafory, umożliwiają określenie przezeń swojej własnej tożsamości i natury. Tym samym obrazy te odnoszą się do zasadniczego procesu metaforycznego, związanego z samookreśleniem Kościoła. Teologiczne uzasadnienie dla tworzenia eklezjologicznych obrazów teologicznych daje przesłanka biblijna mówiąca o tym, że podstawą Kościoła jest jego trwanie w Jezusie Chrystusie, a więc w konkretnym człowieku, który – szczególnie w tradycji Ewangelisty Jana – zostaje ukazany jako obraz Boga (J 14, 9). Tym samym Kościół zostaje opisany z pomocą chrystologicznej metafory¹⁹.

Benedikt Gilich stworzył kognitywną teorię metafory, która posłużyła mu do przebadania funkcjonalnych postaci eklezjologicznych metafor²⁰. Mowa o Bogu, jak twierdzi niemiecki teolog i nauczyciel, nie jest jedynie powiązana z metaforą, lecz ze swej istoty jest ona możliwa do przedstawienia i pojęcia najpełniej w wymiarze metaforycznym. Z tego wynika refleksyjna relacja teologii do własnej dymensji językowej. Metafory wytwarzają formy „racjonalności wyobrażonej” (*imaginative rationality*)²¹. Istota metafory tkwi

¹⁶ Por. G.-M. Hoff, *Ekklesiologie*, Paderborn – München – Wien – Zürich 2011, s. 79–96.

¹⁷ Por. J. Gregur, *Culmen et fons. Liturgie als action der Kirche im Spannungsfeld von Symbol und Metapher*, München 2005.

¹⁸ Por. A. Dulles, *Models of the Church*, 2nd ed., Dublin 1987; J. Meyer zu Schlochtern, *Kirchenbegriffe – Kirchenverständnisse – Kirchenmetaphern. Zur Diskussion um den sprachlogischen Status ekklesiologischer Prädikationen*, w: *Fundamentaltheologie. Fluchtlinien und gegenwärtige Herausforderungen*, Hg. K. Müller, G. Larcher, Regensburg 1998, s. 411–426.

¹⁹ Por. S. McFague, *Metaphorical Theology. Models of God in Religious Language*, London 1982, s. 52.

²⁰ Por. B. Gilich, *Die Verkörperung der Theologie. Gottesrede als Metaphorologie*, Stuttgart 2011.

²¹ Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, s. 192–193.

rozumieniu i wyrażaniu jednego rodzaju rzeczy w terminologii właściwej dla innej rzeczy²². Teologia staje się metaforologią wtedy, kiedy jest w stanie zapytać o własne podstawy konstytutywne, a także o konstruktywny wymiar teologicznych programów językowych. Każda metafora teologiczna, w tym odnosząca się do Kościoła, posiada swój paradygmatyczny ciężar gatunkowy z jego własną logiką. Teologiczna metafora zostaje umieszczona w ramach, które mają wpływ na rodzaj wyrażonej przy pomocy obrazu koncepcji Kościoła. Widać to na przykładzie metafory budynku czy pojemnika, odniesionego do Kościoła²³. Architektura kościelna – na zewnątrz i wewnątrz budynku – wyraża hierarchiczne zróżnicowanie wspólnoty wierzących, podkreślając przy tym raczej statyczny obraz Kościoła. Blisko takiego obrazu Kościoła pozostaje jego wyobrażenie jako *societas perfecta*, wytworzone przez neoscholastykę, skutecznie blokującą historyczno-dynamiczne sposoby mówienia o Kościele.

W ramach metaforycznego procesu rodzi się logika eklezjologicznych form przyłączania i wzrostu. Organiczne obrazy Kościoła sugerują jego wzrost i zmianę, dopuszczając do głosu historię, w której jest on zanurzony. Wspomniany już wcześniej obraz Kościoła jako „ciała Chrystusa” można interpretować różnorako. Jedną z możliwości to interpretacja hierarchiczna, wskazująca na kierunek od Głowy, którą jest Jezus Chrystus i Jego kościelna reprezentacja (a więc przede wszystkim papież) – ku członkom. Taki obraz Kościoła jest zdominowany ideą porządku, zawiera w sobie coś ponadczasowego i niezmiennego. Natomiast obraz Kościoła jako „ludu Bożego” posługuje się o wiele bardziej metaforyką drogi, ruchu, zmiany. Niemiecki dogmatyk, jezuita, Medard Kehl, podkreśla w takim obrazie Kościoła następujące cechy: możliwość zróżnicowanej przynależności do wspólnoty kościelnej, ciągłość pomiędzy Kościołem a Izraelem, historyczny i eschatologiczny charakter Kościoła, a także istnienie podstawowej wspólnoty wierzących²⁴. (Notabene, trzeba zauważyć, że obraz Kościoła

²² „The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (tamże, s. 5).

²³ „Als Realisation der Behältermetaphorik ist die Gebäudemetapher visuell ein attraktives Symbol, das sich nicht nur hervorragend allegorisieren lässt, sondern in den christlichen Sakralbauten zudem eine manifeste Erfahrungsverwurzelung findet. Das Gebäude wird hier in der Tat als Behälter erlebt, in dem sich kirchliches Leben (Gottesdienst, Schriftlesung, Sakramentenspendung) ereignet und dessen Mauern eine klare Grenze zwischen sakralem und profanem Erfahrungsraum zu ziehen scheinen“ (B. Gilich, *Die Verkörperung der Theologie. Gottesrede als Metaphorologie*, dz. cyt., s. 386).

²⁴ Por. M. Kehl, *Volk Gottes*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Hg. W. Kasper [i in.], 3 Aufl., Bd. 10, Freiburg – Basel – Wien 2009, s. 848–849.

jako „ludu Bożego” ma swoje nieuniknione wymiary polityczno-teologiczne, w dodatku powodujące ambiwalentną ocenę²⁵. Każdy obraz Kościoła, z racji niebezpieczeństwa jednostronnego wykorzystania go, powinien zostać poddany krytycznej ocenie w jego warstwie ideologicznej.) Obraz Kościoła jako „ludu Bożego” toruje drogę do innych metafor, opisujących i wyrażających wspólnotę uczniów Jezusa: do metafory „pielgrzymującego ludu Bożego” (LG, n. 8), „mesjańskiego ludu” wędrującego przez historię ku królestwu Bożemu (LG, n. 9). Obraz ten przekonuje, że droga Kościoła zawiera w sobie liczne próby, zaś sam Kościół nie może ustać w odnawianiu samego siebie (LG, n. 9).

Przytoczone tu metafory Kościoła, egzemplaryczne i jedynie z grubsza naszkicowane, pozwalają uświadomić sobie tę podstawową prawdę o nim, że jest on tajemnicą, której nie jest w stanie wyrazić jeden wybrany obraz, jedna, nawet najbardziej odpowiednia, metafora. Sam Kościół jest bowiem metaforycznym procesem, żywiącym się energią płynącą z obrazowych konstrukcji, które każdorazowo stwarzają własne formy wypowiedzi. Kościół jest świętym znakiem, sakramentem, niewidzialną tajemnicą, która poszukuje obrazowo-materialnych form ukazania się w świecie, w historii²⁶.

Obrazy Kościoła jako strategie wizualizacji: niewidzialne stają się widzialne

Kościół nie sposób zrozumieć w oderwaniu od Jezusa Chrystusa²⁷. Takie założenie niesie jednak ze sobą niemały problem. Kościół musi bowiem zaświadczyć o swojej niewidzialnej Podstawie. W swojej wierze i w swoim działaniu musi on wykazać obecność Nieobecnego. Ewangelie konstruują swój własny program opowiadania o Jezusie Chrystusie jako żywej, obecnej Postaci. Program ten jest na tyle sugestywny, że wierni zdają się słyszeć głos obecnego, żywego, bliskiego Pana i widzieć Jego dzieła, a Jego słowa sprawiają, że powstają w nich wewnętrzne obrazy. To dzięki nim rodzi się jeszcze większa bliskość względem Jezusa, a więzy z Nim stają się jeszcze bardziej osobiste. Kościół prowadzi każdego swojego członka do osobistego związku z historią Jezusa, która swoją kontynuację znajduje w każdej biografii chrze-

²⁵ Por. R. Bucher, *Kirchenbildung in der Moderne. Konstitutionsprinzipien der deutschen katholischen Kirche im 20. Jahrhundert*, Stuttgart [i in.] 1998, s. 166–180.

²⁶ Por. K. Rahner, *Das Dynamische in der Kirche*, Freiburg/Br. 1958; tenże, *Zur Theologie des Symbols*, w: *Cor Jesu*, Bd. 1, Hg. A. Bea [i in.], Rom 1959, s. 461–505.

²⁷ Por. G.-M. Hoff, *Ekklesiologie*, dz. cyt., s. 84–86.

ścijanina. Nieobecny Jezus staje się obecnym Chrystusem. Wszystko to dzieje się w mocy Ducha Świętego. Można więc stwierdzić, że Kościół przekłada się na szereg obrazów, dzięki którym widzialnym staje się to, co niewidzialne. Taki sens zawiera się w obrazie Kościoła jako „nadal żyjącego Chrystusa”.

Jeśli rzeczywisty, historyczny Kościół ma stanowić wizualizację prawdziwego Kościoła Jezusa Chrystusa, to tym samym staje on przed wyzwaniem, któremu prawdopodobnie nie będzie w stanie sprostać. Jako realne należy bowiem ocenić niebezpieczeństwo, że widzialna postać Kościoła przysłoni prawdziwą postać Kościoła Jezusa Chrystusa²⁸. Pomiędzy niewidzialnością Boga a pełną braków postacią ziemskiego Kościoła istnieje niepokonalna wręcz różnica. Jako Kościół grzeszników ma on prawo, a właściwiej obowiązek, zapytać siebie o to, czy autentycznie próbuje naśladować Jezusa Chrystusa i czy obraz, który przekazuje – w wyznaniu wiary i w praktyce życia – jest zgodny z oryginałem. Kościół Jezusa Chrystusa łączy w sobie to, co widzialne, z tym, co niewidzialne. I to jest jego tajemnicą – *mysterium*. Choć może to brzmieć abstrakcyjnie, to jednak doświadczalne ramy Kościoła stają się drogami przystępu do transcendencji. Wspólnota Kościoła jawi się jako „sieć napięć” (Hans Urs von Balthasar). Kiedy Kościół w swoich rytach i obrazach podejmuje próbę przedstawienia tego, co niewidzialne, urzeczywistnia się logika przekraczania granic przez kościelne znaki i symbole. Widać to choćby we wczesnych obrazach-metaforach Kościoła, ustawicznie nawiązujących do sakramentu chrztu. W tym prostym znaku wody i oleju, świecy i białej szaty, zostają zniesione granice pomiędzy transcendencją a immanencją, pomiędzy *sacrum* a *profanum*²⁹. Wejście do wspólnoty Kościoła oznacza zasadniczą zmianę w biografii indywidualnego człowieka wierzącego. Zdarzenie to staje się metaforycznie uchwytnie, przyjmuje postać obrazów, które zachodzą na siebie, przecinają się i nawzajem objaśniają. Rzeczywistością staje się radykalne zdanie się Boga na człowieka, w którym On się rodzi³⁰.

* * *

Przedstawione tu refleksje są dalekie od wyczerpania tematu – ich zadaniem było raczej otworzyć duchowe oczy czytelnika na przebogaty

²⁸ Por. J. Werbick, *Kirche. Ein ekklesiologischer Entwurf für Studium und Praxis*, Freiburg/Br. 1994, s. 17–43.

²⁹ Por. J. Schlosser, *Der Gott Jesu und die Aufhebung der Grenzen*, w: *Der Gott Israels im Zeugnis des Neuen Testaments*, Hg. U. Busse, Freiburg/Br. [i in.] 2003, s. 58–79.

³⁰ Por. J. Ratzinger/Benedikt XVI., *Jesus von Nazareth. Erster Teil: Von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung*, Freiburg/Br. [i in.] 2007, s. 42–43.

i niebywale interesujący problem wizualizacji Kościoła. W jego tradycji istnieje bowiem niezliczona mnogość obrazów próbujących – zgodnie z inkarnacyjną zasadą teologii³¹ – wyrazić prawdę o tym, że w doczesnej, naznaczonej brakami i grzechami widzialnej postaci/obrazie Kościoła, kryje się i odbija niewidzialna postać Kościoła Jezusa Chrystusa jako rzeczywistości soteriologicznej i eschatologicznej. Refleksja nad różnymi obrazami Kościoła (szczególnie wiele było ich już w kościelnej starożytności³²), jest poszukiwaniem jego natury, jego istoty, która okazuje się być tajemnicą – *mysterium* – punktem przecięcia i spotkania immanencji z transcendencją. Stwierdzenie, że sam Kościół jest metaforycznym procesem, wizualizacją tego, co ze swej natury niewidzialne, stanowi potwierdzenie dla słuszności drogi poszukiwań zmierzających do stworzenia „teologii wizualnej”. Dzieło to jest niebywale aktualne, doniosłe i potrzebne Kościołowi – tak współczesnemu, jak i temu w przyszłości. *Volens nolens* żyjemy bowiem w wieku „kultury obrazkowej”. To przesłanie trzeba przyjąć, a na współczesność nie wolno się obrażać – i to pod żadnym pozorem. Raczująca jeszcze, wymagająca wielu dalszych studiów, uściśleń i wyjaśnień teologia wizualna rodzi się wprawdzie w bólach, ale jest to poród realny. Refleksja nad Kościołem jako metaforycznym procesem dochodzenia do prawdy o sobie samym, do odkrycia i realizacji swojej istoty, powinna stać się sercem teologii wizualnej.

BIBLIOGRAFIA

- Bertau M.-C., *Sprachspiel Metapher. Denkweisen und kommunikative Funktion einer rhetorischen Figur*, Opladen 1996.
- Botschaft des Glaubens*, Hg. A. Baur, W. Plöger, Donauwörth/Eszen 1978.
- Bucher R., *Kirchenbildung in der Moderne. Konstitutionsprinzipien der deutschen katholischen Kirche im 20. Jahrhundert*, Stuttgart [i in.] 1998.
- Buntfuß M., *Tradition und Innovation. Die Funktion der Metapher in der theologischen Theoriesprache*, Berlin 1997.
- Dassmann E., *Die eine Kirche in vielen Bildern. Zur Ekklesiologie der Kirchenväter*, Stuttgart 2010.
- Dulles A., *Models of the Church*, 2nd ed., Dublin 1987.

³¹ Por. J. Szymik, *W światłach wcielenia. Chrystologia kultury*, Katowice – Zabki 2004.

³² Por. E. Dassmann, *Die eine Kirche in vielen Bildern. Zur Ekklesiologie der Kirchenväter*, Stuttgart 2010.

- Faber E.-M., *Volk Gottes, w: Die großen Metaphern des Zweiten Vatikanischen Konzils. Ihre Bedeutung für heute*, Hg. M. Delgado, M. Sievernich, Freiburg – Basel – Wien 2013, s. 168–185.
- Gilich B., *Die Verkörperung der Theologie. Gottesrede als Metaphorologie*, Stuttgart 2011.
- Gregur J., *Culmen et fons. Liturgie als action der Kirche im Spannungsfeld von Symbol und Metapher*, München 2005.
- Hoff G.-M., *Ekklesiologie*, Paderborn – München – Wien – Zürich 2011.
- Hünemann P., *Theologischer Kommentar zur dogmatischen Konstitution über die Kirche Lumen gentium*, w: Hg. P. Hünemann, B.J. Hilberath, *Herders Theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil*, Bd. 2, Freiburg – Basel – Wien 2004, s. 263–582.
- Kehl M., *Volk Gottes*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Hg. W. Kasper [i in.], 3 Aufl., Bd. 10, Freiburg – Basel – Wien 2009, s. 848–849.
- Kehl M., Kessler S.C., *Priesterlich werden. Anspruch für Laien und Kleriker*, Würzburg 2010.
- Koster M.D., *Ekklesiologie im Werden*, Paderborn 1940.
- Lakoff G., Johnson M., *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.
- McFague S., *Metaphorical Theology. Models of God in Religious Language*, London 1982.
- Metaphern und Gesellschaft. Die Bedeutung der Orientierung durch Metaphern*, Hg. M. Junge, Wiesbaden 2001.
- Meyer zu Schlochtern, J., *Kirchenbegriffe – Kirchenverständnisse – Kirchenmetaphern. Zur Diskussion um den sprachlogischen Status ekklesiologischer Prädikationen*, w: *Fundamentaltheologie. Fluchtlinien und gegenwärtige Herausforderungen*, Hg. K. Müller, G. Larcher, Regensburg 1998, s. 411–426.
- Napiórkowski A., *Gott-menschliche Gemeinschaft. Katholische integrale Ekklesiologie*, Frankfurt/Main–Bern [i in.] 2011.
- Rahner H., *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964.
- Rahner K., *Das Dynamische in der Kirche*, Freiburg/Br. 1958.
- Rahner K., *Zur Theologie des Symbols*, w: *Cor Iesu*, Bd. 1, Hg. A. Bea [i in.], Rom 1959, s. 461–505.
- Ratzinger J./Benedikt XVI., *Jesus von Nazareth. Erster Teil: Von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung*, Freiburg/Br. [i in.] 2007.
- Schlosser J., *Der Gott Jesu und die Aufhebung der Grenzen*, w: *Der Gott Israels im Zeugnis des Neuen Testaments*, Hg. U. Busse, Freiburg/Br. [i in.] 2003, s. 58–79.

- Schnackers H., *Kirche als Sakrament und Mutter. Zur Ekklesiologie von Henri de Lubac*, Frankfurt/Main 1979.
- Szymik J., *W światłach wcielenia. Chrystologia kultury*, Katowice – Ząbki 2004.
- Weinrich H., *Semantik der kühnen Metapher*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 37(1963), s. 325–344.
- Werbick J., *Kirche. Ein ekklesiologischer Entwurf für Studium und Praxis*, Freiburg/Br. 1994.
- Wiedenhofer S., *Das katholische Kirchenverständnis. Ein Lehrbuch der Ekklesiologie*, Graz – Wien – Köln 1992.
- Zirker H., *Ekklesiologie*, Düsseldorf 1984.

SUMMARY

The Church is a mystery. It is impossible to express its essence adequately by only one definition or one notion. Theological images (metaphors of the Church), that are endowed with even bigger amount of confidence than theoretical concepts, are of some use. When the Church wants to say something about itself it uses theological images more willingly – such as “people of God”, “Body of Christ”, “bride of Christ”, “mother of believers”, but also “ship” which is flowing over the waves of time, “house of God” and many others. This elaboration aims to present an overview of the content and formal reflection on the essence of the Church with reference to its theological metaphor. It is closely connected with visual theology, which is created at the Theological Faculty of Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. It is true that in the theology of the Catholic Church there is already rich and multidirectional reality of visual theology, which is intentionally interested in the image as the means of expressing the mystery of the communion of God with men. The factual material that already exists should be included in the framework of theoretical reflection. For this reason, one should firstly enquire about the methodological status of metaphor in theological language and only then bring under a formal analysis the most common images of the Church such as “the mother”, “people of God” and “body of Christ”. It turns out that these images cannot be seen in the same way. What is more, they are not fragments of a larger puzzle, but remain relative to each other as complementary images. The Church is supposed to be understood as a metaphorical process that embodies itself while trying to determine its nature. Metaphors produce forms of “imaginative rationality”. The images of the Church ought to be seen as strategies of visualization because, thanks to them, invisible elements of the essence of the Church become visible in tangible and experimental forms.

WITOLD KAWECKI CSsR

FILM JAKO WIZUALIZACJA I KOMUNIKOWANIE WIARY

Wstęp

Aby teologicznie uzasadnić komunikacyjny wymiar wiary w odniesieniu do jakiegokolwiek sztuki, należy odwołać się do chrześcijańskiej prawdy o Wcieleniu Jezusa Chrystusa, w którym niewidzialne życie Boga stało się „widzialnym” dla ludzi: „On stał się obrazem (eikon) Boga Niewidzialnego” (Kol 1, 15). Słowo stało się więc ikoną, inspirując całą Tradycję i Magisterium Kościoła do wyrażania prawd ewangelicznych poprzez sztuki wizualne, i uprawiania w ten sposób z całą powagą teologii wizualnej. Mowa tu o takiej teologii, która nie tylko posługuje się obrazem ze względów estetycznych czy dydaktycznych (*Biblia pauperum*), ale która dotyka również tajników rzeczywistości osoby i poszukiwania przez nią Boga. Rozpoznając Boga w materii (poprzez symbol – znak – obraz) wierzący może zrozumieć nową godność każdej rzeczy materialnej – sztuki wizualnej, architektury, tańca, gestów, performansu – zdolnych poprowadzić go do świata duchowego i eschatologicznego, a w konsekwencji do doświadczenia wiary. Zachwyt nad sztuką sakralną może też pomóc w uwolnieniu się od banalności powszechnej kultury wizualnej, przepełnionej przemocą, arogancją, komercją, hałaśliwą reklamą, a nawet wyniszczającą pornografią.

W historii sztuki chrześcijańskiej, która jest tak długa jak samo chrześcijaństwo, znak materialny i rzeczywistość duchowa przenikały się i wyrażały na różne sposoby. Od początków Kościoła pojawił się (obok naturalizmu sztuki hellenistycznej i romańskiej) symboliczny język wizualny, usiłujący wyrazić rzeczywistość duchową przez rozmaite formy, kolory, niekiedy abstrakcyjne konfiguracje, studium anatomii i perspektywę linearną, aż po obraz mistyczny. Ten symboliczny język (ryba – symbol Chrystusa, kotwica – symbol nadziei życia wiecznego, baranek – symbol odkupienia itp.) rozwinął się w III wieku, kiedy to ze względu na prześladowanie chrześcijan,

należało w sposób szczególny zachowywać prawdy wiary w tajemnicy. Symbolika ta opierała się zresztą (głównie w ikonografii pogrzebowej) na wykorzystywaniu symboli pogańskich, którym przypisano chrześcijańskie znaczenie¹. Obraz wszedł w ten sposób do arsenału środków, poprzez które chrześcijanie komunikują prawdę. Zgodnie z tym *Katechizm Kościoła katolickiego* podkreśla, że obok środków społecznego przekazu także piękno i sztuka sakralna dają świadectwo prawdzie: „Sztuka jest bowiem typowo ludzką formą wyrazu. Poza wspólnym dla wszystkich żywych stworzeń dążeniem do zaspokojenia potrzeb życiowych, jest ona darmową obfitością wewnętrznego bogactwa człowieka. Sztuka będąc owocem talentu danego przez Stwórcę i wysiłku człowieka, jest formą mądrości praktycznej, łączącą wiedzę i umiejętność praktyczną, by prawdę o rzeczywistości wyrazić w języku dostępnym dla wzroku i słuchu”². Obraz, rozumiany jako pewnego rodzaju język przekazu, może wyrazić najprawdziwszą naturę człowieka i z tego powodu jest *instrumentum Evangelii*. Co więcej – jak to zauważył Jan Paweł II „[...] wraz z Ewangelią sztuka weszła w historię”³. Zauważmy, że sposób przepowiadania samego Jezusa, odzwierciedlony później w poszczególnych Ewangeliach, oparty na malowaniu obrazów (przypowieści) jest tego rodzaju, że możemy go – zwłaszcza dzisiaj – bardziej widzieć, aniżeli słyszeć. Wydaje się, że współczesna kultura wymaga od teologii czegoś, co moglibyśmy nazwać „widzialnym mówieniem”.

Czy można jednak „zobaczyć wiarę”? Jeśli zastosujemy zasadę homogeniczności słowa i obrazu, to odpowiedź na postawione pytanie nie może być inna, jak tylko pozytywna. Zasada ta głosi, że w odniesieniu do komunikowania treści zarówno słowo, jak i obraz spełniają identyczną funkcję pośredniczenia, przybierając charakter znaku albo symbolu. W teologii słowo i obraz są formami zapośredniczenia (mediacji) w komunikowaniu prawdy (objawienia) lub życia (łaski). Posiadają one tę samą homogeniczną funkcję oznaczania, pozostając elementem pomiędzy komunikującym a adresatem. Ich medialny charakter pozwala im jednocześnie na udział

¹ Więcej na ten temat zob. B. Degórski, *Materialne znaki i symbole w pierwszych wiekach Kościoła*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 41–61.

² *Katechizm Kościoła katolickiego* n. 2501, Poznań 1994. Zob. Konferencja Episkopatu Toskanii, Nota pastoralna *L vita si e fatta visibile* (23 luty 1997), w: <http://www.artcurel.it/Artcurel/religione/liturgiaespaosacroCRO/notapastoral> (5 sierpień 2012).

³ Jan Paweł II, *Przemówienie do uczestników Kongresu o sztuce sakralnej*, 27 kwietnia 1981.

w świecie nadawcy i zarazem pozwala wchodzić w obręb świata odbiorcy, warunkując porozumienie (to właśnie oznacza słowo „media” i jego pochodne, np. „mediacja”). Zasada homogeniczności słowa i obrazu odnajduje swoje zastosowanie także w komunikowaniu życia Bożego, krótko mówiąc – łaski. Tak słowo, jak i sakramentalny obraz zdarzenia liturgicznego, z jego materią i formą, są jednorodne i komplementarne w procesie komunikowania właściwego Kościołowi⁴.

1. Ewangelizacja za pomocą obrazów

Pragnąc skutecznie ewangelizować we współczesności – co nierzadko oznacza próbę dotarcia z przesłaniem Ewangelii do agnostycznego, a nawet nihilistycznego świata – należy przemodelować koncepcje zarówno samej teologii, jak i ewangelizacji. Przede wszystkim należy odnowić teologię i jej przesłanie, a zwłaszcza tworzący ją język, który często jest niezrozumiały dla odbiorców. Przywrócenie języka symbolicznego (zamiast nadmiaru języka abstrakcyjnego) jest właściwym kierunkiem, w którym sztuka i teologia mogą się na nowo spotkać i wzajemnie ubogacić. Prawdziwa teologia – już zdaniem Ojców Kapadockich – powinna być postrzegana jako teologia symboliczna. Teologia symboliczna jest jak „ogród pełen symboli” – używając wyrażenia Baudelaire’a – dlatego prezentuje się w różnych aspektach. Raz jest to egzegeza mistycznych tekstów Biblii, wyjaśnianie zagadek Kosmosu, refleksja nad *Universum*. Innym razem jest to spekulacja intelektualno-duchowa dotycząca skomplikowanych zagadnień systemowo-filozoficznych, czy też zadumanie nad strukturą człowieka – jednostki i społeczności – wynikającą z aktu stworzenia, wcielenia a dopełnioną w akcie odkupienia. Jeszcze innym razem prezentuje się ona w postaci mistycznej liturgii wyłaniającej się z bogatych obrzędów, pięknych ikon, nieprzemijających śpiewów, majestatycznych konstrukcji świątyń. To ostatnie oblicze teologii nie dziwi, skoro od momentu, w którym Słowo stało się widzialne (Syn Boży stał się człowiekiem), można już było mówić o teologii wizualnej, uczynionej z obrazów, bazującej na symbolach, kolorach, wypowiadającej się językiem obrazów. W tradycji wschodniej przepowiadanie wiary za pomocą obrazów zostało zadeklarowane jako równorzędne temu czynionemu poprzez słowa. Wystarczy przytoczyć w tym miejscu słowa Szymona z Tesalonik,

⁴ K. Kłauza, *Etyczne aspekty słowa i obrazu w komunikacji międzyludzkiej. Rys historyczny*, w: *Dziennikarski etos*, red. Z. Kobylińska, R.D. Grabowski, Olsztyn 1990, s. 81.

który pisał: „Nauczaj słowami, pisz listy, maluj kolorami zgodnie z Tradycją; malarstwo jest tak samo prawdziwe jak słowa zapisane w książkach”⁵. Dodajmy: sztuka powinna być uznana jako droga poznania o tyle ważna, że rozumiała dla każdego. Sztukę można uzasadniać na różne sposoby, ale jednym z nich jest właśnie próba nadania jej funkcji języka, poprzez który możemy komunikować wiarę.

Współczesna teologia, nie rezygnując z rygoru swojej klarowności, powinna w większym stopniu bazować na przeżywanym doświadczeniu i komunikować go językiem doświadczalno-racjonalnym. Sposób komunikowania wiary musi być bowiem adekwatny względem aktualnego systemu kulturowego. Nie można więc uprawiać współcześnie jedynie teologii scholastycznej; nie wystarczają już takie metody, jak np. regresyjna (dogmatyczna) czy genetyczna (historyczno-ewolucyjna) – choć w historii poznania teologicznego odegrały one ważną rolę i nadal ją jeszcze odgrywają. W większym stopniu należy dzisiaj sięgać po metody egzystencjalne, bazujące na doświadczeniu człowieka, a w których dowartościowana zostaje podmiotowość wiary oraz ludzka wolność. Chodzi mi tu głównie o metodę antropologiczno-transcendentalną Karla Rahnera, wychodzącą od człowieka (nazywaną teologią oddolną), ale pytającą o całościowy sens ludzkiego bytu; metodę, która odnosi się zarówno do przedmiotu materialnego (treści wiary), jak i podmiotu poznającego (człowieka). Wedle tej koncepcji, wychodząc od antropologii (doświadczenia człowieka) zmierza się, poprzez tzw. redukcję transcendentalną (odkrycie subiektywnych i apriorycznych warunków naszego doświadczenia), do dedukcji transcendentalnej, w której odnajdujemy obiektywne warunki rzeczywistości. Chodzi mi również o metodę estetyczną H.U. von Balthasara (nazywaną teologią odgórną), wypływającą z inspiracji fenomenologicznej i przekonania, że człowiek jest zdolny dostrzec i poznać objawienie niezależnie od historycznych uwarunkowań, w jakich przyszło mu żyć, i w jakich samo objawienie się dokonało. Balthasar jako kluczowe w swojej metodzie przyjął dwa elementy, stosowane zresztą na przemian: subiektywne postrzeganie i obiektywną samointerpretację. Element pierwszy dotyczy człowieka i jego możliwości poznania Boga poprzez Chrystusa, który jawi się jako widzialny znak niewidzialnej chwały Bożej (Objawienie jest tu postrzegane jako zjawisko historyczne). Jest to ruch człowieka i jego egzystencji w kierunku centrum objawienia i pełni prawdy. Element drugi

⁵ Szymon z Tesalonik, *Adv. Haer.* 23: *Patrologiae cursus completus. Series graeca et orientalis* (PG) 155, 113CD, ed. J.P. Migne, Paris 1957.

stanowi sam Bóg w procesie objawiania się człowiekowi. To On sam stanowi „centralne Boże dzieło sztuki”; jest to ruch trynitarnego Boga ku ludziom⁶. Piękno Boga, o którym pisze Balthasar, nie jest wcale łatwe i przyjemne, ponieważ zakłada ono *kenozę*. W takiej koncepcji chodzi nie tyle o to, aby proponować teologię Piękną, ale o to, by myśleć o Pięknie jako o źródle dla teologii – przechodząc od Słowa do obrazu, od słuchania do widzenia. Przykładem może tutaj być ewangeliczna scena spotkania uczniów ze swoim Mistrzem w drodze do Emaus (Łk 24, 13–35). Jezus, widząc ich zgorzkniałość i rozczarowanie, rozpoczyna z nimi rozmowę, wychodząc od Słowa i jego tłumaczenia, a kończąc na rozpoznaniu w widzeniu. Wiara bowiem rozpoczyna się koniecznie od Słowa, które kruszy serce – ale słucha się po to, aby otworzyć oczy, aby widzieć: „[...] oczy ich były niejako na uwięzi” (Łk 24, 16). Słucha się więc po to, aby nauczyć się widzieć, widzi się zaś po to, aby osiąść zdolność słuchania: „[...] wtedy oczy im się otworzyły, i poznali Go, lecz On zniknął im z oczu” (Łk 24, 31). Jeśli Słowo stało się ciałem, to i *Logos* jest jednocześnie *eikon*⁷.

Wracając do problemu języka komunikacji wiary w teologii, należy zauważyć, że na pewnym etapie historycznym doszło do pęknięcia między teologią a językiem⁸. Otóż dyskurs chrześcijański (a więc głoszenie i interpretacja słowa Bożego) zaczął operować pojęciami abstrakcyjnymi, niekiedy scholastycznymi, skostniałymi figurami retorycznymi, rodzajem żargonu z zasady niedostępnym niewtajemniczonym. Tymczasem wiernym potrzeba pojęć znanych z codziennego doświadczenia, potrzebują oni w większym stopniu języka symbolicznego – można powiedzieć „języka obrazowego” – który pozwoli wyrażać trudne niekiedy prawdy wiary w zrozumiały sposób. Z drugiej strony prawdziwe jest stwierdzenie, że współczesny człowiek posługuje się językiem mediów, który nie zawsze jest kompatybilny z językiem, nazwijmy go, chrześcijańskim. Język mediów jest ze swojej natury językiem dominacji, osaczenia słuchacza czy widza, językiem ujarzmania, zdobywania, opanowywania, uwodzenia. Język chrześcijański natomiast, uformowany na archetypie Słowa wcielonego, jest językiem ofiarowania się drugiemu, językiem fascynacji miłością, pięknem; jest językiem Syna-Logosa który ofiarowuje się wspólnocie poprzez komunikację osobową – a nie

⁶ Zob. H.U. von Balthasar, *Wiarygodna jest tylko miłość*, Kraków 1997; I. Bokwa, *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 2(1996); *Metodologia teologii praktycznej*, red. W. Przychyńska, Kraków 2012.

⁷ G. Morandi, *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano 2009, s. 18.

⁸ W. Kasper, *Per un rinnovamento del metodo teologico*, Brescia 1967, s. 28 i 36.

przez usidlenie czy omotanie, jakie niekiedy możemy zobaczyć w mediach. Język mediów jest instrumentalny, subiektywny – by nie powiedzieć stroniczy. Język chrześcijański jest zaś głosem prawdy o Bogu – prawdy, która musi być obiektywna i skierowana do każdego, zwłaszcza ubogiego i opuszczonego⁹. Należy więc być wiernym temu celowi – ale jednocześnie dbać o zrozumiałość i atrakcyjność teologicznego języka. Jest zatem koniecznością w kulturze ponowoczesnej pokusić się o wzbogacenie języka teologii – obrazem. Sztuka, zwłaszcza obrazowa, posługująca się symbolem jako „strukturą teologiczną”, może rzeczywiście być drogą (choć oczywiście nie jedyną), która pozwoli połączyć treści wiary ze sposobem ich przekazywania. Pisał o tym Jan Paweł II w *Liście do artystów* zauważając, że Kościół potrzebuje sztuki, „[...] musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. Musi zatem wyrażać w zrozumiałych formułach to, co samo w sobie jest niewyraźne. Otóż sztuka odznacza się sobie tylko właściwą zdolnością 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”¹⁰.

Możemy odnaleźć wiele przykładów teologicznego uzasadnienia sztuki jako języka komunikacji wiary w historycznej przestrzeni myślenia teologicznego. Pisze o nich G. Morandi w książce *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*¹¹, wymieniając i cytując źródłowe teksty wielu znakomitych teologów i Ojców Kościoła: Atanazego¹², Grzegorza z Nyssy¹³, Orygenes¹⁴, Euzebiusza z Cezarei¹⁵, Cyryla Aleksandryjskiego¹⁶, Maksyma Spowiednika¹⁷,

⁹ P. Lia, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Milano 2003, s. 155–156.

¹⁰ Jan Paweł II, *List do artystów* z 4 kwietnia 1999 roku, Lublin 2006, n. 12.

¹¹ G. Morandi, *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano 2009, s. 66–120.

¹² Atanazy, *Oratio II contra Arianos*: PG 26, 200.

¹³ Grzegorz z Nyssy, *De differentia essentiae* 8, 10–15, 92; 8, 19–30, 92.

¹⁴ Orygenes, *In Johannem II*; wyd. krytyczne, w: C. Blanc, *Commentaire sur Saint Jean*, Paris 1969, I, s. 238–239.

¹⁵ Euzebiusz z Cezarei, *List do Konstancji siostry cesarza Konstancjusza*, zachowany w: *Brief des Eusebe von Caesarea an Konstantia, die Schwester Konstantis d. Gr.*, w: H.J. Geischer, *Der Byzantinische Bilderstreit*, Gutersloch 1968, s. 15–17 (*Texte zur Kirchen und Theologiegeschichte* 9).

¹⁶ Cyryl Aleksandryjski, *Eiusdem quod unus sit Christus*: PG 75, 1329 AB.

¹⁷ Maksym Spowiednik, *Epistolae XV*: PG 91, 553C–556A.

Jana Damasceńskiego¹⁸. Myśliciele ci jeszcze przed kryzysem ikonoklastycznym wskazywali na potrzebę obrazowania Boga, argumentując to za pomocą prawdy mówiącej, że wcielony Syn jest obrazem Ojca. Podobne poglądy głosiły zresztą różne synody – np. ten w Quinisesto (692), który zdefiniował kanon ikonograficzny; w Hieria (754), przypadający na czas ikonoklazmu; w Nicei (786), który przyniósł rozwiązanie problemu wojny o obrazy, uznając ich równorzędność z Pismem Świętym; wreszcie Synod Stu Rozdziałów (Stoglav) odbywający się w Moskwie w 1551 roku, a zajmujący się m.in. stylem życia artystów malujących ikony. Reasumując te koncepcje należy stwierdzić, że we wszystkich podkreślano nierozzerwalny związek pomiędzy Słowem a obrazem: przejście od Słowa, które zostało ogłoszone i wysłuchane do Słowa, które pozwala się stopniowo zobaczyć i kontemplować, zgodnie zresztą z tym, co zapisał św. Jan: „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I Oglądaliśmy Jego chwałę, chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, pełen łaski i prawdy” (J 1, 14). Zarówno więc słowo, jak i obraz, łączą w sobie doświadczenie wiary chrześcijanina.

2. Film jako narzędzie katechezy

Praca z obrazem w ogólności, a z filmowym szczególnie; doświadczenie obrazu, które jest w nas, jego analiza, a następnie konceptualizacja; przejście od ogółu do szczegółu, przyswojenie sobie jego „języka” – to działania sugerowane przez badaczy tego zagadnienia jako doskonały sposób katechezy¹⁹. Przez doświadczenie obrazu należy rozumieć skierowanie się nie do abstrakcyjnych znaków i pojęć, nie do doktryny, ale do uczuć i wyobraźni, do osobistego doświadczenia (w tym przypadku wiary), a nawet do obszarów naszej osobowości. Dokonanie tego nie jest trudne od strony technicznej, bo „żyjemy w świecie obrazów”; natomiast problemem może być próba odblokowania naszej psychiki tak, aby była ona zdolna uruchomić wyobraźnię, wypowiadać się i dzielić się doświadczeniami publicznie, z innymi. Dopiero przeżycie wiary, doświadczenie miłości i wolności, prowadzi do doktryny Słowa. W schemacie można to przedstawić następująco:

¹⁸ Jan Damasceński, *Oratio adversos eos qui sacras imagines abiciunt* I: PG 94, 1239A.

¹⁹ Por. B. Ricart, *Le visuel dans la pedagogie catechetique*, „Catechese”, 122(1991); J. Montero Tirado, *Audio-visuel et pastoral*, „Lumen Vitae”, 1(1978); R. Podpora, *Pomoce audiowizualne w katechezie*, Lublin 1997; A. Królikowska, G. Łuszczak, Z. Marek, *Dydaktyka obrazu*, Kraków 2000.

doświadczenie biblijne
konfrontacja między tym doświadczeniem a moim aktualnym życiem
powstanie obrazów i dźwięków
zrozumienie Słowa (czyli doktryny)

W ten sposób spełniają się w nas wskazania Jana apostoła: „To wam oznajmiamy [...] cośmy usłyszeli o Słowie życia, co ujrzeliśmy własnymi oczami, na co patrzyliśmy i czego dotykały nasze ręce” (1 J 1, 1).

Pracę nad obrazem w celu jego właściwego odczytania analizowaliśmy już w poprzednim rozdziale. Dodajmy, że istnieją zresztą różne tego formy tego odczytywania. Jednak niezależnie od obranej metody analizy, faktem jest, że wszystko zaczyna się od zauważenia tego, co jest na/w obrazie: jaka jest jego treść, następnie jaka jest jego forma, struktura, jakie są jego właściwości wewnętrzne budzące skojarzenia i odczucia, jakie jest wreszcie jego oddziaływanie kształtujące nasze postawy. Nikt nie może bowiem przejść obojętnie obok dobrze skonstruowanego obrazu filmowego, niosącego niebagatelne przesłanie, w którym rozpoznajemy nasze życiowe problemy i zmagania. Klasyk filmu A. Tarkowski pisał w tym kontekście: „Kino, podobnie jak inne sztuki, ma własną osobowość poetycką, własne posłannictwo i swój los. Kino narodziło się dla wyrażenia odrębnej specyficznej dziedziny życia – tej części świata, która do chwili jego narodzin nie była uświadamiana i nie mogła być wyrażona za pośrednictwem sztuki. Poszczególne rodzaje twórczości artystycznej powstają zawsze w wyniku potrzeb duchowych i pełnią specjalną rolę, związaną z wyrażeniem zasadniczych problemów swojego czasu”²⁰. Tak też ten problem pojmuje dzisiaj Kościół. W 1997 roku Papieska Rada ds. Kultury wraz z Papieską Komisją ds. Środków Społecznego Przekazu oraz Studium Filmowym „Ente dello Spettacolo” przedstawiła w Rzymie kolokwium: *Kino wehikuł duchowości i kultury. Refleksje i wyzwania w aktualnym kontekście kulturowym i produkcyjnym*²¹. Kolokwium

²⁰ A. Tarkowski, *Posłannictwo i los*, „Film na Świecie” nr 3–4 (1989), s. 38.

²¹ Konferencja Papieskiej Rady ds. Kultury, *Kino wehikuł duchowości i kultury. Refleksje i wyzwania w aktualnym kontekście kulturowym i produkcyjnym*, w: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultur/documents/rc_pc_cultur_doc_01121997_cinema_it.html. Oto lista i tematy wygłoszonych konferencji: P. Bernard Ardura, *Impegno europeo per la conservazione del cinema inteso come patrimonio culturale*; Prof. Stefano Zecchi, *La bellezza dell'immagine*; Prof. Bruno Forte, *Tra icona e racconto: il cinema come possibile «locus theologicus»*; Krzysztof Piesiewicz, *L'esperienza quotidiana dello sceneggiatore ed i suoi riflessi nella scrittura cinematografica*; Eugen Leahu, *Regagner le paradis perdu du cinéma moderne, ou bien; Le cinéma moderne – une fenêtre ouverte vers les merveilles quotidiennes perdues*; Krzysztof Zanussi, *L'audiovisivo tra indirizzo locale e universale*; Mons. Enrique Plana, *Il contributo e il ruolo della*

postawiło sobie zadanie przeanalizowania miejsc, technik, kontekstów, przez które kino staje się językiem wyrazu o niespotykanej sile i potężnej sugestii, zdolnej przekazywać idee, obrazy i wartości związane z duchowością ludzką w każdej religii i kulturze. Ukazano uniwersalność kina jako formy sztuki z jej problemami etycznymi i estetycznymi, wskazując jednocześnie, co należy czynić, aby kino stawało się narzędziem ludzkiego dojrzenia, autentycznej kultury, duchowym pożywieniem. Dyskusja ogniskowała się wokół czterech przestrzeni: estetyka i teologia, pismo i krytyka, reżyseria, media i implikacje etyczne. Niejako na uboczu pojawił się też kontekst produkcyjny i dystrybucyjny kinematografii. Po sukcesie, z jakim spotkało się przywołane kolokwium, Papieska Rada ds. Kultury zorganizowała jego drugą edycję, zatytułowaną *Sztuka, życie i obecność kinematografii. Poczucie estetyki, wymagania duchowe i kulturowe*²². Temat spotkania oscylował tym razem wokół trójkąta sztuka – życie – kino, widzianego z perspektywy etycznej i estetycznej. Jednak zasadniczy akcent położony został na temat życia, który kinematografię interesuje szczególnie. Życie ukazane w kinie miewa różne barwy: może być piękne, jak to pokazał Benigni w filmie *Życie jest piękne*, ale też złodowaciałe i obojętne (*Zimowy gość* Alana Rikmana) czy pełne estetyzującej kontemplacji (*Matka i syn* Sokurova); życie może być zanegowane, albo zaakceptowane, jak w filmie *Szeregowiec* Ryan Spielberga – ale zawsze zbyt ważne, aby się nim nie zajmować. W 1999 roku Rada zorganizowała trzeci cykl kolokwium w Rzymie zatytułowany *Pokój i dialog kulturowy i religijny między narodami*, w ramach Międzynarodowego

Filmoteca Vaticana per un cinema di cultura; On. Furio Colombo, *Moralità e spettacolo sono compatibili?* Akta konferencji zostały wydane pod tytułem *Cinema, veicolo di spiritualità e di cultura*, wyd. Ente dello Spettacolo (*Rivista del Cinematografo dell'Ente dello Spettacolo*).

²² Oto tematy ogłoszonych konferencji: Rosetta Loy, *Emozione, creazione, memoria: Steven Spielberg, da Schindler's list alla "Shoah Foundation", il più grande archivio di testimonianze visuali*; Rino Fisichella, *Cinema e teologia: una provocazione reciproca*; Giuliano Montaldo, *L'insofferenza dell'immagine per l'intolleranza*; José María García Escudero, *Presenza dello spirito nel cinema, spiritualità esplicita e occulta. Imparare a vedere cinema*; Luciano Caramel, *Arte come progetto di vita*; Jacqueline Risset, *La rinascita della letteratura francofona, fonte d'ispirazione per la cinematografia contemporanea*; Gaston Roberge, *I treni sono in orario: cinema, arte della vita*; Eugen Leahu, *La creazione umana di fronte alla Creazione assoluta*; Lloyd Baugh, *"Il Santo viaggio" (Sal 83). Gesù in viaggio: il film di D'Alatri nella tradizione dei film su Gesù*; José Manuel Sánchez Caro, *La storia di una iniziazione: prospettiva di un esegeta*; Mario Brenta, *Cinema: vero o verosimile?*; Armando Fumagalli, *Cinema dei valori fra esigenze etiche e dinamiche del mercato*; John Wauck, *Il momento culturale attuale negli Stati Uniti nei confronti del cinema, la letteratura e i valori cristiani*; Andrei Tarkowsky jr., *Creazione o costrizione: la responsabilità dell'artista*; Virgilio Fantuzzi, *Il tempo scolpito nella pellicola*.

Festiwalu Kina Duchowego (22 listopad – 9 grudzień). Częścią integralną tego wydarzenia była konferencja *Kino: Obrazy dla dialogu między narodami i kultura pokoju w Trzecim Tysiącleciu*²³. Niestety ostatni z tych cykli, zatytułowany *Jan Paweł II i kino: Itinerarium wiary i kultury, sztuki i komunikacji*²⁴, miał miejsce w 2000 roku i odtąd do tego projektu już nie powrócono.

Uniwersalny charakter sztuki filmowej, wyrażający się w komunikacji za pomocą obrazów zrozumiałych dla wszystkich, stawia ją niejako poza etnicznymi, narodowymi czy kulturowymi podziałami. Kultura masowa staje się kulturą obrazu – zaś sugestywny charakter obrazów sprawia, że to specyficzne medium przekazywania treści posiada niebywałą wprost widownię. Jest to szczególnie ważne zwłaszcza dziś, w postmodernistycznym świecie, o którym O. Clement pisał: „[...] żyjemy w świecie, który jest nazywany postchrześcijańskim. Jednak artyści, którzy uważają się za wyzwolonych z chrześcijaństwa, wykorzystują chrześcijaństwo jako wspianały magazyn obrazów. Obrazy te zapewniają sukces, przede wszystkim dlatego, że są jeszcze chrześcijanie, że obrazy te trwają w naszej wspólnej pamięci, ale także dlatego, iż odpowiadają one nieokreślonymu pragnieniu, jakie wyraża się w wielkiej nostalgii kina”²⁵. Magia kina jest magią obrazów poruszających niekiedy do głębi i to na skalę masową. Przez swoją dostępność i przyswajalność obraz filmowy w sposób niezwykle sugestywny może posłużyć jako narzędzie katechezy. Z. Adamek w swojej najnowszej książce *Ekranostas. Przewodnik po filmach hagiograficznych* proponuje jedną z metod analizy filmowej (przez siebie od wielu lat praktykowaną), a mianowicie metodę analizy filmu jako artefaktu kulturowego – przydatną m.in. dla potrzeb

²³ Mówcami byli: Giovanna Melandri, Franco Zeffirelli, Giuseppe Piccioni, Roberto Faenza, Rachid Benhadj, Giacomo Campiotti, Luigi Faccini, Claudio Bisio, P. Lloyd Baugh, Giulia Boschi, P. Michael P. Gallagher, Federico Di Chio, Mauro Miccio, Marco Palmisano, Giorgio Van Straten, Roberto Faenza, Stefano Zecchi, Claudio Bisio, Smaranda Cosmin-Tuchila, Giacomo Campiotti, Irina Puran, Rachid Benhadi, Enrique Planas, Luigi Faccini, P. Virgilio Fantuzzi, Juan José Garcia Noblejas, P. Gerald O'Collins.

²⁴ Głos zabierali: Pupi Avati, Giuliano Montaldo, Antonio Avati, Goffredo Lombardo, Franco Bernini, Vincenzo Cerami, Patrick Zeyen, Francesco Bolzoni, Laura Delli Colli, Orazio La Rocca, Stanisław Grygiel, Alfred Wierzbicki, José María Galván, Johannes Ehrat, Guido Mazzotta e Umberto Massimiani, Dario Viganò, Elena Mosconi, Ninfa Watt, Janik Arbois-Chartier, Federico Di Chio, Angelo Guglielmi, Marco Palmisano, Giuseppe Guzzetti, Mario Zanone Poma, Ettore Bernabei, Ferruccio de Bortoli, Liliana Cavani, Lino Banfi, Krzysztof Zanussi.

²⁵ O. Clement, *Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, „Kwartalnik Filmowy”, 2004, nr 45, s. 38.

ewangelizacji. Jego zdaniem pracę interpretacyjną należy rozpocząć od opisu artefaktu – filmu w ten sposób, aby na jego temat zdobyć jak najwięcej wiadomości, czemu służyć mogą m.in. strony internetowe Onet czy Webfilm. Po przestudiowaniu takiego materiału należy uważnie obejrzeć film, stawiając sobie kilka pytań, a w konsekwencji selekcjonując kilka kwestii szczególnie nas interesujących. Następnym krokiem byłaby próba ustalenia, jaka jest nauka Kościoła na temat poruszonych w filmie problemów, nie wykluczając opinii kompetentnych w tej materii osób. Dalszą analizę zagadnienia stanowić powinno przywołanie innych artefaktów o podobnej tematyce, bądź strukturze, co omawiany aktualnie film, co pozwoli na uświadomienie sobie pewnego kontekstu kulturowego potrzebnego do właściwego zrozumienia jego treści. Końcowym etapem tej pracy byłaby próba wyciągnięcia wniosków, podsumowanie zgromadzonych spostrzeżeń i ich aplikacja do konkretnej duszpasterskiej rzeczywistości. Schemat prezentowanej metody przedstawiałby się zatem następująco:

- a) Przygotowanie do zobaczenia filmu (zebranie dokumentacji na jego temat)
- b) Projekcja
- c) Wyselekcjonowanie kilku kwestii dla potrzeb analizy filmu
- d) Omówienie ich w świetle Katechizmu Kościoła
- e) Analiza kompetentnych opinii
- f) Przywołanie kontekstu kulturowego dla interpretacji wybranych problemów
- g) Konstatacje końcowe
- h) Zastosowanie wyników badań do konkretnej rzeczywistości (tu i teraz)²⁶.

Film jest pewną interpretacją rzeczywistości i zarazem dostarcza etycznych implikacji, które z tej interpretacji wypływają. Jest on nie tylko rozrywką, ale i środkiem do kształtowania osobowości pod wpływem obrazów, dialogów, muzyki i uczuć, które one produkują. Oglądając film otrzymujemy zobrazowanie pewnych wartości (czasem antywartości, które w jakimś sensie mogą być także twórcze), z którymi wchodzimy w kooperację lub konfrontację. Percepcja filmowa dokonująca się za sprawą wyobraźni pozwala z jednej strony na kreatywne myślenie (a w konsekwencji i działanie), z drugiej na pewien rodzaj kontemplacji, która może być wyrazem duchowych poszukiwań człowieka.

²⁶ Z. Adamek, *Ekranostas. Przewodnik po filmach hagiograficznych*, Tarnów 2010, s. 28–29.

3. Obraz filmowy jako forma malarstwa ikonowego

Czy film jest bardziej rodzajem widowiska, sztuką przygotowywania i realizowania obrazów, taśmą złożoną z szeregu zdjęć fotograficznych, błoną celuloidową pokrytą warstwą światłoczułą, czy też językiem, myślą, uczuciem, lustrem? A może wszystkim naraz? Wydaje się, że obraz filmowy może być postrzegany jako środek wyrazu taki sam jak inne sztuki, zwłaszcza malarstwo i powieść. Film jest pewnego rodzaju zmodyfikowanym wariantem malarstwa, wzbogaconym o ruch i dźwięk. Niosąc w sobie dwa nowe wymiary w stosunku do obrazu – przestrzeń i czas – film dynamizuje obraz malarski, wyzwalając ruch. Jest zatem swoistą adaptacją obrazów malarskich, w której chodzi o pobudzenie wewnętrznych emocji widza i stworzenie reakcji na to, co wizualne; chodzi w nim o wykorzystanie znaczeń obrazowych i przestrzeni przedstawianej, by uzyskać emocjonalny wstrząs.

Obraz filmowy ma jednak nie tylko wzruszać, ale niekiedy i unaoczniać przedstawianą rzeczywistość. Patrzenie na film klatka po klatce nie jest zwyczajnym oglądaniem. Jest pewnego rodzaju filozofią patrzenia²⁷, jest kreowaniem wyobraźni, dociekaniem odpowiedzi na ważne życiowe pytania, jest przeżywaniem własnej egzystencji, jest próbą odnalezienia się w harmonii świata. Obraz filmowy można traktować na wzór malarstwa ikonowego, i rzeczywiście wielu twórców filmowych inspirowało się artystami tej tradycji (A. Tarkowski – *Andriej Rublow*, L. Majewski – *Młyn i krzyż*). Dla Andrieja Tarkowskiego obraz filmowy jest nie tylko znakiem, który odsyła do czegoś innego, ale sam przez siebie manifestuje obecność pewnej rzeczywistości, np. boskiej. Jest zatem film rodzajem ikony religijnej. Już sama obecność ikony sprawia, że boskość może zaistnieć w ludzkiej formie – zgodnie z prawosławnym dogmatem dotyczącym inkarnacji Chrystusa. Dzieje się tak dzięki specjalnemu systemowi obrazowania, w którym granica między *signifie* i *signifiant* jest tak elastyczna, że ten, kto został pokazany, może pozostawać w stosunku do swego obrazu tak, jakby był on przedstawiony sam we własnej osobie. Tarkowski idąc śladem starej praktyki religijnej pragnie udowodnić w swoich filmach, że Bóg zamieszkuje święte obrazy²⁸. Dla Tarkowskiego obrazy filmowe są obrazem Boga i przywołaniem Jego realnej obecności. Słusznie zauważa S. Kuśmierczyk, że „[...] jego filmy są

²⁷ Zob. K. Hanson, *Minerwa w kinie. O relacjach między filozofią a filmem*, „Ethos”, 2010, nr 89, s. 52–63.

²⁸ A. dalle Vochce, *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego. Andriej Rublow Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, 33(2001), s. 8.

pisaniem Księgi, a że jest to Księga pisana przez Rosjanina, składa się nie ze słów, a z obrazów. Jego filmy są jakby ikonami. Tarkowski potrafi ujawnić w obrazie filmowym obecny w otaczającej nas rzeczywistości pierwiastek boski. Ikona to obraz objawiający Boga, to odwołująca się do wrażliwości duszy proteza pozwalająca poprzez elementy widzialne dotrzeć do niewidzialnych: okno w nadprzyrodzoność. Podobny do snu stan trwania na granicy obu bytów²⁹.

Dzięki specjalnym środkom wyrazu, montażowi, kompozycji kadru, oświetleniu, scenografii, ustawieniom kamery, dźwiękowi, film jest narzędziem tworzenia nowego wymiaru rzeczywistości i kreacji artystycznej. Środkiem do ikonicznego odkrywania obrazu filmowego jest kategoria piękna. Jest ono rozwijaniem się osoby w relacji do Boga, do siebie, do rzeczywistości pozasobowej. Piękno to nadrealność w stosunku do osoby, tworzenie rzeczywistości idealnej, wyrażanie doskonałości egzystencjalnej i esencjalnej, tworzenie innego świata, czyli innymi słowy kontynuacja stwarzania. Potrzebuje ono wiary w istnienie świata wyższego i etyki. Piękno istnieje w odniesieniu do świata osoby. Nie może zaistnieć bez osoby (boskiej, anielskiej, ludzkiej), bo tylko osoba jest piękna w ścisłym znaczeniu. Także w Bogu piękno istnieje w Osobach Trójcy Świętej. Przypomnę tu uwagę P. Evdokimova, który, analizując teologię piękna, przyznaje, że Duch Święty objawia nam piękno absolutne, bosko-ludzkie, którego żadna sztuka nigdy nie może wiernie oddać, a jedynie ikona może je w jakiś sposób zasugerować przez pryzmat Taboru³⁰. W pięknie objawia się rzeczywistość nadprzyrodzona, bo jest ono kluczem do tajemnicy i wezwaniem do transcendencji. Poprzez tworzenie piękna, które jest widzialnością dobra, artysta służy człowiekowi. By mógł jednak tego dokonać – wyrazić w sposób widzialny w obrazie (także filmowym) to, co niewidzialne, niewyraźne – artysta winien wniknąć twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga Wcielonego, a zarazem w tajemnicę człowieka. Można zatem przyjąć, że piękno jest podstawową kategorią teologiczną, „[...] transcendentną jednością bytu” – jak je nazywa Evdokimov³¹. Nie jest ono ani materialne, ani duchowe, ani intelektualne, ale ofiaruje się samo przez się i pozwala się kontemplować „[...] otwartymi oczyma przemienionego ciała”. Jest ono konkretną komu-

²⁹ S. Kuśmierczyk, *Kraina Tarkowskiego*, rozmowę przepr. K. Bielas, „Kino”, 1992, nr 7, s. 26.

³⁰ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 19. Zob. J. O'Donohue, *Divine Beauty. The Invisible Embrace*, London 2003.

³¹ Tamże, s. 29.

nią stworzonej natury całego człowieka z niestworzoną energią boską. Jest tajemnicą „ósmego dnia” zapoczątkowaną już w sakramentach i zapowiedzianą w doświadczeniu świętych. Jest harmonią prawd Bożych znajdującą uosobienie w Chrystusie³².

Obraz filmowy mówiący o Bogu, mówi zarazem o pięknie, bo Bóg jest pięknem. Traktując o pięknie obecnym na świecie odsyła do Tego, który jest źródłem i ostatecznym celem piękna. Przez teologię piękna, jaką jest także sztuka filmowa, Kościół w swoisty sposób głosi swoje orędzie. „Droga piękna” – jest w stanie „dotknąć” serca współczesnego człowieka, wyrażając tajemnicę Boga i człowieka, a zarazem stanowi narzędzie dialogu z tymi, którzy są gotowi przez piękno odkryć bogactwo Ewangelii Chrystusa. *Via pulchritudinis* w tej perspektywie prezentuje się jako uprzywilejowany sposób ewangelizacji zwłaszcza tych, którzy mają problemy z zaakceptowaniem moralnego nauczania Kościoła. „Droga piękna”, wychodząc od prostego doświadczenia spotkania z pięknem, które wzbudza podziw i otwiera drogę do poszukiwania Piękna Świętości Wcielonej, prowadzi do źródła wszelkiego piękna, jakim jest Bóg. Kultury w swoim artystycznym i estetycznym wyrazie, podobnie jak całe stworzenie, nie są pozbawione piętna grzechu. Mogą, i rzeczywiście to czynią, wyrażać różne formy współczesnej idolatrii oraz dekadentyzmu, w którym sztuka zostaje wynaturzona, raniąc godność człowieka. W związku z powyższym piękno nie może być zredukowane do prostej przyjemności zmysłowej, ponieważ jego natura jest uniwersalna, a traktowane jako wartość najwyższa zahacza ono o transcendencję. Percepcja piękna domaga się jednak edukacji, gdyż istnieje ono w relacji do prawdy i dobra. Piękno jest prostą drogą osiągnięcia dobra i prawdy. Co więcej, piękno może bardziej niż dobro i prawda wyrażać rzeczywistość w jej perfekcyjnej formie³³. Jan Paweł II zauważa to w encyklice *Fides et ratio*; zwracając uwagę na potrzebę ewangelizacji kultury, pisze „[...] aby (artyści) starali się coraz głębiej poznawać obszary prawdy, dobra i piękna, które otwiera przed nami słowo Boże. To zadanie staje się jeszcze pilniejsze, gdy bierzemy pod uwagę wyzwania, jakie zdaje się nieść ze sobą nowe tysiąclecie: są one skierowane w szczególny sposób do regionów i kultur o dawnej tradycji chrześcijańskiej. Także tę świadomość trzeba uznać za

³² Tamże, s. 32.

³³ Por. *La Via pulchritudinis, cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*. Dokument końcowy Papieskiej Rady ds. Kultury 2006, w: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20050726_plenary-assemblies_it, II, 3.

ważny i oryginalny wkład w dzieło nowej ewangelizacji”³⁴. I dalej: „Wszędzie tam, gdzie człowiek dostrzega wezwanie absolutu i transcendencji, otwiera się przed nim droga do metafizycznego wymiaru rzeczywistości: w prawdzie, w pięknie, w wartościach moralnych, w drugim człowieku, w samym bycie, w Bogu”³⁵. Autentyczna sztuka jest więc bramą wejściową dla doświadczenia religijnego³⁶.

Spotkanie z pięknem nie pozostawia człowieka samemu sobie, lecz mobilizuje go do otwarcia się na szersze horyzonty egzystencjalne, na spoglądanie w kierunku drugiego, na zadawanie sobie dogłębnych pytań i szukania szczęścia, które nie jest tylko iluzją. Spotkanie z pięknem można traktować więc jako „ewangeliczne przygotowanie”³⁷. Piękno sztuki, w tym filmowej, wzbudza wewnętrzne emocje i jest związane z określoną kulturą. Dla osoby wierzącej piękno przewyższa estetykę, zwykłe poczucie harmonii i ładu, i prowadzi ją do Boga. Sztuka chrześcijańska ma sens, bo nie zatrzymuje się na pięknie estetycznym, ale odnosi się do transcendencji. Należy jednak uczyć się języka odbioru sztuki, by móc przyjąć i rozumieć piękno. Stanie się ono wtedy doskonałym narzędziem ewangelizacji, a także dialogu – w tym z artystami³⁸. Można powiedzieć, że życie chrześcijańskie ze swojej natury jest powołaniem do przeżywania wydarzenia piękna, zdolnego wzbudzać podziw i skłaniać do nawrócenia. Istniejące w świecie zamięszanie do brutalności, wulgaryzmu i złych gustów wymaga duszpasterskiej odpowiedzi w sensie edukacji, zwłaszcza młodzieży, na rzecz kształtowania prawdziwego poczucia piękna. Właściwa twórczość filmowa może znakomicie służyć temu zadaniu. W ten sposób „droga piękna” prezentować się będzie jako droga ewangelizacji i dialogu, ocalając piękno od błędu i zła, fałszywych idoli, a prowadząc do jedności z dobrem i prawdą. Film jako wizualna metafora kulturowej rzeczywistości jest bardzo atrakcyjnym narzędziem konstruowania nowych wizualizacji, a w konsekwencji nowych sposobów myślenia o świecie, także tym nadprzyrodzonym.

³⁴ Jan Paweł II, Encyklika *Fides et ratio*, Kraków 2005, n. 103.

³⁵ Tamże, n. 83.

³⁶ Papieska Rada ds. Kultury, *Per una pastorale della cultura* (23 maja 1999 r.), s. 17.

³⁷ B. Forte, *La „Via pulchritudinis” un ‘ponte’ tra fede e culture*, w: *La via della bellezza. Cammino di evangelizzazione e dialogo*, red. G. Mura, Roma 2006, 67.

³⁸ *La Via pulchritudinis, cammino privilegiato di evangelizzazione e di dialogo*. Dokument końcowy Papieskiej Rady ds. Kultury 2006, w: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_doc_20050726_plenary-assemblies_it, III, 1. A.

4. Religijne przesłanie sztuki filmowej

Zastanówmy się, jak język filmu przekłada się na możliwości teologicznego przesłania. Kino może i powinno być traktowane jako *locus theologicus*, jako miejsce wypowiedzania ważnych treści religijnych, a nawet doświadczenia wiary. I zapewne tak się dzieje, skoro zauważają to od dłuższego czasu rozliczni specjaliści w zakresie religijności i teologii filmu, a czego dowodem jest bogata literatura w tym względzie³⁹. Nikt nie domaga się dzisiaj, aby kino oferowało nam bezpośredni wykład traktatów teologicznych, zajmo-

³⁹ A. Ayfre, *Cinema et mystere*, Paris 1969; tenże, *Conversion aux images?*, Paris 1964; H. Age l, *Le visage du Christ à l'écran*, Paris 1985; L. Bakker Freek, *The Challenge of the Silver Screen. An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus*, Leiden 2009; L. Baugh, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City 1997; L. Baugh, *La rappresentazione di Gesù nel cinema: problemi teologici, problemi estetici*, „Gregorianum”, 2(2001), s. 199–240; A.J. Bergesen, A.M. Greeley, *God in the movies*, London 2000; *Metodologie di analisi del film*, red. P. Bertetto, Roma – Bari 2006; L. Castellani, *Temi e figure del cinema religioso*, Leumann 1994; *Cinéma Divinité. Religion, Theology and the Bible in Film*, red. E.S. Christianson [i in.], London 2005; *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, red. R. Cosandey, Sainte-Foy-Lausanne 1992; M.A. Croce, *Filmologia e società. Linguaggio filmico e dinamiche psicologiche*, Bologna 1971; Ch. Deacy, *Faith in Film*, Aldershot 2005; P. Fraser, E.V. Neal, *Reviewing the movies. A Christian response to contemporary film*, Illinois 2000; V. Giacci, *Immagine immaginaria. Analisi e interpretazione del segno filmico*, Roma 2006; *Faithful performances*, red. T. Hart, S. Guthrie, United Kingdom 2007; R.K. Johnston, *Reel spirituality theology and film in dialogue*, Michigan 2000; J. Larry Kreitzer, *New Testament in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*, Sheffield 1993; *Through a Catholic Lens. Religious Perspectives of Nineteen Film Directors from Around the World*, red. P. Malone, Plymouth 2007; P. Malone, *Can Movies be a moral compass?*, London 2005; C. Marabelli, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano 2011; *Explorations on the theology and film*, red. C. Marsch, G. Ortiz, Massachusetts 2001; M.R. Miles, *Seeing an believing. Religion and values in the movies*, Boston 1996; V. Miller, *Understanding Digital Culture*, Los Angeles 2011; J. Monaco, *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia*, London 2000; *El Deu dels cineastes. Congrés internacional de Teologia i Cinema*, Barcelona 2007; *La cospirazione del silenzio. Appunti su cinema e tragedia del modern*, Roma 2007; *Tentazione di credere. Il cinema di fronte all'Assoluto: un percorso*, Roma 2006; A. Reinhartz, *Jesus of Hollywood*, Oxford 2007; *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura in Italia*, vol. 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, red. F. Ruggero Vigano, Roma 2006; I. Sever, *La rappresentazione metaforica di Gesù Cristo nel cinema. Le figure cristiche femminili*, Roma 2011; R.C. Stern [i in.], *Savior on the Silver Screen*, New York 1999; T.W. Barnes, *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa 2004; M. Tiemann, *Jesus comes from Hollywood. Religionspädagogisches Arbeiten mit Jesus-Filmen*, Göttingen 2002; D.E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma 2005; D. Wizner, *Stile cinematografico di Krzysztof Kieślowski*, Roma 2002; E.F. Zuniga, *La evolución del cine religioso. La Semana de Valladolid (1956–1974)*, Roma 2004.

wało się meandrami dogmatów kościelnych, dosłownie ekranizowało teksty Ewangelii. Problematyka teologiczna w filmie, którą często określa się jako metafizyczną albo transcendentną, na pierwszy rzut oka może nie mieć nic wspólnego z klasyczną teologią. Nie oznacza to jednak, że nie podejmuje ona ważkich problemów życia człowieka (szeroko rozumianej antropologii) – a ta z kolei mieści się w przestrzeni zainteresowań teologicznych. Należy bowiem teologię rozumieć szerzej, niż tylko „naukę o Bogu”. Jest to przecież jednocześnie „nauka o człowieku”, który do Boga zmierza, nawet wtedy, gdy boryka się z trudnościami swojej niewiary.

Jan Paweł II w *Liście do artystów* pisał: „[...] w twórczości artystycznej człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako «obraz Boży» i wypełnia to zadanie, przede wszystkim kształtując wspaniałą «materię» własnego człowieczeństwa [...] Boski Artysta, okazując artyście ludzkiemu łaskawą wyrozumiałość, użycza mu iskry swej transcendentnej mądrości i powołuje go do udziału w swej stwórczej mocy”⁴⁰. Zgodnie z tymi słowami działalność każdego twórcy (o ile jest wierny samemu sobie, autentyczny) obejmuje ścisły związek piękna – dobra – prawdy i wpisuje się w akt stwórczy Boga, nawet jeśli ów twórca nie jest wierzący. Przytoczyć tutaj można przykład ateisty Luisa Buñuela, twórcy dzieł filmowych inspirowanych Ewangelią (*Nazarin*, *Viridiana*, *Szymon z pustyni*, czy *Mleczna droga*), w którego twórczości odnajdujemy rozdarcie pomiędzy niewiarą w Boga a tajemnicą jego działania. Jego filmy podkreślają znaczenie idealizmu w świecie współczesnym, poruszają kwestię relacji nauki i religii, zajmują się świętością, a z całą pewnością można o nich powiedzieć, że mają religijny (jeśli nie teologiczny) punkt wyjścia do rozważania bardzo wielu problemów etycznych, egzystencjalnych, duchowego posłannictwa, sytuacji granicznych, rozważań o prawdzie i sprawach ostatecznych, itp. Jak zauważyła znawczyni twórczości tego reżysera, Iwona Kolasińska-Pasterczyk – „[...] teologia stała się jednym z rodzajów urojonych «piekieł» artysty, które, po zachwianiu jego wiary w piekło chrześcijańskie i kryzysie wiary w ogóle, zajęło ich miejsce”⁴¹.

Tak zwane kino metafizyczne przejawiające, zdaniem M. Marczak, dwie tendencje – nawiązanie do wypracowanych dotąd artystycznych formuł ukazywania duchowości oraz zastosowanie nowoczesnych środków filmowych

⁴⁰ Jan Paweł II, *List do artystów*, n. 1.

⁴¹ I. Kolasińska-Pasterczyk, *Piekła Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007, s. 256.

w przedstawianiu Tajemnicy⁴² – podejmuje wiele ważnych tematów, które możemy zakwalifikować jako teologiczne: los człowieka, sens jego życia, umiowanie, codzienność, problem zła, sumienie ludzkie, zagadnienie miłości, pytania o wieczność, szczęście, asceza, ratowanie planety (ekologia) itp. W filmach tego nurtu wiele obrazów pozostaje otwartych, zawieszonych, a nawet wieloznacznych. I znowu możemy w tym miejscu powrócić do Buñuela, a zwłaszcza jego filmu *Nazarin*, który jest historią niezwykłego księdza, Don Nazario Zaharina. Bohater ten jest ucieleśnieniem postaci Jezusa Chrystusa, ponieważ żyje w świętości. Jednocześnie popada on w konflikt z hierarchią Kościoła, która pozbawiła go nawet prawa do wykonywania posługi kapłańskiej. Buñuel w jego postaci dokonuje apoteozy wartości chrześcijańskich i humanistycznych, takich jak miłość bliźniego, świadectwo ewangeliczne pośród zepsutego świata, pokora, bezgraniczne ubóstwo, sprawiedliwość, samotność w cierpieniu, i inne. Na próżno w tego rodzaju filmach szukać czystej idei Boga – bo jakże można Go tak naprawdę ukazać? Nie zmienia to jednak faktu, że traktują one o transcendentnym charakterze ludzkiego istnienia i umożliwiają człowiekowi spojrzenie na siebie w prawdzie, także wobec Absolutu. Często także są one wyrazem tęsknoty za Bogiem, traktując o dramacie poszukiwania nadprzyrodzonego w życiu jednostki. Film pozwala pokazywać człowieka w całej jego antropologicznej złożoności, z różnych punktów widzenia i perspektyw. Co więcej, na ekranie człowiek może zobaczyć sam siebie, odkrywając tajniki swojego ciała i swojej duszy, meandry własnej psychiki, egzystencjalne niepokoje i metafizyczne nadzieje. W filmie, jak w lustrze, człowiek może zobaczyć swoje niepokoje, wątpliwości, wewnętrzne przeżycia, emocje, swoją „duszę”. Jak jest to ważne z punktu widzenia jego duchowego rozwoju – nie muszę chyba dodawać. W filmach tego typu odnaleźć możemy próby rozpoznania Tajemnicy paradoksalnie dzięki wieloznaczności obrazu, tj. dzięki potencjalnemu naddatkowi sensu ponad tym oczywistym, przedstawionym przez sam obraz. Jest to rodzaj aluzji, która istnieje poza iluzją; jest to rodzaj transcendencji obrazu, który nie znajduje się w obrazie materialnym. Obraz jedynie daje odczuć, sugeruje, otwiera na Tajemnicę, ale to sam widz musi ją tak naprawdę odkryć⁴³.

Film jest szeroko rozumianą metaforą, wpisującą się znakomicie w teologiczne przesłanie Ewangelii, która także posługuje się metaforą.

⁴² M. Marczał, *Obraz, który odnosi do tego, co niewidzialne. O kinie metafizycznym przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos”, 2010, nr 89, s. 85.

⁴³ M. Marczał, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 30–31.

Jest to metafora wspomnianego wcześniej lustra, ale też metafora autorefleksji i ideologii. Polega ona na tym, że zdjęciom nadawana jest logiczna struktura wykładu, a wykładowi – wiarygodność i oczywistość obrazu fotograficznego. Wszystko to sprawia, że widz ma wrażenie otrzymania wizualnego dowodu, transparentnego i czystego – otrzymania systemu wartości, których nosicielami są bohaterowie filmowi. Film posiada niezwykłą moc perswazyjną, będącą w stanie udowodnić pewne racje w walce o rząd dusz, także w oparciu o złudzenie rzeczywistości obrazów, które przedstawia. Metaforyczność filmu odnajdujemy także w specyficznym języku filmowym. Jest to zespolenie obrazu i języka werbalnego sprawiające, że staje się on medium elastycznym, żywym, pozwalającym na różnego rodzaju eksperymenty znaczeniowe. Taki sposób obrazowania ułatwia komunikację z widzem. Teologia, przejmując ten język wyrazu filmowego, niejako uwiarygadnia głoszone przez siebie treści. Stają się one przez to zrozumiałe dla szerokich gremiów – skoro twórczość filmowa jest generalnie rozumiana i akceptowana nie tylko przez elity, ale i odbiorców kultury masowej.

BIBLIOGRAFIA

- Adamek Z., *Ekranostas. Przewodnik po filmach hagiograficznych*, Tarnów 2010.
- Agel H., *Le visage du Christ à l'écran*, Paris 1985.
- Attraverso lo schermo. Cinema e cultura in Italia*, vol. 2: *Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, red. F. Ruggero Vigano, Roma 2006.
- Ayfre A., *Cinema et mystere*, Paris 1969.
- Ayfre A., *Conversion aux images?*, Paris 1964.
- Bakker Freek L., *The Chalenge of the Silver Screen. An Analysis of the Cinematic Portraits of Jesus*, Leiden 2009.
- Barnes T.W., *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa 2004.
- Baugh L., *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City 1997.
- Baugh L., *La rappresentazione di Gesù nel cinema: problemi teologici, problemi estetici*, „Gregorianum”, 2(2001), s. 199–240.
- Bergesen A.J., Greeley A.M., *God in the movies*, London 2000.
- Castellani L., *Temi e figure del cinema religioso*, Leumann 1994.
- Cinéma Divinité. Religion, Theology and the Bible in Film*, red. E.S. Christianson, London 2005.

- Clement O., *Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, „Kwartalnik Filmowy”, 2004, nr 45, s. 33–45.
- Croce M.A., *Filmologia e societa'. Linguaggio filmico e dinamiche psicologiche*, Bologna 1971.
- Deacy CH., *Faith in Film*, Aldershot 2005.
- El Deu dels cineastes. Congres internacional de Teologia i Cinema*, Barcelona 2007.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999.
- Explorations an the theology and film*, red. C. Marsch, G. Ortiz, Massachusetts 2001.
- Faithful performances*, red. T. Hart, S. Guthrie, United Kingdom 2007.
- Fraser P., Neal E.V., *Reviewing the movies. A Christian response to contemporary film*, Illinois 2000.
- Giacci V., *Immagine immaginaria. Analisi e interpretazione del segno filmico*, Roma 2006.
- Hanson K., *Minerwa w kinie. O relacjach między filozofią a filmem*, „Ethos”, 2010, nr 89, s. 52–63.
- Jan Paweł II, *List do artystów z 4 kwietnia 1999 r.*, Lublin 2006.
- Johnston R.K., *Reel spirituality theology and film in dialogue*, Michigan 2000.
- Kasper W., *Per un rinnovamento del metodo teologico*, Brescia 1967.
- Klauza K., *Etyczne aspekty słowa i obrazu w komunikacji międzyludzkiej. Rys historyczny*, w: *Dziennikarski etos*, red. Z. Kobylińska, R.D. Grabowski, Olsztyn 1990.
- Kolasińska-Pasterczyk I., *Piekła Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków 2007.
- Kreitzer J. Larry, *New Testament in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow*, Sheffield 1993.
- Królikowska A., Łuszczak G., Marek Z., *Dydaktyka obrazu*, Kraków 2000.
- La cospirazione del silenzio. Appunti su cinema e tragedia del modern*, Roma 2007.
- Lia P., *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Milano 2003.
- Malone P., *Can Movies be a moral compass?*, London 2005.
- Marabello C., *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano 2011.
- Marczak M., *Obraz, który odnosi do tego, co niewidzialne. O kinie metafizycznym przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos”, 2010, nr 89, s. 85–107.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Metodologie di analisi del film*, red. P. Bertetto, Roma – Bari 2006.

- Miles M.R., *Seeing an believing. Religion and values in the movies*, Boston 1996.
- Miller V., *Understanding Digital Culture*, Los Angeles 2011.
- Monaco J., *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia*, London 2000.
- Montero Tirado J., *Audio-visuel et pastoral*, „Lumen Vitae”, 1(1978).
- Morandi G., *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano 2009.
- Podpora R., *Pomoce audiowizualne w katechezie*, Lublin 1997.
- Reinhartz A., *Jesus of Hollywood*, Oxford 2007.
- Sever I., *La rappresentazione metaforica di Gesu Cristo nel cinema. Le figure cristiche femminili*, Roma 2011.
- Stern R.C. [i in.], *Savior on the Silver Screen*, New York 1999.
- Tentazione di credere. Il cinema di fronte all'Assoluto: un percorso*, Roma 2006.
- Through a Catholic Lens. Religious Perspectives of Nineteen Film Directors from Around the World*, red. P. Malone, Plymouth 2007.
- Tiemann M., *Jesus comes from Hollywood. Religionspädagogisches Arbeiten mit Jesus-Filmen*, Göttingen 2002.
- Viganò D.E., *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma 2005.
- Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, red. R. Cosandey, Sainte-Foy-Lausanne 1992.
- Vocche A., *Kino jako odrodzenie malarstwa ikonowego. Andriej Rublow Andrieja Tarkowskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, 33(2001), s. 4–12.
- Wizner D., *Stile cinematografico di Krzysztof Kiesłowski*, Roma 2002.
- Zuniga E.F., *La evolucion del cine religioso. La Semana de Valladolid (1956–1974)*, Roma 2004.

SUMMARY

This paper touches upon the crucial issue of how the broadly understood visual culture enters the field of contemporary preaching of the Gospel. The role of moving image in contemporary culture cannot be overestimated. The communicative function of image (films or TV series) leads to the rise of visual thinking. Some interpret it in terms of lost skills of conceptual and abstract thinking, while others see it as a language that is communicatively effective, clear, suggestive and persuasive. Whatever stance one takes, evangelization through image becomes a matter of fact. It becomes an integral part of the Church developmental dynamics.

DAGMARA JASZEWSKA

TEOLOGIA POLSKA

O filmie Marka Koterskiego *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*

Czy film może stać się nośnikiem Ewangelii? Na to pytanie teolodzy i kulturoznawcy, zajmujący się tematyką filmu religijnego, zwykle odpowiadają twierdząco. Oczywiście jest, że film jako medium jest zdolny do przekazywania różnych (w tym także pozytywnych) treści, wartości – wielu podkreśla, że jest to pod tym względem medium jedyne w swoim rodzaju¹. Film może więc stać się nośnikiem Ewangelii, tak jak każdego innego (dobrego) przekazu, jako że „oddziałuje na wszystkie sfery życia ludzkiego: kształtuje świadomość, edukuje, często przejmując funkcje wychowawcze, wpływa na życie rodzinne i społeczne, także religijne”². O optymistycznym spojrzeniu Kościoła na medium filmowe świadczy chociażby kryterium instytucjonalne: oficjalne nauczanie Kościoła o środkach masowego przekazu, docenianie kina religijnego³, a także istnienie instytucji kościelnych powoływanych do współpracy z tą dziedziną kultury⁴. Zresztą Kościół interesuje się wpływem kina (i audiowizualności w ogóle) na współczesnego odbiorcę w szerszym znaczeniu, niż tylko w sensie przekazu treści religijnych czy „wartości chrześcijańskich”: mowa jest też o propagowaniu wartości innych kultur

¹ Pisano więc o potencjale kina względem ewangelizacji w kontekście posiadania przez kino niezwykłej sugestywności i siły oddziaływania na psychikę (zob. np. M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002, s. 75), a także w kontekście niezwykłych predyspozycji kina do przekazywania wartości, przesłania duchowego, poruszania widza i zachęcania go do dialogu z dziełem (zob. W. Kawecki, *Kościół i kultura w dialogu (od Leona XIII do Jana Pawła II)*, Kraków 2008, s. 232–233).

² M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum...*, dz. cyt. s. 75.

³ Zob. np. Paweł VI, *Przemówienie do ludzi teatru, kina, radia i telewizji oraz wszystkich innych pracujących w dziedzinie społecznego przekazu* (6.05.1967), Watykan 1967; Jan Paweł II, *Orędzie na XXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu 1995*, <http://www.paulus.org.pl/display,238.html> [20.09.2015].

⁴ Na przykład Komisja Papieska dla Spraw Filmu, Radia i Telewizji, czy Papieska Rada ds. Środków Społecznego Przekazu – M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum...*, dz. cyt. s. 37.

czy ogólnie – wartości humanistycznych⁵. Casus tzw. Listy Watykańskiej, w ramach której wyodrębniono nie tylko filmy o szczególnych walorach religijnych, ale też moralnych oraz artystycznych⁶, pokazał, że Kościół popiera każdy pozytywny filmowy przekaz, nie tylko ściśle „ewangeliczny”.

Film może więc przekazywać różne treści związane z Ewangelią – ale czy przy tym będzie nas ewangelizował? Czy ewangelizacja, a więc działanie świadome, nastawione na cel, nie stoi w sprzeczności z ideą sztuki – w tym sztuki filmowej?

1. Ewangelizacja w kinie – perswazja, manipulacja czy wolność sztuki?

Ewangelizacyjny potencjał kina warto rozważać w perspektywie komunikacyjnej, której istotą jest z jednej strony przekaz informacji ze strony nadawcy, a z drugiej – zwłaszcza w ujęciu semiotycznym – proces „czytania”, interpretacji tekstu przez odbiorcę⁷. W ramach procesu komunikacji kulturowej przedmiotem takiego transferu są treści kultury, a więc wartości, normy, mity, symbole i istotne znaczenia, które z kolei podlegają mediacji i interpretacji ze względu na kulturę reprezentowaną przez odbiorcę tekstu. Jednym z przypadków tak rozumianej komunikacji może być, jak twierdzi Marek Sokołowski odnosząc się do zagadnienia ewangelizacji, „tworzenie wspólnoty odbiorców posługujących się tym samym językiem”⁸. Dodajmy, że byłaby to sytuacja idealna pod względem zgodności kulturowej nadawcy i odbiorcy, a tak rozumiany przekaz (tekst) działałby wzmacniająco, jeśli chodzi o konkretne kulturowe wartości. Jak się wydaje, byłaby to też sy-

⁵ „Kiedy kino, spełniając jedno ze swoich zasadniczych zadań, pokazuje realistyczny wizerunek człowieka, powinno stwarzać też okazje do refleksji – wychodzącej od rzeczywistości – nad konkretnymi warunkami, w jakich człowiek ten żyje. Prezentacja ważnych problemów społecznych oraz demaskowanie przemocy, dyskryminacji, wojny i niesprawiedliwości – a więc treści często podejmowane przez kino w ciągu stu lat jego historii i z pewnością nieobojętne dla wszystkich, którym leżą na sercu losy ludzkości – służą promocji wartości drogiej Kościołowi i przyczyniają się materialnie do ich rozpowszechnienia przy użyciu środka przekazu skutecznie docierającego do publiczności” – Jan Paweł II, *Orędzie na XXIX Światowy Dzień...*, dz. cyt.

⁶ Lista ta, obejmująca w sumie 45 filmów, ogłoszona została w 1995 roku w setną rocznicę istnienia kina przez Papieską Radę ds. Środków Społecznego Przekazu. Zob. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 288.

⁷ Na temat ujęcia semiotycznego komunikacji zobacz np.: J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2008, s. 60–84.

⁸ M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum...*, dz. cyt. s. 75.

tuacja idealna, jeśli chodzi o zadanie „ewangelizacji”: wierzący odbiorca ogląda film nakręcony przez wierzącego reżysera, a nadrzędnym celem tego działania jest przekazanie i przeżycie wiary.

Tak idealnie rozumiany akt komunikacji stwarza jednak pewne zagrożenia – otóż wartości artystyczne filmu mogą zejść wówczas na drugi plan, na rzecz realizacji nadrzędnego celu „przekazania prawdy”. Pojawia się w tym momencie groźba popełnienia „zbrodni przeciw sztuce”, jaką byłoby wykorzystanie filmu do z góry założonego celu – nawet, jeśli mowa o celu zbożnym. Ewangelizacja w powyższym rozumieniu wymaga bowiem postawienia wymogów owej „wspólnoty” ponad wymaganiami tworzenia i odbioru sztuki. Wyżej stawia się „zgodność treści” od wyrazu artystycznej formy. Traktuje się wreszcie sztukę filmową przedmiotowo, odbierając jej autonomię. Tak chyba należy rozumieć stwierdzenie Sokołowskiego: „Ewangelizacja przy pomocy filmu oznacza w praktyce sięgnięcie po bardziej skuteczne narzędzie, pozwalające docierać do szerokich rzesz ludzkich i przemawiać do nich prostym, sugestywnym językiem obrazów i dźwięków”⁹. Film jako „narzędzie ewangelizacji” – czyż nie brzmi to źle (i czyż nie kojarzy się z „narzędziem propagandy”)? I choć można użyć argumentu „dobrego celu” – to czyż uświęca on środki?

Problem polega na tym, że w popularnym ujęciu dominuje rozumienie ewangelizacji w ramach paradygmatu komunikacji ujmowanej jako przekaz wiadomości. W Kościele często słyśmy się więc o „przekazie” prawd wiary i „wpojeniu” pewnych wartości. Model ten, nazywany inaczej przez badaczy „hydraulicznym” czy „telegraficznym”¹⁰, mówi o sytuacji przekazu określonej treści w kierunku odbiorcy; nacisk jest tu kładziony na eliminację wszelkich zakłóceń („szumów”), które mogłyby zmienić czystość przesłania¹¹. Model ten waloryzuje nadawcę kosztem biernego odbiorcy – idealnie pasuje do niego komunikacyjny styl perswazji, a nawet manipulacji¹².

Wydaje się więc, że potoczne rozumienie „ewangelizacji” przypomina mechanizm perswazji (jeśli nie manipulacji); jest ona w tym ujęciu nacechowana pewną przemocą wobec odbiorcy, narzucając mu konkretne treści i nie pozostawiając mu wolności interpretacji. Oczywiście ewangelizacja jest

⁹ Tamże, s. 75–76.

¹⁰ Pojęcie to wprowadził Yves Winkin i przeciwstawił je lepiej odpowiadającemu dzisiejszej wiedzy o kulturze modelowi „komunikacji orkiestralnej”. Zob. Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, Warszawa 2007.

¹¹ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań...*, dz. cyt., s. 16, 22n.

¹² Tamże.

w nauczaniu Kościoła mocno przeciwstawiana zjawisku manipulacji¹³. Chodzi tu jednak bardziej o formę stylistyczną zjawiska perswazji i manipulacji, niż jej cel określany jako działanie na niekorzyść odbiorcy (co bywa rzeczą bardzo względną¹⁴). Nawet bowiem, gdy założymy, że ewangelizacja (w odróżnieniu od fałszywej propagandy) polega na przekazaniu prawdziwych wartości, prawdziwego dobra i piękna – wciąż ów mechanizm „przekazywania” czy „wzbudzania postaw” będzie przemawiał za perswazyjnym charakterem owych działań – zwłaszcza na płaszczyźnie kinematografii¹⁵.

Na szczęście idei autonomii sztuki służy judeochrześcijańska idea nieprzedstawialności *sacrum* (II przykazanie Dekalogu) – zwłaszcza istotna w odniesieniu do sztuk wizualnych. Właśnie ta idea jest widoczna w sporze o to, czy sztuka filmowa ma prawo posługiwać się, w celu ukazania *sacrum*, swoimi wszelkimi synestezyjnymi środkami, zdolnymi z niczego kreować światy. To „nieprzedstawialna” materia tego, co święte, stanowi fundamentalne utrudnienie ewangelizacji wizualnej – i zarazem, w obliczu możliwości kultury wizualnej, oddala pokusę pójścia na skróty. A pokusa ta jest wielka – nie dziwi więc fakt, że wiele „pobożnych” w założeniu tekstów kultury nie przedstawia sobą zbyt wysokiej wartości artystycznej. Jeśli twórca, jak teolog-fundamentalista, dokładnie już „poznał prawdę” – po cóż mu jeszcze sztuka? Trudno w takiej sytuacji oprzeć się pokusie wykorzystania wszystkich kinowych sztuczek: wyciskanie łez, łzawa muzyka, czarne i białe charaktery z całym ich kontrastem. Piękno i dobro dla wielu odbiorców zamienia się na ekranie w naiwność i kicz (złą sztukę¹⁶), pełniąc wręcz odwrotną do zamierzonej rolę. Na szczęście jednak nie brak artystów, którzy uważają,

¹³ „Kościół jest bowiem świadom, że w rezultacie postępu, jaki dokonał się w ostatnich dziesięcioleciach w sferze społecznego przekazu, mass media mają z jednej strony niebezpieczną zdolność manipulowania opinią publiczną, ale z drugiej, jeśli są mądrze wykorzystywane, mogą się stać skutecznym narzędziem ewangelizacji” – Jan Paweł II, *Orędzie na XXIX Światowy Dzień...*, dz. cyt.

¹⁴ Niech za przykład posłuży przypadek korporacji stosujących sprzedaż bezpośrednią, w rodzaju firmy Amway. Wydaje się, że pracownicy tych „piramid handlowych” nie zgodzą się z zarzutem stosowania manipulacji przy sprzedaży, skoro tylko święcie wierzą, że ich produkty są naprawdę wspaniałe, zdolne zmienić życie na lepsze i wręcz „zbawić” potencjalnego klienta. To obrazuje, że działanie na niekorzyść odbiorcy komunikatu jest pojęciem względnym.

¹⁵ Dodatkowo w zetknięciu z medium obrazowym, taka chęć przekazania wartości i ukształtowania określonych postaw odbiorcy, wzbudza skojarzenia z propagandowymi początkami filmu: najpierw wykorzystywano go wszak jako pochwalną pieśń świeckiej religii nazizmu i komunizmu.

¹⁶ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998.

że trudno jest zrealizować zamiar przedstawienia na ekranie *sacrum*, Tajemnicy, czy po prostu ukazania oblicza i postaci Jezusa. Mają w sobie zbyt dużo wrażliwości – ale i pokory – żeby Ewangelię po prostu „przekazać”.

Rozważając zagadnienie ewangelizacji w filmie Marek Sokołowski na szczęście zastrzega: „Ewangelizacja poprzez film nie może oznaczać klerykalizacji tego środka; film posiada swoją autonomię kulturową i etniczną”¹⁷. Z pewnością jest to uwaga bardzo istotna – i warta rozwinięcia. Niezbyt precyzyjne określenie „klerykalizacja” zawiera chyba intuicję narzucenia filmowej materii gotowych znaczeń, gotowego przekazu zgodnego z ortodoksją, bez troski o artystyczny wyraz czy „prawdę sztuki”.

Zagadnieniu autonomii sztuki poświęcił też uwagę papież Jan Paweł II. Z jednej strony wiązał on ewangelizację w kinie głównie z odwagą pracowników kinematografii w poruszaniu tematów istotnych, również dla Kościoła – z postawą bezkompromisowego i odważnego „głoszenia”¹⁸. Z drugiej strony – mocno wyczulony był na problem wolności sztuki i artystów¹⁹.

Mamy więc pewien konflikt pomiędzy ideą dobrej sztuki filmowej a ideą ewangelizacji. Ten problem odzwierciedla też debata nad filmem religijnym. Wielu badaczy podkreśla, że najwartościowsze z punktu widzenia komunikacji wiary są filmy niekoniecznie „konfesyjne” – nierzadko zrobili je ateści²⁰.

Takim filmem jest chyba produkcja Marka Koterskiego pt. *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*²¹. Nie jest to „typowy” ewangeliczny film, wyświetla-

¹⁷ M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum...*, dz. cyt. s. 76.

¹⁸ „Kościół zachęca reżyserów, filmowców i wszystkich, którzy – wyznając wiarę chrześcijańską – pracują w różnych dziedzinach złożonego i różnorodnego świata filmu, aby działali zawsze zgodnie ze swą wiarą, podejmując odważne inicjatywy, także na polu produkcji filmowej, aby przez swą działalność zawodową coraz bardziej uobecniać w świecie orędzie chrześcijańskie, które jest dla każdego człowieka orędziem zbawienia”. Jan Paweł II, *Orędzie na XXIX Światowy Dzień...*, dz. cyt.

¹⁹ Jan Paweł II wiele uwagi poświęcił zagadnieniu autonomii sztuki. Napisał między innymi: „Jak jednak wiecie, Kościół nadal żywi bardzo wysokie uznanie dla sztuki jako takiej. Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłam między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. [...] Nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie” – zob. tenże, *List do artystów*, 4 kwietnia 1999, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html [20.09.2015].

²⁰ Por. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007, s. 5.

²¹ M. Koterski, *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, 2006.

ny w salkach katechetycznych, czy wybrany do akcji typu „ewangelizacja wizualna”. Co więcej, film ten wzbudził sporo kontrowersji wśród osób wierzących²². Sądzę jednak, że można stwierdzić, iż film ten mimo wszystko jest nośnikiem Ewangelii – i to z pewnych względów bardzo skutecznym, choć może nawet nie do końca zamierzonym. Zanim określimy tę jego rolę, zastanówmy się nad zagadnieniem potencjału filmu (nie tylko „konfesyjnego”) względem zadania ewangelizacji.

2. Między adaptacją a odwołaniem. Potencjał filmu wobec zadania ewangelizacji

Zagadnienie ewangelizacji poprzez sztukę (nie tylko filmową) nasuwa pytanie: czy jest możliwe (i w jaki sposób), by przy użyciu środków artystycznych wiernie przekazać prawdy religijne w możliwie pełnej, niezniekształconej, ortodoksyjnej formie. W przypadku ewangelizacji (i w odróżnieniu od katechizacji), zadanie polega przede wszystkim na „pokazaniu ludziom Jezusa” – i Jego przesłania. Obraz ten powinien być na tyle pociągający, by wywołać w człowieku chęć przemiany życia (i ostatecznie doprowadzić do jego zbawienia²³). Czy możliwe jest, by na ekranie w pełni pokazać przesłanie Ewangelii, by prawda Ewangelii stała się „prawdą ekranu”, by filmowy Chrystus zaprezentował się w pełni, by można Go było w filmie spotkać i zmienić swoje życie?²⁴. W zadaniu tym jako kluczowe jawi się zagadnienie wierności Ewangelii – należałoby więc zapytać o „środki wierności”, jakimi

²² Tak pisano w „Naszym Dzienniku”: „Jeszcze w Wielkim Poście zapowiedziana została premiera filmu Marka Koterskiego pt. *Wszyscy jesteście Chrystusami*. Na błuźnierczym plakacie filmu odtwórca głównej roli, aktor Marek Kondrat, występuje w koronie cierniowej, która jest symbolem Męki Pańskiej, a tu została wykorzystana do celów komercyjnych (reklamowania filmu o perypetiach alkoholika), a więc bezdyskusyjnie sprofanowana – J.M. Jaskólska, *Prowokacja dźwignią handlu?*, „Nasz Dziennik”, 29 marca 2006, nr 75(2485).

²³ Ewangelizacja, jak podają katolickie słowniki, to „głoszenie światu Jezusa Chrystusa i Jego Ewangelii w celu zbawienia człowieka” (por. np. *Wielka encyklopedia nauczania Jana Pawła II*, Radom 2014), a więc głoszenie osoby, postaci Jezusa i jego nauki, przesłania o zbawieniu. Mowa jest też o propagowaniu głównych kanonów wiary chrześcijańskiej, a przede wszystkim nauki o Jezusie (*Słownik języka polskiego*, www.sjp.pl). Jakie to kanony? Zdaje się, że podstawowe prawdy wiary związane nieodłącznie z osobą Chrystusa, jak nowina o zbawieniu człowieka przez Chrystusa, przez Jego śmierć i zmartwychwstanie. Jest to więc w założeniu potężny przekaz: głoszenie jest bowiem zarazem wezwaniem do przemiany życia.

²⁴ Wielu badaczy jest sceptycznych i wciąż czeka na tego prawdziwego, „Jezusa transcendencji” – zob. K. Kornacki, *Pokazać Boga. Jezus Chrystus na ekranie*, „Kino”, 20004 nr 3, s. 31.

dysponuje kino²⁵. Najpierw więc w tym kontekście przywołany zostanie znany podział na adaptację i odwołanie, a więc możliwe sposoby podjęcia w kinie tematu Ewangelii – i zarazem dwa różne sposoby kinowej realizacji postulatów „wierności”. Następnie zajmę się szerzej problematyką „realności kina”, która wydaje się działać niezależnie od obranego stylu przedstawiania, a która – poprzez autonomiczne mechanizmy sztuki – zdaje się być sprzymierzeńcem komunikowania prawdy Ewangelii.

Film jest specyficznym dziełem sztuki, posiadającym własny język, środki stylistyczne – a zarazem jest opowieścią o ograniczonej formie, zamkniętą w dość wąskich ramach czasowych. Odnosnie więc pytania o wierność przekazu ewangelicznych treści, rysują się tu dwie zasadnicze kwestie. Po pierwsze, mamy tutaj dychotomię między realnością (dosłownością) a symboliką, a po drugie – między „całością” a „szczegółem”. Kwestie te są ze sobą zresztą połączone, gdyż filmy, które stawiają sobie za cel możliwie „całościowe” ukazanie Ewangelii, są jednocześnie na ogół „dosłowne”, realistyczne. Wierność może być więc rozumiana jako „wyczerpująca opowieść”, dokładne i dosłowne (realistyczne) przedstawienie życia i nauczania Jezusa. Wielu twórców zdecydowało się na takie „opowiedzenie Ewangelii” językiem kina²⁶.

Jeśli chodzi o możliwości kina w zakresie przekazywania „całości ewangelicznego przesłania”, badacze zwracają uwagę na oczywistą w tym kontekście trudność związaną z „pojemnością” filmu i jego możliwościami opowiadania historii. Nawet przy zamierzeniu jak najwierniejszego przedstawienia treści Ewangelii, pojawia się typowy dla kinematografii problem adaptacji tekstu. Film religijny (nowotestamentowy) staje się, jak wiele innych, adaptacją literackiego pierwowzoru (w tym przypadku Biblii)²⁷. Film jest innym rodzajem przekazu niż tekst pisany: tekst należy poddać wielu przeróbkom, by zmieścił się w filmowej formie; dostosować do reguł formalnych (wymogi narracji, konieczne skróty czy rozszerzenia).

²⁵ Zagadnienie wierności Biblii w kontekście adaptacji filmowej i innych rodzajów nawiązań filmowych do Pisma Świętego podjął ks. Marek Lis w książce *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Opole 2002 – zob. zwłaszcza rozdział *Biblia audiowizualna w kinie*.

²⁶ Np. C. de Mille, *Król królów*, 1927; G. Stevens, *Największa historia wszystkich czasów*, 1965; F. Zeffirelli, *Jezus z Nazaretu*, 1977.

²⁷ Zob. np. K. Kornacki, *Pokazać Boga...*, dz. cyt., s. 30n (autor nawiązuje i rozwija typologię E. Modrzejewskiej; por. E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna w kinie*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. K. Kornacki, M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 29–42; taż, *Chrystus Pasoliniego: rewolucjonista, psychoanalityk i...? „Iluzjon”*, 1986, nr 4).

Mając na względzie potrzebną w procesie ewangelizacji zgodność utworu ze Słowem Bożym, napotykamy tu problem wierności adaptacji, co jest rzeczą trudną – chcąc nie chcąc mówimy więc o „kinematograficznych transformacjach Ewangelii”²⁸. Wielu twórców przedsięwzięcie, by taka adaptacja była jak najwierniejsza Oryginałowi – zaliczyć tu można np. pomysł oparcia filmu ukazującego dzieje Jezusa na jednej tylko Ewangelii, by uniknąć arbitralnego doboru treści ze wszystkich czterech²⁹, albo też z założenia bardzo wierne tekstowi Ewangelii długie (odcinkowe) superprodukcje³⁰.

Oczywiście istnieją różne rodzaje adaptacji – może być ona wierna, historyczna, jak najbardziej neutralna i „udająca rzeczywistość”; albo też twórcza, „autorska” (kino reżyserów). W tego rodzaju adaptacji współczesnieniu mogą ulec różne elementy opowiadanej historii: np. może się pojawić rzutowanie na dawny tekst współczesnych interpretacji kulturowych. To casus tzw. Jezusa komunistów czy Jezusa psychologów, o czym pisał Kornecki (*Ewangelia wg Mateusza Pasoliniego, Ostatnie kuszenie Chrystusa* M. Scorsese)³¹. W takiej adaptacji – współczesnionej, „przełożonej” na współczesne czasy – mamy mniejszą „wierność”, tracimy oryginał, oddaliśmy się od „historycznej prawdy”. Z drugiej strony – jeśli reżyser swobodnie wkłada swoją osobowość w tworzywo filmu, jeśli pojawia się odniesienie do współczesności – takie dzieło cechuje większa aktualność, a dzięki swoistej migracji znaczeń łatwiej zrozumieć tekst przetłumaczony na współczesny język. Być może w tym subiektywnym artystycznym zwierciadle łatwiej dostrzec prawdę – choć już niekoniecznie literalną, historyczną?

Poza adaptacją tekstu biblijnego, Kornecki wskazuje na przypadek odwołania do tegoż tekstu, wyróżniając przy tym dwa typy odwołań. Po pierwsze jest to „bezpośrednie odwołanie” – mamy z nim do czynienia w przypadku, w którym postać Jezusa umieszczona jest w innej czasoprzestrzeni (np. w XX wieku)³². (Z pewnością za tego typu odwołanie możemy więc uznać „wizyty” postaci ewangelicznych we współczesnym świecie, jak

²⁸ „Kinematograficzne transformacje Ewangelii” – pod takim tytułem odbyła się w 2012 r. w Opolu konferencja naukowa. Jej owocem jest praca zbiorowa pod redakcją ks. Marka Lisa pt. *Cinematic Transformations of the Gospel*, Opole 2013.

²⁹ Por. K. Kornecki, *Pokazać Boga...*, dz. cyt., s. 30.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

³² Sądzę że jeśli cała akcja filmu by tam się odbywała, raczej byłaby to „współczesna adaptacja” niż odwołanie.

to bywa w kinie L. Buñuela³³ czy w *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* M. Koterskiego). Z kolei pośrednie odwołanie oznacza nie tyle dosłowne przedstawienie postaci Chrystusa, co raczej nawiązanie do niej. To właśnie „cytat” w ścisłym tego słowa znaczeniu³⁴. Wchodzi tu w grę np. umieszczenie w filmie tzw. figury Chrystusa – postaci, na ogół współczesnej, której życie przypomina jakoś życie Chrystusa, której filmowy obraz da się zinterpretować jako właśnie swoiste przypomnienie, powtórzenie żywota Zbawiciela³⁵. Jest to podejście figuratywne, metaforyczne – w odróżnieniu od filmów po prostu ilustrujących tekst biblijny³⁶. Wchodzi tu też w grę takie odwołania, jak aluzja, alegoria, symbol – znaki, dzięki którym odczytujemy tzw. wątki religijne w filmie.

Podsumowując, bliższe realizmu są wierne filmowe adaptacje Ewangelii – natomiast odwołania biblijne rezygnują z realizmu na rzecz symbolicznego przedstawiania. W przypadku odwołań ewangelicznych nie ma tego „oszustwa kina” aż w takim stopniu: wiemy, że mamy do czynienia z cytatem. Wydaje się więc, że oba te rodzaje: adaptacja i odwołanie, reprezentują dwa rodzaje przedstawiania: realistyczną i symboliczną – choć w oczywistej w realistycznej *Pasji* Gibsona nie brak symboli, a w filmach jedynie odwołujących się (bezpośrednio czy pośrednio) do wydarzeń z Ewangelii nie brak też elementu realizmu. Z drugiej strony produkcje „realistyczne” są też na ogół bardziej „kompletnym” i całościowym przekazem ewangelicznych treści.

Jak więc obie formy przedstawiania realizują zadanie ewangelizacji?

Jeśli za idealny film ewangelizacyjny uznamy film wyczerpująco odtworzący dzieje Ewangelii, to najlepiej tę rolę zdają się pełnić właśnie duże (najlepiej wieloodcinkowe) produkcje kina masowego, hollywoodzkie widowiska filmowe rekonstruujące w historycznych szczegółach biblijną opowieść o Jezusie. Nie sposób nie docenić roli takich produkcji w „dziele ewangelizacji” – wielu badaczy uważa, że duże epickie filmy odgrywają wielką rolę w popularyzacji religii i Biblii. Zdaniem zaś Krzysztofa Kornackiego takie całościowe historie będące adaptacją Ewangelii są w jakimś sensie najbliższe Oryginałowi – w przypadku zaś odwołań (bezpośrednich – do Ewangelii i pośrednich – do literatury odwołującej się do Ewangelii) mamy do czynienia z coraz większym „uniezależnianiem się od fabuły arcytekstu”³⁷.

³³ L. Buñuel, *Mleczna droga*, 1969.

³⁴ Por. K. Kornacki, *Pokazać Boga...*, dz. cyt., s. 31.

³⁵ Zob. M. Lis, *Figury...*, dz. cyt., s. 7n.

³⁶ Zob. tenże, *Filmowe ikony – figury Chrystusa*, w: *Ikony Niewidzialnego*, red. M. Lis, Opole 2003, s. 226n.

³⁷ K. Kornacki, *Pokazać Boga...*, dz. cyt., s. 32.

Wierna adaptacja jednej czy kilku Ewangelii to wciąż popularna droga wybierana przez twórców tzw. kina religijnego – o czym świadczy niedawny sukces stawiającej sobie właśnie wysokie wymagania co do realizmu *Pasji* Mela Gibsona. Tego rodzaju produkcje, poza ambicją przekazania „całości przesłania Ewangelii”, są też – jak już wspomniałam – nacechowane mocnym realizmem. Oczywiście ten realizm istnieje w kinie w różny sposób – w zależności od stylu reżysera, a przede wszystkim od obranego przezeń gatunku filmowego. I tak, najbardziej realistyczne są adaptacje będące produkcjami tzw. kina stylu zerowego – gdzie kamera pozostaje „niewidoczna” dla widza. I to ma nas zaczarować, pobudzić uczucia; mamy wejść w ten film i spotkać Jezusa tak, jak spotykamy Looka Skywalkera, dać się przekonać Jego filmowej postaci. Do dziś, jeśli przyjrzymy się parafialnym programom ewangelizacji, dominować w nich będą takie przeboje kina stylu zerowego, jak *Jezus z Nazaretu*³⁸. Twórcy (i odbiorcy) tego typu zamierzeń zdają się wierzyć, że potrzebie wiernego przekazania Ewangelii odpowiada dążenie do uzyskania jak najwyższego poziomu realizmu w kinie.

Czy to jednak oznacza, że filmy realistyczne lepiej pełnią swoją ewangelizacyjną rolę?

Otóż wcale nie jest oczywiste, że drobiazgowo odtworzenie zdarzeń biblijnych gwarantuje przekazanie ducha Ewangelii. Co do niezwykle realistycznej *Pasji* Gibsona – pojawiły się na temat filmu również głosy krytyczne, mówiące, że dokładność ukazanej na ekranie egzekucji niekoniecznie wiąże się z dokładnym przepowiadaniem Słowa Bożego, i film, choć zgodny z dzisiejszymi normami przyzwalającymi na brutalność, jest zbyt dosłowny, a przez to wykluczający prawdziwe doświadczenie religijne³⁹. Można też zapytać, czy wierne i całościowe, ale siłą rzeczy pobieżne odtworzenie żywota Jezusa, nie traci na jakości przekazu, na jego głębi? Być może lepiej pokazać jakiś wycinek ewangelicznego przesłania, skupiając się na pełnym wykorzystaniu kinowych możliwości (środków stylistycznych i in.)? Dosłowność i zbyt duży nacisk kładziony na realizm często owocuje też niską wartością artystyczną dzieła. Wiele filmów dokładnie odtwarzających dzieje biblijne (też Nowego Testamentu) jest ocenianych jako słabe lub ledwie przeciętne artystycznie. Wierność oryginałowi, rozumiana dosłownie, owocuje filmem błędym i schematycznym, pozostawiającym wrażliwego widza obojętnym.

³⁸ F. Zeffirelli, *Jezus z Nazaretu*, 1977.

³⁹ Zob. np. T. Sobolewski, „*Pasja*” Mela Gibsona już w kinach, „Gazeta Wyborcza”, 4.03.2004.

Być może możliwe jest nakręcenie wartościowego, poruszającego filmu w tak rozumianej konwencji. Jednak można w to wątpić – jest to typowa „robota klasycystyczna”, mało wartościowa estetycznie (jak, dodajmy, np. słynne „święte obrazy” w manierze sulpicjańskiej).

W przypadku filmowych odwołań do Ewangelii, z pewnością inaczej może być rozumiany ideał „wierności Ewangelii”: często zamiast „całej opowieści” pojawia się szczegół, nawet tylko jeden aspekt, jedna wartość ewangeliczna. Czy jednak koniecznie ze stratą dla owej całości? Na czym więc polega w przypadku odwołań (i czy jest możliwa) ich wierność Oryginałowi i – szerzej – ich potencjał ewangelizacyjny?

Odpowiedź na to pytanie jest złożona. Jeżeli reżyser wprowadza do swego dzieła (na ogół świadomie) symbole religijne, to cel tego może być przecież różny. Po pierwsze, nadanie sensu ewangelicznego przedstawianym zdarzeniom; po drugie – prowokacja, bluźnierstwo, zaprzeczenie religijnemu sensowi. Z reguły odwołania biblijne charakterystyczne są dla twórców, którzy niekoniecznie deklarują ewangelizacyjny zamysł swoich dzieł (a często nawet są dalecy od wiary). Nawet zaś wtedy, gdy Ewangelia jest im bliska, raczej zmagają się z nią, stawiają pytania, niż udzielają odpowiedzi; bardziej poszukują, wprowadzają Ewangelię w film i patrzą, co z tego wyniknie... Jednak wielu reżyserów (niekoniecznie z kolei bardzo poprawnych/ortodoksyjnych) traktuje Ewangelię jako ważne źródło sensów naszej kultury, coś, co tłumaczy ludzkie życie⁴⁰. Wielu z nich pokazuje aktualność Ewangelii, wskazuje na postać Jezusa jako Zbawiciela. Wśród tego typu filmów mamy kino artystyczne, gdzie znaczenia religijne są subtelne (K. Kieślowski⁴¹,

⁴⁰ Takie podejście niekoniecznie oznacza religijną postawę twórcy, ale też może oznaczać traktowanie religii poważnie, jako uniwersalnego modelu świata. Pasuje to do pierwszej motywacji wyróżnionej przez Ewę Modrzejewską, która dokonała klasyfikacji modeli obecności i wykorzystywania motywów chrześcijańskich w filmach ze względu na przypuszczalną motywację reżyserów oraz sposób potraktowania chrześcijaństwa w filmie. Jej zdaniem można rozróżnić pięć rodzajów motywacji: 1) filozoficzna i historiozoficzna – religia jest tu potraktowana jako uniwersalny, całościowy model świata, który stanowi ramę dla działań człowieka i interpretacji historii. Może to być wyraz postawy religijnej twórcy, ale też mieć charakter ideowy (religia jako źródło idei, pojęć, mitów etc.); 2) społeczna – religia traktowana jako inspiracja do określonych zmian społecznych, typu zmiana ustroju; 3) moralna – religia jako system etyczny; 4) kulturowa – religia traktowana jako zbiór symboli, metafor, mitów; 5) estetyczna – religia jako źródło pięknej formy. Zob. E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna...*, dz. cyt.; por. M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum...*, dz. cyt.

⁴¹ Badaczem niejednoznacznych znaczeń religijnych w filmie Dekalog K. Kieślowskiego (1988–1999) jest ksiądz Marek Lis, który odnajduje w tym filmie tzw. figury Chrystusa (niektóre zupełnie na pierwszy rzut oka niewidoczne) – zob. M. Lis, *Figury...*, dz. cyt. Autora tego

A. Zwiagincew⁴²), albo też kino o wyraźnym ewangelizacyjnym zamierzeniu (Fireproof⁴³).

W przypadku odwołań do Ewangelii, realizm rozumiany jako dosłowne, literalne przeniesienie Słowa na obraz filmowy, ustępuje więc często realizmowi formy filmowej. Literalna wierność karcie Ewangelii (która przecież sama w sobie jest również – utworem literackim!) zostaje zastąpiona wiernością artystycznej wizji, a oparta na prawdziwym doświadczeniu, przeżyciu przez autora jakiejś prawdy wiary. Właśnie dzięki temu filmy, których nigdy nie określilibyśmy jako „biblijne” czy „ewangeliczne”, które ukazują zaledwie jakieś motywy z Ewangelii (o których wiemy, że są „tylko cytatami”), których wreszcie twórcy wcale nie mieli zamiaru nas ewangelizować – mogą mieć prawdziwie ewangelizacyjny potencjał. Jeśli tylko biblijne znaczenia są dobrze dobrane i umieszczone w scenariuszu, jeśli są wbudowane w spójną filmową formę, mogą same zagrać tak, iż uruchomią w nas religijne uczucia, przekażą religijne prawdy. Tak właśnie – moim zdaniem – mają się rzeczy z filmem Marka Koterskiego „Wszyscy jesteśmy Chrystusami”.

Dodajmy jeszcze, że realizm jest w jakimś sensie domeną kina w ogóle – skoro mówimy o medium obrazu, które „unaocznia”, a więc i „urealnia” opowiadanie czy tekst, ożywia historię. Mowa tu o funkcji mimetycznej kina, która wydaje się być cenna, jeśli mówimy o ewangelizacji. Obrazowanie, wizualizacja Słowa Bożego, zawsze jakoś przybliża je odbiorcy, czyni bardziej realnym, aktualizuje na ekranie. Kino jest jak czarodziejska machina, która uwiarygadnia, powołuje do życia. Kino udaje – a raczej kreuje – rzeczywistość. W jakimś sensie ta magia kina jest uniwersalna dla różnych gatunków filmowych. Podstawową rolą filmu wydaje się być uobecnianie, unaocznianie, ożywianie poprzez ruchomy obraz. Bardzo bliski kinematografii jest więc realizm – kino jest tutaj spadkobiercą malarstwa, sztuki sakralnej w ogóle, i wszelkiej sztuki mimetycznej. Sztuka ta dzięki przeżyciu artysty uobecniała jego doświadczenie w pięknej formie, a przez to zdolna była wywoływać u odbiorcy także religijne przeżycia. Film uobecnia w jeszcze bardziej intensywny sposób, niż malarstwo. Kamera jest niewidoczna, widz przenoszony jest w miejsce akcji i daje się zwieść złudzeniu, iż to, co widzi,

bardziej przy tym interesują znaczenia, które trzeba szukać, wydobywać, niż te oczywiste, widoczne w przypadku tzw. filmu sakralnego – tamże, s. 5.

⁴² Andriej Zwiagincew, współczesny twórca kina symbolicznego (*Powrót*, 2003, *Wygnanie*, 2007). Jego film pt. *Wygnanie* był krytykowany za zbyt gęste, oczywiste nawiązania do Biblii.

⁴³ A. Kendrick, *Próba ogniowa* (*Waterproof*), 2008.

wydarzyło się/wydarza naprawdę. Sceny i obrazy filmowe, portrety głównych filmowych bohaterów zostają w pamięci i wpływają na obraz wyobrażony, który powstał wskutek lektury słowa pisanego, np. powieści. W ten sposób słowo ożywa na ekranie, nabiera rysów danego aktora, nabiera wyrazu dzięki muzyce i filmowym pejzażom.

Wydaje się więc, że realizm jest w jakimś sensie typowy dla filmu: niezależnie, czy mamy do czynienia z adaptacją Ewangelii, czy jakimkolwiek nawiązaniem do niej poprzez bardzo nawet ukryte znaki, symbole biblijne, czy nawet wprowadzenie tematów ewangelicznych. Więc nawet wówczas, gdy filmowe opowiadanie Ewangelii nie jest udawaniem, że jest się świadkiem wydarzeń z Ewangelii, ale gdy wyraźnie widzimy, gdzie zaczyna się cytat – to i tak skorzystamy z magii kina, i tak przemawia do nas „prawda ekranu”, prawda sztuki. A nawet, pozbywszy się złudzeń, że „tak było naprawdę”, i otwierając się jedynie na siłę obrazów, symboli i metafor filmowej sztuki, możemy bardziej uwierzyć w Ewangelię...

I tak ma się rzecz z ewangelizacją niejednoznaczną, która czasem udaje się nawet wbrew intencji autora, który po prostu umieszcza w filmie wątki religijne, pozwala im mówić w formie filmowej. Na przykład filmy, w których opowieść historyczna odbywa się równolegle do opowiadanej współcześnie, towarzyszy głównej akcji rozgrywanej we współczesności, i w którym prawdziwość Ewangelii nie jest zbudowana za pomocą realizmu „kina stylu zerowego”. W niedawnej rosyjskiej ekranizacji *Mistrza i Małgorzaty*⁴⁴ sceny nawiązujące do Ewangelii mają charakter zobrazowania nie tyle Pisma Świętego, co pewnej sugestywnej opowieści. Tam akurat zabieg ten ma swe źródło w powieści M. Bułhakowa, który fantastyczną dla radzieckich inteligentów opowieść o Jezusie uczynił realną (choć w nieco zmienionej wersji) – a realność ta wzięła się z sugestywności biblijnego opisu i siły piękna. To jest „realizm estetyczny”, coś innego niż realizm „kina zerowego”. Wiemy, że to tylko siła narracji i piękna, ale musimy się jej poddać i wierzyć – jak Iwan Bezdomny. Myślę, że i tutaj można mówić o swoistej ewangelizacji – przynajmniej skrojonej na miarę XX-wiecznych ateistów, którzy powtarzając słowa sowieckiej propagandy głosili absurdalne argumenty socjalizmu naukowego przeciw religii. Znamienne, że u Bułhakowa – jak i reżysera Vladimira Bortko – ewangelizuje tu diabeł, szatan w postaci Wolanda, który bez uszczerbku dla swej diabelskości przyznaje, że był obecny w czasie rozmowy Jezusa z Piłatem i ręczy, iż ten pierwszy „istniał naprawdę”. Ta

⁴⁴ W. Bortko, *Mistrz i Małgorzata*, 2005.

ewangelizacja dysponuje jedynie argumentem estetycznym: Jezus staje się najpierw atrakcyjnym bohaterem powieści, a potem filmu.

Chyba podobny realizm (i też ciekawe, że w oryginalnej reżyserskiej wersji) ukazał na ekranie Pier Paolo Pasolini. Tu znów względy wydają się estetyczne (przynajmniej w znaczeniu „potężnego doświadczenia”, jakie przeżył reżyser przypadkowo czytając Biblię w hotelowym pokoju – jak mówi legenda). W świecie ateizmu i erozji wszelkiej tajemnicy, który łączył obu reżyserów, to właśnie estetyka jest drogą rehabilitacji metafizyki, wyższego dobra i piękna. To niesztampowe i nierealistyczne piękno, realne, ale w inny sposób – przeżyte przez twórcę – łączy obrazy z powieści Bułhakowa (a potem też z jego ekranizacji) oraz *Ewangelię według Mateusza* Pasoliniego⁴⁵ (uważam, że ten piękny i sugestywny obraz ma o wiele większe teologiczne znaczenie, niż to związane z hasłem „Jezus marksysta”⁴⁶...).

Kolejny przykład realizmu kinowego w filmach „nierealistycznych”: wspomniany już film *Mleczna droga* L. Buñuela. Obok scen biblijnych mamy tu sceny z akcji dziejącej się współcześnie. Działa tutaj mechanizm filmowej metafory, ponieważ sceny biblijne i współczesne nie są zestawiane przypadkowo, ale w zamiarze reżysera „rozmawiają ze sobą” dialogują, odnoszą się wzajemnie do siebie i wpływają na znaczenie (co działa w obydwie strony). Ogólnie celem takich zabiegów jest jakaś interpretacja współczesności za pomocą obrazu biblijnego. Jednakże sceny biblijne, mimo że pełnią w tym filmie rolę jedynie przywołania biblijnego obrazu, tchną jakąś dziwną, zniewalającą realnością. Dzieje się tak mimo tego, że nie są to obrazy szczególnie wiernie tradycyjnej ikonografii. W scenie wesela w Kanie Galilejskiej weselni goście wprawdzie siedzą – całkiem „klasycznie” – przy długim stole w formie podkowy, ale postać Jezusa nie jest sztampowa i dostojna: to żywy i ekstrawertyczny rudzielec. Dziwią sceny, w których chodzi on ze swoimi uczniami: oni wręcz muszą go gonić. Ale obok tych obrazów są też sceny zupełnie fikcyjne, niemające oparcia nawet w apokryfach, będące całkowicie wizją reżysera: jak rozmowa Maryi z Józefem, aby ten się ogolił, gdyż „nie do twarzy mu z brodą”. Ale taką scenę wyśnił Buñuel, i to należy do jego wersji Ewangelii – jest realne, przemawia do wyobraźni, zapada w pamięć, i chyba może wzmacniać czyjeś uczucia religijne czy wiarę.

Nawet więc wtedy, gdy – jak u Bułhakowa czy Buñuela – narracja biblijna jest przeplatana obrazami ze współczesności, to oglądając sceny z udziałem

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Ewangelia według Mateusza*, 1964.

⁴⁶ Por. K. Kornacki, *Pokazać Boga...*, dz. cyt., s. 31.

łem postaci biblijnych, choć na chwilę możemy ulec magicznej rzeczywistości kina, uwierzyć w to, co pokazuje ekran, w to przesłanie religijne – w to, że Ewangelia wydarzyła się naprawdę. Nawet, jeśli to pojedyncze sceny. One w jakiś sposób – przez piękno obrazu, sugestywność gry aktorskiej – ukazują realność biblijnego przesłania, nawet w takim podstawowym znaczeniu, które można usłyszeć dosłownie w dialogach filmowych: Jezus istniał naprawdę! Piękno, artystyczna wartość tych filmów może mieć w tym właśnie sensie znaczenie ewangeliczne: zaczynamy wierzyć w obraz i słowo Biblii dzięki pięknu i sugestywności filmowego obrazu – a zmiany, jakie wprowadził twórca, tylko urealniamy ten przekaz (paradoksalnie), bo przepuszczają przez spójrzanie artysty.

3. Ewangeliczne odwołania w filmie *Wszyscy jesteście Chrystusami*

Akcja filmu rozgrywa się w Warszawie, łącząc trzy perspektywy czasowe, począwszy od lat powojennych, aż po czasy współczesne. Widzimy kolejne pokolenia i ten sam schemat: pijącego mężczyzny, cierpiącej i próbującej walczyć z nałogiem męża żony i patrzącego na to wszystko dziecka. Ukazane cierpienie członków rodziny pijaka zostaje porównane do męki Chrystusa przez szereg obrazów i symboli.

W filmie *Wszyscy jesteście Chrystusami* z pewnością można dostrzec odwołania do tekstu Ewangelii, nie zaś jej adaptację. Trzeba jednak dodać, że tych odwołań jest na tyle dużo i są tak konsekwentne, że budują w filmie niezależną narrację, która dobrze oddaje przesłanie Ewangelii. Nie są to bowiem pojedyncze skojarzenia reżysera, lecz rozbudowana analogia, mająca postać toczących się niezależnie od siebie „dwóch filmów”: pierwszy to opowieść o pijaku, drugi – o „życiu Chrystusa pośród bloków”. Ta druga opowieść na początku pojawia się jedynie w półsekundowych migawkach; później sceny te wydłużają się – w miarę rozwoju akcji reżyser „przyzwyczajają” widza do większej ich ilości. Można je ułożyć w opowieść – nie całej Ewangelii, ale męki Pana Jezusa, wszystkich stacji, począwszy od dźwigania krzyża, przez Jego trzy upadki pod krzyżem, scenę otarcia twarzy Chrystusa przez św. Weronikę, przybijania do krzyża, wiszenia na krzyżu, pocieszania przez Chrystusa (nie kobiet – chodzi o słowa kierowane bezpośrednio do widza) – aż do sceny przebicia boku Jezusa włócznią.

Pierwsza opowieść – o problemie alkoholizmu, chorobie przekazywanej z pokolenia na pokolenie – osnuta jest na trudnej i szczerej rozmowie

rozmowie ojca z synem, który wspomina swoje dzieciństwo, i przeplatana jest dziwnymi, realistyczno-nieprawdopodobnymi scenami z udziałem postaci biblijnych (w tym Chrystusa). Jeśli w filmie, którego zasadnicza akcja umieszczona jest we współczesności warszawskiego osiedla, nagle widzimy scenę dźwigającego krzyż Chrystusa idącego między blokami, to widzimy obraz-symbol, i świetnie zdajemy sobie sprawę ze sztuczności zabiegów reżysera i z tego, że obraz ten jest jedynie „cytatem”, że nie udaje rzeczywistości. Być może Chrystus wśród bloków to wizja głównego bohatera, a może jego syna? Może jest to refleksja reżysera komentującego wspomnienia głównych bohaterów. Albo może to sen pijaka? (wyjaśnienie tych scen jest skomplikowane choćby dlatego, że filmowy ojciec – a momentami również i syn – popada co i rusz w „odmienne stany świadomości”, a w pijackim widzie zacierają się granice rzeczywistości). W każdym razie wiemy, że postać Jezusa pojawiła się w filmie z celowym zamierzeniem: nie budzi wątpliwości teza, iż sceny te są komentarzem do scen z codziennego życia, które autor celowo z nimi zestawia na zasadzie filmowej metafory, ukazania podobieństwa scen z rodzinnego (pijackiego) życia i męki Chrystusa.

a) Różne rodzaje przedstawień ewangelicznych

Można wyróżnić w tym filmie kilka rodzajów przedstawień ewangelicznych, ze względu na ich miejsce na dychotomicznej linii realizm/symbolizm – choć wszystkie one są utrzymane w dość podobnej konwencji. Najbardziej typowe z nich przedstawiają całkiem realistyczne obrazy męki Chrystusa, poszczególne stacje drogi krzyżowej w scenerii warszawskiego blokowiska. Jedynymi bohaterami tych scen są postaci z Nowego Testamentu; żadna współczesna postać nie zakłóca wymowy kadru, osiedle jest opustoszone – w tle słychać jednak odgłosy bokowiska, gwar bawiących się dzieci. Często obrazy tej swoistej drogi krzyżowej umieszczone są w bezpośrednim sąsiedztwie scen, w których główny bohater, kulturoznawca Adam Miauczyński, objaśnia pewnym siebie tonem swoim studentom wymowę obrazów przedstawiających drogą krzyżową Jezusa (notabene: jego wywód ma charakter bardziej teologiczny, niż kulturoznawczy).

Jaką funkcję pełnią w filmie te obrazy? Dlaczego tak dosłownie są one ukazane? W dodatku reżyser nie sili się na żadną nowoczesną wizję Jezusa, nie chce Go pokazać w jakiś innowacyjny sposób. Jezus przedstawiony jest klasycznie, według standardów biblijnej kinematografii, wzorującej się na tradycyjnej ikonografii; ma wprawdzie dość krótkie włosy, ale pozostałe elementy wizerunku są tradycyjne (a więc broda etc.). Nie ma tu jednak

nadmiernej troski o realizm – brakuje np. wyrazu cierpienia na twarzy, szczególnie drastycznych śladów męki, muzyki ilustrującej nastrój (muzyki, albo jakichś subtelnych środków stylistycznych, w tym filmie w ogóle brak) czy np. współgrającej z przekazem ponurej scenerii: tego wszystkiego, czego moglibyśmy się spodziewać po realistycznym filmie o życiu Jezusa (co ciekawe, więcej cierpienia widzimy na twarzach „ukrzyżowanych” bohaterów – o czym dalej). Reżyser nie ma więc pretensji ukazania nam „prawdziwej postaci Chrystusa” – a więc obraz ten nie jest zbyt staranny, zbyt wykalkulowany, ani też autorski, oryginalny, „inny niż wszystkie”. (Przypomina to nieco mechanizm ikony: widz nie ma się zatrzymać na formie, nie chodzi o idealne podobieństwo, ale o treść przekazu: obraz ma nas odnieść do wyższej rzeczywistości). O dziwo jednak, tym scenom nie brak elementu sakralności; choć otoczenie Chrystusa jawi się jako tak zwyczajne i pospolite (nawet pozbawione powagi płynącej z przedstawienia dawnych dziejów), choć tak prosto zarysowana została ta postać, to jednak płynie z tych scen jakieś *sacrum*, pojawia się znaczenie uwznioślające.

Drugim rodzajem przedstawień ewangelicznych w filmie jest ukazanie innych postaci biblijnych – w sposób jeszcze mniej realistyczny, bardziej współczesny, dowolny i zarazem symboliczny (budzący wiele skojarzeń). Na przykład: tajemnicza postać na koniu w historycznym kostiumie, przejeżdżająca między blokami. Tym razem mamy do czynienia z obrazem mniej klasycznym: przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że jeździec ma na sobie atrapę zbroi zrobioną z czarnej grubej folii; poza tym na kilku ujęciach popija z butelki (chyba alkohol). Wygląda jak żołnierz rzymski czasów Chrystusa – ale kojarzy się też z jeźdźcem Apokalipsy⁴⁷: postać wygląda bowiem na mroczną i na wcielenie zła, a jej pojawienie się zapowiada złe wydarzenia (na przykład widzimy jeźdźcę aż trzykrotnie w czasie scenie ślubu bohatera, który Miauczyński zawiera nieszczerze; jego małżeństwo okaże się nieszcześliwe). Jeździec zmienia się w żołnierza-oprawcę, przebijając mieczem serce wiszącym na krzyżu (w miejscu Jezusa) bohaterom filmu; on też namawia Miauczyńskiego do zabicia syna w czasie alkoholowego ciągu, siadając na jego łóżku niczym zmora. W jeszcze innej scenie ta sama postać godzi mieczem w serce głównego bohatera, który wyskakuje z okna w próbie samobójczej (nie jest jasne, czy nie jest to jedynie koszmar Miauczyńskiego). Z pewnością zaś dwukrotnie jeździec występuje w koszmarnych snach

⁴⁷ Zob. np. P. Dobry, *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, Eioba.pl, <http://www.eioba.pl/a-1/yk/wszyscy-jestesmy-chrystusami> [20.09.2015].

bohatera, gdy śni mu się, że jest przybijany przez ową postać gwoździami do krzyża (w tym momencie budzi się z przerażenia).

Inna postać tego rodzaju to Anioł Stróż, ewidentnie przybysz z lepszego świata: konsekwentnie, i jak sam mówi, bez godziny snu pilnuje bohatera całe życie i ratuje go z opresji. Zarazem jest to postać komiczna: bawi już sam jej wygląd (czarno-żarówiasta kamizelka z napisem „Anioł Straż” przypomina kamizelę Straży Miejskiej) i zachowanie (gdy przemawia do bohatera dosadnym, pełnym przekleństw językiem). I znów typowa dla Koterskiego sprzeczność: anioł występuje w najbardziej komicznych scenach, wprowadza do filmu absurda i komediowy klimat, a z drugiej strony mówi i czyni tak mądrze, że wydaje się najbardziej prawdziwy ze wszystkich bohaterów. To sprawia, że naprawdę na jednych prawach funkcjonują w filmie postaci realne i fikcyjne: Jezus, diabeł, anioł. Wprowadzone starannie w Adasiowe życie, nadają mu jakikolwiek sens – i zarazem zyskują na własnej rzeczywistości.

Mamy też w filmie jeszcze bardziej dziwne biblijne stwory, jak aniołek wiszący na choince, który nagle ożywa (objaśniając bohaterowi, iż ten może już „bezpiecznie się napić”) by za chwilę urosnąć do postaci normalnych rozmiarów, której dwudniowy zarost kontrastuje ze złotymi włosami. Dochodzi tu znów do głosu pewna dwuznaczność – za dużo jest w tym filmie oparów alkoholu i alkoholowych zwidów i snów, łącznie z mówiącymi zwierzątkami (wiewiórka i żywy kangur, który budzi sąsiada z powodu pożaru). To powoduje, że nawet czyste i piękne wyobrażenia Jezusa czy prawdziwych bohaterów Ewangelii (św. Weronika), są rozpięte gdzieś między objawieniem a pijackim zwidem – jednak, jak już wspomniałam, w ich przedstawieniu ostatecznie czuje się powiew *sacrum* (wydaje się, że z szacunku reżyser przedstawia je za pomocą wyważonych środków). Natomiast im dalej od czystego *sacrum*, tym bardziej postaci „nie z tego świata” są dziwaczne, zabawne, pokręcone, niczym wzięte z pijackich wizji. Ciekawe jednak, że i one są wciąż zdolne do jakiegoś stopnia nieść przesłanie ewangeliczne. Jest to jednak przesłanie przeniesione z nieba na ziemię, wypowiedziane w języku zwyczajnym, zrozumiałym dla bohatera filmu, za pomocą zrozumiałych dla niego znaczeń. Dosadność i prostota tych „tłumaczeń Ewangelii” na język Miauczyńskiego jest źródłem wspaniałego humoru filmu.

Trzeci sposób nawiązywania do Ewangelii w filmie Koterskiego to bardzo dosłowny zabieg umieszczenia na drodze krzyżowej bohaterów filmu. W ujęciach, które trwają po kilka sekund, widzimy na krzyżu kolejno: bohatera Adama Miauczyńskiego, jego żonę oraz syna. Ujęcia te poprzedzone są scenami przedstawiającymi doznanie przez bohaterów jakiejś krzywdy,

duchowego cierpienia. Zestawienie to niedwuznacznie wskazuje, że bohaterowie są przez swoich bliskich „krzyżowani”. Są to obrazy metaforyczne, również „z innego świata”, który towarzyszy akcji jako jej rama interpretacyjna: obrazy jeszcze bardziej symboliczne, będące jedynie skojarzeniem, myślą, komentarzem do życia. Jezus staje się bliski nie tylko dlatego, że Jego droga krzyżowa przebiega wzdłuż osiedlowych ulic (chciałoby się rzec: między psimi kupami), ale też dlatego, że naprawdę „mógł być nim dosłownie każdy” i dlatego, że „my wszyscy swoimi uczynkami Go biczujemy” – jak mówi studentom Miauczyński-kulturoznawca. Koterski ilustruje tę prawdę dosłownie, krzyżując swoich bohaterów, przebijając im boki włócznią rękami męża czy ojca. Zda się, że przechadzający się po osiedlu Chrystus czasem używa swego krzyża jego mieszkańcom. Do tego rodzaju przedstawień zaliczyć też trzeba jasne, niosące nadzieję sceny nakręcone nad polskim morzem, w jasny dzień, gdy widzimy idących w objęciach sponiewieranych nałogami ojca i syna – i tych samych w długich białych szatach (syn obowiązkowo z cierniową koroną), dźwigających razem wielki krzyż.

Czwarty sposób nawiązania do Ewangelii w filmie Koterskiego to pojedyncze znaki, symbole. Przede wszystkim znak szczególny filmu – korona cierniowa, którą przez cały czas nosi syn głównego bohatera. W retrospektywnie odtwarzanej historii życia chłopaka moment „cierniem ukoronowania” pojawia się w czasie jednego z jego bardziej dramatycznych przeżyć z dzieciństwa. Stało się to mianowicie w sytuacji opuszczenia dziecka przez ojca podczas traumatycznej dla Sylwka wizyty u dentysty. Ojciec wreszcie powrócił, pijany, w opłakanym stanie, a dziecko przeżyło ogromny wstyd i upokorzenie – odtąd Sylwus nie rozstawał się już z koroną. Zdaje się ona niewidoczna dla innych bohaterów filmu – być może widzi ją tylko jego ojciec, a może jedynie widz. Syn alkoholika staje się w ten sposób ikoną Chrystusa, Jego symbolem. Kilka razy (nie wiadomo, czy to nie pijackie przywidzenie Miauczyńskiego – ale ta utrata świadomości staje się często miejscem objawienia treści teologicznych!) syn Sylwus ma na sobie nie tylko koronę cierniową, ale też ubrany jest w białą szatę i w bardzo widoczny sposób przywodzi na myśl Jezusa (tak też zwraca się do niego jeden z pijących piwo towarzyszy jego ojca: „sorry Dżizus”).

Mamy też w filmie inne symbole męki Pańskiej. Dwukrotnie na ekranie na rękach bohaterów pojawiają się stygmaty. Pierwszy raz dzieje się to wtedy, gdy leżący w szpitalu po pijackich ekscesach Miauczyński dotyka przyniesionego przez żonę naczynia z kompotem i kaleczy się nim (za moment zresztą dowie się, że uprzejmy gest ze strony żony był w istocie fałszywy).

Drugi raz stygmaty dostrzega na swych dłoniach Sylwuś, w czasie, gdy staje się świadkiem potwornej awantury swoich rodziców, podczas której żona rzuca się z nożem na swojego pijanego męża i kaleczy go. Nie jest do końca jasne, czy rany dłoni przydarzyły się naprawdę, czy są jedynie wizją cierpiących bohaterów.

Ponadto w filmie jest dużo pomniejszych znaków i symboli przywołujących na myśl mękę Jezusa. Są to więc liczne obrazy i ryciny przedstawiające stacje drogi krzyżowej, wiszący w przedpokoju mieszkania Miauczyńskiego krucyfiks (nie tylko zresztą w tym filmie), krzyżyk na szyi bohatera (brutalnie zerwany przez innego pijaka z szyi bohatera leżącego na wysypisku śmieci). Bardzo przejmujący jest jedyny moment muzyczny filmu, gdy Miauczyński, na dnie bolesnych przeżyć, przejmująco śpiewa z płaczem *Stabat mater dolorosa* (ta scena towarzyszy innej, gdzie ten sam bohater prezentował studentom teoretyczne dywagacje na temat tej sceny drogi krzyżowej). Scena to wielce wymowna, obrazująca, iż dopiero człowiek cierpiący, na dnie, jest w stanie zrozumieć mękę Jezusa – i paradoksalnie jest bliżej Boga, gdy rozumie swą nicość. Są też w filmie inne nawiązania do Pisma Świętego: kartki z Biblii (fragmenty „Hymnu o miłości”) znalezione przez głównego bohatera na wysypisku śmieci, czy brama kościelna w kształcie tablic kamiennych, a w tle głos dziecka mówiącego „czcij ojca swego i matkę swoją” – obraz, który kontrastuje z poprzedzającą sceną, w której bohater nie popisał się przestrzeganiem dziesięciu przykazań (w pi-jackim gniewie dusił własną matkę). W filmie pojawiają się też inne cytaty z Biblii (np. *Ecce homo*), które służą bohaterom (z sukcesem bądź nie) do wyjaśniania rzeczywistości (będzie o nich jeszcze mowa dalej). Zwracają też uwagę drobne symbole – jak sceny z matką ubraną w niebieski szlafrok (symbol Matki Boskiej).

Mamy też w omawianym filmie znaki mniej czytelne, mniej jednoznaczne. Tadeusz Sobolewski zwrócił uwagę na to, że sceny z głównym bohaterem leżącym na łóżku w izbie wytrzeźwień, spiętym z wszystkich stron pasami bezpieczeństwa, podczas których woła on z rozpaczą imię dawnej ukochanej: *Ela! Ela!*, są nawiązaniem do wołania Chrystusa na krzyżu *Eli, eli, lama sabachtani*⁴⁸ (oraz też w jakimś sensie ich parodią). W czasie kolejnych pobytów w tej placówce Miauczyński woła głośno i z równie wielką rozpaczą syna (Sylwuniu!) i matkę – trzeba przyznać, że

⁴⁸ T. Sobolewski, *Ewangelia według Adasia Miauczyńskiego*, gazeta.pl., 19.04.2006, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,3292885.html>, [20.09.2015].

jego całkowite unieruchomienie i bolesne lęki wracającej trzeźwości budzą skojarzenie z Jezusem rozpiętym na krzyżu i wołającym pomocy. Zwrócono też uwagę na ewangeliczne tropy interpretacyjne widoczne w czasie pobytu Miauczyńskiego w izbie wytrzeźwień – począwszy od przymusowego rozbierania (obnażenie z szat), przez odzierające z godności unieruchomienie (pasy bezpieczeństwa), aż do szyderczego napojenia przez współwięźnia, który obsikuje twarz bohatera (napojenie gąbką zmoczoną w occie)⁴⁹.

Tak więc: dość realistyczne sceny przedstawiające Jezusa na drodze krzyżowej, bardziej swobodne, wieloznaczne (a nawet komiczne) sceny przedstawiające inne postaci z „tamtego świata”, sceny ukazujące realistycznych bohaterów filmów wiszących na krzyżu na miejscu Chrystusa, wreszcie pojedyncze symbole, znaki religijne – tak wygląda bogate uniwersum odniesień religijnych filmu Koterskiego.

Zwraca uwagę sposób przedstawienia scen z przesłaniem ewangelicznym: z jednej strony są dziwne i niesamowite; to coś nowego zarówno w twórczości Marka Koterskiego, jak i w polskiej kinematografii. Dziwny jest zarazem idący jak gdyby nigdy nic, wśród gwaru podwórka, realistycznie wyglądający dźwigający krzyż Jezus – dziwny jest nastolatek z koroną cierniową na głowie. Mimo to sceny te nie są sztuczne, narzucające się, rażące czy nachalne w przekazie. Pasują do filmu – może dzięki pewnej lekkości, elegancji, niewymuszeniu w ich realizowaniu. Są niezwykle proste, bezpretensjonalne – reżyser niczego nie chce na siłę pokazać/udowodnić, oszczędnie dobiera środki artystycznego wyrazu. Zadziwiający jest więc kontrast między naturalnością tych scen a ich sztucznością! Naturalne jest tło, a więc niebo nad blokowiskiem i latające nad nim ptaki, a na tym tle – jak gdyby nigdy nic, wiszący na krzyżu Chrystus. Sztuczność tego cytatu (widzimy że to cytat) zyskuje na realności poprzez obraz warszawskiego nieba; Chrystus przybliży się do mieszańców osiedla i zarazem widza. Reżyser z ogromnym wyczuciem „przyzwyczajają” widza do niecodziennego teologicznego ładunku swojego filmu. Jak już wspomniałam, początkowe sceny z postacią Jezusa, komentujące życiowe perypetie bohaterów, pojawiają się dosłownie na ułamek sekundy, jak migawka: trwają potem coraz dłużej, aż do tych teologicznie naprawdę mocnych, gdy Jezus wreszcie przemawia, i ocierając pot z czoła mówi: „Choćby grzechy wasze były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją”⁵⁰. Zaraz po tej scenie widzimy przejmujący obraz ojca

⁴⁹ Tenże, *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, „Kino” 2006, nr 466.

⁵⁰ Iz 1, 18.

i syna brnących na chwiejących się nogach brzegiem morza, podtrzymując się nawzajem, i najmocniejsze chyba teologicznie słowa filmu: „Nasza nadzieja w sile większej od nas samych⁵¹”. Płaczliwy głos Kondrata brzmi tu bezpretensjonalnie; a takie słowa naprawdę trudno zmieścić w filmie fabularnym. Tutaj naprawdę się bronią.

Mimo „sztuczności” wymienionych wyżej nawiązań do postaci Chrystusa i wydarzeń ewangelicznych, w filmie ze sceny na scenę wzrasta realizm przekazywanej ewangelicznej treści. Wrażenie realności zwiększa się chociażby przez najprostszy środek stylistyczny – powtórzenie. Sceny z Chrystusem dźwigającym krzyż, upadającym pod krzyżem, umierającym na krzyżu powtarzane są w filmie wielokrotnie, konsekwentnie, towarzysząc scenom z życia pijaka i jego rodziny. Tak jak znany obraz anioła przeprowadzającego przez niebezpieczny most dwoje dzieci, wdrukowuje w nas wiarę w tego anioła i powoduje niemalże dosłowne widzenie go w niebezpiecznych chwilach – tak też obraz upadającego Jezusa nieodłącznie już kojarzy nam się z kolejnym upadkiem w wódkę...

Wieloznaczność symboli ma swoje zalety: pozostawia wiele niedopowiedzeń, które może wypełnić widz oglądając film; uruchamia wyobraźnię, pozostawia Tajemnicę. Takich zadań nie stawiał sobie chyba Koterski – jego filmowa metafora jest grubo i dosłownie ciosana. Symbolika męki Chrystusa w filmie Koterskiego jest też niezwykle konsekwentna – a wręcz natrętna. Mamy tu liczne analogie, porównania, metafory filmowe (zestawianie kadrów). Wielokrotnie i na wiele sposobów, przez liczne powtórzenia, reżyser ukazuje jedną analogię, dość zresztą oczywistą – ale jego zamiarem jest chyba wbicie jej w głowę odbiorcy; z każdą obejrzaną na ekranie przewróconą butelką, zataczającym się pijakiem powraca obraz ukrzyżowania, dźwigania krzyża, a syn bohatera, z którym rozmowa jest głównym wątkiem i planem filmu, nie zdejmuje z głowy cierniowej korony (chyba, żeby pomasować przez chwilę zbolące czoło). Film jest bardzo długi, bez przerwy powtarzający te same symbole, jego końcówka się dłuży – w jakimś sensie jest to też obrazem nałogu, nudnego i przewidywalnego aż do bólu. Męczliwość ostatnich scen upodabnia się na drodze mimikry do męczliwości samej męki Chrystusowej i męki bohaterów. Nie można mieć żadnych wątpliwości, że życie Miauczyńskiego i jego najbliższej rodziny przypomina mękę Chrystusa, że *Wszyscy jesteście Chrystusami*. Poprzez wielokrotne zestawianie tych ob-

⁵¹ „Siła większa od nas samych” przywołuje myśl określenie Boga używane w terminologii Anonimowych Alkoholików.

razów (a nie np. tylko w ostatniej scenie), film staje się podobny do kazania, w którym kaznodzieja przytacza wiele przykładów, wszystkie interpretując w identyczny sposób. Po pewnym czasie skojarzenie cierpień rodzinnych z męką Chrystusa staje się już oczywiste, utrwała się w naszym widzeniu polskiego losu. Upadek zataczającego się pijaka i upadek Chrystusa... Z jednej strony sceny te bronią się jakoś, pasują do całości – z drugiej te uporczywe powtórzenia sugerują, zamysł autora zdaje się być ważniejszy niż względy estetyczne. To przemawia za tym, że treść przekazu, pewna interpretacja rzeczywistości, mianowicie porównanie życia do męki Chrystusa, są w tym filmie ważniejsze, niż inne rzeczy. To jest argument na rzecz tezy, że film ten służy (swoiście rozumianej) ewangelizacji.

b) Ewangelia według Koterskiego

Wszystkie te wyżej wspomniane sposoby przywoływania obrazów i treści biblijnych mają swoje znaczenie, sprawiając, że Koterski w jakimś sensie uprawia w swoim filmie ewangelizację – świadomie wprowadza bowiem wątki religijne, w perspektywie filozoficznej i historiozoficznej, aby w ten sposób nadać znaczenie ukazanym w filmie zdarzeniom i sytuacjom⁵². Sugeruje to już sam tytuł filmu: *Wszyscy jesteście Chrystusami*; autor rzutuje postać i życiorys Chrystusa na nasze życie, każe nam utożsamiać codzienne życie z jego trudami i lękami, z męką Chrystusa. Jaka jest tego rola? Na pierwszy rzut oka jakieś usprawiedliwienie: podniesienie nędznej ludzkiej kondycji, alkoholizmu w najgorszym wydaniu, stoczenia się, upadku człowieka najgorszego z możliwych, i związanego z tym wszystkim cierpienia, do rangi Chrystusowego krzyża. Nadanie sensu. Taki zabieg możemy określić jako metaforę – zestawienie dwóch kadrów, które łączy jakieś podobieństwo, ale które z drugiej strony przedstawiają inne rzeczywistości, ma na celu interpretację pierwszego obrazu poprzez drugi, porównanie czegoś do czegoś, nieoczekiwane utożsamienie. Jak w słynnych scenach z filmu Chaplina, gdzie tłum zmęczonych robotników wylewający się z fabryki był zestawiany ze ściśniętym stadem owiec, każąc myśleć o robotnikach jako o bezwolnej masie ludzkiej⁵³. Tutaj z każdym powtórzeniem reżyser utrwała w nas utożsamienie polskiego pijaństwa, nędzy życia dziedziczonego od poprzednich pokoleń, z nieuchronnością losu Chrystusa. Zresztą główne przesłanie filmu, myśl zawarta w tytule jest bardziej uniwersalna – to spostrzeżenie, że każdy

⁵² Zob. E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna...*, dz. cyt.

⁵³ C. Chaplin, *Dzisiejsze czasy*, 1936.

człowiek dźwiga swój krzyż, życie jest pełne cierpienia, nie uciekniemy od doli Chrystusa. Do pewnego stopnia jest to analogia dosłowna – cierpimy przez cudze grzechy, cierpimy często niewinnie.

Trzeba złej woli i braku wrażliwości, by dopatrzeć się w tej metaforze bluźnierstwa. Jednak film ten wzbudził krytykę: mówiono, że w stosunku do przesłania Ewangelii film Koterskiego ma działanie spłycające, banalizujące („sprowadzające” kwestię Mesjasza do banalnego losu pijaka, który „sam sobie jest winien”), zubażające: takie osadzenie Ewangelii w banalnym kontekście. Co innego żywot Joanny d’Arc, albo nawet człowieka z marginesu, jak Edi, bohater filmu P. Trzaskalskiego – łatwo odnaleźć figurę Chrystusa w tych jednostkach ludzkich, które mają, obok wad, jakieś cnoty, zalety, które są w jakimś sensie wzorcem do naśladowania dla innych, które – przez te swoje cnoty – stają się niesprawiedliwie odrzucone przez społeczność i cierpiące. Tymczasem w losie Miauczyńskiego nie ma niczego wzniosłego, nie ma niezawinionego cierpienia: jest ludzki grzech i nędza. Możemy zrzucać winę na los, na obarczenia, na to, że picie jest chorobą mocno zdeterminowaną przez geny. Jednak bohaterem Koterskiego jest człowiek wolny, który popełnia zło świadomie. W tym momencie analogia do Chrystusa staje się problematyczna.

Owszem, może budzić wątpliwości teologiczne fakt, iż Koterski w jakiś sposób zrównał ofiarę Chrystusa z grzesznym życiem Miauczyńskich⁵⁴. Ale przecież Adaś Miauczyński nie jest Mesjaszem! – myślę, że nie jest też klasyczną „figurą Chrystusa”, postacią analogiczną. Bohater Koterskiego ewangelizuje w inny sposób: nie przez dobry przykład pięknych czynów, ale raczej proponując swoistą alkoholową „drogę pokory”, drogę przyznania się do upadku, wyznania własnej niemocy i – wezwania pomocy z Góry. To teologia bliska przesłaniu ruchu Anonimowych Alkoholików – albo też Drogi Neokatechumenalnej, której uczestnicy zaczynają od stwierdzenia stanu zagubienia, zdania sobie sprawy z własnego upadku i niemocy. Tego rodzaju duchowość przyprowadza do wiary osoby często bardzo pogubione, często „ludzi z marginesu”. Jest to duchowość nie świętego, ale grzesznika: nie

⁵⁴ Na przykład Witold Kawecki zalicza film *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* do filmów antropomorfizujących Transcendencję, „aby w ten sposób dowartościować kondycję człowieka i sprawy doczesne” – w tym przypadku chodzi zaś o „patetyzację cierpienia alkoholików”. Takie zjawisko wiąże autor z zeświecczeniem współczesnej kultury, która nie sprzyja już wielkim reżyserom reprezentującym styl transcendentalny. Zob. W. Kawecki, *Zobaczyc wiare. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013, s. 53.

tego, który cierpi jako niewinny, ale tego, którego cierpienie jest konsekwencją własnych czynów. To nie przypadek sprawiedliwego, któremu Chrystus gratuluje wiary, ani tego z „błogosławieni którzy płaczą”. To przypadek łotra na krzyżu – któremu moglibyśmy dziś zrobić psychoanalizę i okazałoby się, że w młodości cierpiał na niezdiagnozowane zaburzenia opozycyjno-buntownicze, a złe wzorce zachowania odziedziczył w niepełnej rodzinie....

Ewangelizacja w przypadku analizowanego tu filmu prowadzi przez meandry duchowości, do której kluczem nie jest męczeństwo, bohaterstwo, ale pokora. To chyba największy obraz pokory – scena, gdy ojciec z synem idą wspierając się wzajemnie (i towarzyszący mu obraz tych samych bohaterów, w białych tunikach, dźwigających krzyż). Pokora w słowach o „Sile większej niż my”. Pokora bolesnej weryfikacji pijackich kłamstw: gdy reżyser zestawia sceny picia kolegów, którzy przechwalają się swoim życiem i narzekają na rzeczywistość, z odbiegającą od ich wizji rzeczywistością. We wszystkich tych scenach widz ogląda tylko żal i kompromitację, żaden argument obrony nie brzmi wiarygodnie, widzimy ludzką nędzę bohatera.... I na końcu bohater sam ją widzi. Dotykający dna Miauczyński bardzo często pada na kolana i błaga o przebaczenie, przeprasza (swego syna i żonę, swoją matkę) – choć często jest już za późno. Bliska jest mu pokora i świadomość własnego grzechu. Wreszcie pokora, gdy Miauczyński pozwala synowi na uczucie nienawiści do siebie, gdy już nie pragnie się przed nim wybielać.

To, co łączy Miauczyńskiego z Chrystusem, to tylko – i aż – ból, jaki bohater przeżywa. Prawdziwe cierpienie budzi w bohaterze filmu pokorę i doświadczenie własnej nędzy, a także nadzieję i to, do czego niektórzy sprawiedliwi nie dojdą przez całe swoje życie: oczekiwanie zbawienia w „sile wyższej”.

Czyż życie człowieka jest rzeczywiście zbyt banalne, niegodne, by utożsamić je z ofiarą Zbawiciela? Tadeusz Sobolewski słusznie zwraca uwagę na fakt, że losy Adasia są tylko przykładem życiorysu każdego z nas, że każdy – nie tylko mający bolesne doświadczenia z chorobą alkoholową – odnajdzie w tym filmie własne grzechy i bolesną prawdę o sobie⁵⁵. W filmie widoczne jest więc inne tłumaczenie pochodzenia zła: inaczej jak w przypadku Chrystusa, jest ono obecne w bohaterach, którzy często cierpią na swoje życzenie, ponosząc konsekwencje własnych grzechów. Cierpiący stają się katami, i *vice versa*. To uwikłanie w zło jest ważnym przesłaniem filmu: ono sprawia, że jego bohaterowie nie tyle są Chrystusami, co często powtarzają

⁵⁵ T. Sobolewski, *Ewangelia...*, dz. cyt.

raczej los ukrzyżowanych łotrów. Ukazana w filmie beznadziejność choroby alkoholowej i bezsilność człowieka wplątanego w jej sidła (Miauczyński dwukrotnie rzuca picie i trzykrotnie upada, jak Chrystus) symbolizuje naturę zła w ogóle i jego przemożną moc. Co ważne – w przypadku głównego bohatera, Adasia Miauczyńskiego, okazuje się on być raczej być dobrym łotrem: przyznając się do winy, przyjmując karę, i prosząc o zbawienie Tego, który zarazem dzieli jego los, jak też jest Bogiem. I tu trafia Koterski w teologiczny punkt, ukazując Chrystusa niezwykle trafnie: nie tylko jako prawdziwego człowieka, ale też jako prawdziwego Boga⁵⁶. Mówi o tym punkt kulminacyjny filmu: obietnica zmazania grzechów, którą kieruje filmowy Jezus do widza, i słowa bohatera, wskazującego na nadzieję w „Sile wyższej od nas samych”. Chrześcijańska nadzieja jest więc prawdziwym przesłaniem filmu.

Owszem, sceny na wysypisku śmieci, z bohaterem, który osiągnął już samo dno, sceny jego dosłownego upadku w śmieci, przeplatane ze scenami upadku Chrystusa pod ciężarem krzyża... to mocne porównania. Jednak przecież Jezus też osiągnął społeczne dno – zginął w najbardziej upokarzający z możliwych sposób! „Nie szukajmy tłumaczeń symbolicznych; to co ludzkie w nim upadło” – mówi studentom Miauczyński: jakże jasna staje się ta prawda dzięki filmowi Koterskiego! Reżyser nie obawia się pokazać tego, co najbardziej ludzkie, ochoczo utożsamia nędzę człowieczeństwa z samym Chrystusem. Ale nie po to, by zrównać Zbawcę z nędznym Adasiem – ale by pokazać, że to, co ich łączy, to prawdziwe cierpienie, że jest ono nieodłączne od życia, związane z naturą ludzką. Jezus przyjął je dobrowolnie za innych – Adaś, jak łotr, ponosi konsekwencje swoich czynów. Ale udziałem obu jest cierpienie – i Adaś z dna swego cierpienia już wie, że może liczyć na Jego współczucie, na dobre słowo do brata-łotra dzielącego ten sam los.

Mądrość kulturoznawcy staje się w filmie Koterskiego teologią dopiero wtedy, gdy Miauczyński przestaje teoretyzować, a sam doświadcza na swych plecach cierpienia. Wtedy to właśnie zaczyna widzieć i słyszeć Jezusa mówiącego: „Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją...⁵⁷”. A pojawiające się w filmie słowa św. Pawła „czynię to, czego nie chcę⁵⁸” wcale nie wtedy zostają objaśnione, gdy wypowiada je Miauczyński, siedzący na ławce i popijający piwo z wpatrzonymi weń studentami, wspólnie

⁵⁶ Por. KKK, n. 480, 481.

⁵⁷ Zwraca uwagę wyrafinowanie teologiczne Marka Koterskiego – w niezwykle trafny sposób wkłada on w usta Jezusa słowa proroka Izajasza.

⁵⁸ „Nie rozumiem bowiem tego, co czynię, bo nie czynię tego, co chcę, ale to, czego nienawidzę – to właśnie czynię” – Rz 7, 15.

z nimi oglądający parę wykolejeńców bijących się o puste butelki. Łatwo jest siedzieć sobie z wyższością i pogardą uczonego, i oglądając tego typu „obrazki rodzajowe” kwitować je sentencją: *Ecce homo*⁵⁹. Pawłowe „robię to, czego nie chcę” zostaje objaśnione i nabiera teologicznej treści nieco później: gdy trzęsący się w delirium Miauczyński rozbija świnkę-skarbonkę syna, wydlubując z niej pieniądze, które sam wcześniej pieczołowicie wrzucał. Jakże przejmująco brzmi „nie kradnij” wykrzyczane do siebie przez samego bohatera – niby tylko cytat, który dopiero teraz nabiera mocy i znaczenia, w tragicznym doświadczeniu tego, który wie, że czyni coś, co zasługuje na pogardę w największy z możliwych sposób.

Miauczyński uprawia teologię na całego nie wtedy, gdy poucza studentów: „Tak trudno w twarzy drugiego człowieka widzieć twarz umęczonego Jezusa”, ale wtedy, gdy rzeczywiście ją widzi w filmowych kadrach – a z nim my wszyscy. We wspomnieniach nawróconego – jak możemy przypuszczać – pijaka, obrazom z przeszłości towarzyszą bowiem obrazy męki Chrystusa, i nader często twarz Zbawiciela zastępowana jest twarzą drugiego człowieka. Zbliżenie na pełną cierpienia twarz żony, która na rozprawie sądowej słyszy słowa męża: „Nie kocham jej. Nigdy jej nie kochałem” – za chwilę okazuje się zbliżeniem na twarz samego Chrystusa, gdy widzimy kobietę przybitą do krzyża i trafianą w samo serce przez własnego męża. I przede wszystkim widzi Miauczyński Chrystusa w twarzy własnego syna – konsekwentnie, przez cały film. W jednej ze scen Adaś patrzy na krucyfik i nagle dostrzega, że wisi na nim jego własny syn. Wcześniej widzi na skroniach syna koronę cierniową, i zdaje sobie sprawę z tego, że sam ją dlań ukreślił. Filmowy pijak pojął całą istotę Ewangelii – dostrzega zło, które sam uczynił, żałuje za nie i chce się poprawić. Rozmowa ojca z synem, który wspomina swe nienajlepsze dzieciństwo, przypomina spowiedź – warunkiem ewangelicznej interpretacji życia jest bowiem rachunek sumienia i żal za grzechy. Ojciec czasem nie dowierza, że syn pamięta głównie złe chwile ze swego dzieciństwa – próbuje przypomnieć mu dobre: jednak nie zaprzecza złu, jakiego dokonał. Miauczyński więc to nie bluźnierca, bo bliższy jest zrozumieniu ewangelicznych prawd niż niejeden „prawdziwy katolik”, niejeden odmawiający w *Dniu Świra* typowo-polską wersję „Ojcze nasz⁶⁰”? Miauczyński nie będzie obwiniał Żydów o pojmanie Jezusa – wie bowiem doskonale, że winien jest on sam.

⁵⁹ J 19, 5.

⁶⁰ M. Koterski, *Dzień Świra*, 2002.

Podsumowując, film Koterskiego niesie jasne przesłanie ewangeliczne; Ewangelia według Adasia Miauczyńskiego jest zaskakująco poprawna teologicznie! Mamy więc przesłanie o ofierze Chrystusa, do końca solidarnego z ludźmi, dobrze ich znającego, Zbawiciela – który ofiarował swoje życie za życie ludzi. To z jednej strony prawdziwy człowiek, słaby i poddany wszystkiemu, co ludzkie – którego oblicze nader często w filmie przybiera postać pojedynczego człowieka, który cierpi w innych ludziach („Cokolwiek uczyniliście jednemu z tych braci najmniejszych, Mnieście uczynili⁶¹”). Z drugiej strony Chrystus Koterskiego to prawdziwy Bóg. Kiedy główny bohater przeżywa swoją drogę krzyżową, coraz lepiej spostrzega, że właśnie Jezus, ten, który dzielił z nami nasz los, może być jego Zbawicielem.

Warto dodać, w odpowiedzi na zarzuty o banalizację ewangelicznego przesłania w filmie Koterskiego, że być może prawda o zbawieniu lepiej trafia do człowieka wpleciona w trywialną historię, ale bliską mu i aktualną, niż w dostojnym stylu historycznego filmu biblijnego, niczym baśń zupełnie oderwanego od życia. Czyż ukazanie ważnego, aktualnego, można powiedzieć: narodowego problemu, nie jest dobrym punktem wyjścia ewangelizacji? Jest to punkt zaczepienia, który porusza nasze uczucia, który daje powód przepowiadania Ewangelii.

Jeśli film może stać się miejscem teologicznym⁶², to zestawione ze sobą w filmie obrazy, biblijny i współczesny, powinny wzbogacać jeden drugiego. A więc można się spodziewać, że ewangeliczny przekaz o męce Jezusa nabierze dzięki konsekwentnemu przekazowi Koterskiego nowego znaczenia, a film napisze nową wersję drogi krzyżowej. Taką intuicję oddaje świetny tytuł recenzji Tadeusza Sobolewskiego: *Ewangelia według Adasia Miauczyńskiego*⁶³. Adasia, nie Adama – ten zabieg jeszcze bardziej podkreśla niedojrzałość bohatera filmu Koterskiego i czyni jeszcze bardziej wątpliwą i dwuznaczną jego „Ewangelię”. Zapytajmy więc o teologię według Miauczyńskiego – i o to, czy (i jak) wzbogaciła się teologia po filmie Koterskiego? Wydaje się, że nie tylko filmowy trzeźwiejący pijak zyskał sens swojego losu, ale i męka Chrystusa nabrała nowych zna-

⁶¹ Mt 25, 40.

⁶² Zob. artykuły poświęcone temu zagadnieniu: D. Jaszevska, *Kilka uwag o locus theologicus w filmie*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K. Flader-Rzeszowska, D. Jaszevska [i in.], Sandomierz 2013; taż, *Locus theologicus w filmie jako kategoria interdyscyplinarna. Między teologią a kulturoznawstwem*, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki [i in.], Kraków – Warszawa 2013.

⁶³ T. Sobolewski, *Ewangelia...*, dz. cyt.

czeń. Jak już wspomniałam, przypominają one nowe znaczenia, jakie we chrześcijaństwo wniosła kultura AA, kultura grup wsparcia, 12 kroków – gdzie podstawą wiary jest przyznanie się człowieka do upadku. Tym samym grzesznik jest bliżej Boga, niż niejeden pyszny „prawy” – tak jak przewagę miał celnik nad faryzeuszem modlącym się w świątyni⁶⁴. Filmy Koterskiego obnażają najwstydlwsze zakamarki duszy „prawdziwego Polaka”, rezygnują z kolorowania rzeczywistości, ukazują nam naszą nędzę i wady narodowe – i ta prawda o nas samych może być dobrym punktem wyjścia do zapytania o Dobrą Nowinę, może lepszym, niż mit o Polsce jako Chrystusie Narodów.

BIBLIOGRAFIA

- Broch H., *Kilka uwag o kiczu*, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998.
- Dobry P., *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, Eioba.pl, <http://www.eioba.pl/a/1yk/wszyscy-jestesmy-chrystusami> [20.09.2015].
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2008.
- Jan Paweł II, *List do artystów*, 4 kwietnia 1999, Portal Opoka, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html, [20.09.2015].
- Jan Paweł II, *Orędzie na XXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu*, 1995 r., Towarzystwo Świętego Pawła, <http://www.paulus.org.pl/display,238.html> [20.09.2015].
- Jaskólska J. M., *Prowokacja dźwignią handlu?*, „Nasz Dziennik”, 29 marca 2006, nr 75 (2485).
- Jaszewska D., *Kilka uwag o locus theologicus w filmie*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K Flader-Rzeszowska, D. Jaszewska [i in.], Sandomierz 2013.
- Jaszewska D., *Locus theologicus w filmie jako kategoria interdyscyplinarna. Między teologią a kulturoznawstwem*, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki [i in.], Kraków – Warszawa 2013.
- Kawecki W., *Kościół i kultura w dialogu (od Leona XIII do Jana Pawła II)*, Kraków 2008.
- Kawecki W., *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013.
- Kornacki K., *Pokazać Boga. Jezus Chrystus na ekranie*, „Kino”, 20004, nr 3.

⁶⁴ Łk 18.

- Lis M., *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Opole 2002.
- Lis M., *Filmowe ikony – figury Chrystusa*, w: *Ikony Niewidzialnego*, red. M. Lis, Opole 2003.
- Lis M., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2007.
- Lis M., *Cinematic Transformations of the Gospel*, Opole 2013.
- Modrzejewska E., *Inspiracja biblijna w kinie*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. K. Kornacki, M. Przyłipiak, Gdańsk 2002.
- Modrzejewska E., *Chrystus Pasoliniego: rewolucjonista, psychoanalityk i...?*, „Iluzjon”, 1986, nr 4.
- Paweł VI, *Przemówienie do ludzi teatru, kina, radia i telewizji oraz wszystkich innych pracujących w dziedzinie społecznego przekazu*, wygłoszone 6.05.1967, Watykan 1967.
- Słownik Języka Polskiego, www.sjp.pl.
- Wielka encyklopedia nauczania Jana Pawła II*, Radom 2014.
- Sobolewski T., *Ewangelia według Adasia Miauczyńskiego*, [gazeta.pl](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,3292885.html), 19.04.2006, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,3292885.html>, [20.09.2015].
- Sobolewski T., „*Pasja*” Mela Gibsona już w kinach, „Gazeta Wyborcza”, 4.03.2004.
- Sobolewski T., *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, „Kino”, 2006, nr 466.
- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002.
- Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007.
- Winkin Y., *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, Warszawa 2007.

Źródła filmowe:

- Bortko W., *Mistrz i Małgorzata*, 2005.
- Buñuel L., *Mleczna droga*, 1969.
- Chaplin C., *Dzisiejsze czasy*, 1936.
- Koterski M., *Dzień Świra*, 2002.
- Kendrick A., *Próba ogniowa (Waterproof)*, 2008.
- Koterski M., *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, 2006.
- Mille C de., *Król królów* 1927.
- Pasolini P.P., *Ewangelia według Mateusza*, 1964.
- Stevens G., *Największa historia wszystkich czasów*, 1965.

Zeffirelli F., *Jezus z Nazaretu*, 1977.

Zwiaginiec A., *Powrót*, 2003.

Zwiaginiec A., *Wygnanie*, 2007.

SUMMARY

The first part of the article discusses an issue of the film as a tool for the evangelization in the perspective of a cultural communication. It raises the problem of contradiction between the evangelization with its clearly stated aim and the autonomy of art. Subsequently, the article presents two forms of referring the cinema to Biblical themes in terms of their evangelization context: adaptation and reference to the Bible. The main motive of this analysis was the issue of fidelity to the Gospel and the problem of “fidelity means” that used by the cinema. Furthermore, it draws attention to the universal realism of cinema and its importance for the evangelization. The second part of the study analyzes evangelical references in the Marek Koterski’s film “Wszyscy jesteśmy Chrystusami / We’re All Christs”. This film separates several different types of evangelical presentations, from realistic scenes with the person of Jesus to the more ambiguous symbols. All these religious references were subjected to the theological interpretation. This film, metaphorically summarizing the date of an alcoholic and his family with the fate of Jesus, shows the evangelical message (and, more broadly – the Bible message) that is surprisingly consistent with the Catholic theology in the author’s opinion. The separated theology in this film was compared to the spirituality of Alcoholics Anonymous or the Neocatechumenal Way based on humility, admitting a person to fail and the support of all hope for healing in God.

KS. LEONARD FIC

MOTYWY RELIGIJNE W INDYJSKIEJ SZTUCE FILMOWEJ

Indie są dziś największym producentem filmów pełnometrażowych na świecie. Na całym subkontynencie indyjskim produkuje się współcześnie ponad 1200 filmów rocznie. Niemal priorytetowe miejsce zajmuje w nich tematyka religijna. Współczesne kino indyjskie samo w sobie stało się pewnego rodzaju religią, w której aktorzy są czczeni niczym bogowie, a odgrywane przez nich sceny taneczno-muzyczne przybierają formę kultu religijnego¹. Najwięcej filmów realizowanych jest w języku hindi (Bollywood w Mumbaju). Oprócz tego kino indyjskie zawiera również filmy w języku tamilskim (Kollywood w stanie Madras), telugu (Tollywood w stanie Andhra Pradesh), malajalam (Mollywood w stanie Kerala), orijskim (Ollywood w stanie Orisa), bengalskim (Bangladesz, Bengal Zachodni, Tripura) oraz kannada (Sandalwood w stanie Karnataka, Maharashtra). Popularnością w Indiach cieszą się również pakistańskie filmy produkowane w języku urdu (Pollywood w Peszwarze i Lollywood w Lahaur).

Hindusi kochają kino. Krajowe filmy i seriale telewizyjne oglądane są przez wszystkich, bez względu na wiek, wyznanie religijne czy pochodzenie etniczne i społeczne. Na bilet do kina „pod chmurką” stać prawie każdego. Kosztuje on zaledwie kilka rupii². Mieszkańcy wielkich aglomeracji miejskich, jak Bombaj czy Delhi, mają do swojej dyspozycji superluksusowe multipleksy, w których prezentowane są premiery i najnowsze superprodukcje kinowe. Do małych wiosek filmy docierają za pośrednictwem nośników video, telewizji oraz kin objazdowych, które stanowią „element ważnego indyjskiego rytuału”³. Seans

¹ Więcej na temat roli kultu religijnego w przedstawieniach teatralnych i scenicznych zob. J.W. Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1987.

² U. Woźniakowska, *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Kraków 2010, s. 166.

³ B. Fiołek-Lubczyńska, *Tradycja i kultura Indii w dokumencie filmowym Andrzeja Fizyka Kiniarzy z Kalkuty*, „Acta Universitatis Lodziensis – Folia Litteraria Polonica”, 2(20) 2013, s. 292.

filmowy w Indiach to czas wypoczynku i zapomnienia o ciężkiej pracy. To kult piosenki filmowej, indyjskiego tańca i aktorów filmowych, którzy w oczach Hindusów zostają utożsamieni z tymi bogami, w których role się wcielają⁴. To moment oczyszczenia, swoistego *katharsis*, poczucia jedności narodowej wszystkich mieszkańców kraju *Bharatawarszy*⁵ bez względu na przynależność etniczną, religijną, społeczną czy kulturową. To moment rytualnego misterium, współuczestnictwa widza w nierealnym, lepszym, sprawiedliwszym świecie, w którym następuje obcowanie z *sacrum*, doświadczenie osobistego spotkania z bogami hinduizmu⁶.

Największą popularnością cieszą się oczywiście filmy realizowane w Bollywood⁷ – „stolicy” indyjskiej kinematografii, które dzięki językowi produkcji (hindi w odmianie hindustani z naleciałościami języka urdu) są zrozumiałe w całych Indiach. Są to zazwyczaj muzyczne melodramaty (mylnie utożsamiane z zachodnimi musicalami), których fabułę stanowią miłosne perypetie bohaterów uwikłanych w konflikty rodzinne, biznesowe czy społeczne⁸. Bollywoodzkie produkcje najczęściej tworzone są w konwencji „masala⁹ movie”, stanowiąc typową dla kinematografii indyjskiej mieszankę różnych stylów filmowych, przyprawionych przepięknymi scenami wspaniałego śpiewu i tańca indyjskiego¹⁰. Kino bollywoodzkie jest bowiem spuścizną klasycznej tradycji teatru urdu i teatru Parsów oraz ludowego teatru ulicznego, w których głównymi środkami wyrazu były tradycyjne pieśni (*ragi*) i tańce indyjskie¹¹. Połączenie teatralnego dramatu sanskryckiego ze sztuką filmową nakreśliło charakterystyczny rys indyjskich seriali telewizyjnych poruszających tematykę religijno-etniczną, których masowa

⁴ Por. tamże.

⁵ Dawna nazwa Indii wyrażająca zasadę jedności narodowej, zaczerpnięta z najdłuższego na świecie indyjskiego epickiego eposu religijnego *Mahabharata* od imienia legendarnego założyciela rasy – Bharaty. Zob. J. Nehru, *Odkrycie Indii*, Warszawa 1957, s. 102.

⁶ Por. B. Fiołek-Lubczyńska, *Tradycja i kultura Indii...*, dz. cyt., s. 294.

⁷ Słowo pochodzi ze złączenia słów: Hollywood (największy ośrodek amerykańskiej kinematografii) i Bombaj, danej nazwy dzisiejszego Mumbaju, stolicy indyjskiego stanu Maharashtra. Por. A. Kuzniecowa, S. Kiriłłow, *Bollywoodzki uśmiech*, „Wokrug Swieta”, polski przedruk w „Forum” – *Najciekawsze Historie Świata*, 51(2015), nr 20(2549), s. 55.

⁸ Tamże.

⁹ Masala – mieszanka przypraw indyjskich.

¹⁰ D. Pawęda, *Bollywood dance – czyli indyjski taniec filmowy na topie!*, „Geozeta.pl” – serwis geograficzno-podróżniczy, s. 1, za: <http://www.geozeta.pl/artykuly,Azja,367,1> [15.10.2015].

¹¹ A. Chopra, *Król Bollywoodu: Shah Rukh Khan*, Warszawa 2008, s. 5.

produkcja rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XX w. Są to przede wszystkim filmowe adaptacje dwóch wielkich indyjskich historycznych eposów religijnych: *Ramajany* i *Mahabharaty*. Od początku istnienia indyjskiej kinematografii tradycja religijna hinduizmu była i jest przekazywana za pośrednictwem obrazu filmowego.

1. „Ojcowie” filmu religijnego w Indiach

Religijność w indyjskiej sztuce filmowej realizowana jest poprzez prezentowanie w filmach atrybutów związanych z hinduizmem: osoby związane religią hinduską (hinduscy święci, bramini, asceci, mnisi, pustelnicy, wędrowni nauczyciele), adaptacje świętych ksiąg hinduizmu (zwłaszcza *Ramajany* i *Mahabharaty*) czy ciągle żywych w świadomości Hindusów indyjskich mitów, legend, baśni i podań ludowych (m.in. filmowe adaptacje biografii Ramy czy Kryszny). Manifestacja na ekranie światopoglądu religijnego (poziom metafizyczny), zakładającego istnienie transcendentalnego wymiaru rzeczywistości, w indyjskiej sztuce filmowej dotyczy przede wszystkim transcendencji świata przedstawionego, istnienia rzeczywistości *sacrum* poza granicami świata widzialnego oraz wewnętrznej transcendencji istoty ludzkiej¹².

Charakterystycznym rysem indyjskiego filmu religijnego, stosując terminologię francuskiego badacza sztuki filmowej ks. Amédée Ayfre, jest styl inkarnacji ukazujący losy bohaterów filmowych w sposób dynamiczny, których zmagania z losem mają na celu ukazanie osiągnięcia etycznej doskonałości. Podkreślanie niematerialnych korzeni bytu ludzkiego następuje poprzez wprowadzenie do filmu elementów świata nadprzyrodzonego (zjaw, demonów, widm, objawień, cudów). Styl inkarnacji w indyjskim filmie religijnym zawsze odzwierciedla świat doczesny, widzialny i zmysłowy, pokazując radykalną prawdę o człowieku, która wskazuje na ostateczny sens ludzkiej egzystencji. W opinii Marioli Marczak „wystarczy by twórca w dziele odsłaniał coś z radykalnej prawdy o człowieku i świecie, a wówczas dociera do ich duchowych (religijnych) korzeni”¹³. Z tego względu w indyjskim filmie religijnym reżyserzy często odwołują się „do takich doświadczeń jak życie i śmierć, dobro i zło, płęć i krew, pokazanych w wymiarze nierealistycznym”, gdyż dzięki temu

¹² M. Marczak, *Religijność na ekranie*, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Grabcz, Kraków 2007, s. 461.

¹³ Tamże, s. 462.

„to, co konkretne, realne, widzialne, odnosi się do tego, co niewidzialne, niepoznawalne, święte”¹⁴. Prezentowaniu religijności na ekranie służą techniki estetyczne (symbolika obrazu, realizm, ekspresjonizm, psychologizm) oraz elementy zaczerpnięte z dramaturgii indyjskiej (śpiew, muzyka i taniec)¹⁵.

Prekursorem indyjskiego filmu religijnego, a zarazem „ojcem kina indyjskiego”, jest Dhundiraja Govinda Phalke (1870–1944). Dzień premiery jego pierwszego pełnometrażowego filmu niemego *Raja Harischandra*, która miała miejsce w kinie Coronation w Bombaju dnia 13 maja 1913 r., uznaje się za oficjalną datę narodzin indyjskiej kinematografii¹⁶. Phalke zainspirowany zrealizowanym z wielkim przepychem filmem francuskiej pionierki kina i reżyserki Alice Guy-Blaché (1873–1968) *Życie Chrystusa* (1906), zapragnął tworzyć podobne filmy, w których bohaterami byłyby postacie bogów z mitologii indyjskiej, jak Rama czy Krysna. Bohaterem pierwszego filmu pragnął uczynić indyjskiego króla Harishchandrę, który w obronie prawdy i zasad moralnych gotów był iść na wygnanie¹⁷. To marzenie stało się celem, do którego zaczął uparcie dążyć. Robił wszystko, aby zdobyć pieniądze na jego produkcję. Sprzedał polisę ubezpieczeniową na życie, a nawet zastawił biżuterię żony. Wkrótce udał się do Londynu, gdzie nauczył się sztuki filmowej i zakupił niezbędne do nakręcenia filmu materiały. Po powrocie do kraju w 1912 r. wraz z żoną rozpoczął pracę nad filmem opartym na *Mahabharacie* zatytułowanym *Król Harishchandra* (1913). Zajmował się nie tylko jego reżyserowaniem. Sam projektował kostiumy, przygotowywał scenografię, opracował scenariusz. Później sam zajął się również jego dystrybucją¹⁸. W pracy nad filmem inspirował się teatrem Parsów¹⁹, którzy wystawiając w sceny z *Mahabharaty* czy *Rama-*

¹⁴ Tamże.

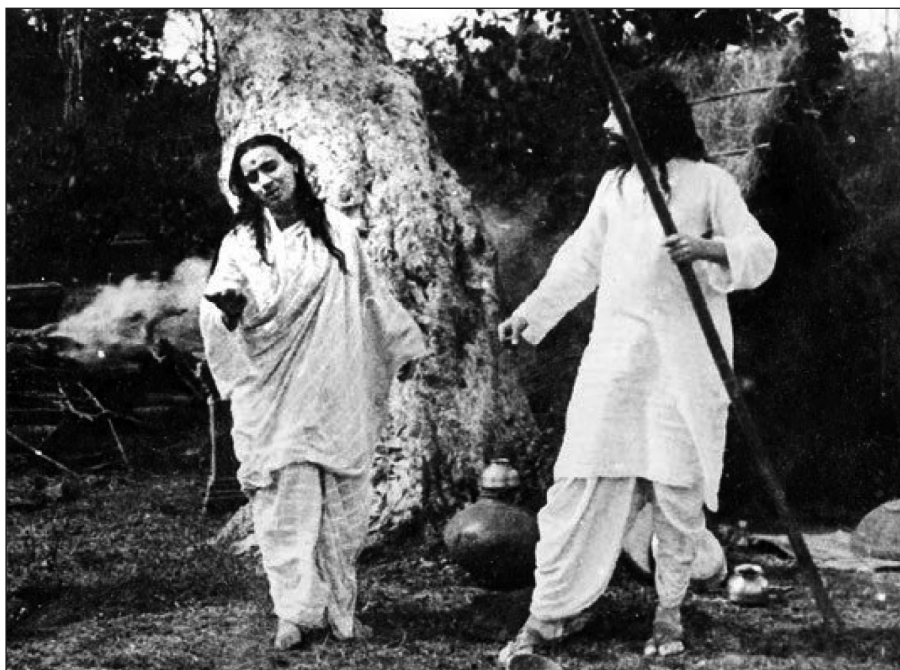
¹⁵ Por. tamże, s. 462.

¹⁶ U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Hollywood*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 15.

¹⁷ *Historia Bollywood I (początki kina od 1910 r.)*, blog „Smak Indii”, 07.05 2010, za: <http://valley-of-dance.blog.onet.pl/2010/05/07/historia-bollywood-i-poczatki-kina-od-1910/> [10.10. 2015]. Więcej na ten temat zob. K. Lipka-Chudzik, *Hollywood dla początkujących*, Warszawa 2009.

¹⁸ *Dadasaheb Phalke*, Wolna Encyklopedia „Wikipedia”, dz. cyt.

¹⁹ Teorię o pochodzeniu indyjskiego kina z teatru Parsów (Zaratusztrian) w religii zoroastryzmu, którą jako pierwszy opisał indyjski uczony Somanatha Gupta w książce *The Parsi Theatre: Its Origins and Development* (2005). Temat ten szczegółowo omawia esej Urszuli Woźniakowskiej pt.: *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, znajdujący się w pracy zbiorowej pod red. G. Stachówny, P. Piekarskiego: *Nie tylko Bollywood*, Kraków 2009, s. 9–34.



Kadr filmowy z pierwszego pełnometrażowego niemego filmu indyjskiego *Król Harishchandra* w reż. Dhundiraja Govinda Phalke z 1913 r.

Źródło <http://www.rockying.com/a/241> [20.10.2015]

jany budowali efekt grozy i napięcia za pomocą wymyślnych dekoracji scenicznych.

W 2009 r. w Indiach powstał film dokumentalny *Harischandrachi Factory* (reż. P. Mokashi) ukazujący pracę nad realizacją tego pierwszego w historii kina indyjskiego pełnometrażowego niemego filmu w reżyserii Dadasaheba Phalke. Film opowiadał o królu Harishchandrze, który wraz ze swoją żoną, królową Taramati i swoim synem, księciem Rohitem, starał się jak najlepiej rządzić swoim królestwem. W oczach ludu Harishchandra jawił się jako „święty” władca, który zawsze kieruje się wspaniałymi i szlachetnymi zasadami. Który nigdy nie łamie raz danego słowa. Jest niezwykle pobożny, a jego wiara w bogów i dobro staje się wzorem do naśladowania przez wszystkich poddanych. Zalety króla próbuje wykorzystać co swych niecznych celów jeden z doradców króla sąsiedniego królestwa. Wiedząc, że Harishchandra zawsze dotrzymuje słowa i nie łamie zasad, zsyła na niego niezwykle sen, w którym król obiecuje zrzec się królestwa i zrezygnować z panowania. Po przebudzeniu Harishchandra postanawia dotrzymać

danego we śnie słowa. Jest w stanie oddać królestwo w imię najwyższych zasad i prawdy i zacząć żyć wśród ludu, jak prosty człowiek²⁰.

Po sukcesie *Raja Harischandra* (1913) Phalke nakręcił w latach 1913–23 szereg niemych filmów, w których wprowadził na ekran hinduską mitologię. Sukces przyniósł mu zainspirowany *Ramajaną* film *Spalenie Lanki* (*Lanka Dajan*, 1917), opowiadający o historii króla Ramy ratującego ukochaną żonę Sitę ze szponów inteligentnego demona Rawany. Ponieważ w ówczesnym czasie w indyjskich sztukach teatralnych role kobiece grali mężczyźni aktorzy, rolę księcia Ramy i jego żony Sity w filmie Phalkego zagrał ten sam aktor – Saluke. Film stał się prawdziwym arcydziełem swego czasu. Na jego projekcje tłumie ściągali ludzie z najdalszych wiosek, pragnący doświadczyć obecności swojego ukochanego boga Ramy²¹. Phalke był pierwszym indyjskim reżyserem filmowym, który wprowadził kobiety na swój plan filmowy. Jedną z nich była urodzona w Maharasztrze Kamalabai Gokhale, drugą jego pięcioletnia córka – Mandakini, która wcieliła się w rolę boga Kryszny w filmie *Kalia Mardan* (1918)²². Jednakże aktorstwo w owym czasie uważane było jeszcze za zajęcie uwłaczające godności. Dlatego początkowo role kobiece grały przedstawicielki najniższych kast²³.

W pierwszej fazie kina indyjskiego filmy mitologiczne oparte przede wszystkim na przedstawieniach teatralnych „Ramajany” czy „Mahabharaty” stanowiły aż 70% produkcji filmowej w Indiach. Cieszyły się ogromną popularnością wśród mieszkańców Indii bez względu na wyznanie czy pochodzenie etniczne czy społeczne. Przekazując tradycję historyczno-religijną wyrażały bowiem tęsknotę za wolnymi Indiami²⁴. Kino epoki kolonialnej posiadało funkcję jednoczącą, przekazującą tradycyjne wartości religijne i społeczne (wierność *Dharmie*, szacunek dla małżeństwa, rodziny, patriotyzm). Mimo, że aktorzy niemych jeszcze filmów Phalkego posługiwali się prostymi technikami zaczerpniętymi z ludowego teatru, to po raz pierwszy dowiodły, że użycie nowych środków wizualnych jest w stanie przełamać dzielące ludność Indii bariery²⁵.

²⁰ *Harishchandra Taramati* (1963). Opis filmu znajduje się na portalu filmowym „Film-Web”. Zob. <http://www.filmweb.pl/film/Harishchandra+Taramati-1963-136872> [20.10.2015].

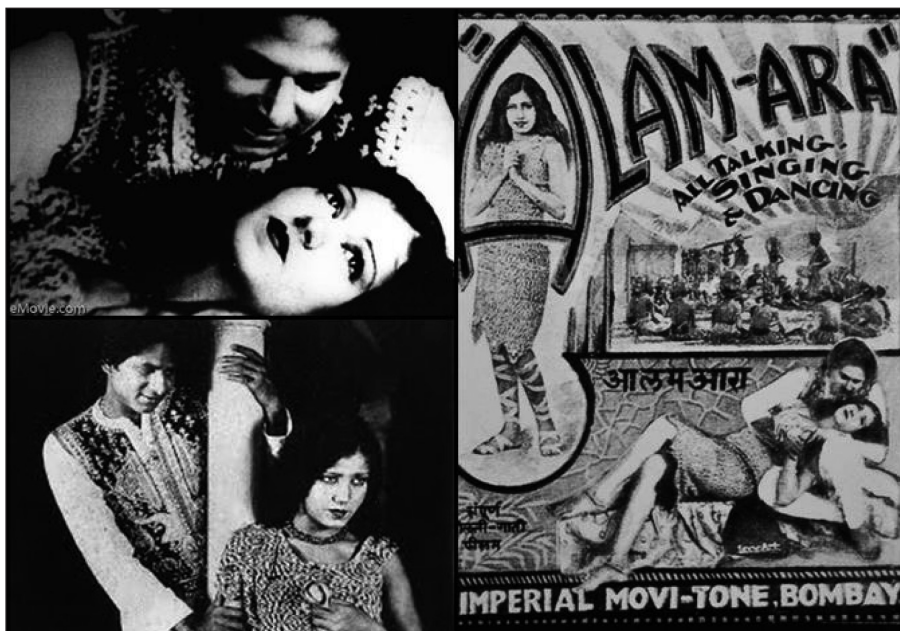
²¹ U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, art. cyt., s. 15.

²² Tamże, s. 16.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Karp, *Zrozumieć Bollywood*, Encyklopedia „PWN” – wydanie internetowe, za: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Zrozumiec-Bollywood;4657892.html> [15.10.2015].



Kadry z filmu oraz plakat reklamujący pierwszy indyjski pełnometrażowy film dźwiękowy *Alam Ara* (1931) w reż. Ardeshira Iraniego

Źródło: <http://www.eenaduindia.com/Gallery/BollywoodGallery/Yesteryear/Bollywood-First> [10.10.2015]

14 marca 1931 r. w Bombaju został pokazany pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy *Piękno świata* (*Alam Ara*) w reżyserii Ardeshira Iraniego. Był to monumentalny dramat kostiumowy utrzymany w konwencji baśni, w którym dzięki wykorzystaniu po raz pierwszy w historii indyjskiej kinematografii dźwięku, nastąpiła popularyzacja języka współczesnego kina Bollywood; języka „hindustani”, będącego połączeniem klasycznego hindi i jego muzułmańskiej odmiany urdu²⁶.

Film Iraniego świadczy o tym, że kino indyjskie od początku swego istnienia miało muzyczno-taneczny charakter. Tradycja harmonijnego łączenia poezji, muzyki i tańca we współczesnych filmach bollywoodzkich korzeniami sięga klasycznego dramatu sanskryckiego oraz dziewiętnastowiecznego teatru Parsów²⁷, w którym taneczne gesty niosły konkretne

²⁶ A. Majer, *Złota era kina Indii*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino Klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 859.

²⁷ Urszula Woźniakowska potwierdza, że „pierwszy film dźwiękowy *Alam Arna* (1931, reż. Ardeshir Irani), był sztuką przeniesioną ze sceny teatru Parsów na ekran”. U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, art. cyt., s. 11.

znaczeniem a muzyka wzmagała ich wymowę emocjonalną. Można powiedzieć, że indyjska sztuka filmowa z założenia ma wzruszać i bawić publiczność. „Muzyka w kinie indyjskim – podkreśla Artur Majer – nie służyła wyłącznie uatrakcyjnieniu fabuły, ale bezpośrednio wiązała się z rozwojem akcji, nadawała jej tempo, uzasadniała narracyjne zwroty czy przemianę bohaterów”²⁸. Z biegiem czasu stała się tak ważnym elementem filmu, że aktorzy nie umiejący śpiewać improwizowali przed kamerą pieśni, które w rzeczywistości nagrywane były wcześniej przez inne osoby.

Również taniec w kinie indyjskim nie jest jedynie działalnością rozrywkowo-kulturową. W hinduizmie taniec od zawsze był traktowany jako „jedna z form ekspresji kultu religijnego”, jako „zachowanie, dzięki któremu człowiek zbliża się do *sacrum*”, oddając kult i cześć hinduskim bogom. Tak rozumiany taniec w sztuce filmowej staje się, w opinii Krzysztofa Renika, „bardziej częścią kultu religijnego niż działalnością kulturalną i artystyczną. Dla jego twórców jest powołaniem bardziej kapłańskim niż tylko artystycznym czy aktorskim”²⁹. Klasyczni indyjscy teoretycy sztuki byli największymi orędownikami mieszania w filmie różnych stanów emocjonalnych, tzw. *bhava*³⁰. Współczesny „bollywood dance”, podstawowy element każdego bollywoodzkiego przeboju filmowego, to połączenie tradycyjnych i klasycznych tańców indyjskich jak *Bharata Natyam*, *Odissi*, *Bhangra*, *Dandysa* czy *Garba* z elementami tańca arabskiego i nowoczesnego³¹. Taniec to nie tylko sposób opowiedzenia historii, pokazania uczuć czy wyrażenia emocji. To również wizualny przekaz artystycznej tradycji tańca indyjskiego w uprawianego formie tańca klasycznego, dworskiego, świątynnego, ludowego, wiejskiego czy plemiennego³².

W połowie lat czterdziestych XX w. charakterystycznym elementem indyjskich filmów stał się taniec zespołowy, zachwycający harmonią i tempem³³. Muzyka i taniec są do dziś nierozłącznym elementem indyjskiej kinematografii. Sceny taneczno-wokalne stanowią swoiste metamorfozy emocji

²⁸ A. Majer, *Złota era kina Indii*, art. cyt., s. 860.

²⁹ K. Renik, *Taniec, który jest modlitwą. Czy jest możliwa rewitalizacja sakralnego i religijnego tańca w sferze naszego doświadczenia religijnego?*, „Przegląd Powszechny”, 4(1016) 2006, s. 145.

³⁰ A. Chopra, *Król Bollywoodu. Shah Ruch Khan*, Warszawa 2008, s. 6.

³¹ D. Pawęda, *Bollywood dance – czyli indyjski taniec filmowy na topie!*, Serwis Geograficzno-Podróżniczy „Geodeta.pl”, s. 1, za: <http://www.geozeta.pl/artykuly,Azja,367> [15.10.2015].

³² A. Karp, *Zrozumieć Bollywood*, art. cyt.

³³ Tamże.



Klasyczna scena tańca indyjskiego z filmu *Czasem słońce, czasem deszcz* (2001) w reż. Karan Johar

Źródło: <http://najwiekszereligie-i-kulturyswiata.blog.onet.pl/2009/04/20/czasem-slonce-czasem-deszcz-czyli-podroz-do-indii/> [15.10.2015]

aktorów filmowych, a ich tempo potęguje w widzu ich nasilenie. Podobną rolę odgrywają kostiumy i scenografia filmowa, za pośrednictwem których integracja emocji widza z emocjami filmowych bohaterów nasila się jeszcze bardziej. Muzyka w filmach indyjskich często staje się metaforą dialogów aktorskich. Taki zabieg miał już miejsce m.in. w filmie *Chandidas* z 1932 r. Debakiego Bose, opowiadającym historię XV-wiecznego wiszuickiego poety, który z miłości do kobiety z niższego stanu, przeciwstawia się zasadom podziału kastowego. Debaki Bose to również pionier współczesnych filmów przekraczających podziały językowe na subkontynencie indyjskim zwanych *All-India Films*. Jego film *Święty Puran* (*Puran Bhagat*, 1933), opowiadający o historii przeklętego księcia, który stał się ascetą. Mimo, że film ten był kręcony w wytwórni filmowej New Theatres, założonej w 1930 r. przez Birendra Nath Sircara w Kalkucie, nagrany został w języku hindustani³⁴.

Nagrywanie filmów w języku zrozumiałym dla wszystkich mieszkańców subkontynentu Indyjskiego (hindustani), jak i oczyszczenie go ze wszystkich niehinduskich elementów (m.in. poprzez przyjmowanie przez

³⁴ Tamże.

muzułmańskich aktorów indyjskiego przydomku „Kumar” – „młodzieniec”) spowodowało, zdaniem Woźniakowskiej, że indyjski „film zaczął przemawiać do wszystkich, niezależnie od stanu urodzenia, wysokości zarobków, a nawet religii i, jednocześnie Indusów, miał swój udział w tworzeniu nowego indyjskiego narodu”³⁵.

Pierwsze dźwiękowe filmy mitologiczne poruszające temat tradycji religijnej hinduizmu zaczęto produkować w latach trzydziestych XX wieku w wytwórni filmowej Prabhat Film Company założonej przez Rajarama Vankudre Shantarama (1901–1990). Pierwszą dźwiękową adaptacją epickiego eposu *Ramajana*, zrealizowaną przez samego Shantarama, był *Król Ayodhya* (*Ayodhyecha Raja*, 1932), w którym rolę Sity zagrała Durga Khoté. Oprócz filmów przygodowych i dramatów obyczajowych Shantarama wyreżyserował wiele filmów mitologicznych. Do najbardziej znanych zalicz się m.in.: *Mącenie Mlecznego Oceanu* (*Ambit Manthan*, 1934), *Chandrasena* (1935) czy *Dharmatma* (*Święty rok*, 1935) opowiadający o świętym poecie Eknathu, który jako pierwszy zaprotestował przeciwko społecznemu wykluczeniu nietykalnych³⁶. Od lat pięćdziesiątych XX wieku do końca swej kariery reżyserował przede wszystkim widowiskowe filmy muzyczno-taneczne, osnute wokół trudnych dla bohaterów wyborów moralnych³⁷. Kolejną wytwórnią filmową specjalizującą się w filmach mitologicznych była Homi Wadia, założona w 1933 r. przez braci Jamsheda i Homi Wadia³⁸.

Przed uzyskaniem przez Indie niepodległości w 1947 r. w indyjskiej sztuce filmowej dominowały filmy poruszające problemy nierówności społecznych, nędzy i biedy, cierpienia i śmierci, nieszczęśliwej miłości etc. Wyrażały sprzeciw wobec epatującej seksem zachodniej kinematografii. Pod wpływem idei „biernego oporu” Gandhiego i stworzonej przez niego ideologii *satjagraha* („trzymanie się prawdy”) filmy indyjskie nawołują do poświęceń i wzięcia spraw kraju we własne ręce w imię moralnej czystości i zasad *swadeshi* („samowystarczalność gospodarza Indii”)³⁹. Zwłaszcza kino neorealizmu indyjskiego staje się wyrazem sprzeciwu wobec kolonizatorów, wyrażając marzenie o powrocie do tradycji i pragnieniu zjednoczenia Indii, jako kraju wolnego i niepodległego. Odczucia te obrazuje m.in. film *Mother*

³⁵ U. Woźniakowska, *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, art. cyt., s. 17.

³⁶ A. Majer, *Złota era kina Indii*, art. cyt., s. 862.

³⁷ Tamże, s. 864.

³⁸ Tamże, s. 863.

³⁹ A. Karp, *Zrozumieć Bollywood*, art. cyt.



Kadr z filmu *Król Ayodhya* (*Ayodhyecha Raja*, 1932) w reż. Rajarama Vankudre Shantarama – pierwszej w historii indyjskiego kina dźwiękowej ekranizacji sanskryckiego eposu rycerskiego *Ramajana*

Źródło: http://extratorrent.cc/torrent/4255972/Ayodhyecha+Raja+%281932%29+Marathi+MHCE+DVD5++Indian+Cinema_The+Early+Years_Oldest+Talkie+V.Shantram+%5BDDR%5D.html [10.10.2015]

India (*Babrat Mata*, 1957), tzw. indyjskie *Wichrowe Wzgórza* (1939), w reżyserii Mehbooba Khana. Główna bohaterka Radha, symbolizująca „Matkę Indie”, tracąc cały dorobek życia, zaczyna borykać się z wieloma uciążliwymi problemami, jak nędza, bieda i głód. Filmowa Radha staje się personifikacją upodlonych Indii, które po ciosach kolonizatorów, podnoszą się jeszcze silniejsze i osiągając ostatecznie zwycięstwo. Zwycięstwo rozumiane jest jako wierność tradycji religijno-kulturowej Indii. Wymownie ukazuje to scena, w której Radha, decydując się popełnić grzech cudzołóstwa w zamian za otrzymanie jedzenia, nagle spostrzega kapliczkę bogini dobrobytu Lakszmi. Doświadczenie obecności bogini daje jej moralną siłę do walki z przeciwnościami losu bez potrzeby godzenia się na upokorzenia⁴⁰.

Khan zwraca w filmie także uwagę na to, że w obronie tradycyjnych wartości Indii należy niekiedy być bezwzględny, podobnie jak czyni to Radha, która niczym bogini Kali (bogini śmierci i pogromczyni zła) w finale

⁴⁰ A. Majer, *Złota era kina Indii*, art. cyt., s. 869.

zabija swego syna, który zszedł na drogę niemoralności i przestępstwa⁴¹. Ów radosny entuzjazm spowodowany wyzwoleniem Indii z niewoli brytyjskiej szybko bowiem zgasł pod wpływem zamieszek na tle religijno-etnicznym pomiędzy hindusami, sikhami i muzułmanami oraz konfliktu zbrojnego między Indiami i Pakistanem. Rozruchy na tle religijno-kulturowym skutkują tym, że 30 stycznia 1948 r. w New Delhi Mahatma Gandhi (1869–1948) zostaje zastrzelony przez fanatyka religijnego. W sytuacji dramatycznych podziałów Jawaharal Nehru (1889–1964), pierwszy premier niepodległych Indii, wprowadza za pomocą cenzury zakaz pokazywania filmów dokumentujących zamieszki na tle religijnym⁴².

Funkcję kulturotwórczą Indii zaczęło pełnić dopiero kino tzw. hindustani, integrując naród indyjski ponad podziałami regionalnymi i językowymi. Nowe Kino Indyjskie usiłowało pogodzić rozrywkę z artystycznymi ambicjami, główną formułą filmów czyniąc schemat: „jedna gwiazda, sześć piosenek i trzy tańce”. Artyzm filmu wynikać miał z podejmowanej w filmie tematyki (rola kobiety w społeczeństwie czy wyzyskiwanie ludzi biednych przez bogatych) i sposobu ich przedstawiania⁴³. W latach pięćdziesiątych XX wieku w produkcji bombajskiej zaczęły przeważać filmy rozrywkowe, o tematyce miłosnej, kryminalnej, komediowej etc. Niezależnie jednak od schematu scenariusza na pierwszy plan wysuwa się szacunek dla rodziny i nieformalnych, tradycyjnych więzi społecznych. Postacie, które grają rolę osób łamiących podstawowe zasady społeczne, reprezentujących zrelatywizowaną zachodnią moralność, są w filmach zawsze karane, a ich zachowanie napiętnowane⁴⁴. O tym, jak fanatycznie Hindusi przestrzegają nakazu posłuszeństwa rodzinie dobitnie ilustruje to film *Bogini* (*Devi*, 1960) w reżyserii Satyajita Raya. Opowiada on historię młodej kobiety, która zostaje uznana przez bramina, będącego zarazem jej teściem, za wcielenie bogini Kali. Gdy miejscowa ludność zaczyna czcić bohaterkę filmu niczym samą boginię Kali, mąż tytułowej „bogini”, pragnąc wyrwać żonę ze szpon fanatyzmu religijnego, nie wiele może zdziałać wobec nakazu posłuszeństwa rodzicom⁴⁵.

Kino bombajskie zaczęło celowo budować wątki tak, aby nie mogły one zostać przez widza jednoznacznie zinterpretowane. Dzięki temu filmy te zaczęły przemawiać do zróżnicowanego etnicznie, kulturowo i religijnie

⁴¹ Tamże.

⁴² *Historia Bollywood I (początki kina od 1910 r.)*, dz. cyt.

⁴³ A. Majer, *Złota era kina Indii*, art. cyt., s. 868.

⁴⁴ A. Karp, *Zrozumieć Bollywood*, dz. cyt.

⁴⁵ A. Majer, *Złota era kina Indii*, art. cyt., s. 880.

widza. Aktorzy, którzy poprzez swoje role stawali się ucieleśnieniem dobra lub zła, stopniowo zaczęli zyskiwać status ponad ludzki, niemal boski. Niezależnie od gatunku, wszystkie filmowe narracje łączył motyw rodziny zagrożonej z różnych powodów rozpadem, którą trzeba za pomocą wszelkich środków scalić na nowo⁴⁶. Swój obecny, niepowtarzalny charakter film bombajski zyskał w latach siedemdziesiątych XX wieku. Sukces komercyjny bollywoodzkiej mieszanki filmowej, określanej terminem „masala movie”, zapewniało połączenie motywów miłości, patriotyzmu i ofiarności, które bohaterowie wyrażali poprzez dialogi w formie muzyczno-tanecznej. O sukcesie filmu oprócz jego walorów taneczno-wokalnych, decydują również przepiękne stroje, scenografia, niesamowite plenery oraz efekty specjalne i niesamowite symulacje komputerowe⁴⁷.

2. Ramajana i Mahabharata – religia i tradycja na małym ekranie

Dwa największe hinduskie eposy historyczne *Mahabharata* i *Ramajana*, opowiadające historie o bogach, demonach i straszliwych wojnach, często powracają na ekrany indyjskiej telewizji, wzbogacone o coraz to bardziej niezwykle efekty specjalne. *Mahabharata*⁴⁸ to najdłuższy w historii światowej literatury poemat epicki zawierający 100 tys. *ślok* (200 tys.

⁴⁶ A. Karp, *Zrozumieć Bollywood*, dz. cyt.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Na polskim rynku wydawniczym dostępne następujące przekłady *Mahabharaty*: Krishna Dharma, *Mahabharata. Największy epos świata*, przekład z jęz. ang. I. Szuwałska, „Polish editio by Mayapur” (b.r.w.); Vyâsa, *Mahabharata. Epos staroindyjski*, oprac. A. Lange, Sandomierz 2008. Ostatnio nad przekładem najdłuższego eposu świata pracuje Barbara Mikołajewska (ur. 1947) socjolog, tłumaczka, pisarka. Jej przekład *Mahabharaty* w formie opowiadań stanowi bardzo dokładne odtworzenie tego, co znajduje się w samym tekście bez utraty jego walorów literackich i zbędnego komplikowania jej własnych, dość niekiedy skomplikowanych rozważań zbędnymi wtrętami teoretycznymi. Opracowane przez B. Mikołajewską księgi *Mahabharaty* (z wyjątkiem 6 ostatnich, które są w przygotowaniu) opublikowane są na jej oficjalnej stronie internetowej: <http://tlvp.net/~b.mikolajewska/bm-index.htm>. Nakładem wydawnictwa „Loka” w Rybniku ukazały się następujące księgi polskiego przekładu *Mahabharaty* autorstwa Barbary Mikołajewskiej: *Mahabharata*, t. 1 – Księga 1 – *Adi Parva* (w jedenastu opowieściach) i Księga 2 – *Sabhi Parva* (w pięciu opowieściach); *Mahabharata*, t. 2 – Księga 3 – *Vana Parva* (w dwudziestu dwóch opowieściach); *Mahabharata*, t. 3 – Księga 4 – *Virata Parva* (w sześciu opowieściach) i Księga 5 – *Udyoga Parva* (w osiemnastu opowieściach); *Mahabharata*, t. 4 – Księga *Bhisma Parva* (w czternastu opowieściach) i Księga V – *Udyoga Parva* (w czternastu opowieściach).

wersów), ułożonych w 18 ksiąg (*parwa*). Choć jego autorstwo tradycja indyjska przypisuje starożytnemu mędrcomu indyjskiemu Wjasie, dzieło to powstawało stopniowo od czasów wedyjskich. Zredagowane zostało dopiero między II a VII w. po Chr. Wówczas poemat ten znany był pod nazwą *Dżaja* (*Zwycięstwo*), a następnie nadano mu tytuł *Bharata*. Po włączeniu do eposu *Bhagawadgity*, słynnego poematu religijno-filozoficznego oraz dodaniu licznych historycznych legend o wielkiej bitwie pomiędzy dwoma klanami indoeuropejskimi, która miała miejsce prawdopodobnie ok. IX w. przed Chr., poemat zaczęto publikować pod tytułem *Mahabharata* (*maha* – wielki, *Bharat* – nazwa Indii)⁴⁹. Głównym wątkiem Mahabharaty jest walka o tron Hastinaputri między Kaurawami (synami Kuru) a Pandawami (synami Pandy). Konsekwencją sporu o tron jest największa w historii Indii bratobójcza wojna na polu Kuruszetra, w której tracą życie prawie wszyscy uczestnicy. Najbardziej popularną księgą tego eposu jest *Bhagawadgita* („Pieśń Pana”), w której za pomocą dialogów prowadzonych na polu walki pomiędzy Ardzuną a Kryszną wyłożona zostaje filozofia teologia wisznizmu oraz teoria trzech dróg zbawienia w hinduizmie.

W przeciwieństwie do *Mahabharaty*, którą można nazwać encyklopedią, *Ramajana* jest eposem w dużej mierze opartym na legendach (*Itihasa*) sięgających VII w. przed Chr. Autorstwo *Ramajany* przypisuje się Walmikiemu, starożytnemu świętemu wieszczowi (*rishi*) indyjskiemu. Ten napisany dość prostym sanskrytem poemat zawiera 7 ksiąg (*kānda*) zawierających razem 645 pieśni w 24 tys. *ślok* (1 *śloka* ma 2 wiersze po 16 stóp). Później bramini dodali do niej jeszcze 3 księgi, które miały podnieść rangę kultu boga Wisznu. Prawdopodobnie początek pierwszej księgi, jak i cała siódma księga też są ich autorstwa. Poemat *Ramajana* to historia miłości księcia Ramy do żony Sity, która jest odbiciem koncepcji indyjskiej *Dharmy*. To opowieść o losach wygnanego na 14 lat ze swego królestwa księcia Ramy, który wraz z bratem Lakshmanem i dowódcą wojsk króla małp Hanumanem, wyrusza na poszukiwanie porwanej przez króla Lanki, demona Rawana, ukochanej żony Sity. Często treść poematu jest interpretowana jako poszukiwanie jedności duszy osobowej (Sita) z duszą uniwersalną (Rama). Muzyka dodana do wielu części *Ramajany* jest do dziś śpiewana podczas ceremonii ku czci boga Wisznu⁵⁰. Współcześnie

⁴⁹ Hasło: *Mahabharata*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t 2, Katowice 1988, s. 11.

⁵⁰ Hasło: *Ramajana*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, dz. cyt., s. 167.

epos *Mahabharata*, który w Indiach nazywany jest również jest piątą Wedą, porównuje się do *Iliady* Homera, natomiast poemat *Ramajana* do *Odysei*⁵¹. Adaptacje filmowe i telewizyjne dwóch największych indyjskich eposów religijnych cieszą się niesłabnącą popularnością nie tylko na subkontynencie indyjskim.

Pierwszy w historii telewizji indyjskiej serial nakręcony w latach 1987–1988 na podstawie sanskryckiego eposu rycerskiego *Ramajany* przez studio Doordarshan w reżyserii Ramanand Sagar, Anand Sagar i Moti Sagar bił w Indiach rekordy oglądalności. Każdy z 78 odcinków gromadził co sobotę przed telewizorami w Indiach prawie 85 mln widzów. Serial emitowano na pięciu kontynentach: w Ameryce Północnej i Południowej, Europie, Azji i Afryce. Przeszedł on do historii jako serial, który złamał wszelkie bariery wyznaniowe, religijne i społeczne. Takiej oglądalności w historii Indii jeszcze nie było. Nic nie mogło być ważniejszego od obejrzenia kolejnego odcinka serialu. W czasie emisji serialu w Indiach pustoszały ulice, stawały samochody i riksze, nie odbywały się pogrzeby, zmieniano rozkłady kolejowe, przekładano operacje. Z powodu serialu wiele kobiet spóźniało się na swoje ceremonie ślubne. Goście weselni nie mając innego wyjścia musieli czekać na przyjazd panny młodej. Nawet czas świątynnych nabożeństw trzeba było dostosować do godzin emisji serialu. Część widzów modliła się nawet przed telewizorami⁵². Serial wzbudzał tak wielkie emocje, że nagle w całych Indiach zaczęto organizować specjalne pogrzeby małych zmarłych na ulicach, oddając w ten sposób hołd boskiemu królowi małych – Hanumanowi⁵³.

Doszło do tego, że gdy serial dobiegał końca, widzowie rozpoczęli strajk, domagając się nakręcenia kolejnych odcinków dopełniających opowieść. Zdarzały się sytuacje, że ludzie udawali się pod gmach studia telewizyjnego prosząc o łaskę dla bohaterów, którzy w serialu mieli zostać uśmierceni (m.in. demon Rawana)⁵⁴. Serial szybko zyskał miano boskiego zjawiska, stając się obiektem powszechnego uwielbienia, wywołując tymczasowe poczucie jedności narodowej. „Przypominał – zdaniem Kim Knott – raczej rytualne misterium niż opowieść filmową, a dobór i przygotowanie aktorów, kostiumów, dialogów, dekoracji oraz efektów specjalnych miały zapewniać

⁵¹ Por. tamże, s. 168.

⁵² Karnika, *Old Doordarshan Serial Ramayan*, data publikacji: 18.10.2014, za: <http://www.daydreamnationmovie.com/old-doordarshan-serial-ramayan.html> [15.10.2015].

⁵³ Tamże.

⁵⁴ K. Knott, *Hinduizm*, Warszawa 2000, s. 58.

wrażenie bardziej boskiego niżli ludzkiego świata. Aktorów zaczęto utożsamiać z odgrywanymi przez nich bogami i demonami: ludzie dotykali ich stóp i prosili o błogosławieństwo”⁵⁵.

Uważne oglądanie serialu w świadomości Hindusów stało się środkiem komunikacji z Bogiem, w tym przypadku z Ramą, który był siódmym wcieleniem boga Wisznu⁵⁶. Serial opowiada bowiem historię zaczerpniętą z najpopularniejszego utworu literatury indyjskiej, sanskryckiego eposu rycerskiego *Ramajana*, którego autorstwo przypisuje się poecie Walmikiemu (II w. przed Chr. a II w. po Chr.)⁵⁷. Serialowa adaptacja *Ramajany* opowiada historię księcia Ramy, który był najstarszym synem z czterech synów Daśarathy, króla Ajodhji, stolicy królestwa Kośali. Jako ukochany syn miał po objąć po swoim ojcu tron Ajodhji. Jednak w skutek uknutej intrygi przez doradczynię królewskiej faworyty Kajkeji, Mantharę, Rama zostaje wypędzony przez Daśarathę na 14 lat do lasu. Na tronie Ajodhji ma zasiąść syn Kajkeji, Bharat. Choć Daśaratha nie chciał wygnać Ramy, musiał to uczynić na prośbę Kajkeji, aby w ten sposób dotrzymać danej jej kiedyś obietnicy. W wędrówce do lasu towarzyszy Ramie jego małżonka Sita oraz brat Lakshman. Podczas pobytu w leśnej pustelni Sita zostaje podstępem porwana przez złego króla Lanki, demona Rawanę. Od tej pory akcja *Ramajany* skupia się wokół próby odnalezienia Sity i odbicia jej z rąk Rawany. W poszukiwaniach, a później w wojnie z królem Lanki, Ramie towarzyszy brat Lakshman oraz admirał króla małp Sugriwa, Hanuman, pół małpa, pół człowiek. W finale Rama zabija Rawanę i uwalnia spod władzy demona swoją ukochaną żonę Sitę i cały lud Lanki. Niestety, zgodnie z obyczajem, Rama nie może przyjąć z powrotem Sity, ponieważ przebywała w domu innego mężczyzny. Aby udowodnić swoją wierność mężowi Sita skacze przez ogień, którego płomienie jej nie dotykają, co świadczy o czystości Sity. Wówczas Rama i Sita już razem powracają z wyspy Lanka do Ajodhji latającym pojazdem, zwanym Puszpaka. W stolicy

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Karnika, *Old Doordarshan Serial Ramayan*, dz. cyt.

⁵⁷ Na polskim rynku wydawniczym istnieje już pokaźna ilość przekładów *Ramajany*. Chronologicznie są to m.in.: *Ramajana. Tęsknota Ramy*, przekł. z sanskrytu dr. S.F. Michalskiego, Kraków – Warszawa 1920; R.K. Narayan, *Ramajana*, tłum. K. Wojciechowska, Warszawa 1984; E. Walterowa, *Ramajana*, Leszno 1993; D. Stasiak, *Opowieść o prawym królu. Tradycja Ramajany*, Warszawa 2000; Bhakti Vikaśa Swami, *Ramajana. Opowieść o księciu Ramie*, Lutynia – Wrocław 2005; Valmiki, *Ramayana, Epos indyjski*, przekł. A. Lange, Sandomierz 2008; *Ramajana*, red. J. Krzyżowski, Warszawa 2012.



Rama i Sita w serialowej adaptacji eposu Ramajana z 1987 r.

Źródło: <http://www.daydreamnationmovie.com/old-doorarshan-serial-ramayan.html> [14.10.2015]

Rama zostaje koronowany na króla⁵⁸. Wątek drugiego odtrącenia Sity przez Ramę i jej pobyt w pustelni Walmikiego, gdzie na świat przychodzą jej synowie bliźnięta (7 księga *Ramajany*) jest często pomijany w adaptacjach filmowych i telewizyjnych.

Kult boga Ramy jest przejawem kultu deifikowanych władców. Serialowy Rama to wzór cnót i prawości monarszej, zaś jego małżonka Sita to wzór wiernej małżonki. „Idealne rządy Ramy – w opinii Marty Jakimowicz-Shah i Andrzeja Jakimowicza – obrazują mit powrotu do prapoczątków, kiedy panował boski ład, sprawiedliwość i szczęście. Jego królestwu doskonałego dobra przeciwstawiano królestwo doskonałego zła: państwo demona Rawany”⁵⁹. Filmowa adaptacja *Ramajany* to symboliczny obraz walki między dobrem a złem, które w hinduizmie jest nieodłącznym składnikiem kosmosu, równie niezbędnym do jego istnienia, jak dobro. „Negatywne postacie – twierdzą autorzy *Mitologii indyjskiej* – nie są więc złe z natury, lecz z przeznaczenia. Demony działają często ze szlachetnych pobudek

⁵⁸ Por. M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1986, s. 202-210.

⁵⁹ Tamże, s. 201.

i stosują swoisty kodeks moralności. Ów konflikt między dwiema siłami wyraża naturę ofiary i wojny, jak ofiara przynosi odnowienie sił. Jej opis staje się kulminacyjnym punktem eposu⁶⁰.

Serialowa adaptacja *Ramajany* uczy widza, że życie to wielkie przedstawienie, w którym wszystkie ziemskie stworzenia mają wyznaczone przez bogów role. Że „Bóg-prawo jest bogiem-losem, synonimem przeznaczenia, od którego kaprysu zależy ludzkie życie”⁶¹. Że *Dharma*, jako „Prawo jest ładem kosmicznym oraz prawością w sensie religijnym, moralnym i społecznym”⁶². Że przeznaczenie kiedyś sprawi, iż otrzyma się to, czego się pragnie, jeśli będzie się żyło i wypełniało swoje powinności zgodnie z własną *dharmą* (dotrzymywanie raz danego słowa, obietnicy czy przysięgi, wypełnianie swoich obowiązków zgodnie ze stanem urodzenia, szacunek dla rodziny, spełnianie woli ojca, szacunek dla pogrzebu etc.). W serialowej adaptacji *Ramajany* ogromną wagę przywiązuje się do ukazania pozytywnych skutków modlitwy wstawienniczej, pokazując, że siła modlitwy i medytacji potrafi zdziałać cuda i obdarza niewyobrażalną siłą i mocą każdego człowieka tak samo, jak bohaterów indyjskich eposów religijnych. Z tego względu w serialu uwypukla się wątki zawierające ważne elementy hinduizmu: kąpiele rytualne i modlitwy w świętych rzeczках, odprawianie rytuałów wedyjskich przez leśnych ascetów i pustelników, pieśni pochwalne do głównych bóstw hinduizmu (Wisznu, Śiwaa, Rama, Kriszna), zwierzęta symbolizujące bóstwa indyjskie (paw, orzeł, niedźwiedź, małpa), architektura sakralna (świątynie i stupy wotywnie), teksty świętych mantr etc. Jednocześnie filmowa adaptacja *Ramajany* łągodzi sztywną tradycją hinduizmu. Ma to miejsce m.in. w scenie, w której Rama, widząc ile osób zginęło podczas walki z Rawaną, nie chce już więcej walczyć. Stwierdza, że życie to dar od bogów i należy je szanować. Wówczas Lakszmana przypomina mu, że obowiązkiem Kszatrijów jest walka bez kierowania się emocjami. Na te słowa Rama odpowiada bratu, że ważniejsze jest bycie dobrym człowiekiem, niż bycie wzorowym Kszatriją. Że walczy, ale jego marzeniem jest uwolnienie świata od bratobójczych wojen.

Najbardziej w serialu *Ramajana* hipnotyzują widza sceny przedstawiające indyjskie rytuały i ceremonie wedyjskie takie, jak: *Yajna* – ceremonia zrodzenia syna, w której brał udział mniemający jeszcze męskiego potomka

⁶⁰ Tamże, s. 202.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 160.

Daśaratha król Ajodhji i jego trzy żony; *Agnihorta* (*dewanagari*) – rytualne modlitwy na cześć świętego ognia (Agni) odprawiane przez Wiśwamitrę i jego uczniów, Ramę i Lakshmana, które przerywały demony Rawany, bezczeszcząc święty ogień, pod przewodnictwem demona Maricha i jego matki demonki kanibalki imieniem Tadaaka; rytuał przekazania Ramie przez Wiśwamitrę świętej broni, którą wiele lat temu ofiarowali mu bogowie do obrony odwiecznej „Dharmy”. Była to złota tarcza, świetlisty promień, trójząb i złota czakra (w scenie tej odnajdujemy podobieństwo do ekranizacji mitów greckich – przygody Perseusza, syna Zeusa i Danae, którego przybrany ojciec, król Polydectes, zakochawszy się w jego matce, chcąc pozbyć się pasierba, wysłał go z misją obcięcia głowy straszliwej gorgonie o imieniu Meduza, której wzrok zamieniał ludzi w kamień. Przed wyprawą otrzymał on boski ekwipunek: polerowaną jak lustro tarczę od bogini Ateny, zakrzywiony miecz od Hermesa, torbę oraz czyniący człowieka niewidzialnym hełm od boga Hadesa oraz skrzydlate sandały od nimf); napięcie łuku Śiwy przez Ramę; rytuały pogrzebowe pokonanych wojowników; siedmiodniowa nieustanna modlitwa Ramy do boga morza, dzięki której uzyskuje instrukcję zbudowania kamiennego mostu na Lankę (kamienie nie toną w morzu dzięki wyrzyciu na każdym z nich imienia Ramy).

Najsławniejszą sceną w serialu jest moment uprowadzenia Sity przez króla Lanki, demona Rawana, który przybierając postać świętego męża, wyznawcę boga Śiwy zdobywa jej zaufanie. Sporo miejsca w *Ramajanie* poświęca się również zwierzętom, które stają się sprzymierzeńcami Ramy: ptak Jatayu – jedyny usiłuje ratować Sitę przez Rawaną, zraniony przed śmiercią wyjawia Ramie, w którą stronę demon porwał jego żonę, król małp Sugriwa i jego admirał Hanuman, niedźwiedzie, małpy etc. W serialu odnajdujemy również wątki psychologiczne, jak te, w których mowa, iż ludzki żal daje siłę demonom.

W Indiach dla filmów mitologicznych istnieje szeroki rynek. Po oszałamiającym serialowym sukcesie *Ramajany* z 1987 r. w reżyserii Ramansnda Sagara stacja telewizyjna NDTV Imagine w 2008 r. rozpoczęła emisję 200 odcinków *Ramajany* w reżyserii Saurbaha Sumana. Najnowszy remake serialu *Ramajana* wyprodukowała w 2012 r. indyjska telewizja Zee TV we współpracy ze studiem Sagar Arts.

Drugim po *Ramajanie* ulubionym serialem telewizyjnym w Indiach jest serialowa adaptacja najdłuższego na świecie eposu *Mahabharata*. Pierwszą telewizyjną adaptacją *Mahabharaty* było teatralne widowisko zrealizowane w 1989 r. przez brytyjskiego reżysera i producenta teatralnego Petera Brooka.



Słynna scena z Mahabharaty, w której Pan Krysna udziela moralnych pouczeń odma-
wiającemu walki Ardżunie, zapewniając go, że każdy człowiek ma do spełnienia swoją
dharma, która w jego przypadku ma sens zbawczy tylko wtedy, gdy będzie bezinteres-
sownym działaniem, nieegoistycznym spełnieniem obowiązku

Źródło: <http://radza-joga.blogspot.com/2015/03/bhagavad-gita-umadewi-wanda-dynowska.html>.

Serial ten był telewizyjną adaptacją słynnego przedstawienia teatralnego *Mahabharata* Petera Brooka, którego premiera miała miejsce w Awinionie w 1985 r. Akcję filmu stanowią dzieje konfliktu między potomkami Bharaty, rodem Pandanów i Kaurawów, obserwowane z perspektywy chłopca, który pragnie poznać swoje pochodzenie. W tym celu wysłuchuje opowieści swojego mistrza, Walmikiego, legendarnego autora *Mahabharaty*, który ukazuje mu tragiczne dzieje jego przodków. W ten sposób Brook, dzieło stanowiącego indyjskie dziedzictwo kulturalne, przemienił w historię o losie ludzkim targanym przez sprzeczności, w którym dominują żądze, namiętności i ludzkie słabości. Film był nakręcony z udziałem wielonarodowej ekipy, w której nie zabrakło również Polaków: Andrzej Seweryn (filmowy Yudhishtira) i Ryszard Cieślak (rola Dhritharashtra)⁶³.

⁶³ *Mahabharata* – opis filmu, cyt. za: http://www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=6283 [20.10.2015].

Mahabharata wraz ze stanowiącą samodzielne dzieło Bhagawadgītą uważana jest za prawdziwą encyklopedię wisznuiizmu. Zwięźle wyjaśnia podstawowe nurty *jogi*, propagując *bhakti* jako drogę wiodącą do wyzwolenia poprzez miłosne oddanie i kult osobowego boga Kryszny. W sposób symboliczny obrazuje walkę przedstawicieli słonecznej dynastii (pięciu braci Panda), której przewodzi solarny bóg Kryszna, z reprezentantami dynastii księżycowej (stu Kaurawów), symbolizowanych przez stado węży (chodzi tu prawdopodobnie o pokonanie przez Ariów rozpowszechnionego na południu Indii kult bogini węży oraz kult boga Śiwy, którego symbolem jest wąż). Związek Kryszny z Ardżuną, głównym bohaterem *Mahabharaty*, stanowi dopełniającą się parę przeciwieństw: Czarny i Biały, słońce nocy i słońce dnia, bóg i człowiek, wedyjscy Wisznu i Indra⁶⁴.

Najwyższą oglądalność podczas emisji serialu *Mahabharata* miał odcinek, w którym najstarszy z braci Panda – Judhiszthirya przegrał w grze w kości z oszustem Śakunim (podstawionym przez Kaurawów) wszystkie klejnoty, wozy, służbę, całe królestwo, a na końcu samego siebie, swych braci oraz ich żonę Draupadi, którą niecni Kaurawowie poniżali, szarpiąc za włosy i zrywając z niej suknię. Wezwany przez nią Kryszna sprawił, że zrywana szata cały czas okrywała cnotliwą niewiastę. Dumna Draupadi rzekła, że ten, kto jest niewolnikiem hazardu, nie może ani jej posiadać, ani jej przegrać. Ślepy król Kaurawów, Dhrarasztra, zaniepokojony tymi wydarzeniami, słysząc złowróżbne szczekanie szakala i ryk osła, na prośbę Draupadi uwolnił braci Panda. Po ostatnim rzucie kośćmi, którego stawką było dwunastoletnie wygnanie oraz rok sekretnego życia w mieście, przegrani Pandawowie udali się na wygnanie. Scena gry w kości symbolicznie oddaje wiarę boskie objawienie losu, w działanie, które wyznaczają boskie reguły kierujące kosmosem⁶⁵.

Serialowa adaptacja *Mahabharaty*, choć mniej popularna od *Ramajany*, stanowi bodaj najlepszy przykład przekazu indyjskiej tradycji religijnej za pomocą współczesnych środków audiowizualnych. *Mahabharata* z 2003 r. w reżyserii Rajkumar Santoshi, obfituje już w całą masę efektów specjalnych na najwyższym poziomie. W filmie ukazana jest cała plejada bóstw i demonów znanych z rozmaitych mitów indyjskich. Dzięki filmowej adaptacji *Mahabharaty* widz ma do czynienia z wartką akcją, która pozwala na niemal encyklopedyczne poznanie podstawowych zasad religii i filozofii hinduizmu.

⁶⁴ M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 224–225.

⁶⁵ Tamże, s. 228–229.

Poznaje rozwój kultu najpotężniejszych bogów indyjskiego panteonu, jak Śiwa (Niszczyciel), Paśupati oraz Wisznu (Zachowawca Prawa Moralnego), objawionego w swej ludzkiej formie jako Kryszna⁶⁶.

Ramajana i *Mahabharata* do dziś w świadomości Hindusów funkcjonują jako alegoryczny wykład moralnie prawego działania – *dharmy*, która jest czymś więcej niż religią czy wiarą. Jest „teorią zobowiązań, wywiązywania się z obowiązków wobec siebie i wobec innych”⁶⁷. Tego, że jest ona „częścią *rita*, podstawowego prawa moralnego, kierującego działalnością wszechświata i wszystkim, co się w nim znajduje”⁶⁸. To, co otrzymuje od życia człowiek zależy więc od tego, czy działa on w harmonii z tym porządkiem czy nie. Bez *dharmy*, o której wieści *Mahabharata*, w społeczeństwie nie ma prawdziwego szczęścia. Jej nauka streszcza się, cytując za J. Nehru, w powiedzeniu: „Nie czynь drugiemu, co tobie nie miłe”⁶⁹.

3. *Rasa* – jako estetyczne *katharsis* w indyjskim filmie religijnym

Pragnąc właściwie zrozumieć indyjską sztukę filmową trzeba pamiętać, że od samego początku była ona przede wszystkim „kontynuacją tradycji teatralnych, a nie prozatorskich, tak jak kino zachodnie i filmy bengalskie”⁷⁰ – twierdzi Jacek Tabisz w eseju *O niedoskonałościach recepcji kultury Indyjskiej na Zachodzie* (2010). „Film bollywoodzki – pisze autor – jest formą odteatralną, zaś zawarte w nim przedmioty, kostiumy, pejzaże nie są opisem, lecz rekwizytami użytecznymi w sztuce. Kino zachodnie i bengalskie to podglądanie przez dziurkę od klucza. Widzimy przez nią na przykład seks i śmierć obserwowanych. Kino bollywoodzkie to z kolei próba narzucenia odczuć bohatera odbiorcy, chęć przeniesienia wrażeń i uczuć. Kinem z Mumbaju rządzą emocje i mające z nich wypłynąć *katharsis* [...] Kinem Zachodnim i bengalskim włada powieściowa fabuła i chęć szczegółowego

⁶⁶ „Mahabharata” – opis filmu, cyt. za: http://www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=6283 [20.10.2015].

⁶⁷ J. Nehru, *Odkrycie Indii*, dz. cyt., s. 83.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 103–104.

⁷⁰ J. Tabisz, *Recenzja książki „Nie tylko Hollywood” a zarazem esej o niedoskonałości recepcji kultury Indyjskiej na Zachodzie. (część I)*, data publikacji 31.03.2010, „Hanuman.pl” – Forum Studiów Indyjskich, za: <http://www.hanuman.pl/article.php/20100331143013581>, s. 1 [11.10.2015].

sportretowania jej bohaterów. Odczuciu *katharsis* taka szczegółowość szkodzi⁷¹. Popularne kino indyjskie łączy śpiew i taniec, należące do prastarej tradycji teatralnej dramatu sanskryckiego⁷².

W opinii byłego premiera Indii J. Nehru, „w dramacie sanskryckim nie ma nic, co dałoby się porównać z siłą i majestatem tragedii greckiej”, gdyż tragiczny koniec w dramacie sanskryckim był niedozwolony⁷³. Pisarze dramatyczni trzymając się wzorców wiary religijnej poruszali kwestę doktryny reinkarnacji oraz prawa przyczyny i skutku. Przypadek lub zło nie mające swojej przyczyny były wykluczone, gdyż zgodnie z indyjską filozofią, wszystko, co zdarza się w życiu człowieka, jest koniecznym wynikiem jakiegoś poprzedniego działania, czy to w tym życiu, czy w poprzednim, zgodnie z prawem *Karmana*. W dramacie i poezji indyjskiej nie odnajdujemy ani buntu przeciwko tzw. ślepemu losowi, ani uległości wobec losu. Bohater dramatu sanskryckiego nigdy nie polegał na jakiejś nieokreślonej „opatrzności”, lecz zawsze był człowiekiem odważnym, stawiającym śmiało czoło niebezpieczeństwu⁷⁴. Dramat sanskrycki nie roztrząsał problemu pochodzenia zła, cierpienia człowieka czy istnienia Boga. Wszystko, co spotyka człowieka podczas ziemskiej wędrówki, zarówno szczęście, dobro, cierpienie i zło, zgodnie z filozofią hinduizmu, staje się dla człowieka kolejną lekcją na drodze prowadzącej do osiągnięcia zbawienia⁷⁵.

Indyjskie przedstawienia teatralne często miały charakter heroicznej opowieści, uczącej prawdy o konieczności dotrzymywania przysięgi bez względu na skutki, prawdy o wierności aż do śmierci, i nawet po niej, odwagi, dobrych uczynków i poświęcenia dla wspólnej sprawy. Mityczne opowieści prezentowane w sztuce indyjskiej, bez względu na to czy były prawdziwe czy nie, w opinii Nehru, „stały się żywym elementem życia ludu, unosząc go z padółu trudu i nędzy codziennego bytu w wyższe krainy, wskazując stale drogę wysiłku i prawego życia, choćby ideał był daleki i trudny do osiągnięcia”⁷⁶.

Sztuka w Indiach, w tym filmowa, jest podporządkowana tzw. *rasa*, czyli stanowi emocjonalnemu widza (czytelnika, słuchacza) i osiąganą przez niego mocą sztuki (poezji, muzyki)⁷⁷ ponadmysłowej radości w stanie ekstatycznego

⁷¹ Tamże.

⁷² M. Halicki, *Inne Indie*, „Kino”, 2005, nr 7/8(458), s. 40.

⁷³ J. Nehru, *Odkrycie Indii*, dz. cyt., s. 158.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Por. tamże, s. 157.

⁷⁶ Tamże, s. 97.

⁷⁷ Hasło: *Rasa*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, dz. cyt., s. 174.

połączenia się z tym, co boskie. To nie radość, jaką zapewniają obiekty zmysłów. To radość, która umyka wszelkiemu opisowi rozumowemu⁷⁸. Sanskryckie słowo *rasa* to gust, smak, emocja, przeżycie poprzez które dzieło sztuki oddziałuje na odbiorcę. To sposób i geneza, jakimi zostaje ono wywołane. Teoria *rasa* została sformułowana przez Bharatę w książce *Natyasatra* dotyczącej dramatu sanskryckiego w III w. po Chr. Zgodnie z koncepcją Bharaty *rasa* to przeżycie estetyczne sztuki oparte o intuicyjny wgląd w wyobraźnię artysty i jego emocje. To intuicyjne, emocjonalne przeżycie sztuki⁷⁹.

Rasa jest determinowana przez trzy podstawowe zasady: (1) *prathibha*, czyli intuicję i wyobraźnię artysty, (2) *camatkara*, czyli element zaskoczenia, zdumienia, dotyczący postaci w utworze, jak i odbiorcy, (3) *dhvani*, sugestię, rozumianą jako „niepełne znaczenie” pozwalające tak i odbiorcy, jak i postaci poszukiwanie, domyślanie się i interpretowanie dzieła sztuki. Tak rozumiana sugestia może przybrać w utworze postać metafory albo symbolu. Intuicja związana z wyobraźnią artysty (*prathibha*) pozwala przekształcić mu swoje osobiste emocje (*bhavas*) w *rasa*, czyli emocję estetyczną, jaka zostaje zaprezentowana w dziele sztuki, doprowadzając widza do przeżycia estetycznego⁸⁰. Indyjski film można określić więc jako mieszkanke (*masala*) podstawowych dziewięciu stanów ducha (*rasa*), czterech pozytywnych: *Śringara* (miłość), *Haśja* (radość), *Wira* (odwaga), *Adbhuta* (zachwyt) oraz czterech negatywnych: *Karuna* (patetyczna litość), *Rudra* (gniew), *Bhajanaka* (strach), *Wibhatsa* (wstręt)⁸¹. Dzięki nim widz jest w stanie osiągnąć ostatnią, dziewiątą *rasę*, czyli błogość, spokój, zadowolenie wewnętrzne⁸².

Rasa różni się jednak od arystotelesowskiego *katharsis*, które poprzez wzbudzenie w odbiorcy litości i trwogi doprowadzało go do oczyszczenia. *Rasa* jest doznaniem spokojniejszym, w którym emocje nie są pierwotne (nie dotyczą rzeczywistości), ale wtórnie przetworzone przez artystę, zapośredniczone estetycznie⁸³. Ostatecznym celem indyjskiego filmu, do którego dąży się poprzez taniec, muzykę i śpiew jest suma doznań estetycznych (*bhava*) poszczególnych *rasa*⁸⁴.

⁷⁸ K. Friedrichs, *Rasa*, w: *Encyklopedia mądrości Wschodu. Buddyzm – Hinduizm – Taoizm – Zen*, red. S. Schuhmacher, G. Woerner, Warszawa 1997, s. 272.

⁷⁹ A. Majer, *Złota era kina Indii*, dz. cyt., s. 880.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Hasło: *Rasa*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, dz. cyt., s. 174.

⁸² A. Majer, *Złota era kina Indii*, dz. cyt., s. 880.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Hasło: *Rasa*, w: L. Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, dz. cyt., s. 174.

Budowanie efektu *katharsis* przez indyjskich reżyserów filmowych bez odpowiednich środków wyrazu to nie lada wyzwanie. Przeniesienie na widza emocji, które przeżywają filmowi bohaterowie, staje się możliwie dopiero dzięki wykorzystaniu takich środków wyrazu jak śpiew i taniec. Podobnie jak w klasycznym teatrze greckim, film indyjski za pomocą muzyki, poezji i choreografii usiłuje przenieść spotęgowane uczucie grozy, lęku, radości i oczarowania (tzw. *rasa*) bezpośrednio na widza, który dzięki temu doświadcza swoistego oczyszczenia⁸⁵. Pieśni i tańce nie przerywają akcji filmowej. Służą raczej jej rozwijaniu.

W kinie indyjskim w przeciwieństwie do zachodniej kinematografii fabuła filmu i realizm odgrywają drugoplanową rolę. Na pierwszym miejscu chodzi o stworzenie takiego obrazu, który u widza wzbudza ogromne emocje. Emocje te wywoływane są poprzez przystosowanie form tanecznych do potrzeb filmu, ucharakteryzowanie aktorów (przepiękne stroje, odpowiedni makijaż, biżuteria), zwracanie uwagi na wystrój wnętrza i architekturę, a współcześnie również przez komputerowe efekty specjalne. „Często statycy obwieszani są łańcuszkami, koralikami, kokardkami i tanią biżuterią. Hindusi uwielbiają drogie ubrania, ozdoby i samochody. Cały ten blichtr”⁸⁶. W przeciwieństwie do chrześcijaństwa Hindusom obce jest pojęcie „błogosławionego ubóstwa”⁸⁷. Oglądając ekranizacje hinduskich eposów religijnych każdy widz może przez chwilę uwierzyć w to, że jeśli będzie postępował sprawiedliwie, to w końcu dobro zwycięży zło, a jego marzenie się spełni, bez względu na to, czy jest braminem czy niedotykalnym⁸⁸.

Twórcy indyjskich filmów i seriali religijnych, niczym dawni bogowie, stając się swoistymi „kapłanami” kina, odtwarzają akt pierwotnej kreacji, wprowadzając filmowy obraz w ruch, który wraz z muzyką i tańcem, staje się wręcz rytualnym naśladowaniem boskiego aktu tworzenia. I nawet jeśli indyjski film, który w oczach europocentrycznego widza jawi się jako największy na świecie przejaw „kiczu”, w oczach Hindusów jawi się zawsze jako forma sztuki, przynosząca radość i wewnętrzne ukojenie.

BIBLIOGRAFIA

Chopra A., *Król Bollywoodu: Shah Rukh Khan*, Warszawa 2008.

⁸⁵ Por. A. Majer, *Złota era kina Indii*, dz. cyt., s. 880.

⁸⁶ A. Kuzniecowa, S. Kiriłłow, *Bollywoodzki uśmiech*, dz. cyt., s. 54.

⁸⁷ J. Tabisz, *Recenzja książki „Nie tylko Hollywood”*, dz. cyt., s. 1.

⁸⁸ A. Kuzniecowa, S. Kiriłłow, *Bollywoodzki uśmiech*, dz. cyt., s. 55.

- Fiołek-Lubczyńska B., *Tradycja i kultura Indii w dokumencie filmowym Andrzeja Fizyka Kiniarze z Kalkuty*, „Acta Universitatis Lodzianis – Folia Litteraria Polonica”, 2(2013), nr 20.
- Frédéric L., *Mahabharata*, w: *Słownik cywilizacji indyjskiej*, t. 2, Katowice 1988.
- Friedrichs K., *Rasa*, w: *Encyklopedia mądrości Wschodu. Buddyzm – Hinduizm – Taoizm – Zen*, red. S. Schuhmacher, G. Woerner, Warszawa 1997.
- Halicki M., *Inne Indie*, „Kino”, (2005), nr 7/8 (458).
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1986.
- Knott K., *Hinduizm*, Warszawa 2000.
- Kowalski J.W., *Dramat a kult*, Warszawa 1987.
- Kuzniecowa A., Kiriłłow S., *Bollywoodzki uśmiech*, „Wokrug Swieta”, polski przedruk, w: „FORMUM”, *Najciekawsze Historie Świata*, 51(2015), nr 20(2549).
- Lipka-Chudzik K., *Hollywood dla początkujących*, Warszawa 2009.
- Majer A., *Złota era kina Indii*, w: *Historia kina*, t. 2: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011.
- Marczak M., *Religijność na ekranie*, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Grabicz, Kraków 2007.
- Mikołajewska B., *Mahabharata*, t. 1 – Księga I – *Adi Parva* i Księga II – *Sabhi Parva*; *Mahabharata*, t. 2 – Księga III – *Vana Parva*; *Mahabharata*, t. 3 – Księga IV – *Virata Parva* i Księga V – *Udyoga Parva*; *Mahabharata*, t. 4 – Księga *Bhiszma Parva* i Księga V – *Udyoga Parva*.
- Nehru J., *Odkrycie Indii*, Warszawa 1957.
- Woźniakowska U., *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Bollywood*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009, s. 9–34.
- Woźniakowska U., *Bollywood. Pragnienie prawdy i tęsknota za mitem*, Kraków 2010.
- Woźniakowska U., *Sceniczna masala Parsów, czyli skąd się wziął Hollywood*, w: *Nie tylko Bollywood*, red. G. Stachówna, P. Piekarski, Kraków 2009.

Artykuły internetowe:

- Harishchandra Taramati* (1963). Opis filmu znajduje się na internetowym portalu filmowym „FilmWeb”. Zob. <http://www.filmweb.pl/film/Harishchandra+Taramati-1963-136872> [20.10.2015].
- Historia Bollywood I (początki kina od 1910 r.)*, blog „Smak Indii”, 07.05 2010, za: <http://valley-of-dance.blog.onet.pl/2010/05/07/historia-bollywood-i-poczatki-kina-od-1910/> [10.10. 2015].
- Karnika, *Old Doordarshan Serial Ramayan*, data publikacji: 18.10.2014, za: <http://www.daydreamnationmovie.com/old-doordarshan-serial-ramayan.html> [15.10.2015].

- Karp A., *Zrozumieć Bollywood*, Encyklopedia „PWN” – wydanie internetowe, za: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Zrozumiec-Bollywood;4657892.html> [15.10.2015].
- Mahabharata* – opis filmu, cyt. za: http://www.kinopodbaranami.pl/film.php?film_id=6283 [20.10.2015].
- Pawęda D., *Bollywood dance – czyli indyjski taniec filmowy na topie!*, „Geozeta.pl” – serwis geograficzno-podróżniczy, za: <http://www.geozeta.pl/artykuly,Azja,367,1> [15.10.2015].
- Pawęda D., *Bollywood dance – czyli indyjski taniec filmowy na topie!*, Serwis Geograficzno-Podróżniczy „Geodeta.pl”, s. 1, za: <http://www.geozeta.pl/artykuly,Azja,367> [15.10.2015].
- Tabisz J., *Recenzja książki „Nie tylko Hollywood” a zarazem esej o niedoskonłości recepcji kultury Indyjskiej na Zachodzie. (część I)*, data publikacji 31.03.2010, „Hanuman.pl” – Forum Studiów Indyjskich, za: <http://www.hanuman.pl/article.php/20100331143013581> [11.10.2015].
- Źródło fotografii: <http://www.rockying.com/a/241> [20.10.2015].
- Źródło obrazu: http://extratorrent.cc/torrent/4255972/Ayodhyecha+Raja+%281932%29+Marathi+MHGe+DVD5++Indian+Cinema_The+Early+Years_Oldest+Talkie+V.Shantram+%5BDDR%5D.html [10.10.2015].
- Źródło obrazu: <http://najwiekszereligie-i-kulturyswiata.blog.onet.pl/2009/04/20/czasem-slonec-czasem-deszcz-czyli-podroz-do-indii/> [15.10.2015].
- Źródło obrazu: <http://radza-joga.blogspot.com/2015/03/bhagavad-gita-umadewi-wanda-dynowska.html>.
- Źródło obrazu: <http://www.daydreamnationmovie.com/old-doorarshan-serial-ramayan.html> [14.10.2015].

SUMMARY

India is today the biggest in the world producent of full-lenght feature films. Priority place in them is taken by religious themes. Characteristic feature of the Indian religious film is incarnation style.

It reflects earthly, visible and sensory world. It uncovers radical truth about man. It points at the ultimate sens of human existence. This article outlines the most important figures of precursors of Indian religious film (1), film adaptation of the two biggest Hindu religious epics: The Ramayan and The Mahabharata (2) and conception of rasa as aesthetic katharsis in Indian film-making (3).

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

REEWANGELIZACJA PRZEZ KULTURĘ Teatr jako miejsce działania teologii wizualnej

Relacja sztuki z religią chrześcijańską ma swoją długą tradycję, sięgającą samych początków chrześcijaństwa. Prawdy wiary i religijne wydarzenia z jednej strony pobudzały działania artystyczne, z drugiej zaś strony potrzebowały, w celu dotarcia do wiernych, talentu i wyobraźni twórców. Wiedzieli o tym dobrze duchowni, organizując religijne spektakle średniowiecza, czy barokowe *autos sacramentales* – krótkie formy sceniczne wystawiane z okazji Bożego Ciała. Dzięki inspiracjom wiarą i religią w ciągu wieków powstało wiele wyjątkowych dzieł. Niektóre były wyrazem głębokiej duchowości twórcy, inne obrazowały bunt artysty wobec nieznanego Boga, wiele bluźnierczo przeczyło przekonaniom, że istnieje świat pozazmysłowy (negacja jest jednak również rodzajem twórczej relacji). Obok spektakli mieszczących się w szeroko rozumianej ewangelizacji przez teatr, czyli podejmujących problemy istnienia Boga i relacji człowieka do Absolutu, czy przedstawień ukazujących życie i działania Chrystusa, apostołów, świętych, możemy wskazać na spektakle „kryptoewangeliczne”, które w sposób zakamuflowany poruszają prawdy wiary. Inaczej mówiąc, w teatrze możemy wyszczególnić przedstawienia *stricte* ewangeliczne, bezpośrednio opowiadające o biblijnych wydarzeniach, portretujące życie ludzi wiary, których celem jest przekazanie jak największej rzeszy widzów Objawienia, jak i te, przez które „przeświecają” tropy Objawienia, spektakle, w których rozbłyskują iskry teologiczne. W tych ostatnich można doszukać się teopoetyki, czy szeptów aniołów – znaków dowodzących, że w nasze istnienie wbudowane są oznaki transcendencji czy przeżyć ukazujących, iż to, co zmysłowe, nie wypełnia całej rzeczywistości¹.

¹ P. L. Berger, *A Rumor of Angels*, cyt. za: H. Seweryniak, „*Praembula fidei*”, „*homo capax Dei*”, *autotranscendencja, kryptoteologia, tropy Boga... Dlaczego chcemy o tym mówić?*, referat wygłoszony podczas konferencji *Tropy Boga... Przedśionki wiary dzisiaj...*, 2.06.2015, msp, archiwum własne. Teopoeetyka to dyskurs, za pomocą którego autor wpisuje do dzieła tropy teologiczne. Inaczej mówiąc, to wprowadzenie zarówno do treści jak i formy utworu elementów wiary.

Ewangelizacja, by skutecznie wypełnić swe cele, przyjmuje różne formy i posiłkuje się różnymi metodami i narzędziami. Pierwsi misjonarze, jadący np. do Meksyku, wiedzieli, że dzięki sztuce scenicznej łatwiej będzie przekazać najważniejsze prawdy wiary chrześcijańskiej. Franciszkanie, dominikanie, augustianie czy jezuita, znając dobrze zasady rządzące widowiskiem teatralnym, sięgali po sceniczne formy. Dzięki dramatycznej opowieści i bogatym wizualnym efektom mogli dotrzeć z ewangelicznym przekazem do tubylczej ludności². Na terenach Ameryki Łacińskiej sprawdzała się także katechizacja muzyczna: w skomponowanych formach zawierano najważniejsze treści ewangeliczne, które wielokrotnie powtarzane, zapadały dobrze w pamięć.

Teologia wizualna także dziś stanowi atrakcyjne narzędzie ewangelizacji i reewangelizacji. W dobie masowej kultury obrazu, elementy audiowizualne stanowią bardzo często o władzy widzenia – za ich pomocą skutecznie wpływa się na świadomość, postawy i zachowania odbiorców. Językiem kina, teatru, malarstwa można mówić również o Dobrej Nowinie. Ks. Andrzej Draguła, próbując uchwycić istotę teologii wizualnej, dowodził, że do teologicznego poznania dzieła niezbędne są cztery czynniki: artysta, dzieło, odbiorca i transcendencja (kwadrat hermeneutyczny). W książce *Wierzyć i widzieć* teolog tak podsumowywał swoje ustalenia: „Teologia wizualna w swej istocie nie jest teologią piękna, ani nawet teologią obrazu jako takiego, nie jest teologią tego, co pokazane, ale tego, co zobaczone. Jest teologią patrzącego i światła, które jest konieczne, by z widzenia przejść do zobaczenia. Tym światłem – owym czwartym elementem kwadratu hermeneutycznego – jest wiara, która pozwala przekształcać widzącego (*spectans*) w tego, który zobaczył (*videns*). To ona pozwala zobaczyć to, co święte tam, gdzie inni zatrzymują się tylko na widzeniu (patrzeniu)”³. Wiara jest zatem niezbędna, by od oglądania dzieła np. teatralnego przejść do zobaczenia zawartych w nim treści teologicznych.

² Zob. M. Sten, *Teatr – którego nie było*, Kraków 1982. Zakonnicy aktywizowali mieszkańców wyspecjalizowanych dzięki widowiskom ku czci bogów w rzemiośle teatralnym. Wykorzystywali ich zdolności w projektowaniu i wykonywaniu scenografii, kostiumów, rekwizytów, ozdób. Aby zaspokoić wrodzone Indianom zamiłowanie do bogactwa, rozwijali wizualną formę obrzędów katolickich. Dzięki temu ludność tubylcza łatwiej przyswajała sobie rytuał katolicki. Dawną potrzebę barwnych widowisk zaspokajał przepych uroczystości kościelnych, które wykorzystywały indiańską formę. Szerzej na ten temat pisałam w artykule *Kościelny ceremoniał i indiańskie obrzędy religijne. Wpływ misyjnej działalności zakonników na meksykańskie Święto Zmarłych*, w: *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. E. Mateja, Z.W. Solski, Opole 2015 [książka w druku].

³ A. Draguła, *Teologia wizualna. Uwagi metodologiczne*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. W. Kawecki, K. Flader-Rzeszowska [i in.] Sandomierz 2013, s. 29.

Ale trzeba pamiętać, że wiara może się także narodzić lub umocnić dzięki ewangelizacji i nowej ewangelizacji przez teatr.

W artykule tym skoncentruję się właśnie na sztuce scenicznej. Do scen, które w sposób oczywisty wpisują w swoją działalność nową ewangelizację, można zaliczyć powstające przy seminariach czy parafiach teatry religijne. W artykule *Teatr a przepowiadanie* ks. Wiesław Wilk wymienił cztery podstawowe funkcje, które spełniać musi teatr alumnów⁴. Po pierwsze, ma on służyć wspólnocie, czyli wzbogacać uroczystości religijne, w które włączona jest dana wspólnota seminaryjna; po drugie winien spełniać funkcję formacyjną, czyli rozwijać intelektualnie i duchowo alumnów, a także pomagać w przygotowaniu pastoralnym; następnie teatr seminaryjny musi podjąć się zadań ewangelizacyjnych, oddziałując na różne grupy wiernych; wreszcie powinien wyzwać u alumnów twórcze inicjatywy, dawać możliwości rozwijania talentów artystycznych. Owe funkcje seminaryjna scena spełni tylko wtedy, jeśli będzie „dojrzała w zakresie poruszanej problematyki religijnej”, a podstawowym środkiem artystycznego wyrazu uczyni słowo: „Teatr seminaryjny powinien być w swojej problematyce zakorzeniony w złożach Biblii i liturgii oraz właściwie pojętej hagiografii, z jednoczesnym uwrażliwieniem na sprawy współczesnego świata i człowieka. Natomiast eksponowane i artystycznie zinterpretowane słowo powinno tworzyć spójny język z umiejętnie dobraną muzyką i oprawą plastyczną”⁵. Teatry, których jednym z głównych celów jest ewangelizacja poprzez żywy obraz, można podzielić na trzy grupy: teatry alumnów, gdzie sami klerycy organizują życie teatralne w seminarium, teatry teologów prowadzone przez osoby duchowne oraz teatry profesjonalistów, których opiekunami artystycznymi są osoby o wykształceniu teatralnym lub humanistycznym⁶.

Pisząc o współczesnej ewangelizacji poprzez teatr, warto zwrócić też uwagę na spektakle przygotowywane i wystawiane przez świeckich. Do tej grupy w dużej mierze należą popularne w Polsce wielkanocne przedstawienia – misteria, które realizują między innymi postulat większego udziału laikatu w życiu Kościoła. Zjawisko to szczegółowo analizowała Kamila Baraniecka-Olszewska w książce *Ukrzyżowani. Współczesne misteria Męki Pańskiej w Polsce*⁷. Badaczka dostrzegła w aktywności świeckich pewien socjologiczny

⁴ W. Wilk, *Teatr a przepowiadanie*, „Homo Dei”, 1984, nr 3.

⁵ Tamże, s. 217.

⁶ R. Strzelecki, *Droga teatru*, Lublin 1997.

⁷ K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria Męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013.

proces. Otóż współczesna religijność nie tyle przenosi się ze sfery publicznej do sfery prywatnej, ucieka od skostniałych, zinstytucjonalizowanych form (jak przekonywało już wielu analityków kultury ponowoczesnej), co raczej stara się negocjować z instytucjami własne sposoby uczestnictwa we wspólnocie i wyrażania wiary. Dobrym przykładem tej tendencji są właśnie misteria. Wielkanocne przedstawienia są nie tylko wzorcem kulturowym, ale i wzorcem prywatnym. W czasach dominacji kultury wizualnej i władzy obrazu odpowiadają na zapotrzebowanie wiernych; ukazują Mękę Pańską przy użyciu środków audiowizualnych i elementów technicznych. Stanowią połączenie kultury tradycyjnej z bliską współczesnemu odbiorcy kulturą popularną. Łączą w sobie przeżycie liturgiczne z przeżyciem ludycznego widowiska masowego. Misteria są znakiem współczesnej religijności. Ich celem, co warto podkreślić, jest zarówno unaocznienie w żywych obrazach cierpienia, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, ale także zawładnięcie emocjami, przeżyciami uczestników, które prowadzi od bierności do działania, od marazmu do religijnego rozwoju.

Mrok jako przykład reewangelizacji w dramacie współczesnym

Jak już podkreślałam, narzędziem nowej ewangelizacji mogą być zarówno spektakle religijne tworzone przez duchownych lub świeckich, jak i spektakle, których nie można z założenia nazwać religijnymi: jednak dzięki uruchomieniu znanych kodów teologicznych i czwartego czynnika z hermeneutycznego kwadratu – wiary – pomagają zrozumieć, a nawet zobaczyć różne treści teologiczne. W tej części analizy skupię się na utworze scenicznym zatytułowanym *Mrok* współczesnego dramaturga Mariusza Bielińskiego. To dramat, który opowiada o życiu zwykłego trzydziestolatka Marka – męża, syna, brata – poszukującego sensu życia. Autor nie prezentuje bezpośrednio ewangelicznych tematów, nie przedstawia biblijnych postaci. W dramacie Bielińskiego odnajdziemy jednak metafory ewangeliczne i teologiczne tropy. Zobaczymy typowego dla współczesnej kultury Zachodu bohatera, który znał Boga, ale zatracił z nim więź⁸. Już na wstępie pojawia się pytanie, czy tak skonstruowana narracja nie dociera do szerszego odbiorcy, i czy proces reewangelizacji nie ma tu większych szans oddziaływania na widza, niż

⁸ Zob. B. Gie m z a, *Słowo wstępne*, w: *Europa dla Chrystusa, Chrystus dla Europy*, red. B. Gie m z a, Kraków 2009, s. 10.

w scenach religijnych, których publiczność jest z zasady zawężona przede wszystkim do osób wierzących, zaangażowanych w życie religijne.

Jak pisał Jan Paweł II, „Ewangelizacja nie byłaby pełna, gdyby się nie brała pod uwagę wzajemnego odniesienia, jakie ciągle zachodzi między Ewangelią a konkretnym, osobistym i społecznym życiem człowieka. Dlatego ewangelizacja domaga się jasnego, dostosowanego do różnych warunków życia i stale realizowanego przepowiadania na temat praw i obowiązków każdej osoby ludzkiej, na temat życia rodzinnego, bez którego nie ma rozwoju jednostki”⁹. Dramat Bielińskiego wskazuje właśnie na odniesienia między zwykłym, codziennym życiem a Ewangelią, pokazuje trudną relację między młodym mężczyzną a jego rodziną, prezentuje życie Marka przepełnione wiarą, zwątpieniem i wątpliwościami. Można zaryzykować twierdzenie, że Marek to współczesny *everyman* cywilizacji Zachodu.

Sztuka sceniczna, podobnie jak biblijne opowieści, lubi sięgać po metafory. Stosowane do opisywania świata scenicznego, stały się figurami stosunkowo łatwo odczytywanymi i rozumianymi przez odbiorców. Są one pomocne przy nazywaniu skomplikowanych stanów i relacji postaci; obrazowo a zarazem poetycko przedstawiają trudne związki między bohaterami, otaczającą człowieka rzeczywistość czy świat nadprzyrodzony. Metafora w procesie poznawczym – zgodnie z założeniami kognitywizmu – może pełnić funkcję zasadniczą, jest bowiem sposobem opisu jakiegoś zjawiska w języku innego zjawiska. Zdarzenia przedstawione w języku teatralnym mogą np. ułatwić zrozumienie treści Ewangelii. Przeżycie i wzruszenie teatralne, związane z oglądaniem przedstawienia, mogą prowadzić do odkrycia teologicznych wartości. Dzięki metaforze – jak twierdził Paul Ricoeur – ludzka wyobraźnia staje się miejscem powstawania nowych sensów, a człowiek wzbogaca swoje poznanie świata¹⁰. Interpretacja metafory wymaga jednak dwóch działań: należy przekroczyć dyskurs metaforyczny, a wejść w dyskurs spekulatywny, by z kolei nastąpiła przemiana w świadomości i wyobraźni odbiorcy metafory. Prawda metafory, czego – w przekonaniu francuskiego filozofa – dowodzą między innymi nowotestamentowe przypowieści, to napięcie między „jest” a „nie jest”, to rodzaj paradoksu: w miejsce dotychczasowego obrazu świata i życia

⁹ Jan Paweł II, *Przemówienie do Konferencji Episkopatu Polski*, Częstochowa 19 czerwca 1983, <http://mateusz.pl/jp99/pp/1983/pp19830619e.htm>, strona internetowa serwisu katolickiego mateusz.pl. [10.08.2015].

¹⁰ Zob. P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, „Literatura na świecie”, 1988, nr 8–9, s. 235.

pojawia się obraz nowy, który otwiera odbiorcę na nieskończoność życia i na nieskończone tłumaczenie tego życia.

Figura szatana

Jedną z najciekawszych i najbardziej tajemniczych postaci dramatu Bielińskiego jest Wiktor – szkolny kolega głównego bohatera. To on relacjonuje wszystkie złe wydarzenia, które dzieją się w świecie Marka. Opisuje je z precyzją, może nawet z satysfakcją. Zdaje się, że ma wiedzę, której nie posiadają pozostali bohaterowie. W inscenizacji Artura Tyszkiewicza przygotowanej w Teatrze Narodowym (premiera maj 2008) Wiktor (Przemysław Stippa) ubrany był w czarny kostium. W pierwszej scenie niczym cyrkowy kłown występował z dopiętym czerwonym noskiem. „Jeśli Wiktor jest panem sceny, jeśli jest tym który sprowadza na bliskich bohatera śmierć, i który jego samego wystawia na pokusę poddania się rozpacz i odebrania sobie życia, to niezbyt odległe wydaje się skojarzenie tej postaci z figurami Mefistofelicznymi, z kusicielami, którzy za zgodą Boga wystawiają ludzi na próbę”¹¹ Skojarzenie Dariusza Kosińskiego wydaje mi się nie tyle nieodległe, co trafne. Szatan (hebr. „wróg”) poprzez wpływanie na uczucia, wyobraźnię, działania, sprowadza człowieka na drogę zła¹²: „Przez usłuchanie kusiciela człowiek wszedł w świat nieprawdy, świat «na opak», w którym nic nie jest, jak być powinno, w świat odwracający się od źródła prawdy i życia, a więc w świat kłamstwa i śmierci”¹³. Szatan nienawidzi tych, co żyją w przyjaźni z Bogiem, ściąga na nich niezасłużone cierpienie, stara się poróżnić człowieka ze Stwórcą. Taki był między innymi cel szatana, który z Bogiem zawarł zakład o Hioba.

Wiktor poznał Marka (Marcin Hycnar) w podstawówce, kiedy chłopiec skończył 12 lat. W Ewangelii wiek ten jest symboliczny i znaczący. Dwunastoletni Jezus zaginął rodzicom w drodze powrotnej ze Świętej Paschy z Jeruzolimy. Po trzech dniach poszukiwań Maryja i Józef znaleźli Go w Świątyni, gdzie siedział pośród nauczycieli. To zatem wiek przełomu, zmiany. Sceniczny Wiktor chce całkowicie odmienić życie Marka. Jest jak zły duch, niebezpieczne wewnętrzne podszepty, które pojawiają się w okresie dojrzewania głównego bohatera i towarzyszą mu w dorosłym

¹¹ D. Kosiński, *De profundis*, w: *Program do prapremiery dramatu „Mrok”*, Warszawa 2008, s. 12.

¹² W. Łydka, *Szatan*, w: *Słownik teologiczny*, t. 2, red. A. Zuberbier, Katowice 1988, s. 279–280.

¹³ J.A. Ihnatowicz, *Zło*, w: tamże, s. 421.

życiu. Wiktor już na początku utworu przedstawia pierwszą katastroficzną wizję – samobójczą śmierć Marka.

Kolejny raz, zgodnie z następstwem scen, Wiktor-szatan pojawia się u Wojtka (Leszek Zduń) – brata Marka, mieszkającego na Słowacji. Idzie wraz z nim do fabryki, w której mężczyzna pracuje. Podczas tej wizyty wybucha pożar. Ponieważ nikt z pracowników nie wyłączył maszyn, Wojtek wbiega do płonącej hali, by ocalić sprzęt. „Pewnie nie słyszał już dzwonu bijącego na trwogę” – podsumowywał złowieszczo Wiktor¹⁴. To szkolny kolega powiadamia Marka o tragicznym wydarzeniu: „Marek. Twój brat nie żyje”¹⁵.

Wiktor niejednokrotnie relacjonuje też zachowania innych bohaterów, bądź cytuje ich kwestie. Opisuje tragiczną i brutalną scenę, podczas której Marek zabija rodziców. Także z jego relacji dowiadujemy się, że Marta (w realizacji Tyszkiewicza grana przez Kamillę Baar) ginie w wypadku samochodowym¹⁶. Mimo makabrycznych wizji Wiktora, Marek nie wypełnia jego wyimaginowanych obrazów działaniem. Świadczy o tym poniższa scena, kiedy Wiktor kolejny raz chce wyrzucić wpływ na Marka:

„Odnalazłem go tutaj. Właściwie nie musiałem go szukać. Wiedziałem, że tu będzie.

Siedział skulony. Nie wiem, jak długo. Milczał.

Powiedz coś. Krzycz, rozpaczaj, ciesz się, tańcz, śpiewaj żałobne pieśni, posypuj głowę popiołem albo wydaj ucztę. Powiedz coś. Przecież tak miało być. To wszystko miało się stać. Na co jeszcze czekasz?”¹⁷.

Wiktor wpada w irytację, bo jego misterny plan nie powiódł się. Złe podszepty nie zostały usłyszane. Marek nie popada w ciemność; mimo wątpliwości, rozpaczy, nie popełnia morderczych czynów. Imię Wiktor pochodzi z łaciny i oznacza zwycięzcę. Czy sceniczny Wiktor jest zwycięzcą? Nie, ponieważ Marek nie daje się zwieść kusicielskim wizjom i ciemnym obrazom¹⁸.

Figura Hioba

Marka z dramatu Bielińskiego można widzieć jako figurę niewinnie cierpiącego Hioba, który mimo wiary, na skutek działań kusiciela traci

¹⁴ M. Bieliński, *Mrok jak światło*. Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II, red. M. Mizera, Warszawa 2007, s. 38.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 49.

¹⁷ Tamże, s. 50.

¹⁸ Tamże, s. 60.

wszystko. Mężczyzna nie widzi sensu życia, nie ma siły, by trwać w swym małym „żywociku”, doświadcza ciemnej nocy wiary, bowiem nie słyszy głosu Boga. Hiob w jednej z odpowiedzi do przyjaciół przyznawał:

„Proszę Go, by się odezwał,
a nie mam pewności, że słucha” (Hi 9, 16)

Nieco później, mając poczucie niewinności, zaczął nawet oskarżać Boga:

„Wiedźcie, że to Bóg mnie pokrzywdził i szańcami swoimi okrążył.
Oto wołam cierpiąc gwałt, a nie jestem wysłuchany, krzyczę, a nie ma sądu.

Drogę moją zagroził i przejść nie mogę, na ścieżkach moich ciemność położył” (Hi 19, 6–8)

Jak świadczą powyższe wersy, Bóg otoczył Hioba milczeniem pustyni i ciemnością¹⁹. Zgodnie z opowieścią Wiktora, Marek po kolei traci wszystkich członków rodziny: brata, żonę; sam zabija rodziców, uśmierca ukochane zwierzęta, a na koniec popełnia samobójstwo (Hiob stracił majątność, zwierzęta, dzieci, zapadł na trąd). Pośród tytułowego mroku swego życia, nie odnajduje światła. Bliskie stają mu się słowa skargi Hioba ze starotestamentowego poematu.

„Niech przepadanie dzień mego urodzenia
i noc, gdy powiedziano: «Poczęty mężczyzna».
Niech dzień ten zamieni się w ciemność,
niech nie dba o niego Bóg w górze.
Niechaj nie świeci mu światło,
niechaj pochłona go mrok i ciemność”. (Hi 3, 3–5)

Czy jednak Marek rzeczywiście traci wszystko? Ostatni monolog mężczyzny, wypowiedzany także na początku dramatu przez Wiktora w trzeciej osobie, zdaje się świadczyć o tym, że mimo niepowodzeń i dramatów codzienności Marek, niczym bohater biblijny, nie popadł w rozpacz i nie stracił nadziei. Wszystkie złe wydarzenia były tylko projekcjami Wiktora-szatana. Mrok stał się dla Marka światłem, noc – błyskiem. Symbolika światła w dramaturgii Bielińskiego niejednokrotnie odwołuje się do scen Starego i Nowego Testamentu. Po każdej dramatycznej opowieści zakończonej śmiercią następowało bowiem wyciemnienie, a następnie rozjaśnienie. To jak symboliczny znak triumfu zła, po którym przychodzi dobro. Światło to symbol

¹⁹ Zob. A. Świderkówna, *Mądrość i Hiob, czyli Bóg oskarżony*, w: taż, *Rozmowy o Biblii. Prawo i prorocy*, Warszawa 2009, s. 230.

Stwórcy²⁰; Chrystus w *Ewangelii* według św. Jana nazywa się Światłością świata. W świetle objawia się też piękno i porządek rzeczy. Odwołując się do teologicznej symboliki, trzeba przywołać fragment ze Starego Testamentu. W Psalmie 139, który stał się mottem dramatu, a tym samym dał prawo do czytania utworu w perspektywie teologicznej, zostało napisane:

„Jeśli powiem: «Niech mię przynajmniej ciemności okryją
i noc mnie otoczy jak światło»:
sama ciemność nie będzie ciemna dla Ciebie,
a noc jak dzień zajaśnieje:
(mrok jest dla Ciebie jak światło)”. (Ps 139, 11–13)

Paradoksalnie, mrok w perspektywie ostatecznej może być światłem, ciemność zaś – dniem. Według Karla Rahnera całość istnienia chrześcijanina otwiera się na ciemną otchłań pustyni, którą nazywamy Bogiem²¹. Światło najlepiej dostrzega się w ciemności lub w mroku. Mrok jest też stanem wnętrza człowieka, symbolem jego poszukiwań, pytań i wątpliwości. Bohater Bielińskiego przestaje czasem wierzyć, że Bóg jest jego przyjacielem i zbawcą, jedynym oparciem. Cały czas jednak dyskutuje z Bogiem, prosi Go o znaki, modli się do Niego; czasem wadzi się z Nim lub nawet przeczy Jego istnieniu. Wiele tu odniesień do biblijnych wersów. W ostatnim monologu dramatu Marek przyznaje: „W nocy, przed zaśnięciem, długo się modłę: Boże, przebacz mi moją pychę, moje winy. Zlituj się nade mną, nie mogę już dłużej. Jestem na dnie, u kresu wytrzymałości. Pozwól mi normalnie żyć, albo mnie zabij. Tak. Zabij mnie. Pozbaw mnie świadomości, zabierz moje myśli, zatrzymaj moje serce. Błagam Cię. Sam zrobić tego nie potrafię, ale chcę, żeby tak się stało. Błagam Cię o śmierć”²². Pobrzmiewa tu echo słów Hioba, który podczas dyskusji z przyjaciółmi, wyznawał:

„Po co się daje życie strapionym,
istnienie złamanym na duchu,
co śmierci czekają na próżno,
szukają jej bardziej niż skarbu w roli;
cieszą się, skaczą z radości,
weselą się, że doszli do grobu”. (Hi 3, 20–22)

²⁰ *Światło*, w: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 237–239.

²¹ K. Rahner, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 9.

²² M. Bieliński, *Mrok*, dz. cyt., s. 61.

We wcześniejszych odsłonach dramatu Marek stwierdzał: „Kiedyś lubiłem czytać Biblię. Teraz też lubię, ale już bez żadnych zobowiązań po którejkolwiek ze stron. Odkąd przestałem pytać, kim będę, nie mam do nikogo o nic pretensji. Chciałem nawet zostać zakonnikiem, paulinem w białym habicie, ale to trwało krótko i szybko przeszło”²³. Niegdyś wiara Marka była wiarą naiwnego, ufającego dziecka. Modlił się, by nauczyciele nie pytali go w szkole. Wierzył, że kolejno zapalające się trzy lampy w świątyni są dowodem na istnienie Boga. Wiara została przekazana mu w rodzinnym domu głównie dzięki religijnym praktykom matki. Z czasem jednak, wraz z okresem dorastania i wchodzenia w dorosłość, chłopak zaczął wątpić: „Z tym czytaniem Biblii było tak. Nie mogliśmy się dogadać, tak normalnie, po ludzku. Dobrze, nie kłóćmy się, powiedziałem, ale odtąd niech będzie czarno na białym. [...] Z Panem Bogiem ustaliliśmy, że Go nie ma”²⁴. Tymczasem Hiob nigdy nie stracił wiary; przeżywał dramat i próbę wiary, ale nigdy nie przyjął, że Bóg nie istnieje. Zapytajmy jednak, czy zdanie wypowiedziane przez Marka nie jest paradoksalne? Jeśli bowiem mężczyzna ustala coś z Bogiem, to jednak oznacza, że zakłada Jego istnienie, nie odrzuca Go całkowicie. Marek odczuwa raczej głód Boga.

W kontekście hiobowej próby niezwykle ważny wydaje się długi monolog, w którym bohater Bielińskiego zwraca się bezpośrednio do Boga. Zadaje pytania, które są parafrazą pytania Jezusa z krzyża. Poszukuje sensu „metafizycznego skandalu niezawinionego cierpienia”²⁵. Marek nie potrafi zdobyć się na samobójstwo, bo wie, że jest to wbrew nakazom boskim. Nie umie żyć, ale nie umie też umrzeć. Nie rozumie, jakie zadanie ma do wypełnienia na świecie, że Bóg wciąż trzyma go przy życiu. Monolog zaczyna się i kończy bardzo tragicznymi pytaniami. Świadczą one jednak o tym, że Marek mimo psychicznego cierpienia nie popadł w całkowitą rozpacz i wciąż czeka na jakiś znak.

„Boże. Dlaczego cię nie ma?

Boże. Dlaczego nie potrafię Cię zrozumieć.

Jest mi dostępne tylko jedno, moje, ludzkie rozumienie, żadne inne.

Jeśli nie mogę pojąć sensu, to znaczy, że tego sensu nie ma. A jednak jest coś, co każe wierzyć, że jest inaczej. Czy to jesteś Ty?²⁶”.

²³ Tamże, s. 39.

²⁴ Tamże, s. 40–41.

²⁵ J. Życiński, *Transcendencja i naturalizm*, Kraków 2014, s. 103.

²⁶ M. Bieliński, *Mrok*, dz. cyt., s. 51.

Na końcu monologu bohater pyta:

„Czemuś mnie opuścił, Boże?
Szukałem Cię zbyt długo.
Dlaczego pogrzyżyłeś mnie w mroku?²⁷”.

Wreszcie mężczyzna doświadcza „szeptu anioła”. Następuje jakies przełamanie w jego życiu.

„A dzisiaj obudziłem się i nic. Cisza. Nagle wszystko odeszło, odpłynęło. A przecież nic się nie zmieniło. Nie wydarzyło się nic, co usprawiedliwiłoby taki stan [...]. Te same myśli co wczoraj kołaczą się po głowie, ta sama świadomość beznadziei tkwi ciągle w mózgu [...]. I tylko jeden błysk, ale bez niepokoju, bez strachu. Jeden błysk, że oto wszystko zaczyna się od początku²⁸”.

Dostrzeżone nagle światło można nazwać przypadkiem, ale także odpowiedzią Boga, prywatnym objawieniem, śladem, łaską, która została dana Markowi, doświadczeniem przebudzenia i przemiany²⁹. Mężczyzna, jak biblijny bohater, wytrwał do końca. Tak też czytał zakończenie dramatu Dariusz Kosiński, który w artykule zamieszczonym w programie do prapremiery sztuki w Teatrze Narodowym, przekonywał:

„Marek – tak jak Hiob – zostaje wystawiony na próbę i traci wszystko i wszystkich. Wiktor po kolei uśmierca swymi opowieściami tych, którzy Marka kochają. Bohater pozostaje sam na dnie nieszczęścia i z tego dna rozlega się jego lament, a zarazem rozrachunek z samym sobą. Człowiek, który wcześniej opisywał swoją wiarę przez paradoksalną formułę „Z Panem Bogiem ustaliliśmy, że Go nie ma”, doprowadzony do konfrontacji z samym sobą i z własną śmiercią (możliwą jako samobójstwo, ale realną jako odmówienie życia), odkrywa coś, co wydawać się może ziarnem wiary. Nie jest to oczywiście żarliwa wiara Hioba, ale niemal odruchowa niezgoda na absurd, nicość i nieograniczone panowanie śmierci [...]. [Marek] Wychodzi z tej próby zwycięsko nie przez wielki akt strzelisty, ale przez znalezienie ziarenka wiary, tak małego, jak ziarnko gorczycy³⁰”.

Starotestamentowy Hiob po czasie cierpienia, buntu i oskarżeń wobec Stwórcy, zostaje nagrodzony za cierpliwość wobec Boga. Otrzymuje od Niego

²⁷ Tamże, s. 52.

²⁸ Tamże, s. 62.

²⁹ D. Kosiński, *De profundis*, art. cyt., s. 8.

³⁰ Tamże, s. 12.

odpowieź, doświadcza wielkiej teofanii³¹. Odzyskuje też majątek, odbudowuje dobytek, na świat przychodzą jego dzieci, Bóg obdarza go długim życiem. Można przypuszczać, że Marek Bielińskiego też otrzymuje „nowe” życie. Dzięki dojmującemu doświadczeniu i spojrzeniu na siebie z nowej perspektywy, odkrywa źródło światła dające sens i chęć istnienia, przeżywa „małą” teofanię. Może odzyskuje utraconą więź z Bogiem?

* * *

Obecnie reewangelizacja jest równie ważnym zagadnieniem dla Kościoła jak ewangelizacja. Przekazywania prawd wiary nie można dziś zawęzić tylko do narodów czy środowisk, w których „Chrystus i Jego Ewangelia nie są znane, albo w których brak wspólnot chrześcijańskich wystarczająco dojrzałych, by mogły wcielać wiarę we własne środowisko i głosić ją innym grupom ludzi”³². Tak samo ważne jest głoszenie Dobrej Nowiny na obszarach ulegających silnej laicyzacji, gdzie następuje utrata „żywego sensu wiary”³³. Odchodzenie od kulturowego i religijnego rdzenia, zamienianie „zinstytucjonalizowanej” religijności na „uwewnętrzzoną transcendencję” ogarnia nie tylko zachodnią Europę, ale rozprzestrzenia się na cały Stary Kontynent. Nie bez przyczyny 18 rok pontyfikatu Jana Pawła II poświęcony był reewangelizacji Europy. Kościół wciąż musi z wielkim zaangażowaniem i przy pomocy różnych środków i narzędzi – tradycyjnych i nowoczesnych, jak np. media społecznościowe – docierać z Dobrą Nowiną do współczesnego człowieka. Pomocna w tym jest kultura, zwłaszcza sztuka: „Tym, którzy zapomnieli o Chrystusie i Jego nauce, pomóżmy odkryć Go na nowo. Stanie się tak wtedy, kiedy zastępy wiernych świadków Ewangelii znów zaczną przemierzać nasz kontynent; gdy dzieła architektury, literatury i sztuki będą w sposób porywający dla współczesnego człowieka ukazywać Tego, który jest «wczoraj, dziś, ten sam na wieki»”³⁴.

³¹ A. Świderkówna, *Mądrość i Hiob, czyli Bóg oskarżony*, art. cyt., s. 236. Autorka dowodziła, że Bóg objawiając się Hiobowi, objawił mu także prawdę o nim samym. Hiob w absurdalny sposób stawiał się na równi z Bogiem, osądzał Go, wychodząc z założenia, że jako sprawiedliwy wie, co jest słuszne. Własną sprawiedliwość uznawał „za miarę wszechświata”. Dzięki doświadczeniu teofanii Hiob wyrzekł się jednak mądrości ludzkiej, a został wprowadzony w mądrość prawdziwą. Od tej pory mógł milczeć.

³² Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris missio*, 7 XII 1990.

³³ Tamże, n. 33.

³⁴ Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św. z okazji 1000-lecia śmierci św. Wojciecha*, <http://www.nauczaniejp2.pl>, zintegrowana baza tekstów papieskich [25.09.2015].

Teatr ze względu na bogatą wizualną formę, oddziaływanie na widza za pomocą zarówno środków audialnych (słowa, dźwięku, muzyki), jak i wizualnych (gestu, mimiki, ruchu, kostiumu, dekoracji, przestrzeni) może odgrywać tu rolę znaczącą. Warto przypomnieć, że Karol Wojtyła, mając duże doświadczenie sceniczne (był wybitnym recytatorem i aktorem Teatru Rapsodycznego), rozpoczął posługę w swojej pierwszej parafii w Niegowici od utworzenia sceny teatralnej³⁵. Teatr może stawać się bowiem teologią w działaniu, teologią wizualną, która za pomocą artysty i jego dzieła uruchamia w patrzącym wrażliwość religijną, odsłania przed nim – czasem może zapomniane – tropy wiary. Jest jak szept aniołów, uświadamiający, że doświadczenie człowieka nie zamyka się tylko w tym, co zmysłowe, odkryte i dobrze poznane. Taka jest według mnie dramaturgia Mariusza Bielińskiego. Jego *Mrok* otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie na dramat inspirowany życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II. Opowieść o współczesnym Hiobie wołającym z głębokości do Boga, przedstawiona w Teatrze Narodowym, spotkała się z zainteresowaniem warszawskiej publiczności. Jeśli ewangelizacja zarówno w Europie, jak i na krańcach świata powinna być posługiwaniem pełnym nadziei, kierującym się pomocą w rozwoju człowieka, jego promocją i wyzwoleniem³⁶, to omawiany dramat dla niektórych widzów spełnia takie funkcje. Być może ubranie biblijnej historii we współczesne realia, pokazanie aktualności skargi Hioba, którego utożsamić można z każdym niewinnie cierpiącym, jest dziś najlepszym sposobem reewangelizacji przez teatr. Hiob nigdy nie odciął się od swojego źródła wiary, nigdy nie zaprzeczył istnieniu Boga. Nowa ewangelizacja przez sztukę może być jednym ze skutecznych sposobów powrotu do korzeni chrześcijaństwa, choć proces ten nie jest prosty, a zakładane cele – łatwo i szybko osiągalne.

BIBLIOGRAFIA

Baraniecka-Olszewska K., *Ukrzyżowani. Współczesne misteria Męki Pańskiej w Polsce*, Toruń 2013.

Bieliński M., *Mrok*, w: „*Mrok jak światło*”. *Antologia dramatów inspirowanych życiem, myślą i twórczością Jana Pawła II*, red. M. Mizea, Warszawa 2007.

³⁵ W kolejnej parafii – św. Floriana w Krakowie – Karol Wojtyła zajmował się w głównej mierze pracą z młodzieżą. Jednym ze sposobów wspólnego spędzania czasu były wyjścia do krakowskich kin i teatrów.

³⁶ J. Różański, *Europa w misyjnej działalności Kościoła*, w: *Europa dla Chrystusa, Chrystus dla Europy*, dz. cyt., s.46.

- Draguła A., *Teologia wizualna. Uwagi metodologiczne*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. W. Kawecki, K. Flader-Rzeszowska [i in.], Sandomierz 2013.
- Europa dla Chrystusa, Chrystus dla Europy*, red. B. Giemza, Kraków 2009.
- Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św. z okazji 1000-lecia śmierci św. Wojciecha*, <http://www.nauczaniejp2.pl>, zintegrowana baza tekstów papieskich.
- Jan Paweł II, *Przemówienie do Konferencji Episkopatu Polski, Częstochowa 19 czerwca 1983*, <http://mateusz.pl/jp99/pp/1983/pp19830619e.htm>.
- Jan Paweł II, *Redemptoris missio*, Wrocław 1995.
- Kosiński D., *De profundis*, w: *Program do prapremiery dramatu Mrok*, Warszawa 2008, s. 12.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Rahner K., *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987.
- Ricoeur P., *Metafora i symbol*, „Literatura na świecie”, 1988, nr 8–9.
- Różański J., *Europa w misyjnej działalności Kościoła*, w: *Europa dla Chrystusa, Chrystus dla Europy*, red. B. Giemza, Kraków 2009.
- Seweryniak H., „*Praembula fidei*”, „*homo capax Dei*”, *autotranscendencja, kryptoteologia, tropy Boga... Dlaczego chcemy o tym mówić?*, referat wygłoszony podczas konferencji *Tropy Boga... Przedśionki wiary dzisiaj...*, 2 czerwca 2015, msp, archiwum własne autorki.
- Słownik teologiczny*, t. 2, red. A. Zuberbier, Warszawa 1989.
- Sten M., *Teatr – którego nie było*, Kraków 1982.
- Strzelecki R., *Droga teatru*, Lublin 1997.
- Świderkówna A., *Mądrość i Hiob, czyli Bóg oskarżony*, w: *taż, Rozmowy o Biblii. Prawo i prorocy*, Warszawa 2009.
- Wilk W., *Teatr a przepowiadanie*, „Homo Dei”, 1984, nr 3.
- Życiński J., *Transcendencja i naturalizm*, Kraków 2014.

SUMMARY

Culture, with art in particular, has always been an effective means of evangelization. Passing on the truths of the faith through works of art makes them very concrete and full of shape and thanks to its visual aspect it was very telling for an average person. For centuries has been making strong bonds with religion and has been a powerful tool of religious education. Also, it proves effective as a method of contemporary reevangelization. It can be

a part of a project called the visual theology. The best case in point seems to be the Medieval religious theater or Baroque performative arts. Also some contemporary performances pass on the main truths of the faith or include theological tropes. Nowadays we can indicate religion-oriented theaters that are being established in seminaries or parishes, whose main aim is to stage both the performances of theological content and other performances which implicitly carry the message of Revelation.

This article is focused on Mariusz Bieliński's drama staged (and directed by Artur Tyszkiewicz) in Teatr Narodowy. The script can be treated as an example of the visual theology, where theological metaphors are hidden between the lines. The author focuses on two characters: Satan and Job. She is proving that the drama characters can be seen as metaphors of biblical ones, and their words and behavior to be read in the theological undergirding. Although this drama is not a religious one, it can become a tool for reevangelization.

KS. BOGUMIŁ GACKA MIC

STOSOWANIE JASNEJ ZASADY PERSONALIZMU W MASS MEDIACH

Wstęp

Według *Kompendium nauki społecznej Kościoła* (2004) zasada personalizmu polega na tym, aby afirmować nienaruszalną godność osoby ludzkiej (nr 107). „Osoba ludzka jest bowiem i powinna być zasadą, podmiotem i celem wszystkich urządzeń społecznych ponieważ z natury swej koniecznie potrzebuje ona życia społecznego” (por. *Gaudium et spes*, n. 25). W czasie Obrad Soboru Watykańskiego II (1962–1965) Bp Karol Wojtyła podkreślał, że personalizm chrześcijański (*personalismus christianus*) stanowi klucz zarówno dla doktryny dogmatycznej, moralnej oraz społecznej Kościoła i domagał się jasnej zasady personalizmu (*claro principio personalismi*) wobec niebezpieczeństwa instrumentalizacji osoby ludzkiej, poprzez środki społecznego przekazu, politykę i ekonomię. Jasna zasada personalizmu polega na przyjęciu jasnej hierarchii wartości (*oportet clarum imponere hierarchiam valorum*). „Wartością nadrzędną jest bowiem to, co udoskonala osobę ludzką jako taką, stąd dobre używanie narzędzi to takie, które służy prawdziwej kulturze ludzkiej i rozwija życie wewnętrzne”¹. Jest to zasada w pełni godna zastosowania w naszych czasach, dziś mianowicie w cywilizacji tendencja do używania, a nawet nadużywania, wydaje się przeważać nad tendencją do doskonalenia człowieka. Tymczasem „wartość człowieka – jak mówił Gabriel Marcel: «bardziej być, niż więcej mieć» – wyraża się bardziej w tym, kim jest, niż w tym, co posiada” (por. *Gaudium et spes*, n. 35). W imię splendoru i równej godności każdej osoby ludzkiej jasna zasada personalizmu domaga się zatem, aby wymiar medialny środków

¹ K. Wojtyła, Wypowiedź na piśmie (przygotowana do wygłoszenia) na temat środków społecznego przekazu, w: R. Skrzypczak, *Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II. Zbiór wystąpień*, Warszawa 2011, s. 191.

przekazu był podporządkowany wymiarowi moralnemu osoby ludzkiej, a ten z kolei wymiarowi ontologicznemu osoby ludzkiej, który rozeznaje kim jest człowiek – obrazem Boga i dzieckiem Boga w Jezusie Chrystusie.

1. Środki społecznego przekazu

Środki społecznego przekazu, czyli mass media, należą – zdaniem *Vaticanum Secundum* – do nowej epoki w historii ludzkości (*Gaudium et spes*, n. 54), stanowią pierwszy areopag współczesny (Jan Paweł II, *Redemptoris missio*, n. 37) wobec nowej kultury i wymagają prymatu obiektywnego porządku moralnego (*Inter mirifica*, n. 6), aby nie dochodziło do instrumentalizacji osoby ludzkiej.

1.1. Nowa epoka w historii ludzkości

Według Konstytucji duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym Soboru Watykańskiego II: „Warunki życia człowieka współczesnego są tak głęboko zmienione pod względem społecznym i kulturowym, że można mówić o nowej epoce w historii ludzkości. Dlatego otwierają się nowe drogi dla rozwoju kultury i jej dalszego rozprzestrzeniania. Przygotował je ogromny rozwój nauk przyrodniczych, humanistycznych, społecznych i technicznych, a także postęp w udoskonalaniu i właściwym stosowaniu środków, za pomocą których ludzie porozumiewają się między sobą” (*Gaudium et spes*, n. 54).

Dekret o społecznych środkach przekazywania myśli *Inter mirifica* był jednym z pierwszych dokumentów Soboru Watykańskiego II (4 grudnia 1963 roku). Jak prezentuje Ks. Robert Skrzypczak w książce *Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II. Zbiór wystąpień* (Warszawa 2011) 23 listopada 1962 roku kard. Fernando Cento i bp René-Louis-Marie Stourm przedstawili schemat *De instrumentis communicationis socialis*, otwierając dyskusję trwającą jedynie trzy dni. Złożyły się na nią pięćdziesiąt cztery wypowiedzi wygłoszone i czterdzieści dwie przekazane na piśmie. Prawie wszystkie wystąpienia aprobowały wymowę przygotowanego dokumentu, który nowoczesne środki masowej komunikacji nazywał narzędziami do dyspozycji człowieka, by dzięki nim ów mógł lepiej uwielbić Boga. Korzystanie z tych narzędzi winno być zatem – uważano – podporządkowane zadaniu zbawienia ludzi. To zaś stawiało chrześcijan przed koniecznością nauczenia się właściwego posługiwania się nimi. Projekt mówił o prawie człowieka do informacji, podkreślając przy tym zasadę prymatu kryteriów moralnych nad społecznymi i technicznymi. Opisywał reguły użycia tychże

środków komunikacji społecznej w apostołstwie i edukacji katolickiej. Mówił też o stosunku sztuki do obiektywnego porządku moralnego. To ostatnie zdawało się szczególnie interesować bp. Wojtyłę, zwłaszcza w kontekście postulowanej przez niego personalistycznej wartości czynu, a zatem i dzieła sztuki. Dał temu wyraz w ostatnim dniu dyskusji, 26 listopada 1962 roku, pozostawiając w sekretariacie Soboru swe przygotowane na piśmie wystąpienie, w którym dowodził, że „narzędzia komunikacji społecznej są wielkimi darami Boga dla ludzi współczesnych, niemniej w ich używaniu rodzą się pewne niebezpieczeństwa”².

Dekret *Inter mirifica* mówi, że wśród niezwykłych wynalazków techniki, które geniusz ludzki rozwinął z pomocą Bożą są prasa, radio, telewizja i inne, zwane środkami społecznego przekazu (*instrumenta communicationis socialis*). „Spośród podziwu godnych wynalazków technicznych, które geniusz ludzki z pomocą Bożą właśnie w naszych czasach odkrył w rzeczach stworzonych, Kościół – Matka nasza przyjmuje i śledzi ze szczególną troską te, które odnoszą się przede wszystkim do ducha ludzkiego, a które odsłoniły nowe drogi dla przekazywania z największą łatwością wszelkiego rodzaju wskazań, wiadomości i myśli. Wśród wynalazków tych najdonioślejsze są te, które z natury swej zdolne są dotrzeć i poruszyć nie tylko jednostki, lecz także swym zasięgiem mogą objąć całe zbiorowości i całą społeczność ludzką, jak prasa, kinematografia, radiofonia, telewizja lub inne podobne. Dlatego też słusznie można je nazwać społecznymi środkami przekazywania myśli” (*Inter mirifica*, n. 1).

Ustanowienie Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu zaproponowali ojcowie II Soboru Watykańskiego. Papież Paweł VI podjął tę inicjatywę w niedzielę, 7 maja 1967 roku. Odtąd w Kościele na całym świecie dzień ten jest obchodzony zwykle w niedzielę, w którą przypada uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego (w Polsce przyjęto, że będzie to trzecia niedziela września). Paweł VI ogłosił z tej okazji 12 orędzi, natomiast Jan Paweł II opublikował ich w sumie 27. Od roku 1986 ukazują się one w dniu, w którym wspominamy św. Franciszka Salezego, czyli 24 stycznia. W swoich orędziach na Dzień Środków Społecznego Przekazu Jan Paweł II zwracał uwagę przede wszystkim na to, że media są darem Boga: geniusz ludzkich rąk i umysłu odsyła do wielkości Stwórcy, który ukształtował naturę i prawa nią rządzące w taki sposób, że słowo i obraz mogą docierać do nas z dużej odległości.

² Tamże, s. 190.

Zdaniem Ks. Krzysztofa Ołdakowskiego, SJ Jan Paweł II często podejmował refleksję teologiczną na temat środków przekazu, ale również wpręgał je w swoją posługę apostolską jako potężne narzędzie ewangelizacji. Z tego względu zasługuje on, bez wątpienia, na miano „Papieża medialnego”³.

Za pontyfikatu Jana Pawła II Papieska Rada ds. Środków Społecznego Przekazu, do której kierował swoje przemówienia, opublikowała kilka ważnych dokumentów: *Pornografia i przemoc w środkach społecznego przekazu* (1989), Instrukcję duszpasterską *Aetatis novae* (1992), *Etyka w środkach społecznego przekazu* (2000), *Kościół i Internet* (2002).

Ostatnim dokumentem Jana Pawła II na temat mediów był List apostolski *Il rapido sviluppo* [*Szybki rozwój*]. Ten 17-stronicowy tekst powstał z okazji 40. rocznicy soborowego dekretu *Inter mirifica*. Dokument pokazuje, że środkami przekazu społecznego można się posługiwać albo do głoszenia Ewangelii, albo do zagłuszania jej w sercu człowieka (n. 7). Stanowi to poważne wyzwanie dla wierzących, a zwłaszcza dla rodziców, rodzin i wszystkich odpowiedzialnych za formację dzieci i młodzieży. W Liście apostolskim Jan Paweł II pisze: „Dzieje zbawienia stanowią relacje i zapis sposobów, jakimi Bóg nawiązywał łączność z człowiekiem, posługując się przy tym wszystkimi formami i odmianami komunikacji. „Osoba ludzka została stworzona na obraz i podobieństwo Boga”, tak żeby mogła przyjąć Boże Objawienie i nawiązać z Nim dialog miłości. Z powodu grzechu ta zdolność prowadząca do dialogu na obszarze zarówno indywidualnym, jak też społecznym, uległa osłabieniu, a ludzie nie przestają odtąd doświadczać poczucia niezrozumienia i oddalenia. Bóg jednak nie opuścił ich i posłał im samego swego Syna (Mk 12, 1–11). W Słowie wcielonym zbawcze dzieła zawarte w nawiązaniu łączności osiągają apogeum: człowiekowi została teraz udzielona w Duchu Świętym możliwość otrzymania zbawienia, głoszenia go braciom i dawania o nim świadectwa” (por. *Szybki rozwój*, n. 4).

Nasze czasy są „epoką komunikacji globalnej”, w której niezliczone fazy ludzkiej egzystencji realizują się za pośrednictwem procesów medialnych, a przynajmniej są zmuszone stawiać im czoło. Jan Paweł II wspomina tu o takich faktach jak: kształtowanie osobowości i sumienia, interpretowanie związków uczuciowych i nadawanie im struktur, określanie kierunku edukacji i formacji, tworzenie i upowszechnianie zjawisk kulturowych, rozwijanie życia społecznego, politycznego i gospodarczego (por. *Szybki rozwój*, n. 3).

³ K. Ołdakowski, *Wstęp do Orędzi na Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu*, w: Jan Paweł II, *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 2007, s. 861.

W Orędziu na XV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1981) Jan Paweł II zauważył, że w nieustannym rozszerzaniu się i postępie mass mediów można dostrzec „znak czasu”, który stanowi ogromny potencjał powszechnego zrozumienia oraz wzmocnienie przesłanek pokoju i braterstwa między *narodami*. Pius XII, mówiąc w encyklice *Miranda prorsus* z 8 września 1957 roku o tych „środkach”, słusznie zaliczył je do „zadziwiających wynalazków, którymi szczytą się nasze czasy” i dostrzegł w nich „dar Boży”. Dekret *Inter mirifica* Soboru Ekumenicznego Watykańskiego II, powtarzając tę myśl, podkreślił możliwości tych „środków”, które „zdolne są osiągnąć i poruszyć nie tylko jednostki, lecz także całe zbiorowości i całą społeczność ludzką” (*Inter mirifica*, n. 1). Kościół, zdając sobie sprawę z ogromnych możliwości mass mediów, zawsze łączył pozytywną ocenę z przypomnieniem, by nie ograniczać się wyłącznie do zrozumiałego zachwytu, lecz by przemyśleć i uzmysłowić sobie, że sugestywna siła tych „środków” wywierała na człowieka, wywiera i będzie wywierać szczególnie wpływ, który zawsze należy brać pod uwagę. Człowiek wezwany jest, by również wobec mass mediów pozostał sobą: to znaczy wolnym i odpowiedzialnym „użytkownikiem”, a nie „przedmiotem”, by był „krytyczny”, a nie „uległy” (*Orędzie*, n. 1).

W Orędziu na XXXV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2001) zatytułowanym „«Rozgłaszajcie to na dachach»: Ewangelia w epoce globalnej komunikacji” Jan Paweł II stwierdził: We wszystkich kulturach i epokach – a z pewnością w obecnym czasie globalnych przemian – ludzie zadają sobie te same podstawowe pytania o sens życia: Kim jestem? Skąd przyszedłem i dokąd zmierzam? Dlaczego istnieje zło? Co czeka mnie po tym życiu? (*Fides et ratio*, n. 1). W każdej też epoce Kościół udziela jedynej w pełni zadowalającej odpowiedzi na najgłębsze pytania ludzkiego serca, głosząc samego Jezusa Chrystusa, który „objawia w pełni człowieka samemu człowiekowi i okazuje mu najwyższe jego powołanie” (*Gaudium et spes*, n. 22). Głos chrześcijan nigdy nie może zamilknąć, ponieważ Chrystus powierzył nam słowo zbawienia, którego pragnie każde ludzkie serce (por. *Orędzie*, n. 2).

Dalej Jan Paweł II stwierdza, że media wszelkiego rodzaju mogą odgrywać kluczową rolę w bezpośredniej ewangelizacji oraz w ukazywaniu ludziom prawd i wartości, które umacniają i podkreślają ludzką godność. Obecność Kościoła w mediach jest więc ważnym aspektem inkulturacji Ewangelii, jakiej wymaga nowa ewangelizacja, do której Duch Święty wzywa Kościół na całym świecie.

Podczas gdy cały Kościół stara się iść za tym wezwaniem Ducha, chrześcijańscy pracownicy środków przekazu „mają do spełnienia zadanie prorockie, swego rodzaju powołanie: winni otwarcie występować przeciw fałszywym bogom i idolom współczesności, takim jak materializm, hedonizm, konsumpcjonizm, ciasny nacjonalizm” (*Etyka w środkach społecznego przekazu*, n. 31). Przede wszystkim zaś mają obowiązek i przywilej głosić prawdę – chwalebłą prawdę o ludzkim życiu i przeznaczeniu, objawioną we Wcielonym Słowie (por. *Orędzie*, n. 4).

22 listopada 2001 roku Papież zapisał nową kartę w historii mediów elektronicznych. Tego dnia bowiem za pomocą Internetu przesłał adhortację *Ecclesia in Oceania* do wszystkich diecezji tego kontynentu.

W Orędziu na XXXVI Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu Jan Paweł II stwierdził, że epoka wielkich odkryć, renesans i wynalezienie druku, rewolucja przemysłowa oraz narodziny nowoczesnego świata – wszystkie te okresy i wydarzenia także miały charakter przełomowy i wymagały nowych form ewangelizacji. Obecnie, w dobie rewolucji w sferze środków komunikacji i informacji, Kościół ponownie stoi na progu istotnych przemian. Warto zatem, abyśmy dzisiaj, z okazji Światowego Dnia Środków Społecznego Przekazu 2002 r., zastanowili się nad następującym tematem: „Internet: nowe forum głoszenia Ewangelii” (por. *Orędzie*, n. 1).

1.2. Pierwszy areopag współczesny – świat środków przekazu

W Encyklice *Redemptoris missio* Jan Paweł II napisał: „Paweł, który już przepowiadał w licznych miejscach, przybywszy do Aten, udaje się na areopag, gdzie głosił Ewangelię, używając języka odpowiedniego i zrozumiałego w tym środowisku (por. Dz 17, 22–31). Areopag był wówczas ośrodkiem kultury wykształconego ludu ateńskiego i dziś można go uznać za symbol nowych miejsc, w których należy głosić Ewangelię. Pierwszym «areopagiem» współczesnym jest świat środków przekazu [...]. Środki społecznego przekazu osiągnęły takie znaczenie, że dla wielu są głównym narzędziem informacyjnym i formacyjnym, przewodnikiem i natchnieniem w zachowaniach indywidualnych, rodzinnych, społecznych. Przede wszystkim nowe pokolenia wznoszą się w świecie uwarunkowanym przez mass media” (*Redemptoris missio*, n. 37).

Według Jana Pawła II środki przekazu (praca, film, radio, telewizja, przemysł muzyczny, sieci informatyczne) są nowoczesnym areopagiem, na którym informacje są gromadzone i natychmiast przekazywane odbiorcom na całym świecie i który jest miejscem wymiany myśli, wpływa na postępo-

wanie ludzi i w rzeczywistości kształtuje nową kulturę. Są zatem w stanie wyrzucić przemożny wpływ na społeczeństwo, aby uznało i nauczyło się cenić nie tylko prawa kobiet, ale także ich szczególne zalety (por. *Orędzie*, 1996, n. 1).

W Orędziu na XXXII Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1998) zatytułowanym „Z pomocą Ducha Świętego głosimy nadzieję” Jan Paweł II stwierdził, że środki społecznego przekazu są nowym „areopagiem” współczesnego świata, wielkim forum, które – jeśli jest w pełni wykorzystane – umożliwia wymianę autentycznych informacji, konstruktywnych idei i zdrowych wartości, a w ten sposób tworzy wspólnotę. To z kolei staje się wyzwaniem dla Kościoła, aby zajmując się problematyką środków społecznego przekazu nie tylko wykorzystywał je do szerzenia Ewangelii, ale by starał się wprowadzać ewangeliczne orędzie do „nowej kultury”, ukształtowanej przez współczesne środki przekazu, w tym także do nowych języków, nowych technik, nowych postaw psychologicznych (*Orędzie*, n. 5).

Jak przypomina Instrukcja duszpasterska *Aetatis novae* (1992) Papieskiej Rady ds. Środków Społecznego Przekazu, „zakres wzajemnego komunikowania się ludzi znacznie się poszerza, co bardzo głęboko oddziałuje na kulturę na całym świecie” (*Aetatis novae*, n. 1). Możemy faktycznie mówić o „nowej kulturze” ukształtowanej przez współczesne środki przekazu, która oddziałuje na wszystkich, szczególnie na młode pokolenie, a sama jest w dużej mierze wytworem postępu technicznego, umożliwiającego „nowe sposoby przekazu, z nowymi językami, nowymi technikami, nowymi postawami psychologicznymi” (Jan Paweł II, *Redemptoris missio*, n. 37). Dzisiaj Kościół, dążąc do wypełnienia swej odwiecznej misji głoszenia słowa Bożego, staje wobec ogromnego wyzwania, jakim jest ewangelizacja tej nowej kultury i wyrażenie niezmiennej prawdy Ewangelii w jej języku. Ponieważ te przemiany dotyczą wszystkich wierzących, każdy z nas jest wezwany, by dostosowywać się do zmiennych sytuacji i odkrywać skuteczne i odpowiedzialne sposoby wykorzystania środków przekazu na chwałę Bożą i do służby Jęgo stworzeniu (por. *Orędzie*, 1993, n. 1).

W roku 2000 Wielkiego Jubileuszu św. Jan Paweł II wydał Orędzie na XXXIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, którego temat brzmiał: „Głosić Chrystusa na progu nowego tysiąclecia”. Ojciec Święty zauważył, że trudno przecenić wpływ mediów na dzisiejszy świat. Powstanie „społeczeństwa informacyjnego” to prawdziwa rewolucja kulturowa: media stają się „pierwszym areopagiem współczesnym”, na którym nieustannie dokonuje się wymiana informacji, idei i wartości. Dzięki środkom przekazu

ludzie nawiązują kontakt z innymi ludźmi i wydarzeniami, kształtując swą opinię o świecie, w którym żyją, a nawet swoje rozumienie sensu życia. Dla wielu doświadczenie życia jest tożsame w znacznej mierze z doświadczeniem mediów. Głoszenie Chrystusa musi być częścią tego doświadczenia (por. *Orędzie*, n. 1).

W roku 2002 Jan Paweł II wydał Orędzie na XXXVI Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu zatytułowany „Internet: nowe forum głoszenia Ewangelii”, gdzie stwierdził, że Internet jest bez wątpienia nowym „forum” w sensie nadanym temu słowu przez starożytnych Rzymian – jako miejscu otwartemu dla szerokiego ogółu obywateli, gdzie podejmowano decyzje dotyczące polityki i interesów oraz wypełniano obowiązki religijne; było to miejsce, w którym toczyło się życie społeczne miasta i gdzie na światło dzienne wychodziły najlepsze i najgorsze strony natury ludzkiej. Forum było zatłoczoną i tętniącą życiem przestrzenią w środowisku miasta, miejscem, które odzwierciedlało kulturę otaczającego środowiska, a jednocześnie tworzyło własną kulturę. W nie mniejszym stopniu dotyczy to również cyberprzestrzeni, która jest niejako nowym horyzontem otwierającym się przed nami u zarania trzeciego tysiąclecia. Podobnie jak wszystkie nowe horyzonty w minionych epokach, również i ten kryje niebezpieczeństwa i obietnice, a także zapowiedź przygody, tak charakterystycznej dla innych wielkich okresów przemian. Nowy świat cyberprzestrzeni pobudza Kościół do uczestnictwa w tej wspaniałej przygodzie, jaką jest wykorzystanie potencjału nowych technologii w dziele głoszenia Dobrej Nowiny. To w tym wyraża się na progu nowego tysiąclecia istota Chrystusowego polecenia: „Wy płyn na głębie – *Duc in altum!*” (Łk 5, 4).

Kościół podchodzi do tego nowego środka międzyludzkiej komunikacji z realizmem i zaufaniem. Internet, podobnie jak inne narzędzia komunikacji, jest środkiem, a nie celem samym w sobie. Może on stworzyć doskonałe warunki do prowadzenia ewangelizacji, pod warunkiem, że będziemy zeń korzystać w sposób kompetentny, z pełną świadomością jego zalet i wad. Nade wszystko zaś internet, jako narzędzie, które dostarcza informacji i rozbudza nasze zainteresowania, może stać się okazją do pierwszego spotkania z chrześcijańskim przesłaniem, szczególnie dla młodych, którzy coraz częściej korzystają z cyberprzestrzeni, uważając je za swe okno na świat. Z tego względu wspólnota chrześcijańska powinna się zastanowić, w jaki sposób można konkretnie pomóc tym wszystkim, którzy po raz pierwszy stykają się z chrześcijaństwem za pośrednictwem internetu, aby mogli przejść z wirtualnego świata cyberprzestrzeni do rzeczywistego świata wspólnoty chrześcijańskiej.

Korzystając z internetu, można również udzielać niezbędnego wsparcia osobom, które zostały już objęte ewangelizacją. Życie chrześcijańskie – zwłaszcza gdy przebiega w niesprzyjającej mu kulturze – wymaga ciągłego nauczania i nieustannej katechezy. Być może właśnie w tej dziedzinie internet posłuży pomocą.

W światowej sieci istnieje już niezliczona ilość źródeł informacji, dokumentacji oraz materiałów edukacyjnych dotyczących Kościoła, jego historii, tradycji, doktryny oraz zaangażowania w każdą sferę życia społecznego we wszystkich częściach świata. Nie ulega zatem wątpliwości, że „internet – choć nigdy nie zdoła zastąpić głębokiego doświadczenia Boga”, które dostępne jest jedynie na drodze „żywego, liturgicznego i sakramentalnego uczestnictwa w życiu Kościoła” – jako ważne uzupełnienie może pomóc zarówno w przygotowaniu na spotkanie z Chrystusem we wspólnocie, jak i w stawianiu pierwszych kroków na drodze wiary (por. *Orędzie*, n. 2–3).

1.3. Prymat obiektywnego porządku moralnego

Ze względu na godność i wolność „osoby ludzkiej” jako „obrazu Boga” (Rdz 1, 27) i w Jezusie Chrystusie „przybranego dziecka Boga” (J 1, 12–13) dekret *Inter mirifica* domaga się „prymatu obiektywnego porządku moralnego” w mass mediach, czyli respektowania prawa moralnego. „W celu właściwego posługiwania się tymi środkami jest rzeczą bezwzględnie konieczną, by wszyscy, którzy ich używają, znali «zasady porządku moralnego» i ściśle je w tej dziedzinie wcielali w życie. Niech więc zwracają uwagę na treść przekazu, uwzględniając specyficzną naturę każdego z tych środków, a równocześnie niech też mają przed oczyma warunki i wszystkie okoliczności, jak: cel, osoby, miejsce, czas i inne, które mają wpływ na wymowę przekazu i które mogą zniekształcać lub wręcz wypaczać jego moralną wartość. Do czynników tych zaliczyć trzeba również właściwy poszczególnym środkom sposób i siłę oddziaływania, które mogą być tak wielkie, że ludzie – szczególnie jeśli są nie przygotowani – z trudem potrafią je zauważyć, opanować lub, gdy tego zajdzie potrzeba, oprzeć się im” (por. *Inter mirifica*, n. 4).

„Jest rzeczą szczególnie konieczną, by wszyscy zainteresowani urobili sobie prawe sumienie co do właściwego korzystania z tych środków – przede wszystkim gdy chodzi o niektóre zagadnienia żywiej dyskutowane w naszych czasach.

Pierwsze z nich dotyczy tak zwanej informacji, czyli zbierania i rozpowszechniania wiadomości. Jest rzeczą oczywistą, że przy postępie dzisiejszej społeczności ludzkiej, oraz ze względu na coraz ściślejsze więzy

łączące jej członków, informacja stała się niezmiernie użyteczna, a bardzo często nieodzowna. Publiczne i szybkie przekazywanie informacji o wydarzeniach i faktach umożliwia poszczególnym ludziom pełniejszą i stałą ich znajomość. Mogą oni w ten sposób skutecznie przyczyniać się do ogólnego dobra oraz łatwiej wpływać na szeroki postęp całej ludzkości. Społeczność ludzka ma więc istotne prawo do informacji o tym, co dotyczy człowieka osobiście lub w społeczeństwie, w zależności od warunków życia każdego. Właściwe zastosowanie tego prawa domaga się, by przedmiot informacji był zawsze prawdziwy i pełny, z zachowaniem jednak sprawiedliwości i miłości. Dalej – gdy chodzi o formę – winna ona być godziwa i odpowiednia, to znaczy zarówno w zbieraniu, jak i publikowaniu wiadomości winny być uszanowane i zachowane zasady moralne, słuszne prawa ludzkie i godność człowieka. Nie każda bowiem wiadomość jest pożyteczna, a «miłość buduje» (1 Kor 8, 1)”, por. *Inter mirifica*, n. 5.

„Drugie zagadnienie dotyczy stosunku, jaki zachodzi między tak zwanymi «prawami sztuki» a «normami moralności». Ponieważ coraz częstsze dziś dyskusje na ten temat mają swe źródło w fałszywych doktrynach dotyczących «etyki i estetyki», Sobór bezwzględnie poleca przyjęcie «prymatu obiektywnego porządku moralnego», który wszystkie inne porządki, jakkolwiek godne są one szacunku – nie wyłączając sztuki – przewyższa i we właściwy sposób ustawia. Albowiem tylko „porządek moralny obejmuje człowieka, rozumne stworzenie Boga», powołane do najwznioślejszego celu w całej jego naturze. Jeśli porządek ten zostanie przez człowieka w pełni zachowany, doprowadzi go do doskonałości i pełni szczęścia” (por. *Inter mirifica*, n. 6).

„Wreszcie także opowiadanie, opisywanie, czy przedstawianie «zła moralnego» może, przy pomocy środków przekazu społecznego, służyć lepszemu i głębszemu poznaniu człowieka. Przy użyciu odpowiednich form dramatycznych można w ten sposób zobrazować i uwypuklić wspaniałość «prawdy i dobra». By jednak przyniosły one duszom pożytek raczej niż szkodę, niech będą jak najściślej «podporządkowane zasadom moralnym», szczególnie w rzeczach wymagających należytego szacunku lub które mogłyby wzbudzić niezdrowe pożądanie w „człowieku osłabionym przez grzech pierworodny” (por. *Inter mirifica*, n. 7).

W odniesieniu do odbiorców dekret mówi, że szczególne obowiązki ciążyą na odbiorcach: czytelnikach, widzach i słuchaczach, którzy – przekazywane tymi środkami idee – odbierają z osobistego i dobrowolnego wyboru. Właściwy wybór wymaga bowiem, by poparcia udzielano przede wszystkim tym dziełom, które wyróżniają się „wartościami moralnymi,

naukowymi i artystycznymi”. Wymaga on nadto, by unikano wszystkich dzieł, które mogłyby być przyczyną i okazją do osobistej szkody duchowej lub mogłyby innych przez zły przykład narazić na niebezpieczeństwo. Wymaga on wreszcie, by unikano tego, co by mogło stwarzać trudności programom dobrym, a popierało złe – jak to się dzieje wówczas, kiedy płaci się producentom, którzy środków tych używają wyłącznie dla celów komercyjnych.

Aby zadośćuczynić prawu moralnemu, niech odbiory nie zaniedbują zapoznawać się w porę z oceną wydaną przez kompetentny w tych sprawach autorytet, a następnie – zgodnie z zasadami prawego sumienia – niech się do nich zastosują. Aby łatwiej oprzeć się mniej słusznym sugestiom, a w pełni przyjąć dobre – niech starają się sumienie swoje upewnić i ukształtować w odpowiedni sposób (por. *Inter mirifica*, n. 9).

W odniesieniu zaś do twórców i producentów dekret stwierdza, że szczególny obowiązek moralny, gdy chodzi o właściwe korzystanie ze społecznych środków przekazywania myśli, ciąży na dziennikarzach, pisarzach, aktorach, inscenizatorach, realizatorach, twórcach programów, dystrybutorach i ludziach zajmujących się wynajmem i sprzedażą, wreszcie na krytykach i wszystkich innych, którzy w jakikolwiek sposób uczestniczą w realizowaniu i przekazywaniu programów. Zupełnie bowiem jasną jest rzeczą, jakie i jak ważne są w obecnych warunkach obowiązki tych, którzy informując i formując cały rodzaj ludzki, mogą go kierować do dobrego lub do złego (por. *Inter mirifica*, n. 11).

Pisząc w roku 1993 o kształtowaniu kultury i sumienia Jan Paweł II stwierdził w Orędziu, że profesjonaliści, którzy zdają sobie sprawę z zakresu oddziaływania swoich programów, powinni wykazywać szczególną troskę o ich wysoką jakość moralną, tak by ich wpływ na kulturę był nieodmiennie dodatni. Muszą opierać się zawsze obecnej pokusie łatwego zysku i zdecydowanie odmawiać udziału w produkcji jakiegokolwiek programu wykorzystującego ludzką słabość, obrażającego sumienie lub poniżającego ludzką godność (por. *Orędzie*, n. 1).

U kresu swego pontyfikatu, pisząc o mediach w rodzinie jako zarazem ryzyku i bogactwie, Jan Paweł II przypomniał w Orędziu (2004) wszystkim, zarówno pracownikom środków społecznego przekazu, jak i ich użytkownikom, że „wszelki przekaz ma wymiar moralny”. Jak powiedział Pan, usta przemawiają z obfitości serca (por. Mt 12, 34–35). Pod względem moralnym ludzie bogacą się bądź ubożeją pod wpływem słów, które wypowiadają albo których decydują się słuchać. Dlatego szczególnie osoby zawodowo pracu-

jące w środkach przekazu oraz rodzice i wychowawcy powinni wykazywać mądrość i rozeznanie w swoim podejściu do mediów, ponieważ ich decyzje mają wielki wpływ na dzieci i młodzież, za które ponoszą oni odpowiedzialność i które są przecież przyszłością społeczeństwa (*Orędzie*, n. 1).

Podkreślając, że wszyscy uczestnicy procesu przekazu są „szafarzami i rządcami ogromnej duchowej potęgi, która należy do dziedzictwa ludzkości i ma służyć wzbogaceniu wszystkich ludzi” (Los Angeles, 1987, n. 8) Jan Paweł II zaznaczył, że środki społecznego przekazu mają ogromny pozytywny potencjał, który może służyć upowszechnianiu zdrowych wartości humanistycznych i rodzinnych i w ten sposób przyczyniać się do odnowy społeczeństwa. Ze względu na ich znaczną zdolność kształtowania poglądów i zachowań, osoby pracujące w mediach powinny zdawać sobie sprawę, że mają moralny obowiązek nie tylko na wszelkie sposoby pokrzepiać, wspomagać i wspierać rodziny, ale także kierować się mądrością, zdrowym rozsądkiem i uczciwością w sposobie prezentacji zagadnień dotyczących płciowości, małżeństwa i życia rodzinnego (*Orędzie*, n. 6).

W Orędziu na Międzynarodowy Rok Dziecka (10 kwietnia 1979 roku) Jan Paweł II wyraził jasno normę moralną chrześcijan: Przykład Chrystusa winien stanowić normę dla wierzącego, który inspirację dla swego życia pragnie czerpać z Ewangelii. Otóż Jezus przedstawia się nam jako Ten, który z miłością przyjmuje dzieci (por. Mk 10, 16), broni ich spontanicznego pragnienia zbliżenia się do Niego (por. Mk 10, 14), chwali ich typową i ufną prostotę, jako zasługującą na królestwo (por. Mt 18, 3–4), chwali ich wewnętrzną czystość, która tak łatwo usposabia je do doświadczenia Boga (Mt 18, 10). Bez wahania stawia zdumiewające zrównanie: „Kto by przyjął jedno takie dziecko w imię moje, Mnie przyjmuje” (Mt 18, 5). Jak miałem okazję napisać niedawno, „Pan utożsamia się ze światem małych [...]. Nie stawia im warunków, nie manipuluje nimi; wzywa je i wprowadza do swojego planu zbawienia świata” (*Orędzie*, n. 390).

Zdaniem Jana Pawła II media mogą się przyczynić do budowania pokoju, wzajemnie zbliżając różne narody. Ponadto odgrywają ogromną rolę w szybkiej mobilizacji do pomocy ofiarom katastrof naturalnych, np. tsunami, trzęsienia ziemi (por. *Orędzie*, 2005, n. 3).

Podejmując mass media w służbie jedności i postępu rodziny ludzkiej według Jana Pawła II pracownicy przekazu społecznego powinni przełamywać ramy etyki często indywidualistycznej, a przede wszystkim nie mogą pozwolić, aby się nimi posługiwały ugrupowania mające władzę, jawne czy tajne. Powinni natomiast pamiętać, że poza i ponad odpowiedzialno-

ścią prawną mają precyzyjnie określone obowiązki wobec prawdy, wobec odbiorców i wobec wspólnego dobra społeczeństwa (*Orędzie*, 1991, n. 4).

Informowanie bowiem nigdy nie jest neutralne, a ludzkość dysponuje dzisiaj takimi środkami jak satelity, komputery, internet, komórki oraz coraz doskonalszymi metodami przekazu informacji.

2. Niebezpieczeństwo instrumentalizacji osoby ludzkiej

Przed niebezpieczeństwem instrumentalizacji osoby ludzkiej ostrzegał Bp Karol Wojtyła 26 kwietnia 1962 roku w czasie obrad Soboru Watykańskiego II, pozostawiając w sekretariacie Soboru swoją wypowiedź na piśmie (przygotowaną do wygłoszenia) na temat środków społecznego przekazu⁴. Aby uniknąć niebezpieczeństwa „instrumentalizacji” (*periculum «instrumentalismi»*) Bp Wojtyła domagał się odwołania do „jasnej zasady personalizmu (*claro principio personalismi*)”, w której „należy przyjąć jasną hierarchię wartości (*oportet clarum imponere hierarchiam valorum*)”⁵, by nie mylić środków z osobami.

2.1. Mass media jako narzędzia do dyspozycji człowieka

W Orędziu na XV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1981) zatytułowanym „Środki społecznego przekazu w służbie odpowiedzialnej wolności człowieka” Jan Paweł II przekazał swoje osobiste doświadczenie w duchu personalizmu: „Moja posługa pasterska, «mentalność soborowa», o której tylekroć miałem okazję mówić i do której zawsze zachęcałem, osobiste doświadczenia i przekonania człowieka, chrześcijanina i biskupa każą mi podkreślić możliwości dobra, bogactwa i opatrnościowy charakter środków przekazu społecznego. Mogę dodać, że również ta ich część, określana jako «artystyczna», nie tylko nie uchodzi mojej uwadze, lecz budzi podziw. Wszystko to jednak nie może przeszkodzić w zobaczeniu również tego udziału, jaki ma w ich użyciu – lub nadużyciu – zysk, przemysł, racje władzy.

Wszystkie te aspekty muszą być wzięte pod uwagę w całościowej ocenie środków przekazu. Oby mass media były w coraz mniejszym stopniu narzędziami manipulacji człowiekiem! Niech stają się natomiast coraz bardziej sprzymierzeńcami pokoju: środkami umocnienia, wzrastania, dojrzewania prawdziwej wolności człowieka” (*Orędzie*, n. 6).

⁴ R. Skrzypczak, *Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II*, dz. cyt., s. 190–191.

⁵ Tamże, s. 191.

Ponadto Jan Paweł II napisał, że w czasie swojej służby pasterskiej wielokrotnie odwoływał się do „wizji człowieka” jako „osoby wolnej”, wizji, która oparta na Boskim objawieniu, potwierdzona jest i wymagana przez samą naturę jako konieczność życiowa: do wizji, która obecnie bardziej jeszcze jest wyczuwana, być może na zasadzie reakcji wobec czyhających niebezpieczeństw, zagrożeń i lęków.

W roku 1992, na pięćset lat odkrycia Ameryki, Jan Paweł II ogłosił Orędzie na XXVI Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu pod znamienym tytułem w formie błogosławieństwa: „Niech Bóg obdarzy mocą i wsparciem katolików działających w świecie środków społecznego przekazu!” W Dniu Środków Społecznego Przekazu – napisał Ojciec Święty – w sposób szczególny dziękujemy za dary mowy, słuchu i wzroku, które pozwalają nam przezwyciężyć izolację i samotność, aby dzielić się z innymi ludźmi rodzącymi się w nas myślami i uczuciami. Sławimy dobrodziejstwa, jakimi są umiejętność pisania i czytania, dzięki którym my możemy korzystać z mądrości naszych przodków, a nasze doświadczenia i dorobek myśli będą przekazane przyszłym pokoleniom. Następnie, jakby te wspaniałe zjawiska były niewystarczające, musimy uznać wartość jeszcze większych „cudów”: wynalazków techniki, które geniusz ludzki z pomocą Bożą w naszych zwłaszcza czasach odkrył” (*Inter mirifica*, n. 1), a które niezmiernie powiększyły i rozszerzyły możliwości przekazu informacji i tak bardzo wzmocniły siłę naszego głosu, że może on docierać równocześnie do uszu niezliczonej liczby ludzi.

Środki społecznego przekazu – żadnego z nich nie wyłączając z naszej wdzięcznej pamięci – umożliwiają każdemu człowiekowi wstęp na wspólny areopag, gdzie następuje publiczne wyrażanie myśli i wymiana idei, rozpoczyna się obieg wiadomości, przekazywane są i odbierane wszelkiego rodzaju informacje. Za to wszystko wielbimy naszego Ojca Niebieskiego, od którego pochodzi „każde dobro, jakie otrzymujemy, i wszelki dar doskonały” (Jk 1, 17), por. Orędzie, n. 1.

Należy zauważyć, że już w roku 1990 w Orędziu na XXIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu pod tytułem „Misja Kościoła w erze komputerów” Jan Paweł II profetycznie stwierdził, że dzisiaj „nie rozpatruje się już środków społecznego przekazu jedynie jako swoistych narzędzi czy technik, ale uważa się je raczej za część pewnej kultury, wciąż jeszcze podlegającej ewolucji, której wszystkie implikacje nie są na razie dokładnie rozpoznane, a jej możliwości wykorzystywane są jak dotąd tylko częściowo” (por. Orędzie, n. 1).

Możemy faktycznie mówić o „nowej kulturze” ukształtowanej przez współczesne środki przekazu, a jak uczy Sobór Watykański II „Bóg [...] przemawiał [do ludzi] stosowanie do stanu kultury właściwego różnym epokom. Podobnie i Kościół, żyjący w ciągu wieków w różnych warunkach, posłużył się dorobkiem różnych kultur, ażeby Chrystusowe orędzie zbawcze rozpowszechnić [...] oraz wyjaśniać” (*Gaudium et spes*, n. 58).

2.2. Formy instrumentalizacji

Odwołując się do jasnej zasady personalizmu Jan Paweł II pyta: Czy mass media rzeczywiście odpowiadają pokładanym w nich oczekiwaniom, czy są czynnikami, które sprzyjają realizowaniu się człowieka w jego „odpowiedzialnej wolności”?

Jak wyrażają się środki przekazu lub jak są stosowane dla realizacji człowieka w wolności i jak rozwijają wolność? W istocie przedstawiają się one, zauważa Jan Paweł II, jako rzeczywistość „siły wyrazu”, a często – pod pewnym względem – jako „narzucenie”, skoro dzisiejszy człowiek nie może stworzyć wokół siebie pustki ani ukryć się w izolacji, co równałoby się pobawieniu kontaktów, bez których człowiek nie może się obyć.

Często mass media są wyrazem władzy, stwierdza Jan Paweł II, która staje się ciemnym cieniem, szczególnie tam, gdzie nie dopuszcza się istnienia pluralizmu. Może to nastąpić nie tylko tam, gdzie w wyniku dyktatury, spod jakiegokolwiek znaku, wolność faktycznie nie istnieje, ale tam również, gdzie mimo jakiegoś zachowania wolności towarzyszy jej bez przerwy rozwinięte na wielką skalę szukanie korzyści oraz jawne lub ukryte naciski. Odnosi się to szczególnie do pogwałcenia praw wolności religijnej, ale również dotyczy innych sytuacji ucisku, które z różnych powodów bazują w rzeczywistości na instrumentalizacji człowieka (por. *Orędzie*, 1981, n. 3).

W dokumencie *Szybki rozwój* (24 stycznia 2005 roku) Jan Paweł II wskazał trzy formy odniesienia do mediów: formację, uczestnictwo i dialog, bowiem „brak odpowiedniej formacji może spowodować ryzyko, że zamiast służyć osobom, media będą je traktować instrumentalnie i uzależniać od siebie” (por. n. 11). Ojciec Święty zachęca do współodpowiedzialnego uczestnictwa i rozwijania kultury współodpowiedzialności. Wreszcie zaprasza do dialogu jako czynnika wzajemnego poznania i solidarności.

a) pornografia

Według Jana Pawła II zagrożeniem, stanowiącym poważny zamach na odpowiedzialną wolność użytkowników środków społecznego przekazu,

o którym trzeba wspomnieć, jest rozbudzanie seksualizmu, aż po zalew pornografii w słowie mówionym lub pisanym, w obrazach, w przedstawieniach, a nawet w występach określanych jako „artystyczne”. Dochodzi niekiedy do prawdziwego stręczycielstwa, które dokonuje dzieła zniszczenia i deprawacji. Ujawnianie tego stanu rzeczy nie jest, jak to się często słyszy, przejawem wstecznej mentalności lub cenzorskich zakusów: również i tutaj występuje się z oskarżeniem w imię wolności, która wymaga i żąda, aby nie podlegać przymusowi ze strony tego, kto chciałby przekształcić seksualizm w „cel”. Działalność ta, wraz z będącym jej konsekwencją przejściem do narkotyków, perwersji, degeneracji, jest nie tylko antychrześcijańska, lecz antyhumanitarna (*Orędzie*, 1981, n. 4).

b) przemoc

W *Orędziu* (1994) Jan Paweł II napisał, że pracownicy telewizji – dyrektorzy i kierownicy, producenci i reżyserzy, autorzy, reporterzy i dziennikarze, osoby występujące przed kamerami i personel techniczny – wszyscy mają bardzo poważne obowiązki moralne wobec rodzin, które stanowią tak wielką część ich odbiorców. W swoim życiu zawodowym i osobistym pracownicy telewizji powinni kierować się szacunkiem i uznaniem dla rodziny jako najważniejszej w społeczeństwie wspólnoty życia, miłości i solidarności. Świadomi wielkiego wpływu, jaki wywiera środek przekazu, w którym pracują, powinni szerzyć zdrowe wartości moralne i duchowe, unikając „wszystkiego, co mogłoby zaszkodzić istnieniu, trwałości, harmonii i szczęściu rodziny”, a więc „pornografii i przemocy, propagowania rozwodów lub aspołecznych postaw wśród młodzieży” (Paweł VI, *Orędzie na Światowy Dzień Pokoju*, 1969, n. 2).

Daje się zauważyć, że informacje i obrazy przekazywane przez mass media zawierają ładunek agresywności, począwszy od widowisk po „orędzia” polityczne, przez sterowane i prefabrykowane „odkrycia kulturalne”, które są prawdziwą „indoktrynacją”, oraz poprzez „hasła reklamowe”. Spotyka się wysławianie gwałtu poprzez opisywanie go i przedstawianie w codziennych wiadomościach, z „upodobaniem” do opisów i obrazów, nawet pod pretekstem jego potępienia! Zbyt często odbywa się to w ramach „poszukiwań”, zmierzających do wywołania gwałtownych emocji i utrzymania w napięciu coraz bardziej apatycznej uwagi widza (*Orędzie*, 1981, n. 4).

W ostatnim swoim *Orędziu* na XXXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2005) zatytułowanym „Środki społecznego przekazu w służbie wzajemnego zrozumienia między narodami” Jan Paweł II napisał,

że przedstawianie innych ludzi w złym świetle stanowi podłoże konfliktów, które bardzo łatwo mogą stać się ogniskami przemocy, wojen czy wręcz ludobójstwa. Zamiast budować jedność i umacniać wzajemne zrozumienie, media mogą demonizować inne grupy społeczne, etniczne i religijne, siejąc lęk i nienawiść. Zapobieganie temu jest ważnym obowiązkiem osób odpowiedzialnych za sposób przekazu i jego treść. Co więcej, ogromne możliwości mediów mogą być wykorzystane, by budować pokój i pomosty dialogu między narodami, przerwać błędne koło przemocy, odwetu i nowych agresji, tak bardzo dziś powszechnych. Jak mówią słowa św. Pawła, „Nie daj się zwyciężyć złu, ale zło dobrem zwyciężaj!” (Rz 12, 21), por. *Orędzie*, n. 2.

c) konsumpcjonizm

Według Jana Pawła II na miejsce wychowania przez tradycyjnych wychowawców, a zwłaszcza przez rodziców, usiłuje wejść wychowanie jednostronne, które pomija podstawowy stosunek międzysobowy oparty na dialogu. W ten sposób, zamiast kultury zbudowanej na wartościach-treściach, na jakości informacji, pojawia się kultura tymczasowości, która prowadzi do odrzucenia długoterminowych zobowiązań, oraz kultura masowa, skłaniająca do ucieczki od osobistych wyborów, inspirowanych wolnością. Formacji nastawionej na rozwój poczucia odpowiedzialności indywidualnej i zbiorowej przeciwstawia się postawę biernego przyjmowania mody i potrzeb narzuconych przez materializm, który pobudzając do konsumpcji pozostawia w ludzkiej świadomości pustkę. Wyobraźnia, właściwa wiekowi młodzieńczemu, stanowiąca wyraz zdolności twórczych, szlachetnych porywów, zmienia się w jałowe życie się z obrazem, to znaczy w przyzwyczajenie, które staje się nieudolnością i niweczy bodźce i pragnienia, zaangażowanie i pomysłowość.

Przeciwstawiając się utylitaryzmowi Jan Paweł II mocno zaznaczył, iż nie należy nigdy zapominać, że działalność środków społecznego przekazu nie jest przedsięwzięciem często użytkowym i że nie polega wyłącznie na zachęcaniu, przekonywaniu lub sprzedawaniu. Tym bardziej też środki te nie są narzędziem ideologii. Zdarza się, że środki społecznego przekazu traktują ludzi wyłącznie jako konsumentów lub jako rywalizujące ze sobą grupy interesów albo też manipulują telewidzami, czytelnikami i słuchaczami jak martwymi liczbami, spodziewając się po nich określonych korzyści – poparcia politycznego czy też zwiększonej sprzedaży jakichś towarów. Takie właśnie praktyki niszczą wspólnotę. „Zadaniem przekazu społecznego jest jednoczenie ludzi i wzbogacanie ich życia”, a nie izolowanie i wykorzystywanie.

Środki społecznego przekazu, właściwie używane, mogą się przyczyniać do stworzenia i utrzymania ludzkiej wspólnoty, opartej na sprawiedliwości i miłości. Jeśli to czynią, są znakiem nadziei (*Orędzie*, 1998, n. 4).

Trzeba ufać, że kontrast między użytkownikami nowych środków informacji i przekazu a tymi, którzy nadal nie mają do nich dostępu, nie przerodzi się w jeszcze jedno niekontrolowane źródło nierówności i dyskryminacji. W niektórych częściach świata podnoszą się głosy sprzeciwu wobec tego, co jest postrzegane jako dominacja w środkach przekazu tak zwanej kultury zachodniej. Sądzi się czasem, że treści i programy przekazywane przez media są odzwierciedleniem wartości uchodzących za typowo zachodnie i – w szerszym ujęciu – że wyrażają wartości chrześcijańskie. Prawda jest natomiast taka, że jako pierwszą i autentyczną wartość traktuje się w tej dziedzinie zysk ekonomiczny (*Orędzie*, 1997, n. 1).

2.3. Mentalność postmodernistyczna

W Liście apostołskim *Szybki rozwój* (2005) Jan Paweł II zauważył, że w naszych czasach szerzy się przekonanie, iż bezpowrotnie „minęła już epoka pewności”: zdaniem wielu, człowiek powinien nauczyć się żyć na horyzoncie całkowitego braku sensu i w poczuciu tymczasowości i przemijania ludzkiego (por. n. 7).

a) postmodernizm

Pisząc o głoszeniu Ewangelii w epoce globalnej komunikacji Jan Paweł II stwierdza, że świat środków przekazu może się czasem wydawać obojętny czy nawet wrogo usposobiony do chrześcijańskiej wiary i moralności. Wynika to po części stąd, że kultura medialna jest tak głęboko przepojona typowo postmodernistyczną mentalnością, dla której jedyną absolutną prawdą jest ta, iż nie istnieją prawdy absolutne, a gdyby nawet istniały, byłyby niedostępne dla ludzkiego rozumu i tym samym pozbawione znaczenia. W tej perspektywie istotna jest nie tyle prawda, co „wiadomość”: coś, co może wzbudzać zainteresowanie lub rozbawić odbiorców; rodzi to nieodpartą pokusę odsunięcia na bok kryteriów prawdy. W rezultacie świat mediów może czasem jawić się jako środowisko równie nieprzyjazne ewangelizacji jak pogański świat z czasów apostołskich. Ale podobnie jak pierwsi świadkowie Dobrej Nowiny nie cofnęli się w obliczu przeszkód, nie powinni ustąpić także dzisiejsi uczniowie Chrystusa. Do dziś rozbrzmiewa wśród nas echo wołania św. Pawła: „Biada mi, gdybym nie głosił Ewangelii!” (1 Kor 9, 16).

Choć jednak świat środków przekazu może się czasem wydawać nie do pogodzenia z chrześcijańskim orędziem, stwarza też wyjątkowe możliwości głoszenia zbawczej prawdy Chrystusa całej ludzkiej rodzinie. Jako przykład można podać satelitarne transmisje uroczystości religijnych, które docierają często do odbiorców na całej ziemi, albo pozytywny potencjał internetu, zdolnego przenosić także religijne informacje i nauczanie poza wszelkie bariery i granice. Możliwość przemawiania do tak szerokiego kręgu odbiorców nie istniała nawet w najbardziej fantastycznych wyobrażeniach tych, którzy głosili Ewangelię przed nami. W naszej epoce potrzebne jest zatem aktywne i twórcze wykorzystywanie mediów przez Kościół. Kato-licy powinni odważnie „otworzyć drzwi” środków przekazu Chrystusowi, tak aby Jego Dobra Nowina była głoszona z dachów całego świata! (por. *Orędzie*, 2001, n. 3).

Sprawą szczególnie pilną jest kształtowanie zdrowej opinii publicznej w dziedzinie moralności i religii. Aby położyć kres szerzeniu się moralnego permissywizmu i obojętności religijnej, trzeba się starać o to, by opinia publiczna respektowała i ceniła wartości moralne i religijne, które czynią człowieka w pełni „ludzkiem” i nadają życiu pełny sens. Współczesna ludzkość bowiem zagrożona jest nihilizmem, czyli utratą wartości najbardziej ludzkich, moralnych i religijnych (*Orędzie*, 1986, n. 4).

Paweł VI w swej Adhortacji apostołskiej *Evangelii nuntiandi* mówi: „W naszych czasach, które charakteryzują się używaniem środków społecznego przekazu, zwanych mass media, przy pierwszym zapoznawaniu z wiarą, w nauczaniu katechetycznym czy w dalszym pogłębianiu wiary, nie może braknąć ich pomocy, jak to już zaznaczyliśmy wyżej. Środki te, wprzęgnięte w służbę Ewangelii, niezmiernie poszerzają zakres słuchania słowa Bożego i zanoszą orędzie zbawienia do milionów ludzi. Kościół byłby winny przed swoim Panem, gdyby nie używał tych potężnych pomocy, które ludzki umysł coraz bardziej usprawnia i doskonali. Za ich pośrednictwem głosi orędzie, jakie mu zostało powierzone, «na dachach»; w nich znajduje nowe i skuteczne formy świętego oddziaływania, współczesną ambonę; poprzez nie może przemawiać do rzesz” (*Evangelii nuntiandi*, n. 45).

W Orędziu na XXXVIII Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2004) zatytułowanym „Media w rodzinie: ryzyko i bogactwo” Jan Paweł II stwierdził, iż pogłębiona refleksja nad „etycznym wymiarem przekazu społecznego” powinna skłaniać do podejmowania konkretnych inicjatyw w celu eliminacji zagrożeń dla dobra rodziny ze strony mediów i zapewnienia, że te potężne środki przekazu będą dla niej nadal źródłem treści naprawdę

wzbogacających. Szczególna odpowiedzialność w tej dziedzinie spoczywa na samych pracownikach mediów, na władzach i na rodzicach.

Papież Paweł VI zwracał uwagę, że osoby pracujące zawodowo w środkach przekazu powinny „znać i szanować potrzeby rodziny, co czasem może wymagać od nich odwagi, a zawsze wysokiego poczucia odpowiedzialności” (*Orędzie*, 1969, n. 1). Niełatwo jest opierać się naciskom natury komercyjnej lub żądaniom dostosowania się do nakazów świeckich ideologii, a jednak do tego właśnie są zobowiązani odpowiedzialni pracownicy mediów. Stawka jest wysoka, bo każdy zamach na tę podstawową wartość, jaką jest rodzina, to zamach na prawdziwe dobro ludzkości.

Na władzach spoczywa ważny obowiązek wspierania małżeństwa i rodziny dla dobra społeczeństwa. Jednakże wielu akceptuje dziś i stosuje niezdrowe, libertyńskie poglądy pewnych ugrupowań nawołujących do praktyk, które pogłębiają poważny kryzys rodziny i podważają samą koncepcję rodziny. Władze publiczne, nie uciekając się do stosowania cenzury, ale poprzez odpowiednią politykę i wprowadzaniu procedur regulacyjnych muszą dbać o to, aby media nie działały przeciwko dobru rodziny. Przedstawiciele rodzin powinni uczestniczyć w kształtowaniu takiej polityki władz.

Osoby odpowiedzialne za politykę w dziedzinie środków przekazu i sprawy publiczne winny też dążyć do równomiernego rozmieszczenia zasobów medialnych w skali krajowej i międzynarodowej, troszcząc się zarazem o integralność tradycyjnych kultur. Media nie powinny sprawiać wrażenia jakoby ich celem było niszczenie zdrowych rodzinnych wartości tradycyjnych kultur albo zastąpienie tychże wartości – w ramach procesu globalizacji – zlaicyzowanymi wartościami społeczeństwa konsumpcyjnego (por. *Orędzie*, n. 4).

b) opinia publiczna

W Orędziu na XX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1986) Jan Paweł II podjął temat kształtowania opinii publicznej.

„Opinia publiczna” polega na wspólnym i zbiorowym sposobie myślenia oraz odczuwania mniej lub bardziej licznej grupy społecznej w określonym miejscu i czasie. Odzwierciedla ona to, co ludzie powszechnie myślą na jakiś temat, o jakimś wydarzeniu lub jakiejś sprawie posiadającej pewne znaczenie. Opinia publiczna powstaje w ten sposób, że znaczna liczba ludzi przyswaja sobie i uznaje za prawdziwe i słuszne to, co myślą i mówią pewne osoby lub grupy cieszące się szczególnym autorytetem kulturalnym bądź moralnym.

Bez wątpienia bowiem wprowadzenie w niektórych państwach niesłusznych praw – na przykład prawa do przerywania ciąży – jest wynikiem nacisku opowiadającej się za nimi opinii publicznej (Orędzie, n. 2).

Stąd właśnie wynika ogromne znaczenie wytwarzania moralnie zdrowej opinii publicznej w sprawach, które najściślej wiążą się z dobrem ludzkości naszych czasów. Należy do nich wartość ludzkiego życia, rodziny, pokoju, sprawiedliwości między narodami.

Należy koniecznie budzić wrażliwość opinii publicznej na absolutną wartość ludzkiego życia, które winno być w pełni uznawane we wszystkich swoich stadiach, od chwili poczęcia aż do śmierci, i we wszystkich swoich formach, również wtedy, gdy jest naznaczone chorobą lub jakąkolwiek ułomnością fizyczną czy duchową. Coraz bardziej szerzy się bowiem mentalność materialistyczna i hedonistyczna, według której życie tylko wtedy zasługuje on ochronę, gdy odznacza się zdrowiem, młodością i pięknem (Orędzie, n. 3).

Jest również rzeczą konieczną, aby właściwie kształtować opinię publiczną dotyczącą rodziny, tak aby pomagała przewyżczać pewne schematy myślenia i odczuwania sprzeczne z planem Bożym, według którego rodzina jest nierozzerwalna i płodna. Niestety, szerzy się opinia publiczna sprzyjająca wolnym związkom, rozwodom i drastycznej redukcji urodzeń przy zastosowaniu dowolnych środków. Trzeba ją prostować, bowiem przynosi ona szkody prawdziwemu dobru ludzkości, która będzie tym szczęśliwsza, im większym zdrowiem i harmonią będzie odznaczać się rodzina.

Należy także tworzyć coraz silniejszą opinię publiczną popierającą pokój oraz wszystko, co go buduje i utrzymuje: wzajemny szacunek i zrozumienie między narodami; odrzucającą wszelkie formy dyskryminacji rasowej i przesadnego nacjonalizmu; popierającą uznanie praw i słusznych dążeń narodów, rozbrojenie w sensie duchowym i materialnym, wysiłki podejmowane w celu pokojowego rozwiązania konfliktów (por. Orędzie, n. 3).

W roku 1998 Jan Paweł II zachęca do uważnego odczytywania znaków czasu w otaczającym świecie. Do tych znaków nadziei należą: postępy nauki, techniki, a zwłaszcza medycyny, służące życiu ludzkiemu, głębsza świadomość naszej odpowiedzialności za środowisko naturalne, wysiłki podejmowane w celu przywrócenia pokoju i sprawiedliwości tam, gdzie zostały one naruszone, pragnienie pojednania i solidarności między narodami, zwłaszcza w sferze złożonych stosunków między Północą i Południem świata. Także w Kościele wiele jest znaków nadziei, takich

jak bardziej uważne wsłuchiwanie się w głos Ducha Świętego, który każe nam otwierać się na przyjęcie charyzmatów i popierać aktywność ludzi świeckich, głębsze zaangażowanie w sprawę jedności chrześcijan, coraz większa świadomość znaczenia dialogu z innymi religiami i ze współczesną kulturą (*Orędzie*, n. 2).

3. Jasna zasada personalizmu

Jasna zasada personalizmu, która jest ściśle związana z respektowaniem obiektywnego porządku moralnego, polega na afirmowaniu nienaruszalnej godności osoby ludzkiej (por. *Kompendium nauki społecznej Kościoła*, n. 107). Zasada personalizmu została wyrażona bardzo jasno w dokumencie *Etyka w środkach społecznego przekazu* (4 czerwca 2000 roku) Papieskiej Rady ds. Środków Społecznego Przekazu: „Osoba ludzka i wspólnota ludzka są celem i miarą stosowania środków społecznego przekazu; komunikacja musi przebiegać od osoby do osoby i służyć integralnemu rozwojowi osób” (n. 21). Zatem odniesienie w mass mediach do pierwszeństwa relacji osobowych i jasnej hierarchii wartości (miłość, sprawiedliwość, prawda, solidarność); odpowiedzialna wolność człowieka, która respektuje porządek moralny zarówno przez producentów, jak i przez odbiorców; służy prawdziwemu uwielbieniu Boga i zbawieniu człowieka.

Według Jana Pawła II głównym wyzwaniem moralnym wszelkiej komunikacji społecznej jest poszanowanie prawdy i służba prawdzie. Dla międzyludzkiej komunikacji niezbędna jest wolność poszukiwania i mówienia prawdy, a przede wszystkim dotyczącej natury i przeznaczenia osoby ludzkiej, społeczeństwa i dobra wspólnego oraz naszego stosunku do Boga. Media mają pod tym względem niezastąpioną odpowiedzialność, gdyż są nowoczesnym forum, na którym następuje rozpowszechnianie idei i gdzie ludzie mogą wzrastać we wzajemnym zrozumieniu i solidarności. Dlatego papież Jan XXIII bronił prawa człowieka do „wolności w poszukiwaniu prawdy oraz – przy zachowaniu zasad porządku moralnego i dobra ogółu – do wypowiadania i rozpowszechniania swych poglądów” (*Pacem in terris*, n. 12; por. *Orędzie*, 2003, n. 3).

3.1. Relacje osobowe w ewangelizacji

Według Jana Pawła II relacje osobowe w ewangelizacji dotyczą przede wszystkim głoszenia Ewangelii od osoby do osoby i rodziny jako wspólnoty osób.

a) głoszenie Ewangelii od osoby do osoby

Według Jana Pawła II relacje osobowe stanowią priorytet prawdziwej ewangelizacji. „Fakt, że za pośrednictwem internetu ludzie nawiązują wiele nowych znajomości, korzystając ze środków, które jeszcze do niedawna powstawały poza granicami wyobraźni, daje wspaniałe możliwości głoszenia Ewangelii. Należy jednak pamiętać, że relacje nawiązywane drogą elektroniczną nie zastąpią nigdy bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem, czego wymaga prawdziwa ewangelizacja. Głoszenie Dobrej Nowiny polega bowiem na tym, „że osoba posłana, by ewangelizować daje osobiste świadectwo wiary” (por. Rz 10, 14–15)”, por. Jan Paweł II, Orędzie, 2002, n. 5.

W Orędziu na XXXIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2000) zatytułowanym „Głosić Chrystusa na progu nowego tysiąclecia” Jan Paweł II napisał: „Głoszenie bezpośrednie, osobiste – gdy konkretny człowiek dzieli się z innym swą wiarą w zmartwychwstałego Pana – ma doniosłe znaczenie, podobnie jak inne tradycyjne formy głoszenia słowa Bożego. Zarazem jednak głoszenie musi się dziś dokonywać także w środkach społecznego przekazu i poprzez nie”. „Kościół byłby winny przed swoim Panem, gdyby nie używał tych potężnych pomocy” (Paweł VI, Adhortacja apostołska *Evangelii nuntiandi* (8 grudnia 1975, n. 45).

Aby świadczyć o Chrystusie, człowiek musi sam Go spotkać i rozwijać „osobistą więź z Nim przez modlitwę, Eucharystię i sakrament pojednania, czytanie i rozważanie słowa Bożego, studium chrześcijańskiej nauki, służbę innym”. Zawsze też, jeśli świadectwo to jest autentyczne, jest dziełem Ducha Świętego w znacznie większej mierze niż człowieka (por. Orędzie, n. 1). Nawet cierpienia stają się narzędziem pełnienia misji.

W roku 1993 Jan Paweł II podjął hasło: „Rola kaset magnetofonowych i magnetowidowych w kształtowaniu kultury i sumienia” w Orędziu na XXVII Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu. Ojciec Święty stwierdził, że kasety magnetofonowe i magnetowidowe mogą służyć ogromną pomocą w kulturalnym, społecznym i religijnym rozwoju człowieka. Mogą oddać wielkie usługi w przekazie wiary, choć „nigdy nie zastąpią osobistego świadectwa, które jest niezbędną formą głoszenia pełni prawdy i wartości chrześcijańskiego orędzia” (por. Orędzie, n. 1).

Ponadto osobista więź z Chrystusem stanowi podstawę ewangelizacji, prawdziwe relacje osobowe. Liturgia Kościoła jest szczytem komunii osobowej z Chrystusem i z bliźnimi, ze wspólnotą ludzi. Pierwszeństwo w ewangelizacji stanowią bowiem relacje osobowe.

W roku 1984 Jan Paweł II ogłosił Orędzie na XVIII Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu pod hasłem: „Środki społecznego przekazu pomostem pomiędzy wiarą i kulturą”. Apelując, by mass media służyły pełnemu człowieczeństwu w cywilizacji o „wymiarze planetarnym”, podkreślił, aby wszyscy, ludzie środków społecznego przekazu, byli świadomi, że rozpowszechnianie przez nich wiadomości docierają do mas, które są masami tylko ze względu na liczebność tworzących je ludzi, z których jest człowiekiem, konkretną i niepowtarzalną osobą i jako osoba musi być uznawany i szanowany. Bieda temu, przez kogo dokonuje się zgorzsenie, przede wszystkim wśród najmniejszych (por. Mt 13, 6)!

Ze względu na to, że w procesie komunikowania na początku znajduje się człowiek-nadawca, u kresu zaś człowiek-odbiorca, środki społecznego przekazu ułatwią spotkanie wiary i kultury, o ile doprowadzą do spotkania pomiędzy osobami w taki sposób, aby tworzyła się nie masa odizolowanych jednostek, prowadzących dialog ze stronicą, sceną, małym lub dużym ekranem, ale wspólnota osób świadomych wagi spotkania z wiarą i kulturą, gotowych urzeczywistnić to spotkanie poprzez kontakt osobisty – w rodzinie, w miejscu pracy, w stosunkach społecznych (*Orędzie*, n. 4.6).

Kultura jest bowiem wymiarem relacyjnym i społecznym bytu ludzkiego; oświecana wiarą, wyraża także pełną komunikację człowieka z Bogiem w Chrystusie i w zetknięciu z prawdami objawionymi przez Boga łatwiej znajduje fundament dla prawd ludzkich, które działają na rzecz wspólnego dobra.

Niech więc ci, którzy wykorzystują środki przekazu społecznego do celów ewangelizacji, wnosząc tym samym wkład w budowę podłoża kulturalnego, w którym „człowiek świadomy swego związku z Bogiem staje się bardziej człowiekiem”, będą przeświadczeni o swym wzniosłym posłannictwie. Oby posiadali konieczne przygotowanie zawodowe i czuli się odpowiedzialni za to, że orędzie ewangeliczne będzie przekazywane w całej swej czystości i integralności, bez mylenia nauki Bożej z opiniami ludzi. Środki masowego przekazu bowiem, zarówno wtedy, gdy zajmują się informowaniem o sprawach bieżących, jak i wtedy, gdy poruszają tematy czysto kulturalne, gdy stają się środkami artystycznego wyrazu lub służą rozrywce, odwołują się zawsze do określonej koncepcji człowieka i są oceniane właśnie na podstawie słuszności i kompletności owej koncepcji (por. *Orędzie*, n. 2.4).

Przyglądając się współczesnym środkom przekazu w służbie postępu kobiety w społeczeństwie Jan Paweł II z mocą stwierdził w Orędziu na XXX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1996), że często

jednak obserwujemy ze smutkiem, iż środki przekazu wyzyskują kobiety zamiast ukazywać ich godność. Ileż razy kobiety są traktowane nie jako osoby o niezbywalnej godności, ale jak przedmioty, które mają zaspokajać cudzą żądzę przyjemności lub władzy? Ileż razy lekceważy się czy wręcz ośmiesza rolę kobiety jako żony i matki? Ileż razy rolę kobiety w miejscu pracy i w życiu zawodowym ukazuje się tak, jakby była ona karykaturą mężczyzny, pomijając specyficzne cechy kobiecej intuicji, jej zdolność współczucia i zrozumienia, jakże istotną dla „cywilizacji miłości”? (*Orędzie*, n. 1)

Macierzyństwo jest często lekceważone, choć powinno być należycie doceniane, bo przecież samo swoje istnienie ludzkość zawdzięcza kobietom, które postanowiły zostać żonami i matkami. Jest to z pewnością niesprawiedliwe, że wobec tych kobiet stosuje się dyskryminację ekonomiczną i społeczną, bo wybrały jedno z fundamentalnych ludzkich powołań (*Orędzie*, n. 1).

„We wszystkich tych dziedzinach obecność kobiety będzie bardzo cenna, ponieważ przyczyni się do ukazania sprzeczności społeczeństwa rządzącego się wyłącznie kryteriami wydajności i produktywności oraz każe zmienić te systemy, poddając je procesowi «humanizacji», która charakteryzuje «cywilizację miłości»” (*List do rodzin*, n. 1).

W roku 1992 Jan Paweł II powołał się na słowa Pawła VI zawarte w Adhortacji apostołskiej *Evangelii nuntiandi* (8 grudnia 1975 roku): Chrześcijańska odpowiedź na zło to przede wszystkim uważne słuchanie Dobrej Nowiny i upowszechnianie Bożego orędzia zbawienia w Jezusie Chrystusie. Chrześcijanin winien głosić „dobrą nowinę”, orędzie Chrystusa i z radością dzielić się nim z każdym człowiekiem dobrej woli, który potrafi go wysłuchać.

Musimy głosić orędzie przede wszystkim poprzez świadectwo własnego życia, bowiem – jak mówią mądrze słowa papieża Pawła VI – „człowiek naszych czasów chętniej słucha świadków, aniżeli nauczycieli; a jeśli słucha nauczycieli, to dlatego, że są świadkami” (*Evangelii nuntiandi*, n. 41). Powinniśmy być jak miasto na górze, jak widoczna dla wszystkich lampa na świeczniku, aby nasze światło świeciło jak latarnia morska wskazująca drogę do bezpośredniego portu (por. Mt 5, 14–15).

Ponadto Jan Paweł II zapraszał do podwójnego szacunku: respektu do Osoby Boskiej Ducha Świętego i respektu do osoby ludzkiej. „Głoszenie Dobrej Nowiny powinno być nacechowane dwojakim szacunkiem, którego potrzebę Kościół stale podkreśla: szacunkiem dla wszystkich bez wyjątku ludzkich istot w ich poszukiwaniu odpowiedzi na najgłębsze pytania życia i szacunkiem dla działania Ducha, zawsze tajemniczo obecnego w sercu każdego człowieka” (por. *Redemptoris missio*, n. 29).

b) rodzina jako wspólnota osób

Jan Paweł II patrzy na rodzinę jako *communio personarum*, w której są rodzice, młodzież i dzieci. W roku 1994 był obchodzony Międzynarodowy Rok Rodziny.

W Orędziu na XXVIII Światowy Dzień Społecznego Przekazu (1994) zatytułowanym „Telewizja w rodzinie: kryteria właściwego wyboru programów” Jan Paweł II stwierdził, że rodzina oparta na małżeństwie jest jedyną w swoim rodzaju wspólnotą osób, którą Bóg uczynił „naturalną i podstawową komórką społeczną” (*Powszechna Deklaracja Praw Człowieka*, art. 16,3). Telewizja i inne środki przekazu mają ogromną zdolność utrwalania i umacniania zarówno tej wspólnoty wewnątrz rodziny, jak i jej solidarności z innymi rodzinami oraz ducha służby społeczeństwu (*Orędzie*, n. 1).

Zarazem Jan Paweł II przestrzegął, że telewizja może też szkodzić życiu rodzinnemu: przez propagowanie fałszywych wartości i wzorów postępowania, przez rozpowszechnianie pornografii i obrazów brutalnej przemocy; przez wpajanie moralnego relatywizmu i religijnego sceptycyzmu: przez przedstawienie bieżących wydarzeń i problemów w sposób celowo wypaczony; przez agresywną reklamę, odwołującą się do najniższych instynktów; wreszcie przez zachwalanie fałszywych wizji życia, które sprzeciwiają się zasadzie wzajemnego szacunku oraz utrudniają ustanowienie sprawiedliwości i pokoju.

Nawet wówczas, gdy programy telewizyjne nie budzą zastrzeżeń moralnych, telewizja może wywierać ujemny wpływ na rodziny. Może powodować zamykanie się członków rodziny w ich osobnych światach, rozrywając prawdziwe więzi międzypersonalne; może stać się także przyczyną rozłamów w rodzinie, prowadząc do wzajemnego wyobcowania się rodziców i dzieci (*Orędzie*, n. 1).

Mówiąc o „rodzinnym wymiarze” telewizji Ojciec Święty umacniał: „Trzeba zachęcać władze publiczne, by określały i egzekwowały rozsądne normy etyczne dotyczące programów telewizyjnych, chroniące wartości ludzkie i religijne, na których zbudowana jest rodzina, a zapobiegające wszystkiemu, co szkodliwe” (*Orędzie*, n. 1).

— rodzice

Według Jana Pawła II na rodzicach spoczywa doniosły obowiązek wychowania rodziny do krytycznego korzystania ze środków społecznego przekazu. Wagę tego zadania należy wyjaśniać szczególnie młodym małżeństwom (*Orędzie*, 1993, n. 1).

W Adhortacji apostołskiej *Familiaris consortio* Jan Paweł II napisał, że rodzice jako pierwsi i najważniejsi wychowawcy swoich dzieci są też dla nich pierwszym źródłem wiedzy o mediach. Ich zadaniem jest wpojenie potomstwu umiejętności „korzystania z umiarem, krytycznie, czujnie i roztropnie z tych środków” w rodzinnym domu (*Familiaris consortio*, n. 76). Gdy rodzice wywiązują się z tego zadania dobrze i konsekwentnie, życie rodzinne ogromnie na tym zyskuje. Nawet małym dzieciom można przekazać istotne informacje na temat mediów.

W roku 2004 Jan Paweł II napisał w Orędziu, że rodzice powinni także ustalać reguły korzystania ze środków społecznego przekazu w domu. Powinno to polegać między innymi na planowaniu i programowaniu korzystania z mediów, na ścisłym ograniczaniu czasu, jaki dzieci im poświęcają, organizowaniu wspólnych rozrywek w gronie rodziny, całkowitym zabranianiu dostępu do niektórych środków przekazu oraz okresowej rezygnacji z korzystania z wszystkich mediów na rzecz innych form wspólnego spędzania czasu. Przede wszystkim rodzice powinni dawać dzieciom dobry przykład swym rozważnym i wybiórczym korzystaniem z mediów. W wielu przypadkach przydatne może być współdziałanie rodzin, które razem zastanawiają się, jakie problemy i możliwości stwarza korzystanie z mediów. Rodziny powinny otwarcie mówić producentom, twórcom reklam i władzom publicznym, co im się podoba, a co nie (*Orędzie*, n. 5).

— młodzież

Kościół, spełniając coraz bardziej naglące zadanie ewangelizacji, powinien skorzystać z nowych możliwości, które otworzył postęp w dziedzinie techniki komputerowej i satelitarnej. Najistotniejsze i najpilniejsze orędzie Kościoła dotyczy poznania Chrystusa i ofiarowanej przez Niego drogi zbawienia. To właśnie orędzie Kościół musi przedstawiać wszystkim ludziom, niezależnie od wieku, zachęcając ich do przyjęcia Ewangelii z miłością, a zarazem nie zapominając, że „prawda nie inaczej się narzuca, jak tylko siłą samej prawdy, która wnika w umysły jednocześnie łagodnie i silnie” (*Dignitatis humanae*, n. 1).

Rozważając misję Kościoła w erze komputerów Jan Paweł II napisał w 1990 roku, że szczególnie młodzież szybko przystosowuje się do kultury komputerów i do ich „języka”, co z pewnością stanowi powód do zadowolenia. Okażmy zaufanie młodzieży! Przewaga ludzi młodych polega na tym, że wzrastają w czasie, gdy dokonuje się rozwój nowych technologii. To im przypadnie zadanie wykorzystania nowych narzędzi w coraz szerszym

i bardziej intensywnym dialogu między wszystkimi rasami i klasami, jakie zamieszkują nasz „coraz mniejszy świat”. Będą musieli odkryć odpowiednie formy zastosowania nowych systemów przechowywania i wymiany danych, by mogły one przyczynić się do umacniania coraz większej sprawiedliwości, do wzrostu poszanowania praw człowieka, do zdrowego rozwoju wszystkich jednostek i narodów oraz tych swobód, bez których niemożliwe jest życie w pełni ludzkie (Orędzie, n. 1).

W roku 1985 Jan Paweł II skierował Orędzie na XIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu pod tytułem „Środki społecznego przekazu w służbie chrześcijańskiej promocji młodzieży”. Ojciec Święty stwierdził, że według prawa do informacji, jakie każdy człowiek posiada, treść przekazu powinna zawsze odpowiadać prawdzie oraz – z poszanowaniem sprawiedliwości i miłości – być pełna.

Nabiera to jeszcze większego znaczenia, kiedy odbiorcami są ludzie młodzi, ci, którzy właśnie otwierają się na doświadczenia życia. W tym zwłaszcza przypadku informacja nie może pozostawać obojętna na wartości, które dotyczą głębi istnienia ludzkiego, takie jak prymat życia od samego jego poczęcia, wymiar moralny i duchowy, pokój, sprawiedliwość. Informacja nie może być neutralna w obliczu problemów i sytuacji, które na płaszczyźnie narodowej i międzynarodowej wstrząsają tkanką społeczną, takich jak wojna, naruszenie praw ludzkich, nędza, przemoc, narkomania (Orędzie, n. 2).

Zawsze losy człowieka decydowały się na polu prawdy, wyboru, jakiego on sam, mocą wolności pozostawionej mu przez Stwórcę, dokonuje pomiędzy dobrem a złem, światłem a ciemnością. Dziś jednak stajemy wobec przejmującego i bolesnego zjawiska: coraz większa jest liczba ludzi, którzy tego wyboru nie mogą swobodnie dokonać, ponieważ żyją w jarzmie ustrojów autokratycznych, są przytłoczeni systemami ideologicznymi, manipulowani przez totalizującą naukę i technikę, uzależnieni od mechanizmów, rządzących społeczeństwem prowokującym zachowania coraz bardziej bezosobowe (Orędzie, n. 3).

Dziennik, książka, płyta, film, radio, zwłaszcza telewizja, a obecnie magnetowid, aż po coraz bardziej wymyślny komputer stanowią dziś ważne, jeśli nie jedyne, źródło, poprzez które młody człowiek styka się z zewnętrzną rzeczywistością i przeżywa własną codzienność. Do źródła środków przekazu młody człowiek sięga zresztą coraz częściej, czy dlatego, że ma więcej wolnego czasu, czy też dlatego, że nerwowy rytm współczesnego życia wyostrzył skłonność do rozrywki jako zwykłej formy ucieczki. Ponadto, na

skutek nieobecności obojga rodziców, w sytuacji, gdy również matka zmuszona jest do pracy poza domem, rozluźnieniu uległa tradycyjna kontrola wychowawcza na sposobem korzystania z tych środków (*Orędzie*, n. 4).

— dzieci

Według Jana Pawła II Bóg powierzył rodzicom poważny obowiązek pomagania dzieciom „od najwcześniejszych lat w szukaniu prawdy i w życiu zgodnie z prawdą oraz w szukaniu dobra i szerzeniu go” (*Orędzie*, 1991, n. 3). Winni oni zatem prowadzić swoje dzieci do uznania wartości wszystkiego, „co jest prawdziwe, co godne, co sprawiedliwe, co czyste, co miłe, co zasługuje na uznanie” (Flp 4, 8).

Dlatego rodzice nie tylko muszą sami korzystać z telewizji w sposób rozważny, ale powinni też czynnie kształtować w swoich dzieciach nawyki w tej dziedzinie, by zapewnić ich zdrowy „rozwój osobowy, moralny i religijny”. Rodzice winni najpierw zasięgnąć informacji o treści danego programu, aby następnie podjąć na tej podstawie świadomą decyzję – kierując się dobrem rodziny – czy go obejrzeć, czy też nie. Mogą się tu okazać pomocne recenzje i oceny publikowane przez organizacje religijne i inne godne zaufania instytucje, a także programy wychowawcze uczące właściwego korzystania ze środków przekazu. Rodzice powinni też rozmawiać z dziećmi o telewizji, ucząc ich kontrolowania liczby i jakości oglądanych programów oraz dostrzegania i oceny moralnych wartości, które stanowią ich podłoże; to rodzina bowiem jest „środowiskiem stwarzającym najlepsze warunki do przekazania wartości religijnych i kulturowych, które pomagają człowiekowi w ukształtowaniu własnej tożsamości” (*Orędzie*, 1994, n. 2).

Kształtowanie u dzieci właściwych nawyków w oglądaniu telewizji będzie czasem wymagać wyłączenia telewizora – ponieważ lepiej jest zająć się czymś innym, ponieważ wymaga tego szacunek dla innych członków rodziny albo dlatego, że bezkrytyczne oglądanie telewizji może być szkodliwe. Rodzice, którzy systematycznie i na dużą skalę posługują się telewizją jako swego rodzaju elektroniczną niańką, wyrzekają się swojej roli najważniejszych wychowawców własnych dzieci. Takie uzależnienie się od telewizji może pozbawić członków rodziny okazji do wywierania wpływu na siebie nawzajem poprzez rozmowę, wykonywane razem czynności czy wspólną modlitwę. Mądrzy rodzice wiedzą także, że nawet dobre programy powinny być uzupełnione przez inne źródła informacji, rozrywki, wiedzy i kultury (*Orędzie*, 1994, n. 1).

W roku 1979 został ogłoszony przez ONZ Międzynarodowy Rok Dziecka. Ojciec Święty skierował *Orędzie* na XIII Światowy Dzień Środków Społecz-

nego Przekazu (1979) pod tytułem „Środki społecznego przekazu w służbie ochrony i rozwoju dzieci”. W Orędziu Jan Paweł II napisał, że urzeczone i bezbronne wobec świata i osób dorosłych, dzieci są w naturalny sposób skłonne do przyjęcia tego, co im się ofiaruje, zarówno dobrego jak złego. Dobrze o tym wiecie, wy, fachowcy od środków przekazu, a w szczególności wy, którzy zajmujecie się środkami audiowizualnymi. Dzieci przyciąga „mały ekran” i „duży ekran”. Śledzą każdy gest im ukazany i pojmują, wcześniej i lepiej od każdego innego człowieka, emocje i uczucia, jakie z nich wypływają.

Jak miękki wosk, na którym każdy nawet lekki nacisk pozostawia ślad, tak dusza dzieci wystawiona jest na każdy bodziec, który pobudza ich zdolność wyobrażania, fantazji, czułości, instynktu. Wrażenia zresztą w tym wieku wnikają bardzo głęboko w psychologię istoty ludzkiej i warunkują, często w sposób trwały, późniejsze odnoszenie się do siebie, do innych, do środowiska. Intuicja mówi, jak „subtelny jest ten pierwszy okres życia”. Już mądrość pogańska wysnuła dobrze znane wskazanie pedagogiczne, według którego *maxima debetur puero reverentia* – dziecku należy się największy szacunek; i w tym świetle zrozumiałe staje się umotywowane w swojej surowości upomnienie Chrystusowe: „Kto by się stał powodem grzechu dla jednego z tych małych, którzy wierzą we Mnie, temu byłoby lepiej kamień młyński zawiesić u szyi i utopić go w głębi morza” (Mt 18, 6). A bez wątpienia wśród „małych” w sensie ewangelicznym należy rozumieć także i dzieci (por. *Orędzie*, n. 1).

Jan Paweł II nazywa rodziców i odpowiedzialnych za mass media „proganistami ważnych wzorców dla młodych pokoleń” (*Orędzie*, n. 1).

Jaka zatem będzie podstawa odpowiedzialnych chrześcijan, a zwłaszcza rodziców i pracowników środków przekazu świadomych swoich obowiązków wobec dzieci? Oni powinni przede wszystkim troszczyć się o ludzki rozwój dziecka: roszczenie zachowania się wobec niego w podstawie „neutralności” i pozwalania mu „rosnąć” samorzutnie, kryje – pod pozorem szacunku dla jego osobowości – postawę niebezpiecznej bezstronności.

Takie zwalnianie się z obowiązku wobec dzieci jest nie do przyjęcia; w rzeczywistości d„zieci potrzebują pomocy w rozwoju ku dojrzałości”. Istnieje wielkie bogactwo życia w sercu dziecka; ono jednak nie jest w stanie rozpoznać, samo z siebie, sygnałów, jakie zauważa w sobie. Tu ludzie dorosli – rodzice, wychowawcy, pracownicy środków przekazu – mają obowiązek i są w stanie pomóc mu je odkryć. Czyż każde dziecko nie jest podobne do małego Samuela, o którym mówi Pismo Święte? Nie mogąc zrozumieć wezwania Bożego, prosił o pomoc swojego mistrza, który najpierw

odpowiedział mu: „Nie wołałem cię, wróć i połóż się spać” (1 Sm 3, 5–6). Zachowamy taką samą postawę, która tłumi podniety i wezwania wyższe, albo też będziemy zdolni umożliwić dziecku ich zrozumienie, podobnie jak uczynił w końcu kapłan Heli z Samuelem: „Gdyby kto cię wołał, odpowiedz: Mów, Panie, bo sługa Twój słucha” (1 Sm 3, 9).

Możliwości i środki, którymi dysponujecie wy, dorośli, w tym względzie, są ogromne: jesteście w stanie budzić ducha dzieci do posłuchu albo też usypiać go i – nie daj Boże – zatruwać nieodwracalnie. Trzeba natomiast tak postępować, aby dziecko, także dzięki waszemu zaangażowaniu wychowawczemu nieniszczącemu, lecz zawsze pozytywnemu i pobudzającemu, zdobywało szerokie możliwości osobistego urzeczywistnienia, które pozwoli mu włączyć się twórczo w świat (por. *Orędzie*, n. 1).

Zachęcając do rozwijania zmysłu krytycznego u dzieci i samodyscypliny w wyborze programów Jan Paweł II napisał, że dzieciństwo nie jest jakimś okresem życia ludzkiego, od którego można by się sztucznie odizolować: jak syn jest ciałem z ciała swoich rodziców, tak wszystkie dzieci są żywą częścią społeczeństwa. Dlatego to w dzieciństwie wchodzi w grę los całego życia, „ich” i „naszego”, czyli życia wszystkich. Będziemy dlatego służyć dzieciństwu, doceniając życie i opowiadając się „za” życiem, i będziemy mu pomagać, stawiając przed tak bardzo delikatne i wrażliwe oczy i serca małych dzieci to, co w życiu jest najszlachetniejsze i najwyższe (*Orędzie*, 1979, n. 1).

3.2. Jasna hierarchia wartości

Aby uniknąć niebezpieczeństwa instrumentalizacji, – zdaniem bp. Karola Wojtyły – należy przyjąć „jasną hierarchię wartości” (*oportet clarum imponere hierarchiam valorum*)⁶.

„Wartością nadrzędną jest bowiem to, co udoskonala osobę ludzką jako taką, stąd dobre używanie narzędzi to takie, które służy prawdziwej kulturze ludzkiej i rozwija życie wewnętrzne. Tymczasem często bywa, że ich używanie jest całkowicie konsumpcyjne i nie wspomaga prawdziwej kultury ani życia wewnętrznego, a nawet stawia im poważne przeszkody. I takie używanie jest raczej nadużywaniem”⁷.

„Odpowiedzialna wolność” pracowników środków przekazu społecznego, która musi kierować i określać dokonywane wybory, nie może nie brać pod uwagę tego, że także odbiorcy tych wyborów są „wolni i odpowiedzialni”!

⁶ Tamże, s. 190–191.

⁷ Tamże, s. 191.

Według Jana Pawła II zadaniem jego pasterskiej służby jest „przypominanie pracownikom mass mediów o obowiązku, który nakładają na nich «miłość, sprawiedliwość i prawda», a jednocześnie wolność. Nie można nigdy manipulować prawdą, pomijać sprawiedliwości ani zapominać o miłości, jeśli chce się odpowiadać tym normom deontologicznym; zapomnianie o tych normach lub lekceważenie ich prowadzi do stroniczości, zgorszenia i uległości wobec moźnych lub podporządkowania się interesom państwa!” (por. *Orędzie*, 1981, n.3).

Zdaniem Jana Pawła II należy zintensyfikować działanie zmierzające do wykształcenia „krytycznego” sumienia, które znalazłoby odbicie w postawie i zachowaniu nie tylko katolików czy braci chrześcijan – obrońców wolności i godności osoby ludzkiej, z przekonania lub ze względu na ich misję – ale wszystkich mężczyzn i kobiet, dorosłych i młodych, tak by naprawdę umieli „widzieć, osądzać i działać” jak osoby wolne i odpowiedzialne także, a może przede wszystkim w tworzeniu i w wyborach dotyczących środków przekazu społecznego (por. *Orędzie*, 1981, n. 6).

W Liście apostolskim *Szybki rozwój* (2005) Jan Paweł II jasno sformułował hierarchię wartości w mediach: W poprawnej integralnej wizji rozwoju osoby ludzkiej media mogą i powinny służyć budowaniu sprawiedliwości i solidarności. „Najwyższe kryteria prawdy i sprawiedliwości połączone z dojrzałą wolnością i odpowiedzialnością, stanowią ramy dla autentycznej deontologii w korzystaniu z nowoczesnych potężnych środków społecznego przekazu” (n. 3).

Dalej Jan Paweł II wyjaśnia, że ze względu na ściśle powiązania mediów z ekonomią, polityką i kulturą, bezpieczny jest system zarządzania, który by respektował centralny charakter i godność osoby, prymat rodziny jako podstawowej komórki społeczeństwa i właściwe relacje pomiędzy tymi podmiotami (*Szybki rozwój*, n. 10).

W Orędziu na XXXVI Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2002) poświęconemu internetowi jako nowemu forum głoszenia Ewangelii Jan Paweł II napisał, że kwestia korzystania z internetu w celach ewangelizacyjnych rodzi pewne nieuniknione, a wręcz oczywiste pytania. Istota funkcjonowania internetu polega bowiem na dostarczaniu niemal nieograniczonej ilości informacji. Większość z nich pojawia się jednak tylko na chwilę. W kulturze, która karmi się zjawiskami przelotnymi, istnieje niebezpieczeństwo, że ludzie będą skłonni przypisywać większe znaczenie faktom niż wartościom. Internet oferuje szeroki zasób wiedzy, ale nie uczy wartości; kiedy zaś ludzie przestają odwoływać się do wartości, szkodę ponosi

nasze człowieczeństwo i człowiek łatwo traci z oczu swoją transcendentną godność. Choć internet zawiera w sobie olbrzymi potencjał dobra, bywa również używany w celach złych i szkodliwych, o czym zresztą wszyscy już wiedzą. Na władzach cywilnych ciąży bez wątpienia obowiązek czuwania, by ów wspaniały instrument służył wspólnemu dobru i nie wyrządził nikomu krzywdy.

Co więcej, internet w sposób bardzo radykalny zmienia psychologiczny stosunek człowieka do czasu i przestrzeni. Gdy całą swą uwagę skupia on na tym, co konkretne, użyteczne i łatwo dostępne, może mu zabraknąć motywacji do podjęcia głębszej refleksji. A przecież człowiek ma naturalną potrzebę wewnętrznego spokoju i czasu, aby zastanawiać się nad życiem i jego tajemnicami, aby stopniowo dojść do dojrzałego panowania nad sobą i otaczającym go światem.

Aby osiągnąć mądrość i zrozumieć świat, nie wystarczy gromadzić fakty, choćby najciekawsze, ale trzeba przyjąć względem świata postawę kontemplacji, która pozwala dociekać głębszego sensu rzeczy w ich wzajemnej relacji oraz w odniesieniu do całej rzeczywistości. Co więcej, jako forum, na którym praktycznie wszystko jest dozwolone i niemal nic nie jest trwałe, internet sprzyja relatywistycznemu sposobowi myślenia i nierzadko prowadzi do wyzbycia się osobistej odpowiedzialności i zaangażowania.

Jak zatem w nakreślonym wyżej kontekście pielęgnować mądrość, która jest owocem nie tyle informacji, co głębokiej refleksji, mądrość, która umie odróżnić dobro od zła i potwierdza istnienie hierarchii wartości wynikającej z owej zdolności rozróżniania? (por. *Orędzie*, n. 4).

Jan Paweł II pyta: Co zatem możemy uczynić, aby rewolucja elektroniczna, rewolucja informatyczna i komunikacyjna, której głównym motorem jest internet, wspierała globalizację ludzkiego rozwoju i solidarności, czyli wartości ściśle związanych z ewangelizacyjną misją Kościoła? Co możemy uczynić, aby to wspaniałe narzędzie, które wymyślone zostało dla potrzeb operacji militarnych, mogło teraz służyć sprawie pokoju? Czy internet może sprzyjać kulturze dialogu, współuczestnictwa, solidarności i pojednania, bez której pokój nie może zagościć na trwałe? Kościół wierzy, że jest to możliwe; co więcej, pragnąc to zagwarantować, Kościół chce wkroczyć na nowe „forum”, uzbrojony w Ewangelię Chrystusa, Księcia Pokoju (por. *Orędzie*, n. 5).

Jan Paweł II konkluduje, że dzięki internetowi na milionach monitorów na naszej planecie pojawiają się miliardy obrazów. Czy z owej galaktyki obrazów i dźwięków wyłoni się twarz Chrystusa i da się słyszeć Jego głos? Świat pozna Dobrą Nowinę o zbawieniu tylko wówczas, gdy będzie mógł

zobaczyć twarz Chrystusa i usłyszeć Jego głos. Taki jest cel ewangelizacji. Internet używany w ten sposób stanie się prawdziwie ludzką przestrzenią. Albowiem „tam, gdzie nie ma miejsca dla Chrystusa, nie ma go również dla człowieka” (por. *Orędzie*, n. 6).

3.3. Odpowiedzialna wolność człowieka

W roku 1981 *Orędzie* na XV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu Jan Paweł II zatytułował: „Środki społecznego przekazu w służbie odpowiedzialnej wolności człowieka”. Jan Paweł II stwierdził, że istotnie, człowiek realizuje się w wolności. Do tej wciąż pełniejszej realizacji musi on dążyć, nie ograniczając się do słownych lub retorycznych zachwyty ani nie przeinaczając samego sensu wolności czy też „sprzyjając jej w sposób fałszywy, jako swobodzie czynienia wszystkiego, co się tylko podoba, w tym także i zła” (*Gaudium et spes*, n. 17) – jak mówi konstytucja pasterska II Soboru Watykańskiego *Gaudium et spes*. Człowiek musi widzieć oraz ściśle łączyć, pojęciowo i faktycznie, „godność” i wolność, która jest konsekwencją godności, wynikającą z faktu, że jest ona najwyższym znakiem obrazu Boga. To właśnie godność człowieka „wymaga, aby działał ze świadomego i wolnego wyboru, to znaczy osobowo, od wewnątrz poruszony i naprowadzony, a nie pod wpływem ślepego popędu wewnętrznego lub też zgoła przymusu zewnętrznego” (*Gaudium et spes*, n. 17). Człowiek stał się również przedmiotem sugestii psychologicznej, która pozornie „pokojowa”, stosowana za pomocą umiejętnie manipulowanych środków perswazji, może jawić się jako atak i zagrożenie wolności, i być tym istotnie. Dlatego Jan Paweł II mówi o środkach przekazu społecznego w służbie odpowiedzialnej wolności człowieka. Człowiek jest stworzony wolnym, ale jako wolny musi się rozwijać i kształtować, z wysiłkiem przekraczając siebie przy pomocy nadprzyrodzonej łaski. Wolność jest zdobyczą. Człowiek musi uwolnić się od tego wszystkiego, co może go tej zdobyczy pozbawić (por. *Orędzie*, n. 2).

Według Jana Pawła II „konieczna jest mądra dojrzałość sumienia tak pracowników środków przekazu, jak i ich odbiorców” (*Orędzie*, 1983, n. 1).

Pisząc o rodzinie wobec środków przekazu w *Orędziu* na XIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1980) Ojciec Święty stwierdza: Zjawiskiem, które ogarnia dzisiaj wszystkie rodziny nawet w ich zaciszu domowym, jest właśnie szerokie rozpowszechnienie środków społecznego przekazu, takich jak prasa, kino, radio, telewizja. Trudno dziś znaleźć dom, w którym nie byłoby przynajmniej jednego z tych środków. Do niedawna rodzina składała się z rodziców, dzieci i ewentualnie kogoś z krewnych

lub kogoś związanego pracą domową; dzisiaj ten krąg rodzinny stał się w pewnym sensie dostępny dla „towarzystwa”, składającego się zazwyczaj ze spikerów, aktorów, komentatorów politycznych i sportowych, ważnych i sławnych osób reprezentujących różne zawody, ideologie i narodowości. Fakt ten daje nadzwyczajne korzyści, ale kryją się w nim równocześnie zastrzeżenia i niebezpieczeństwa, których lekceważyć nie można. Rodzina odczuwa wielkie napięcia i wzrastającą dezorientację, które charakteryzują dzisiaj całość życia społecznego. Zabrakło niektórych czynników stabilności, które dawniej zapewniały jej trwałą spójność wewnętrzną oraz pozwalały, dzięki całkowitej wspólnotocie interesów i potrzeb, zachować także wspólnotę życia, której nie zakłóca nawet praca; które pozwalały jej spełniać decydującą rolę wychowawczą i społeczną. W tej trudnej, a nawet czasem krytycznej sytuacji działanie środków przekazu społecznego jest często czynnikiem pogłębiającym trudności. Przekazują one często zniekształcony obraz istoty rodziny, jej fizjonomii, jej funkcji wychowawczej. Środki te mogą wprowadzić także wśród członków rodziny nawyk powierzchownego zadowolenia z zaoferowanych programów, bezkrytyczną bierność w stosunku do ich treści, brak konfrontacji i konstruktywnego dialogu. W szczególności sposób chcą one, za pomocą wzorców życia, jakie proponują, poprzez sugestywną skuteczność obrazu, słów i dźwięków, zastąpić rodzinę w jej roli uczenia i przyswajania wartości egzystencjalnych. Ze względu na to należy koniecznie podkreślić wzrastający wpływ wywierany przez środki masowego przekazu, zwłaszcza przez telewizję, na proces społecznego kształtowania młodzieży, co dokonuje się poprzez ukazywanie takiej wizji człowieka, świata i stosunków międzyludzkich, która często jest niezgodna z wizją, jaką stara się przekazywać rodzina. W wielu wypadkach rodzice nie przejmują się tym dostatecznie. Przeważnie zwracają oni uwagę na środowisko przyjaciół, w jakim obracają się ich dzieci, w mniejszym zaś stopniu na treść, którą wnoszą w „bezpieczne” i „pewne” zacisze ich domu radio, telewizja, płyty, prasa i komiksy. W ten sposób środki masowego przekazu wchodzą w życie najmłodszych bez koniecznego pośrednictwa orientacyjnego ze strony rodziców lub wychowawców, pośrednictwa, które mogłoby neutralizować ewentualne elementy negatywne i docenić wielki wkład, jaki mogą one wnieść w harmonijny proces wychowawczy.

Niewątpliwie też środki społecznego przekazu są cennym źródłem ubogacenia kulturalnego zarówno jednostek, jak i całej rodziny. Ze względu na te wartości nie należy zapominać, że środki te mogą przyczyniać się do pobudzania dialogu i wzajemnej wymiany w małej wspólnotocie i poszerzać za-

interesowania, zbliżając wszystkich do problemów wielkiej rodziny ludzkiej; poza tym umożliwiają one w pewnym sensie wzięcie udziału w wydarzeniach religijnych, co może być powodem szczególnej pociechy dla chorych i tych, którzy nie mogą w nich brać udziału; poczucie uniwersalności Kościoła i jego aktywny udział w rozwiązywaniu problemów różnych narodów staje się jeszcze bardziej głęboki. W ten sposób środki społecznego przekazu mogą przyczynić się znacznie do zbliżenia serc ludzkich w życzliwości, wzajemnym zrozumieniu i braterstwie. Przy pomocy więz uczuciowa rodziny z całym rodzajem ludzkim stanie się ściślejsza i głębsza. Dobrodziejstw tych nie można nie doceniać (por. *Orędzie*, 1980, n. 1).

Aby rodzina mogła z nich korzystać bez ulegania upokarzającym warunkom, jej członkowie, a przede wszystkim rodzice, muszą przyjąć wobec przekazywanych wiadomości postawę aktywną, biorąc na siebie obowiązek zrozumienia i oceny zawartości przekazu. Trzeba więc będzie z całą niezależnością ustalić miejsce, jakie winny one zająć w zależności od zajęć i obowiązków rodziny jako takiej i poszczególnych jej członków.

Podsumowując więc: zadaniem rodziców jest wychowywanie samych siebie oraz swoich dzieci do zrozumienia wartości informacji i umiejętności wyboru przekazu, jaki one zawierają, bez poddawania się im, lecz w sposób niezależny i odpowiedzialny. Tam, gdzie zadanie to jest wykonane właściwie, środki informacji społecznej przestają być w życiu rodziny niebezpiecznym rywalem, który zastawia sidła na podstawowe zadania rodziny, a stanowią cenne okazje do rozsądnej konfrontacji z rzeczywistością i stają się pożytecznymi składnikami w procesie stopniowego dojrzewania ludzkiego, które jest niezbędne we wprowadzaniu młodzieży w życie społeczne. Jest rzeczą oczywistą, że w spełnieniu tej delikatnej funkcji rodziny powinny mieć możliwość liczenia w znacznej mierze na dobrą wolę, uczciwość i poczucie odpowiedzialności ze strony osób – wydawców, pisarzy, producentów, dyrygentów, dramaturgów, sprawozdawców, komentatorów i aktorów. W zawodach tych przeważają świeccy. Im wszystkim chcę powtórzyć to, o czym mówiłem w ubiegłym roku podczas jednej z moich podróży: „Wielkie siły, które kształtują świat: polityka, środki masowego przekazu, nauka, technologia, kultura, wychowanie, przemysł i praca – to dziedziny, w których świeccy są szczególnie kompetentni w wypełnianiu swojej specyficznej misji”. Niewątpliwie środki masowego przekazu stanowią dzisiaj jedną z tych wielkich sił, które modelują świat, w tej właśnie dziedzinie wzrasta liczba osób odpowiednio wykształconych, powoływanych do pracy, która, daje im możliwość realizowania własnej misji. Kościół myśli o nich z troską,

z szacunkiem i modli się za nich. Niewiele zawodów wymaga równie dużej energii, poświęcenia, całkowitego oddania i odpowiedzialności, ale jednocześnie mało jest zawodów, które posiadają tak silny wpływ na losy ludzkości.

Jan Paweł II zaprasza gorąco tych wszystkich, którzy są związani pracą w dziedzinie środków społecznego przekazu, aby przyłączyli się do Kościoła w tym Dniu rozważań i modlitwy oraz dialogu. Prośmy razem Boga, aby ci nasi bracia wzrastali świadomi swych wielkich zadań w służbie ludzkości i w pozytywnym ukierunkowaniu świata; módlmy się, aby Bóg dał im zrozumienie, mądrość i odwagę, których potrzebują, żeby sprostać swemu wielkiemu zadaniu; módlmy się o to, aby działali z myślą o potrzebach odbiorców, którzy w większości, podobnie jak oni sami, są członkami rodzin, rodzin, w których rodzice często są zbyt zmęczeni po dniu pracy, aby czuć nad dziećmi pełnymi zaufania, czułymi i wrażliwymi. Pamiętając o tym, osoby powołane będą miały na uwadze ogromny oddźwięk, jaki może mieć ich praca, zarówno w dobrym, jak i złym kierunku, postarają się one być konsekwentne wobec samych siebie i w spełnieniu swej szczególnej misji (*Orędzie*, 1980, n. 1). Kultura mądrości – właściwa Kościołowi – może uchronić medialną kulturę informacji przed staniem się bezsensownym gromadzeniem faktów.

W Orędziu na XVI Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (1982) zatytułowanym „Środki społecznego przekazu a problemy ludzi starszych” Jan Paweł II napisał, że widzimy wzrastającą liczbę ludzi starszych. Liczba ta wzrasta w krajach o wysokim standardzie życiowym, wyznaczonym przez ciągły postęp w medycynie i polepszenie warunków higieniczno-sanitarnych, poprzez poprawę warunków pracy i ogólny wzrost dobrobytu.

Nowe są ponadto niektóre czynniki właściwe współczesnej społeczności przemysłowej i postprzemysłowej, przede wszystkim struktura rodziny, która to z patriarchalnej, jaką była w społeczności rolniczej, została zredukowana do małego jądra. Jest ona często czymś odizolowanym, jeśli nie nawet czymś rozbitym. Do tego przyczyniły się i przyczyniają się ciągle różne czynniki, takie jak porzucanie wsi i wędrowka do aglomeracji miejskich, do czego ponadto dołączyła się obecnie nieumiarkowana pogoń za dobrobytem, pęd za konsumpcyjnością. W takim kontekście ludzie starsi uważani są często za przeszkodę w osiągnięciu tych celów.

Współczesne schematy kulturowe, które tak często gloryfikują w sposób jednostronny produktywność ekonomiczną, wydajność, piękno i siłę fizyczną, dobrobyt osobisty, mogą skłaniać do uznawania osób starszych za niewygodne, zbyteczne, niepotrzebne, a więc usuwać je na margines życia

rodzinnego i społecznego. Uważna analiza tej dziedziny życia ujawnia, iż część odpowiedzialności za taką sytuację spada na tych, którzy dysponują środkami przekazu społecznego. Jeśli jest prawdą, że te środki są odbiciem społeczeństwa, w którym funkcjonują, nie mniejszą prawdą jest, iż przyczyniają się one do kształtowania społeczeństwa, a więc dysponujący tymi środkami nie mogą uchylać się od własnej odpowiedzialności za ich oddziaływanie.

Dysponujący środkami przekazu społecznego mają odpowiednie kwalifikacje do tego, aby przekazywać obraz autentycznie ludzki, a zatem także chrześcijański, człowieka starszego; wieku starości jako daru Bożego dla poszczególnego człowieka, dla rodziny i dla społeczności. Autorzy, pisarze, reżyserzy, aktorzy różnymi drogami sztuki potrafią uczynić taki obraz zrozumiałym i pociągającym (por. *Orędzie*, n. 4).

„Wieńcem starców jest wielkie doświadczenie, a chlubą ich bojaźń Pańska” (Syr 25, 6). Odpowiedzialna wolność człowieka jest wezwana do uznania wartości osób starszych z racji godności, jaką odznacza się każdy człowiek, i znaczenia życia, które „jest zawsze darem”.

Pierwszym środowiskiem, w którym powinni podjąć swoją działalność ludzie starsi, jest rodzina. Ich mądrość i ich doświadczenie stanowią dla młodych małżonków skarb; w nich bowiem młodzi małżonkowie przeżywając swoje pierwsze trudności życiowe mogą znaleźć ludzi godnych zaufania, przed którymi mogą się otworzyć i od nich zasięgnąć rady. Wnuczkiwie zaś widząc przykład życia ludzi starszych i opiekując się nimi, cieszą się ich obecnością w zamian za tak dziś często doświadczaną z różnych powodów nieobecność rodziców (*Orędzie*, n. 3).

W transmisjach wypada oczywiście brać pod uwagę wymagania i szczególnie wrażliwość człowieka starszego, unikając bulwersujących nowości i respektując poczucie sacrum, które starszy człowiek posiada w stopniu bardzo wysokim i czego Kościół strzeże jako wielkiego dobra (*Orędzie*, n. 6).

Te nowe humanistyczne i chrześcijańskie prądy, rozpowszechnianie przez środki przekazu społecznego pomogą ludziom starszym w patrzeniu z realizmem i pogodą ducha na ten okres swojego życia, ułatwiają im przekazywanie innym własnych energii intelektualnych, moralnych i fizycznych, gdy pozostaną dalej zaangażowani w dziedzinie humanistycznej, wychowawczej, społecznej i religijnej; pomogą wypełnić ich długie godziny milczenia treściami kulturowymi i ułatwią dialog z Bogiem. Dzieci zdadzą sobie sprawę z tego, że idealnym środowiskiem dla ludzi starszych jest rodzina nie tyle jako wspólne, fizyczne przebywanie, co raczej wspólne tworzenie klimatu

rodzinnego, w którym wszyscy czują się szczerze akceptowani, miłowani i wspierają się wzajemnie (por. *Orędzie*, n. 5).

Podobnie jak wszystkie inne środki społecznego przekazu, także kino ma nie tylko tę wielką moc i zaletę, że przyczynia się do kulturowego i duchowego wzrostu jednostki, ale może też naruszać wolność człowieka, zwłaszcza, zwłaszcza wolność najłabszych, kiedy wypacza prawdę i staje się zwierciadłem zachowań negatywnych, gdy pokazuje obrazy pełne przemocy i seksu, uwłaczające ludzkiej godności, aby „wzbudzić gwałtowne emocje i przyciągnąć uwagę widza”. Nie można uznać za wolny przejaw twórczości artystycznej postawy kogoś, kto w sposób nieodpowiedzialny pobudza innych do naśladowania zachowań niegodnych człowieka, czego niszczące skutki widzimy potem w życiu codziennym. Jak przypomina nam Ewangelia, tylko „prawda wyzwala człowieka” (por. J 8, 32; *Orędzie*, 1995, n. 1).

Zastosowanie nowych technik przekazu, jak widzimy, tylko w części okazało się dobrodziejstwem.

Wydaje się, że jedyną z wizji usilnie propagowanych przez środki społecznego przekazu jest „ideał silniejszego, owa wola supremacji, która zresztą pociąga za sobą większy jeszcze wzajemny lęk”. Trzymając się linii, którą wskazał Jan XXIII, trzeba dążyć do tego, by wasza działalność doprowadziła do „rozbrojenia umysłów”. Jakże wielki postęp mógłby nastąpić w zakresie wymiany informacji, gdyby rynek był dobrze zaopatrzony w programy inne niż wiele z tych, które dziś znajdują się w obiegu i które są inspirowane pragnieniem dominacji. Jakże znaczną można by osiągnąć poprawę jakości, gdyby odbiorcy, poprzez swoje żądania i reakcje, wymusili odstąpienie od szerzenia ideału silniejszego! Aby działać w duchu sprawiedliwości, nie wystarczy „działać przeciw”, w imię twardej siły. Trzeba także „działać dla i z” innymi, czyli – w sferze środków społecznego przekazu – dla każdego i z każdym (por. *Orędzie*, 1987, n.1).

Papież Jan XXIII napominał, by za wszelką cenę przewyższać dysproporcję między możliwościami technicznymi i etycznym zaangażowaniem wspólnoty ludzkiej. Zarówno twórcy, jak i odbiorcy społecznego przekazu wiedzą doskonale, jak bardzo ta dziedzina stała się terenem prawdziwej eksplozji postępu technicznego. Tak więc w tak rozwiniętej sferze ludzkich działań wymagania etyczne są sprawą niezwyklej wagi.

Zakłada to, jak wiecie, konieczność ukazywania przez środki społecznego przekazu prawdziwej i pełnej wizji osoby ludzkiej, zawsze będącej podstawą odwoływania się do sprawiedliwości i pokoju. „Wszystko to, co godzi w osobę, już jest zaczątkiem działań wojennych”. Każda więc inicjaty-

wa podejmowana przez was za pośrednictwem środków przekazu, których jesteście animatorami, będzie miała nieobliczalne konsekwencje.

W przekazywaniu informacji należy także ukazać warunki osiągnięcia sprawiedliwości i pokoju: niezbywalne prawa osoby ludzkiej, podstawową wolność w równości i udziale wszystkich w dobru wspólnym, poszanowanie uprawnionej suwerenności, obowiązek naprawiania szkód oraz opieki. Przede wszystkim jednak należy podkreślać wartość życia: nie jako egzystencji nieubłagalnie wciągniętej w „walkę o byt”, lecz jako życia przeżywanego z inteligencją mądrości w dobroci lub też miłość będąca źródłem i ideałem życia. Tylko miłość, odradzająca każdego dnia na nowo braterstwo, może ostatecznie zwyciężyć terror. Niech miłość, natchniona łaską Boga, spłynie na owe „cuda techniki”, które także są „darem Boga”! (por. *Orędzie*, 1987, n. 1).

* * *

Według św. Jana Pawła II mass media, czyli środki przekazu czasem „rzeczywiście pomagają ludziom szukającym Boga odczytywać w nowy sposób księgę przyrody, która jest dziedziną rozumu, i księgę objawienia, czyli Biblię, która jest dziedziną wiary” (*Orędzie*, 1999, n.1).

W ostatnim swoim Orędziu na XXXIX Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu (2005) zatytułowanym „Środki społecznego przekazu w służbie wzajemnego zrozumienia między narodami” Jan Paweł II napisał: II Sobór Watykański przypomniał, że „do właściwego użytkowania tych środków konieczne jest zwłaszcza to, aby wszyscy, którzy się nimi posługują, znali «zasady porządku moralnego» i wiernie je w tym zakresie wcielali w życie” (*Inter mirifica*, n. 4).

Podstawowa zasada etyczna brzmi następująco: „Osoba ludzka i wspólnota ludzka są celem i miarą stosowania środków społecznego przekazu; komunikacja musi przebiegać od osoby do osoby i służyć integralnemu rozwojowi osób” (*Etyka w środkach społecznego przekazu*, n. 21). A zatem, to przede wszystkim ci, którzy zajmują się przekazem społecznym, muszą w praktyce własnego życia ukazywać wartości i zachowania, których mają uczyć innych. W sposób szczególny wymaga się od nich autentycznej służby dobru wspólnemu – dobru, które nie ogranicza się do ochrony interesów określonej grupy czy narodu, lecz obejmuje potrzeby i interesy wszystkich, dobro całej rodziny ludzkiej. Ci którzy zajmują się przekazem społecznym, mają możliwość szerzenia prawdziwej kultury życia, odcinając się od współczesnego spisku przeciw życiu (*Evangelium vitae*,

n. 17) i przekazując prawdę o wartości i godności każdej osoby ludzkiej (por. *Orędzie*, n. 4).

Stosowanie jasnej zasady personalizmu w mass mediach polega na afirmowaniu nienaruszalnej godności osoby ludzkiej (*Kompendium nauki społecznej Kościoła*, n. 107) i priorytecie relacji osobowych, respektowaniu zasad porządku moralnego (*Inter mirifica*, n. 4) oraz przyjęciu jasnej hierarchii wartości (*Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II*, s. 191), aby oddać chwałę Bogu i służyć zbawieniu człowieka.

Ponieważ mass media należą do nowej epoki w historii ludzkości (*Gaudium et spes*, n. 54) stanowią prawdziwe wyzwanie dla Ewangelii Chrystusa i Kościoła wobec nowej kultury (*Orędzie*, n. 2001, n. 1) w erze globalnej komunikacji (*Orędzie*, 2001, n. 1) i personalizacji (*Gaudium et spes*, n. 6).

Według Jana Pawła II Kościół – poprzez II Sobór Watykański i następnie poprzez swoje Magisterium – uznał wyraźnie wielkie znaczenie środków społecznego przekazu dla rozwoju osobowości ludzkiej: na płaszczyźnie informowania, kształtowania i dojrzewania kulturalnego, a także rozrywki i wykorzystania wolnego czasu. Sprecyzował on jednak również, iż są to narzędzia na usługach człowieka i dobra wspólnego, środki a nie cele.

Świat społecznego przekazu wszedł dziś w fazę rozwoju równie zawrotnego, co złożonego i o niemożliwych do przewidzenia perspektywach – mówi się o epoce technologicznej, by wskazać na rosnące współdziałanie technologii – a nieograniczone perspektywy związane z wykorzystaniem satelitów i pokonaniem barier eteru stawiają go wobec wielu problemów w zakresie opracowania nowego światowego porządku informacji i przekazu.

Chodzi tu o rewolucję, która nie tylko niesie ze sobą zmianę systemów i technik przekazu, ale ogarnia cały świat kulturalny, społeczny i duchowy osoby ludzkiej. W konsekwencji nie może ona stosować się po prostu do własnych reguł wewnętrznych, ale musi czerpać swe kryteria z najgłębszej „prawdy człowieka i o człowieku, stworzonym na podobieństwo Boga” (por. *Orędzie*, 1985, n. 2).

W konsekwencji staje się dziś tym bardziej niezbędne i pilne przypomnienie wartości pełnego humanizmu, opartego na uznaniu prawdziwej godności człowieka i jego praw, humanizmu otwartego na solidarność kulturalną, społeczną i gospodarczą jednostek, grup społecznych i narodów, ze świadomością, że to samo powołanie jednoczy całą ludzkość (*Orędzie*, 1991, n. 3).

Środki przekazu mogą więc stać się potężnymi kanałami przekazywania Ewangelii, czy to na poziomie preewangelizacji, czy też na poziomie dal-

szego pogłębiania wiary, sprzyjając tym samym ludzkiej i chrześcijańskiej promocji osoby ludzkiej (*Orędzie*, 1985, n. 4).

Pisząc o religii w środkach przekazu (1989) Jan Paweł II podkreślił: „Żyją na świecie miliony osób, które w religii odnajdują sens życia; miliony osób, dla których religijna więź z Bogiem, z Stwórcą i Ojcem jest najpiękniejszym aspektem ludzkiego istnienia” (*Orędzie*, n. 3).

„Droga” Chrystusa to droga cnoty, droga życia, które przynosi owoce i buduje pokój, właściwa dla tych, którzy są dziećmi Bożymi, braćmi i siostrami tworzącymi jedną ludzką rodzinę. „Prawda” Chrystusa to wieczna prawda Boga, który objawił się nam nie tylko przez stworzenie świata, ale także poprzez Pismo Święte, a nade wszystko w swoim Synu Jezusie Chrystusie, Wcielonym Słowie. „Życie” Chrystusa to życie łaski – bezinteresownego daru Boga, który daje nam udział w Jego życiu i pozwala żyć na wieki w Jego miłości. Kiedy chrześcijanie są o tym naprawdę przekonani, ich życie przemienia się, a wyrazem tej przemiany jest nie tylko świadectwo osobiste, ale także niestrudzone i wiarygodne głoszenie – również poprzez środki przekazu – żywej wiary, która ma tę paradoksalną właściwość, że wzrasta, kiedy się nią dzielimy (*Orędzie*, 1997, n. 1).

Globalny rozwój mediów pociąga za sobą pod tym względem szczególną odpowiedzialność. Choć prawdą jest, że media często należą do poszczególnych grup interesów, prywatnych bądź publicznych, wyjątkowość ich wpływu na życie wymaga, aby nie musiały służyć jednej grupie przeciwko drugiej, na przykład w imię konfliktów klasowych, przesadnego nacjonalizmu, dyskryminacji rasowej, czystek etnicznych i temu podobnych. Podżeganie jednych grup przeciwko drugim w imię religii jest szczególnie ciężkim występkiem przeciwko prawdzie i sprawiedliwości, podobnie jak dyskryminujące traktowanie wierzeń religijnych, gdyż stanowią one najgłębszy fundament „godności i wolności człowieka” (*Orędzie*, 2003, n. 4).

Wiara w zbawcze orędzie stanowi najsilniejszą motywację służenia człowiekowi, pisze Jan Paweł II i modli się: Pozwólcie, że zwłaszcza w obchodzonym obecnie Roku Maryjnym powiem wam wszystkim: „Nie lękajcie się!” Czyż Maryję nie ogarnął lęk w chwili zwiastowania, które przecież było znakiem zbawienia ofiarowanego całej ludzkości? „Błogosławiona, która uwierzyła” – mówi o Niej Elżbieta (Łk 1, 45). Dzięki wierze Najświętsza Maryja Panna przyjmuje plan Boga, wchodzi w tajemnicę trynitarną komunii i, stając się Matką Chrystusa, daje początek dziejom nowego braterstwa (*Orędzie*, 1988, n. 5).

BIBLIOGRAFIA

- Drożdż, M., *Osoba i media. Personalistyczny paradygmat etyki mediów*, Tarnów 2005.
- Jan Paweł II, *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 2007.
- Jan Paweł II, *Orędzia na Światowy Dzień Środków Przekazu*, w *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 2007.
- Kawecki, W., *Vademecum kultury politycznej. Personalistyczna koncepcja polityki*, Warszawa 2015.
- Ołdakowski, K., *Wstęp do Orędzia na Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu*.
- Skrzypczak, R., *Karol Wojtyła na Soborze Watykańskim II. Zbiór wystąpień*, Warszawa 2011.

SUMMARY

During the Second Vatican Council (1962–1965) Bishop Karol Wojtyła proposed a clear principle of personalism in order to stop the process of instrumentalization of a human person by mass media, economy or politics. (I) Mass media belong to a new era in the history of humanity (*Gaudium et spes*, 54). They are the first modern areopagus (John Paul II, *Redemptoris missio*, 37). A clear principle of personalism is connected with value personalism, it means respect to the primacy of the objective moral law (*Inter mirifica*, 4). (II) The danger of instrumentalization of a human person demands to accept a clear hierarchy of values. Mass media are the tools for persons and there are different forms of instrumentalization (pornography, violence, consumerism). People are now in a post-modern mentality dealing with public opinion. (III) Thus a clear principle of personalism means: (1) the personal relations in evangelization, a) to proclaim the Gospel from person to person, b) to respect a family as *communio personarum* (parents, youth, babies); (2) a clear hierarchy of values and (3) a responsible freedom of human persons.

KS. JÓZEF ŁUPIŃSKI

WIARA I SZTUKA

Kielichy i pateny w Polsce do końca XII w. oraz ich programy ikonograficzne

W chrześcijaństwie od dawna istniała bliska więź między religią a sztuką. Sztuka dążyła do ukazania tajemnicy *sacrum*, otwierała przed wierzącymi nową przestrzeń, nieznane horyzonty. Sztuka sakralna niosła wyraźny przekaz nakierowania na Boga, na to, co święte i transcendentne. Od początku istnienia sztuki chrześcijańskiej człowiek był na jej drugim planie. Jak napisał kard. Joseph Ratzinger, dopiero w dobie Renesansu sztuka dokonała swoistej emancypacji człowieka: odtąd skoncentrowała się na samym człowieku, na jego autonomii, i w tym sensie nie potrzebowała już szukać innego wzoru piękna. Choć w Renesansie nadal przedstawiano w sztuce treści chrześcijańskie, to jednak ówczesnej sztuki religijnej nie można było określić mianem sakralnej, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak słusznie zauważył Ratzinger – sztuka odtąd „chce zażywać dzisiejszego dnia i zbawiać samym pięknem”¹. Tymczasem celem sztuki sakralnej jest uświęcenie, ukierunkowanie człowieka na Boga, wzbudzenie Jego uwielbienia, ożywienie wiary; jest ona więc udziałem w misterium liturgicznym². Jeśli zaś ograniczy się ją wyłącznie do tematyki ludzkiej, pomijając tajemnicę relacji między Bogiem a człowiekiem, wówczas stanie się ona niezdolna do przekazywania tajemnic wiary. Zupełnie inaczej jej rolę widziałby rosyjski myśliciel i poeta Włodzimierz Sołowjow, który zdefiniował dzieło sztuki jako „...wszelkie dostrzegalne wyobrażenie jakiegokolwiek przedmiotu czy zjawiska z punktu widzenia jej stanu ostatecznego, czyli w świetle przyszłego świata”. Tak rozumiane dzieło sztuki jest więc zapowiedzią doskonałego piękna, które może łączyć „z prawdziwą istotą rzeczy i ze światem nadziemskim”³.

¹ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań 2002, s. 117.

² P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 37.

³ W. Sołowjow, *Ogólny sens sztuki*, w: tenże, *Wybór pism*, t. 3, red. A. Hauke-Ligowski (red.), Poznań 1988, s. 20.

Sztuka romańska w Polsce

W historii sztuki na ziemiach polskich wyróżnia się zazwyczaj dwa najstarsze okresy stylowe. Etap przed 966 r. nazywany jest okresem sztuki przedromańskiej lub wczesnoromańskiej, zaś okres następujący po nim – epoką sztuki romańskiej. Z kolei lata od 966 r. do 1038 r. to pierwszy podokres sztuki romańskiej, zaś lata od 1038 r. do połowy XIII w. to jej podokres drugi (wraz z dwiema cezurami: 1138 r. jako daty podziału Polski na dzielnice i około 1200 r., daty określanej jako początek nowego stulecia).

Termin „sztuka romańska” pojawił się najpierw we francuskiej literaturze naukowej na przełomie XVII/XVIII w. i miał określać cechy stylowe architektury przedgotyckiej. W innych krajach zainteresowanie sztuką romańską i przedromańską pojawiło się później – na przykład w Polsce dopiero w połowie XIX w., dzięki pismom Joachima Lelewela. Etymologicznie termin ten nawiązywał do języków romańskich. Nazwa *Romani* początkowo określała mieszkańców Rzymu; od 212 cesarz Karakalla określał tym terminem wszystkich wolnych obywateli Cesarstwa mówiących po łacinie, w odróżnieniu od cudzoziemców. Na przełomie IV/V w. *Romania* oznaczała Cesarstwo Rzymskie wraz z cywilizacją rzymską – aż do czasów karolińskich. W okresie późnego Średniowiecza nazwa *Romania* odnosiła się wyłącznie do państwa bizantyjskiego⁴.

Pojęcie sztuki przedromańskiej wymaga dalszego wyjaśnienia. Nazwa jest młodsza od terminu „sztuka romańska”. Pojęcie to wprowadzono w pierwszej połowie XIX wieku na obszarze niemieckim: niektórzy znawcy tematu, m.in. Kugler, dzielili zachodnią sztukę w czasach po Chrystusie (wraz ze sztuką doby Karolingów) na starochrześcijańską oraz na średniowieczną sztukę romańską. F.A. van Schelten określił sztukę Karolingów jako zjawisko przejściowe między sztuką przedhistoryczną i wczesnoromańską, czyli romańską. W niemieckiej literaturze naukowej nazwę „sztuka romańska” uważa się za błędną, ponieważ nie uwzględnia ona wkładu w ówczesną sztukę ludów germańskich („sztuka ottońska”). Dlatego czasami stwierdza się wprost, iż sztuka ottońska była pierwszym okresem lub fazą sztuki romańskiej. Jest jednak wątpliwe, czy rzeczywiście sztuka ottońska (pocz. X w. do końca trzeciego ćwierćwiecza XI w.) była pierwszą fazą rozwojową sztuki romańskiej. Lech Kalinowski słusznie rozróżnia odmienną funkcję obydwu

⁴ L. Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 57–58.

periodów, argumentując, że sztuka ottońska w rzeczywistości pełniła rolę sztuki państwowej, dworskiej, była podporządkowana określonym paradygmatom, zaś sztuka romańska miała cechy praktyczności, funkcjonalności, cechowała się dynamicznością i stosowała wielość architektonicznych typów i rozwiązań. Zatem „sztuka ottońska ani w swych cechach stylowych, ani chronologicznie, ani terytorialnie, ani w swym podłożu społecznym, nie jest sztuką romańską; jest natomiast zjawiskiem artystycznie i estetycznie odrębnym, ograniczonym w zasięgu [...], przenikającym z ziem germańskich na południe i wschód Europy”⁵. Nie jest więc ona sztuką przedromańską, chociaż ją poprzedza. Widoczny jest natomiast związek sztuki ottońskiej z poprzedzającą ją sztuką karolińską. Również ostatnia wymieniona była sztuką państwową, dworską. W zamierzeniu Karola Wielkiego miała być ona chrześcijańską sztuką chrześcijańskiej Europy, opartą o jednolitą strukturę artystyczną. Obie realizowały pokrewną koncepcję teologii politycznej. Tym niemniej, sztuka ottońska wyrastała ze sztuki karolińskiej.

Sztuka w Polsce od drugiej połowy X do poł. XIII w. nawiązywała do tradycji cesarsko-karolińskiej: aż do 1138 r., podobnie jak sztuka czeska i węgierska, czerpała z dziedzictwa Karola Wielkiego i jego następców i posiadała z nią wiele cech wspólnych. Jednakże można mówić o jednoczesnym istnieniu do roku 1038 r. dwóch nurtów sztuki wczesnopiastowskiej: karolińsko-ottońskiego oraz romańskiego (w tym wczesnoromańskiego). Sztuka wczesnopiastowska była zapowiedzią sztuki romańskiej. Ośrodki artystyczne takie jak Kraków, Wrocław, Strzelno czy Gniezno wywodzą się dopiero z drugiej połowy XII w.⁶ Trzeba też podkreślić, że polscy władcy w kontekście konfliktu o inwestyturę chcieli posiadać istotny wpływ na mianowanie hierarchii kościelnej, a co za tym idzie, także na wytwory ówczesnej sztuki. To oni najczęściej byli ofiarodawcami drogocennych sprzętów kościelnych.

Treści ideowe wybranych kielichów i paten w Polsce z okresu do XII w.

Już średniowieczne rytuały rzymskie nakazywały korzystanie z kielicha i pateny podczas sprawowania liturgii eucharystycznej. Według nich patena winna była być dopasowana wymiarami do kielicha i przez cały czas

⁵ Tamże, s. 61–62.

⁶ Tamże, s. 65, 72.

Mszy św. miała go przykrywać. Kielichy i pateny posiadały okrągły kształt, a czasie wewnątrz nie miały żadnych ozdobników. Natomiast patena mogła być ozdobiona zarówno od góry, jak i od dołu. Były to jedyne obrazy, które posiadały bezpośredni kontakt z konsekrowaną hostią. Głównymi motywami sztuki, jakie pojawiały się na patenach, były: Ukrzyżowanie Jezusa, Baranek Boży, Chrystus na tronie, Matka Boża z Dzieciątkiem. Niekiedy zostawiało się pustą centralną część, będącą miejscem przeznaczonym dla hostii, które mogło być otoczone określonymi przedstawieniami. W tym przypadku centrum treści ikonograficznej stanowiła sama hostia. Obydwa przedmioty, kielich i patena, stanowiły jeden program obrazowy i posiadały wspólne znaczenie ikonograficzne⁷.

A. Kielich agatowy – tak zwany kielich św. Wojciecha

Kielich św. Wojciecha (wysokość 15,4 cm, średnica czary 8,8 cm, średnica stopy 11,8 cm) składa się z kilku części powstałych w różnych okresach. Czara w kształcie cylindra została sporządzona z agatu. Pozostałe trzy elementy: stopa i nodus, koszyczek obejmujący czaszę i oprawa czaszy, są wykonane ze szczerzego złota. Gall Anonim pisze w swojej *Kronice*, że podczas zjazdu gnieźnieńskiego Bolesław Chrobry na zakończenie biesiady zebrał „złote i srebrne naczynia [...], kubki, puchary, misy, czarki i rogi, [...] wiele innych darów, mianowicie naczyń złotych srebrnych rozmaitego wyrobu”⁸ i podarował je Ottonowi III. Nie ulega wątpliwości, że również cesarz, jak było to w zwyczaju, odwzajemnił się bogatymi prezentami. Wśród nich mógł być tzw. kielich św. Wojciecha, choć nie ma na to żadnego dowodu. Podobne naczynia wykonywano w X w. w Bizancjum w okresie panowania dynastii macedońskiej. Najstarszą częścią kielicha jest nodus w kształcie spłaszczonej kuli i stopa kielicha. Pochodzą one z końca XI w. Nodus jest zdobiony czterema romańskimi rytowanymi przedstawieniami umieszczonymi w splotach roślinnych z palmetami: drapieżnego ptaka, prawdopodobnie żurawia, lwa, młodego mężczyzny w tunice i innego ptaka. Żuraw w chrześcijaństwie posiadał pozytywne konotacje. Był symbolem wierności i czuwania. Podobnie jak stado żurawi wybiera jednego spośród ptaków, który ma lecieć na przedzie stada, tak według niektórych

⁷ P. Skubiszewski, *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 12(1981), s. 6–7.

⁸ Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, wyd. M. Plezia, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1968, s. 23.



Kielich agatowy tzw. św. Wojciecha

Źródło: Wikipedia, fot. Krzysztof Mizera

egzegetów żuraw miałyby symbolizować św. Piotra, który prowadzi Kościół⁹. W ikonografii średniowiecznej z kolei lew zajmował ważną rolę. Symbolizował ewangelistę św. Marka, a umieszczony obok tronu przywoływał obecność Chrystusa. W dobie ikonoklazmu lew był symbolem majestatu Chrystusa – Boga oraz symbolem Zmartwychwstania¹⁰. Trudno jest ustalić, co mogłyby symbolizować pozostałe figury. Możliwe, że ozdoby na nodusie powtarzają ozdobne motywy Drzwi Gnieźnińskich. Pomiędzy nodusem a stopą umieszczone są dwa romańskie pierścienie: jeden gładki, drugi w formie splecionego sznura. Stopa jest podzielona na 16 pól ozdobionych palmetkami.

⁹ H. Hierosolymitani, *Fragmenta in Psalmom*, CIII, PG 93, 1228B.

¹⁰ M.G. Chiappori, *Leone*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 8, Roma 1996, s. 634–639.

B. Kielich i patena z Tyńca – połowa XI w.

Przedstawiony na ilustracji kielich wraz z pateną zostały odnalezione w 1961 r. w klasztorze benedyktynów w Tyńcu w XII-wiecznym grobie opatów pod chórem kościoła klasztorного. Prawdopodobnie odnalezione naczynie znajdowało się w lewej ręce zmarłego – jednak z powodu braku zachowanych przekazów na temat początków tynieckiego opactwa, trudno ustalić personalia osoby, do której grobu włożono naczynia liturgiczne.

Przedmioty zostały wykonane ze szczerego złota. Kielich jest wysoki na 8,8 cm, posiada stopę o średnicy 5,15 cm; nodus o wysokości 1,4 cm i średnicy 2,8 cm, wykonany z cienkiej blachy, jest wypełniony ołowiem. Czara ma wysokość 4,05 cm i średnicę 6,65 cm. Kielich przypomina dwustronne naczynie późnoantyczne. Należy ono do typu *calix viaticus*: naczyń używanych w podróży. Oba obiekty stanowiły jeden komplet służący do liturgii sprawowanej poza kościołem klasztornym.

Istnieją różnice w wykonaniu obydwu przedmiotów. Patena posiada średnicę 8,68 cm, (w tym talerzyka 6,15 cm), i w przeciwieństwie do kielicha jest bogato repusowana. Patena zdradza swój związek ze sztuką ottońską. Jest ozdobiona trybowaną, wyłaniającą się z chmur Prawicą



Kielich i patena z Tyńca – połowa XI wieku

Źródło: Wikipedia, autor zdjęcia: zde

Pańską – Dłonią Bożą (*Dextera Domini* lub *Manus Dei*) umieszczoną na tle dużego krzyża. Przedstawione na patenie obłoki składają się z wycinków koła ułożonych w kształt rybiej łuski. Prawica Pańska jest ukazana w geście błogosławienia z dwoma wydłużonymi palcami według zasad rytuału Kościoła katolickiego. Z kolei czara kielicha ma kształt prawie półkuli. Na jej powierzchni widoczne są ślady puryfikaterza. Nodus w kształcie pierścienia jest obrzeżony obręczami, zaś stopa stożkowa jest u podstawy zupełnie płaska. Na stopie umieszczono prymitywny znak krzyża greckiego. Oba przedmioty wykonano inną techniką: kielich z pomocą prymitywnej tzw. techniki garncarskiej, zaś złota patena została wyklepana młoteczkiem. Wymowa ideowa obu naczyń liturgicznych odnosi się do tajemnicy zmartwychwstania ciał na Sądzie Ostatecznym. Kielich jest symbolem Chrystusa pogrzebanego w grobie przykrytym kamieniem, którego symbolizuje patena. Wyłaniająca się z chmur Dłoń Boża na patenie wyobraża wszechmoc i sprawiedliwość Trójcy Świętej, gest błogosławieństwa – Ducha Świętego oraz krzyż – Jezusa Chrystusa¹¹.

Nie zachowały się dane źródłowe na temat dokładnej daty powstania kielicha i pateny. Istnieją jednak inne kielichy i pateny o podobnych cechach charakterystycznych, na podstawie których można wnioskować o wieku analizowanych tu naczyń. Zbliżony kształt nodusa posiada kielich Grimfridusa z IX w. (Dumbarton Oaks Collection w Waszyngtonie), ponadto kielich łączony z Gauzelinem (zmarłym w 962 r. w Nancy biskupem Toul pochodzenia lotaryńskiego, czczonym jako święty w Kościele katolickim) oraz cztery inne kielichy z poł. XI w. Podobne cechy stopy kielicha posiadają wyżej wymienione dwa kielichy Grimfridusa i Gauzelina.

O dacie powstania kielicha i pateny z Tyńca można też wnioskować z ich wyglądu. Kształt oraz silne starcia powierzchni nodusa i czaszy mogą świadczyć o pochodzeniu przedmiotów z XI w. Jeśli chodzi o proporcję między czarą, nodusem a stopą, kielich tyński w pewnej mierze nawiązuje do innych wczesnośredniowiecznych naczyń liturgicznych. Również wygląd pateny, ze względu na związki ze sztuką ottońską, wskazuje na powstanie w pierwszej połowie XI w. Wydłużenie palców ręki i pozostałe dekoracje wskazują na pokrewieństwo z dziełami nadreńskimi. Motyw Prawicy Bożej był powszechnie stosowany w sztuce przedromańskiej i romańskiej. W Starym Testamencie Pan Bóg objawia się pod postacią wyciągniętej ręki.

¹¹ D. Nowacki, *Kielich z pateną*, w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, red. J. Wardała, Warszawa 1999, s. 71.

C. Patena i kielich z grobu biskupa Maura na Wawelu

Podobną ikonografię do kielicha i pateny z Tyńca posiadają analogiczne naczynia liturgiczne znalezione w grobie biskupa Maura (1110–1118) na Wawelu. Prowadzone w 1938 r. architektoniczno-porządkowe prace w kaplicy św. Leonarda przyczyniły się do odkrycia grobu biskupa Maura. Wśród innych przedmiotów odnaleziono resztki silnie skorodowanego srebrnego kielicha i pateny. Kielich typu *calix viaticus* jest niewielkich rozmiarów (wysokość 8 cm, średnica czaszy ok. 5,6–8,8 cm, średnica stopy 6–6,2 cm). Można go zaliczyć do kielichów romańskich. Czasza ma kształt niepełnej kuli z wywiniętą wargą. Posiada zdobienie z motywem kwiatowym, wykonanym w technice repusowania. Pojedyncze ryty skierowane od dołu do góry są zwieńczone półkolami, nad którymi umieszczono większe półkola. Całość przypomina kwiat tulipana. Czasza połączona jest z nodusem nitem. Podobnie stopa jest zdobiona repusowanym ornamentem roślinnym. Stylizowane liście dwojakiego rodzaju są zamknięte w połączone trójkąty. Srebrna patena o średnicy 8,4 cm w zagłębieniu posiada obraz przedstawiający Rękę Bożą



Kielich z pateną z grobu biskupa Maura

Źródło: www.katedra-wawelska.pl

– *Manus Dei* w geście błogosławienia na tle greckiego krzyża¹². Podobna symbolika często występowała także na innych zachowanych przedmiotach liturgicznych – na przykład na wspomnianej wcześniej patenie z Tyńca oraz na ołtarzach przenośnych. Patena znaleziona w Tumie pod Łęczycą posiada dodatkowo napis: DEXTERA PATRIS FECIT VIRTUTEM („Prawica Pańska moc okazała”, Ps 117,16).

Patena z kielichem stanowiły w liturgii eucharystycznej jedność. Kielich symbolizował grób Chrystusa, zaś patena – kamień zamykający grób. Symbol ten wyraża istotę chrześcijaństwa – tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Warto zauważyć, że naczynia liturgiczne były wykonywane ze szlachetnych kruszców, nierzadko ze złota, które nie traciło swych właściwości, nie pokrywało się patyną ani nie traciło połysku. Jego blask symbolizował rzeczywistość pozaziemską, niebiańską, wyrażał szczyt piękna¹³.

D. Kielich tzw. królewski z Trzemeszna

W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Gnieźnie znajduje się bogato zdobiony kielich, tzw. królewski lub trybowany kielich z Trzemeszna, datowany na ok. 1180 r. Niekiedy używana jest także nazwa „I kielich Dąbrówki”. Naczynie zostało wykonane ze złoczonego srebra i posiada następujące wymiary: wysokość 15,8 cm, średnica stopy 13,1 cm, średnica czaszy 12,1 cm. Patena nie zachowała się. Początkowo kielich był przechowywany w klasztorze kanoników regularnych w Trzemesznie. W czasie II wojny światowej został zrabowany i wywieziony do Niemiec. Do Polski wrócił w 1946 r. Kielich jest przykładem kilku treści ideowych zebranych w jednym romańskim naczyniu eucharystycznym. Pomimo występowania pojedynczych programów ikonograficznych na kielichu, warto podjąć próbę ukazania naczelnych idei zawartych w dekoracji tego naczynia.

Stopę i czaszę kielicha zdobi dwanaście przedstawień z historii zbawienia ze Starego Testamentu. Na stopie znajdują się obrazy przedstawiające ofiarowanie Samuela, rozstanie Samuela i Saula, namaszczenie Dawida przez Samuela, walkę Dawida z Goliatem, Mikala pomagającego w ucieczce Dawidowi i Dawida, który otrzymuje chleby pokładne od Achimeleka. Na czaszy z kolei umieszczono przedstawienia: namaszczenie Dawida na króla Izraela Hebronie, przekazanie władzy królewskiej przez Dawida Salomonowi, Eliasza

¹² E.M. Nosek, *Konserwacja wczesnośredniowiecznego srebrnego kielicha i pateny z grobu biskupa Maura w katedrze na Wawelu*, „Studia Waweliana”, 2(1993), s. 31.

¹³ L. Kalinowski, *Speculum artis...*, s. 152–154.



Kielich z Trzemeszna tzw. królewski

Źródło: Wikipedia, A. Przeddziecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce. Serya I*, Warszawa – Paryż 1853–1855, autor Maksymilian Fajans (1827–1890).

wskrzeszającego syna wdowy z Sarepty sydońskiej, wstąpienie Eliasza do nieba, Eliasza oczyszczającego wodę w studni w Jerycho, Eliasza wydobywającego z Jordanu siekierkę. Obrazy te ukazują dzieje Izraela w odniesieniu do czynów królów i proroków starotestamentalnych. Łaciński napis na brzegu czaszy wyjaśnia, że wybrane sceny z historii Zbawienia przestawione na kielichu odnoszą się do zapowiedzi zbawienia, które zrealizowały się w Chrystusie. VNCTIO TAM REGVM QVAM VIRTUS MISTICA VATUM OMNIBUS INDVTIS OMNIBUS XP(ISTV)M SVNT SIGNA SALVATIS („Tak królów namaszczenie, jak proroków moc tajemna / Dla tych, co przybrali szatę Chrystusa, znakami są zbawienia”)¹⁴. Patena kielicha wprawdzie nie zachowała się – jednak, jak sugeruje P. Skubiszewski, nie było na niej miejsca na paralelny cykl obrazów z Nowego Testamentu, lecz prawdopodobnie została przedstawiona na niej scena Ukrzyżowania. Możliwe, że na obrazie z boku Chrystusa wypływała krew i woda, jak jest to widoczne na patenach sztuce romańskiej z przełomu

¹⁴ P. Skubiszewski, *Kielich tzw. „królewski z Trzemeszna”*, w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, red. J. Wardzała, Warszawa 1999, s. 78.

XII/XIII w. Nodus natomiast ozdobiony jest ornamentem roślinnym ukazującym wić winnej latorośli, która oznacza krew Zbawiciela.

Na omawianym kielichu zobrazowano dwie rzeczywistości, *regnum et sacerdotium* – temat często podejmowany w Średniowieczu, szczególnie w dobie reformy gregoriańskiej. Równomierny wybór zarówno proroków, jak i królów w scenach przedstawionych na kielichu, może wskazywać na popieranie koncepcji równowagi między *regnum et sacerdotium*¹⁵. Motyw ten ukazuje jedność celu obydwu porządków *societas credentium*, ale także ich rozdzielność, akcentując szczególne znaczenie i rolę kapłaństwa. Teologowie średniowieczni, m.in. Wiktor od św. Hugona postulowali, aby wydarzenia z Nowego Testamentu interpretować nie tylko na podstawie pojedynczych zapowiedzi Starego Testamentu, ale w szerokim kontekście wydarzeń starotestamentalnych. Nieprzypadkowo w Średniowieczu księgi Samuela i Królewskie dostarczały przykładów dla teologii politycznej poszukującej połączenia elementów religijnych i świeckich.

Cykl obrazowy kielicha trzemeszeńskiego „królewskiego” nie posiada analogii w sakralnej sztuce romańskiej. Sekwencja wydarzeń biblijnych przedstawionych na kielichu mogła być rozpatrywana wyłącznie jako logiczna całość z perspektywy historii zbawienia. Nie ma jednoznacznego zdania co do pochodzenia kielicha z określonego środowiska artystycznego. W literaturze jest przypisywany sztuce mozańskiej, polskiej, środkoworeńskiej czy angielskiej. Złotnik, który wytworzył kielich, prawdopodobnie był związany z malarstwem miniaturowym kręgu klasztornego Regensburga – Prüfening. Możliwe, że pracował w Polsce na rzecz kanoników regularnych.

E. Kielich z pateną, tzw. typologiczny, z Trzemeszna

Patena i kielich tzw. typologiczny z Trzemeszna pochodzą z ok. 1180 r. Stanowią jeden z najbardziej okazałych wyrobów średniowiecznej sztuki złotniczej. Wykonane z kutego srebra, częściowo złożone nadmiernie grubą warstwą kruszcu, według tradycji podtrzymywanej do początku XIX w. były uważane za dar Dąbrówki – żony Mieszka I – dla opactwa trzemeszeńskiego. Naczynia te są obecnie przechowywane w Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej. W Średniowieczu kielich i patena znajdowały się w opactwie kanoników regularnych w Trzemesznie. Zrabowane przez niemieckie władze hitlerowskie podczas II wojny światowej, powróciły do Polski w 1946 r. W 1958 r. zostały zwrócone Kościołowi katolickiemu.

¹⁵ Tamże.



Kielich z pateną tzw. typologiczny z Trzemeszna (pierwszy z lewej)

Źródło: Wikipedia, autor: myself

Kielich i patena z Trzemeszna posiadają następujące wymiary: wysokość – 16,9–17,1 cm, średnica stopy – 13,8 cm, średnica czaszy – 12,5 cm, średnica pateny – 19,2 cm. Naczynia te są grawerowane i niellowane; nodus zaś jest trybowany¹⁶. Ikonografia bogato zdobionej pateny z Trzemeszna odnosi się do programu obrazowego Ukrzyżowania. Przedstawienie na patenie sceny Ukrzyżowania podkreśla ofiarę Krzyża jako zasadniczą prawdę wiary chrześcijańskiej – tajemnicę zbawienia, które dokonało się na krzyżu przez Jezusa Chrystusa¹⁷. Jest to zgodne z założeniem, iż Msza św. stanowi pamiątkę Ostatniej Wieczerzy, podczas której Jezus Chrystus ustanowił Eucharystię. Męka i śmierć Chrystusa na Krzyżu były ofiarą złożoną za zbawienie całego świata; chlebem jest Ciało Chrystusa, Winem jego Krew przelana na krzyżu

¹⁶ Technika *niello* (od łac. *nigellus* – przyczerwienie) jest metodą zdobniczą stosowaną w złotnictwie. Wzór wryty w metalu zostaje wypełniony specjalną pastą złożoną z siarczków srebra, miedzi i ołowiu. Po polerowaniu uzyskuje się granatowy lub czarny rysunek. Technika ta była często stosowana w Średniowieczu.

¹⁷ P. Skubiszewski, *Programy obrazowe...*, art. cyt., s. 8–9.

(1 Kor 11, 26). Ojcowie łacińscy: Cyprian, Tertulian, Ambroży, Hieronim, Hilary z Poitiers podkreślali typiczny charakter eucharystycznego chleba i wina, przez które uobecnia się Ciało i Krew Chrystusa, złożone w ofierze na krzyżu¹⁸. Podkreślali również związek Eucharystii i zbawczej śmierci na krzyżu z ofiarami Starego Testamentu. Zbawcza śmierć stała się wypełnieniem zapowiedzi Starego Przymierza. Ścisły związek Mszy św. z ofiarą Chrystusa na krzyżu od dawna był obecny w ikonografii chrześcijańskiej, a szczególnie w dekoracji naczyń liturgicznych.

Centralne przedstawienie na patenie zawiera scenę Ukrzyżowania wraz z dwiema symbolicznymi niewiastami przedstawiającymi Kościół i Synagogę. Obraz jest zgodny z karolińskim kanonem sztuki. Ecclesia przedstawiona jest jako postać zwycięska, zaś Synagoga jako pokonana i ślepa. Z boku Chrystusa wypływa krew i woda tryskające do kielicha – symbolizują one sakrament Chrztu i Eucharystii. Scenę Ukrzyżowania otacza dziewięć obrazów nawiązujących do wydarzeń starotestamentalnych, odnoszących się do istotnych wątków Nowego Testamentu: Wcielenia Chrystusa (runo Gedeona i druga ofiara Gedeona), ustanowienie Eucharystii (ofiara Melchizedecha), męka i śmierć Chrystusa (ofiara Izaaka, wąż miedziany, Mojżesz wydobywający wodę ze skały, Jozue i Kaleb z winnym gronem z Ziemi Obiecanej, Eliasz i wdowa z Sarepty) i prawdopodobnie Wniebowstąpienie (sen Jakuba). Typologiczny związek przedstawień na obwodzie pateny ze sceną Ukrzyżowania wyjaśnia napis: CLAMANT SCRIPTVRE QUOD SIGNAVERE FIGURE, SIGNIS PATRIS IVBATUR EMICUIT DAITATIS QVE PRECESSERVNT CRISTI TIPVS ILLA FVERUNT + VITA SVBITI LETV(M) DVLGEDO POTAT ACETVM NON HOMO SED VERMIS ARMATVM VINCIT INERMIS („Pismo głosi to, co oznaczały jego figury. W spełnionych znakach jawi się blask Boskiego drzewa. Ci, którzy poprzedzili Chrystusa, są Jego zapowiedzią. Życie triumfuje nad śmiercią, a ten, który jest samą słodyczą, pije ocet. Nie człowiek, lecz bezbronny robak zwycięża zbrojnego”)¹⁹.

Na kielichu z Trzemeszna przedstawiono w pięciu poziomych strefach tematycznych sceny ze Starego i Nowego Testamentu, odnoszące się do Jezusa Chrystusa. Na czaszy ukazano więc biblijną naukę o człowieczeństwie – ludzkiej naturze Jezusa Chrystusa. Ukazują to trzy wątki dogmatyczne: Wcielenie (Zwiastowanie, Narodzenie), Objawienie Pańskie (Chrzest Jezusa)

¹⁸ J. Tyrawa, *Eucharystia. Dzieje problematyki*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1983, kol. 1243.

¹⁹ P. Skubiszewski, *Kielich tzw. „królewski”...*, art. cyt., s. 76.

i ustanowienie Eucharystii (Ostatnia Wieczerza). Do wątku Wcielenia należy też zaliczyć dwie sceny ze Starego Testamentu (Mojżesz przed krzewem ognistym i Aaron z kwitnącą różdżką). Na brzegu czaszy umieszczono mariologiczne i chrystologiczne posłanie: MATRE DEO DIGNA SVNT HEC PRO VIRGINE SIGNA PRO NOSTRIS DAMNIS LAVAT HVNC IORDANICVS AMNIS („Dla Maryi Dziewicy są to znaki jej godności Bożej Matki/Tego zaś oto [Chrystusa] z powodu naszych grzechów obmywa strumień Jordanu”). Dolną część czaszy ozdabiają symbole czterech ewangelistów oraz napis: CONCORDES ISTI FANTVR MAGNALIA CHRISTI („Ci oto jednym głosem wychwalają wielkie dzieła Chrystusa”). Nodus obrazuje cztery rajske rzeki wewnątrz roślinno-geometrycznego ornamentu. W górnej części stopy przedstawiono cztery cnoty kardynalne: Roztropność, Sprawiedliwość, Umiarkowanie i Męstwo, zaś poniżej personifikacje ośmiu błogostawieństw. Napis na dolnej krawędzi stopy jest następujący: GAVDIA SUM(M)ORUM QVI QVERIS HABERE POLORVM HARVM SECTATOR VIRTVTVM SIS ET AMATOR („Ty, który pragniesz dostąpić niebieskich radości, podążaj za cnotami i miej je w miłości”)²⁰. Podobne poczwórne zgrupowanie ewangelistów, rajskich rzek i cnót kardynalnych występuje również w innych średniowiecznych przedstawieniach. Zgrupowanie podobnych obrazów wokół kielicha – *fons salutis* – posiada głęboką wymowę teologiczną. Czterech Ewangelistów, cztery rzeki, cztery cnoty główne ukazują Bożą mądrość i Boży plan zbawienia. Źródłem i ośrodkiem tej Mądrości jest Jezus Chrystus Zbawiciel świata. W tej perspektywie krzyż Chrystusowy staje się mistycznym centrum świata. Podobną ideę wyrażają także inne przykłady romańskiej sztuki sakralnej²¹.

Powstanie kielicha i pateny z Trzemeszna było przypisywane różnym środowiskom artystycznym. Możliwe, że pochodzą one z Dolnej Saksonii lub są wyrobem nadmozańskim lub nadreńskim. Obydwa przedmioty zdradzają też pewne związki stylistyczne związane z malarstwem miniaturowym kręgu klasztorного Regensburg-Prüfening oraz z kielichem z Wilten, dziełem autora południowoniemieckiego. Niewykluczone, że zostały wykonane w warsztacie bawarskim, pracującym na ziemiach polskich dla klasztorów kanoników regularnych w czwartym ćwierćwieczu XII w. Wskazuje na to fakt, iż kielich posiada charakterystyczną formę dla romańskich naczyń tego okresu: okrągłą stopę, nodus w kształcie spłaszczonej kuli oraz zbliżoną do półkuli czarę.

²⁰ Tamże, s. 76–77.

²¹ P. Skubiszewski, *Programy obrazowe...*, art. cyt., s.15–23.

* * *

W niniejszym artykule przedstawiono analizę treści ideowych kilku przedmiotów liturgicznych – kielichów i paten z X–XII w. Przede wszystkim należy podkreślić, że te zachowane naczynia stanowią jedynie niewielki procent wszystkich naczyń liturgicznych epoki. Nieustanne wojny, najazdy skutkowały rabunkiem drogocennych przedmiotów, w tym także kielichów i paten. O liczbie posiadanych dawniej w Polsce precjozów na początku XI w. świadczą kroniki, m.in. *Kronika Kosmasa*, w której autor wzmiankuje o najeździe Brzetysława i o stu wozach, na których wywieziono do Czech w 1038 r. wiele drogocennych bogactw zrabowanych w Polsce.

Najstarsze kielichy i pateny odzwierciedlają stan sztuki sakralnej w Polsce tego okresu. Dają się dostrzec wpływy bizantyjskie, karolińskie i romańskie w analizie badanych przedmiotów liturgicznych. Ich ornamentyka oraz treści ideowe wyraźnie odnoszą się do największych tajemnic wiary chrześcijańskiej: Zbawienia i Eucharystii. Chociaż zawierają niekiedy kilka odmiennych wątków tematycznych, to jednak ich cechą wspólną jest ukazanie ciągłości dziejów Starego Testamentu z wydarzeniami Nowego Przymierza. Nie do końca wiadomo, czy naczynia te zostały wykonane w Polsce, czy też poza jej granicami. Jedynie na podstawie pewnych powiązań można stwierdzić, że niektóre, jak choćby kielich z Tyńca, mogły pochodzić ze środowisk lotaryńskich, skąd wywodzili się benedyktyni tynieccy. Również kielichy z Trzemeszna zdradzają podobieństwo do scen ikonograficznych, jakie znajdują się na innych zachowanych sprzętach liturgicznych, co mogłoby świadczyć o powstaniu ich za granicą; możliwe też, że były one wykonane w Polsce przez złotników związanych z określonymi środowiskami na Zachodzie.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki, wyd. M. Plezia, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1968.
- Chiappori M.G., Leone, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 8, Roma 1996, s. 634–639.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999.
- Hierosolymitani H., *Fragmenta in Psalmom*, CIII, PG 93, 1228B.
- Kalinowski L., *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989.
- Nosek E.M., *Konserwacja wczesnośredniowiecznego srebrnego kielicha i pateny z grobu biskupa Maura w katedrze na Wawelu*, „Studia Waweliana”, 2(1993).

- Nowacki D., *Kielich z pateną*, w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, red. J. Wardzała, Warszawa 1999.
- Przeddziecki A., *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce. Serya 1*, Warszawa – Paryż 1853–1855.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, Poznań 2002.
- Skubiszewski P., *Kielich tzw. „królewski z Trzemeszna”*, w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, red. J. Wardzała, Warszawa 1999.
- Skubiszewski P., *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 12(1981).
- Sołowjow W., *Ogólny sens sztuki*, w: W. Sołowjow, *Wybór pism*, t. 3, red. A. Hauke-Ligowski, Poznań 1988.
- Tyrawa J., *Eucharystia. Dzieje problematyki*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1983, kol. 1243.

SUMMARY

This article presents an analysis of the ideological content of some liturgical objects – chalices and an impasse from X–XII c. First and foremost, they account for only a small percentage of the sacred vessels retained era. Continuous wars, raids resulted in looting valuables, including chalices and paten. A number of jewels held in Poland at the beginning of the eleventh century. Provide chronicles, among others, Cosmas Chronicle, in which the author mentions invasion Bretislaus and a hundred cars, which were transported to the Czech in 1038. Many precious treasures looted in Poland. The oldest chalices and patens reflect the state of religious art in Poland this period. Proceeds Byzantine, Carolingian and Romanesque can be seen in the analysis studied liturgical objects. Their ornamentation, the ideological content clearly refer to the greatest mysteries of the Christian faith: Salvation and the Eucharist. Although sometimes contain several different topical themes, it is a common feature is to show the continuity of the events of the Old Testament with the New Covenant. It is not entirely clear whether they were made in Poland or abroad. Only on the basis of certain relationships, we can conclude that some, even a cup of Tyniec could have come from environments Lorraine, whence hailed Tyniec Benedictines. Similarly, goblets with Trzemeszna reveal similar iconographic scenes, which are located on the quiet preserved liturgical outfits that could indicate the realization them abroad or were made in Poland by goldsmiths in connection with certain circles in the West.

KS. NORBERT MOJŻYN

KARTA WENECKA A DZIEDZICTWO KULTUROWE KOŚCIOŁA KATOLICKIEGO

Karta Wenecka a *Vaticanum II*

Jest pewne *iunctim* pomiędzy Kartą Wenecką¹, czasem jej powstania (1964) i treścią a najbardziej zasadniczym wydarzeniem w życiu Kościoła katolickiego ostatniego stulecia – Soborem Watykańskim II (1962–1965)² oraz jego najbardziej doniosłymi dokumentami: Konstytucją o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium* (1963, KL), Konstytucją dogmatyczną o Kościele *Lumen gentium* (1964, KK) oraz Konstytucją duszpasterską o Kościele *Gaudium et spes* (1965, KDK).

Wspólnym mianownikiem Karty Weneckiej i konstytucji soborowych jest nie tylko półwiecze, które upłynęło od ich promulgowania, i nie tylko zbliżony ferment intelektualny, z którego zrodziły się, ale fundamentalne odniesienie do dóbr kultury rozpatrywane z właściwych sobie pozycji.

Podobnie jak Karta Wenecka, która po dziś dzień stanowi *magna charta* doktryny konserwacji zabytków (niezależnie od współczesnych zastrzeżeń do Karty, które są przedmiotem odrębnych niezwykle ważkich artykułów w niniejszej monografii), dokumenty soborowe – zwłaszcza *Sacrosanctum concilium* i *Gaudium et spes* – (również poddawane krytyce tak ze strony konserwatywnej jak progresywnej teologii) wyznaczają nowy horyzont dla teologii, którego probierzem staje się zainteresowanie kulturą jako miejscem znajdowania śladów obecności stwórczej i zbawczej Boga (*locus theologicus*). Kultura zgodnie z tą wykładnią teologiczną może zawierać

¹ Oficjalna nazwa dokumentu: *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites* (The Venice Charter 1964). http://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf. [7.10.2015].

² Otwarcie soboru nastąpiło 11 października 1962 roku w bazylice św. Piotra na Watykanie, a zamknięcie tamże 8 grudnia 1965.

i przedstawiać prawdy objawione, które stanowią pierwszorzędne źródło refleksji teologicznej.

Wyznacznikiem troski Kościoła o dobra kultury (i to nie tylko chrześcijańskiej)³ jest sam Kościół jako przestrzeń i miejsce urzeczywistnienia Chrystusowej wspólnoty zbawienia wraz z jego organicznym dorobkiem kulturowym pomnażanym przez kolejne pokolenia, epoki i style artystyczne⁴.

Konstytucja soborowa *Lumen gentium* przedstawia teologię Kościoła – jako społeczności m.in. w oparciu o model świątyni – jako domu Bożego i domu Kościoła. Jak czytamy w niej: „[...] Często również nazywany jest Kościół budowlą Bożą (1 Kor 3, 9). Siebie samego Jezus porównał do kamienia, który odrzucili budujący, ale który stał się kamieniem węgielnym (Mt 21, 42 i paralele, por. Dz 4, 11, 1 P 2, 7, 117, 22). Na tym fundamencie budują Apostołowie Kościół (por. 1 Kor 3, 11), od niego też bierze on swą moc i spoistość. Budowla ta otrzymuje różne nazwy: dom Boga (1 Tm 3, 15), w którym mianowicie mieszka Jego rodzina, mieszkanie Boże w Duchu (Ef 2, 19–22), przybytek Boga z ludźmi (Ap 21, 3), przede wszystkim zaś świątynia święta, którą wyobrazoną przez kamienne sanktuaria sławią święci Ojcowie, a którą w liturgii przyrównuje się nie bez racji do miasta świętego, do nowego Jeruzalem” (KK, n. 6)⁵.

W centrum uwagi konstytucji *Gaudium et spes* znalazła się troska o należyty sposób podnoszenia poziomu kultury ludzkiej. Konstytucja stwierdza, że dobra kultury zawierają w sobie pokłady doświadczenia duchowego: „Człowiek [...] w dziełach swoich w ciągu wieków wyraża, przekazuje i zachowuje wielkie doświadczenia duchowe i dążenia na to, aby służyły one postępowi wielu, a nawet całej ludzkości” (KDK, n. 53).

Konstytucja o liturgii *Sacrosanctum concilium* natomiast przypomina, że Kościół, na przestrzeni wieków tworzył skarbiec sztuki, który z całą troską należy zachować (art. 123). Konstytucja poleca m.in. ustanowienie komisji sztuki kościelnej w każdej diecezji oraz kształcenie w tej dziedzinie alumnów seminariów duchownych, aby umieli szanować i konserwować czcigodne

³ Kościół soborowy deklaruje, że nie posiada monopolu na jakąś określoną kulturę, choćby to miała być kultura najbardziej chrześcijańska, więcej, sam potrzebuje zapoznawać się z innymi niż chrześcijańska kulturami po to, aby głębiej przyjrzeć się człowiekowi, który jest najważniejszym celem troski Kościoła i jego zadań, i który równolegle jest kształtowany przez kulturę.

⁴ Dokumenty soborowe cytują za: *Sobór watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 2001. Zob. też: <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=3823> [7.10.2015].

⁵ Tamże.

zabytki Kościoła oraz dawać odpowiednie rady artystom, którzy wykonują dzieła sztuki (KL, n. 129)⁶.

Samoświadomość Kościoła w obszarze kultury

Już w średniowieczu, poczynając od pierwszych europejskich uniwersytetów, teologia nawiązała bezpośredni kontakt z innymi formami badań i wiedzy naukowej⁷. Wielką zasługą św. Tomasza z Akwinu było m.in. ukazanie w pełnym świetle harmonii istniejącej między rozumem a wiarą. Skoro zarówno światło wiary, jak i światło rozumu, pochodzą od Boga – dowodził – to nie mogą sobie wzajemnie zaprzeczać⁸. Sobór Watykański I nauczał, że prawda poznana w drodze refleksji filozoficznej oraz prawda Objawienia ani nie są tożsame, ani też jedna nie czyni zbyteczną drugiej: „Istnieje podwójny porządek poznania, różniący się nie tylko źródłem, ale i przedmiotem. Różni się źródłem, bo w pierwszym przypadku poznajemy przy pomocy naturalnego rozumu, a w drugim przy pomocy wiary. Różni się przedmiotem, bo oprócz prawdy, do której może dojść rozum naturalny, przedłożone nam są również do wierzenia tajemnice zakryte w Bogu: nie można ich poznać bez Objawienia Bożego”⁹.

Teologia chrześcijańska od początku wykuwana była w przestrzeni heteronomicznej. Jak czytamy w *Dziejach Apostolskich*, chrześcijańskie orędzie już na stracie swego głoszenia musiało się zmierzyć z różnymi nurtami filozoficznymi i światopoglądami. Księga ta opisuje dysputę, jaką św. Paweł przeprowadził w Atenach z „niektórymi z filozofów epikurejskich i stoickich” (por. Dz 17, 18). Analiza egzegetyczna jego mowy na Areopagu pozwala dostrzec liczne aluzje do rozpowszechnionych wówczas poglądów,

⁶ Z tej racji „w czasie studiów filozoficznych i teologicznych klerycy powinni poznawać także historię sztuki sakralnej i jej rozwój [...], aby umieli szanować i ochraniać czcigodne zabytki Kościoła”. W związku z tym rządcy diecezji (biskupi) powinni więc czuwać nad tym, aby nie przechodziły w obce ręce ani nie niszczały sprzęty kościelne lub cenne przedmioty, które są ozdobą Domu Bożego (KL, n. 126).

⁷ Jan Paweł II, *Fides et ratio* (FR), n. 45.

⁸ Por. Tomasz z Akwinu, *Summa contra Gentiles*, t. 1, ks. 1, rozdz. VII: 7. Zob. <http://jednoczmysie.pl/wp-content/uploads/2013/02/SUMMA-CONTRA-GENTILES-PRAWDA-WIARY-CHRZE%C5%9ACIJA%C5%83SKIEJ.pdf>. [7.10. 2015].

⁹ Konstytucja dogmatyczna Soboru Watykańskiego I o wierze katolickiej *Dei Filius*, rozdz. IV, w: *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum* (Denzinger-Schönmetzner – DS), n. 3015; cyt. w Konstytucji duszpasterskiej o Kościele w świetle współczesnym *Gaudium et spes*, n. 59, Soboru Watykańskiego II.

wywodzących się głównie z myśli stoickiej. Nie był to z pewnością przypadek. Pierwsi chrześcijanie, jeśli chcieli być rozumiani przez pogan, nie mogli się powoływać wyłącznie na „Mojżesza i proroków”; musieli wykorzystywać także naturalne poznanie Boga i głos sumienia każdego człowieka (por. Rz 1, 19–21; 2, 14–15; Dz 14, 16–17).

Ateny, miasto filozofów, w którym działał św. Paweł, było pełne posągów przedstawiających rozmaite bóstwa. Zwłaszcza jeden z ołtarzy przykuł uwagę Pawła; niezwłocznie skorzystał z okazji, aby znaleźć wspólną podstawę do nawiązania rozmowy i rozpocząć od niej głoszenie kerygmatu: „Mężowie ateńscy widzę, że jesteście pod każdym względem bardzo religijni. Przechodząc bowiem i oglądając wasze świątości jedną po drugiej, znalazłem też ołtarz z napisem: «Nieznanemu Bogu». Ja wam głoszę to, co czcicie, nie znając” (17, 22–23). Po takim wstępie o charakterze *captatio benevolentiae* św. Paweł zaczął mówić o Jedynym Bogu objawionym w Jezusie Chrystusie¹⁰.

Kościół jest świadom, że działa w określonym środowisku historycznym i społecznym, które bezpośrednio oddziaływa na życie chrześcijan¹¹. Św. Jan Paweł II zaznaczał, że istnieją trzy płaszczyzny dialogu kultury i religii. Pierwsza z nich jest płaszczyzną historyczną i obejmuje wszystkie wytwory kultury powstałe na przestrzeni czasu. Druga ma charakter instytucjonalno-organizacyjny i zawiera w sobie – mówiąc najkrócej – chrześcijańskie instytucje działające na polu nauki, oświaty, dobroczynności i kultury. Wreszcie trzecia płaszczyzna ma charakter podmiotowy, dzięki organicznemu związkowi orędzia Ewangelii z człowiekiem¹². Jan Paweł II pisał w związku z tym w encyklice *Fides et ratio*, że wszystko, co jawi się jako przedmiot naszego poznania, staje się tym samym częścią naszego życia: „Wezwanie

¹⁰ W dalszym ciągu swej mowy św. Paweł stwierdzał: „On z jednego [człowieka] wprowadził cały rodzaj ludzki, aby zamieszkiwał całą powierzchnię ziemi. Określił właściwe czasy i granice ich zamieszkania, aby szukali Boga, czy nie znajdą Go niejako po omacku. Bo w rzeczywistości jest On niedaleko od każdego z nas” (Dz 17, 26–27).

¹¹ Dla przykładu w encyklice *Fides et ratio* otrzymujemy poglądowo wyrażone przekonanie, że wiara i rozum są jak dwa skrzydła, na których duch ludzki unosi się ku kontemplacji prawdy. Sam Bóg zaszczerpił w ludzkim sercu pragnienie poznania prawdy, którego ostatecznym celem jest poznanie Jego samego, aby człowiek – poznając Go i miłując – mógł dotrzeć także do pełnej prawdy o sobie (por. Wj 33, 18; Ps 27 [26], 8–9; 63 [62], 2–3; J 14, 8; 1 J 3, 2). Zob. FR, n. 1.

¹² Jan Paweł II, *W imię przyszłości kultury. Przemówienie na forum UNESCO (Paryż, 2 czerwca 1980 r.)*, w: Jan Paweł II, *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, red. M. Radwan, S. Wylęzek, T. Gorzkula, Lublin 1988, s. 66–68.

«poznaj samego siebie», wyryte na architrawie świątyni w Delfach, stanowi świadectwo fundamentalnej prawdy, którą winien uznawać za najwyższą zasadę każdy człowiek, określając się pośród całego stworzenia właśnie jako «człowiek», czyli ten, kto «zna samego siebie»¹³. I w dalszym ciągu papież zauważał, że wystarczy przyjrzeć się nawet pobieżnie różnym kulturom, na przykład dziejom starożytnym, aby dostrzec, że w różnych częściach świata, gdzie rozwijały się rozmaite cywilizacje, ludzie zaczęli stawiać sobie pytania na wskroś religijne i egzystencjalne: kim jestem? skąd przychodzę i dokąd zmierzam?¹⁴.

Współczesny rozwój teologii kultury

Na kanwie współczesnej refleksji teologicznej zrodziła się potrzeba określenia roli i znaczenia kultury jako miejsca *stricte* teologicznego. Pierwszy krok w tym kierunku uczynił protestancki teolog, Paul Tillich (1886–1965), który uznał teologiczną wartość kultury, w tym sztuki, zarówno religijnej, jak i całkowicie świeckiej, jako przejawów geniuszu, który prowadzi do poznania Boga¹⁵. Sztuka według Tillicha zajmuje szczególnie ważne miejsce w kulturze jako miejsce odnajdywania głębszych znaczeń egzystencjalnych¹⁶. W pierwszym tomie swojej *Teologii systematycznej* Tillich ukazywał religię w wymiarze eschatologicznym, jako odpowiedź na „ostateczny niepokój/troskę” (*ultimate concern*) człowieka a Wszechmogącego Boga przedstawiał jako ostateczną rację i siłę bytu¹⁷. Ów niepokój przybiera postać rozdarcia między byciem a powinnością, stanowi jednakowoż rękomię ludzkiego myślenia i działania¹⁸. To właśnie dzięki „ostatecznemu niepokojowi/trosce” człowiek stawia pytania o rzeczy

¹³ FR, nr 1.

¹⁴ Tamże, n. 2.

¹⁵ Paul Tillich wyłożył w swej książce zatytułowanej *On the Boundary* pogląd na symbiotyczne relacje łączące kulturę i religię zauważając, że kultura jest religijna, kiedy ludzki byt zadaje sobie pytania o charakterze ostatecznym, dzięki czemu sam jest transcendowany. Zob. P. Tillich, *On the Boundary: An Autobiographical Sketch*, New York 1966, s. 68–69.

¹⁶ B.B. Baumgarten, *Paul Tillich's Theology of Space Applied to the Visual Arts*, „ARTS”, 6(1993), nr 1, s. 25.

¹⁷ P. Tillich, *Systematic Theology*, t. 1, Chicago 1951, s. 173. Bóg jako ostateczna siła bytu transcenduje każdy pojedynczy byt i świat, jako całość. Zob. tamże, s. 273. Por. D.H. Nikkel, *Pantheism in Hartshorne and Tillich: A Creative Synthesis*, New York 1995, s. 29.

¹⁸ Por. P. Tillich, *Pytanie o Nieuwarunkowane*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1994.

ostateczne¹⁹. Religijna odpowiedź na ostateczny niepokój człowieka daje ożywcze tchnienie dla treści kultury w całości jej form, które ją wyrażają i reprezentują²⁰. Przekonanie o aktywnej obecności Boga jako „ostatecznej siły” bytu w kulturze dopomaga w odnajdywaniu boskości w kulturze, a zwłaszcza sztuce. Sztuka, jako droga prowadząca do Boga, to najważniejsze z naszego punktu widzenia przemyślenie i osobiste odkrycie Tillicha, który wyznawał, że sztuka więcej wniosła do jego rozumienia człowieka i świata, niż wszystkie książki teologiczne²¹. Tillich nie buduje jednak osobnej teologii sztuki, raczej implementuje do swojej teologii kultury egzystencjalne doświadczenia artystów w celu dowodzenia tez na temat sztuki jako drogi poznania Boga²².

Bogactwo i śmiałość myśli Paula Tillicha podjęli dwudziestowieczni teologowie katoliccy. Wśród nich są dwa najważniejsze autorytety współczesnej teologii katolickiej: Hans Urs von Balthasar oraz Karl Rahner SJ, którzy wnieśli świeżą myśl i nowego ducha do projektów dokumentów i uchwał soboru watykańskiego II.

W estetyce teologicznej Hansa Ursa von Balthasara (1905–1988) podkreślona zostaje Chwała Boga, Jego wspaniałość, czego integralną częścią jest piękno²³. Ta transcendentalna własność bytu, podobnie jak i dobro, „narzuca” się osobie poznającej jako pierwsze. Zawsze zachwyty występuje jako pierwszy. Z kolei dobro jest chciane o tyle o ile jest piękne. Czyli ograniczona percepcja człowieka dostrzega najpierw piękno, natomiast wtórnie jawi się jako coś dobrego, co staje się przedmiotem pożądania

¹⁹ Rzeczą ostateczną jest granica między życiem i śmiercią: pragnienie przekraczania granicy śmierci, tęsknota za wiecznym trwaniem. W ten sposób czas i przestrzeń stają się wymiarami, w których, przeplata się czynnik świecki i religijny. Ta religijna odpowiedź na ostateczny niepokój człowieka ma oparcie w starotestamentalnej modlitwie *Szema Israel* zawartej w Księdze Powtórzonego Prawa: „Słuchaj Izraelu, Pan jest naszym Bogiem – Panem Jedynym. Będziesz miłował Pana, Boga twojego, z całego swego serca, z całej duszy swojej, ze wszystkich swych sił. Niech pozostaną w twym sercu te słowa, które ja ci dziś nakazuję” (Pwt 6, 4–6). Ów religijny niepokój prowadzący do odkrycia Boga nie jest uwarunkowany czynnikami indywidualnymi ani czynnikami zewnętrznymi. Tamże, s. 12.

²⁰ P. Tillich, *Theology of Culture*, New York 1959, s. 42.

²¹ H.A. Moellering, *Up From Philistinism: Paul Tillich on Art and Architecture*, „Concordia Journal”, 15(1989), nr 1, s. 57.

²² R. Manning, *Theology at the End of Culture: Paul Tillich's Theology of Culture and Art*, Dudley MA 2005, s. 130–131.

²³ Jego wielka teologiczna trylogia: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 Bände, Einsiedeln 1961–1969; *Theodramatik*, 4 Bände, Einsiedeln 1971–1983; *Theologik*, 3 Bände, Einsiedeln 1985–1987.

umysłowych władz człowieka. Piękno, dzięki swojej integralności, jasności i harmonii przyciąga ku sobie zmysły, które z kolei oddziałują na wyższe władze duchowe²⁴.

Jeśli chodzi o teologię Karla Rahnera SJ (1904–1984)²⁵ można mówić wręcz o Rahnerowskim zwrocie antropologicznym w teologii. Nie chodzi tutaj o zredukowanie teologii do rzędu antropologii, co niekiedy mu się zarzuca, ale o przekonanie, iż nie da się mówić sensownie o Bogu bez jednoczesnego mówienia o człowieku, w tym przede wszystkim o jego najgłębszych fundamentalnych doświadczeniach²⁶. Realizując tego rodzaju teologiczne zadanie, Rahner posługiwał się tzw. metodą transcendentálną. Polega ona – najkrócej mówiąc – na opisywaniu fundamentalnych i powszechnych (i transcendentálnych) doświadczeń człowieka, w których spotyka on Boga i Jego łaskę, nawet jeśli nie potrafi tego ani wypowiedzieć, ani sobie uświadomić²⁷.

Punkt wyjścia do teologicznej refleksji nad dobrami kultury

Ze współczesnej perspektywy dobra kultury tworzone w łonie Kościoła, jak i poza nim, stanowiące o współczesnym obliczu kultury, mogą stanowić dogodną płaszczyznę dialogu wiary ze współczesną kulturą. Poprzez przedmioty kultu i kultury (jako wytwory rzemiosła artystycznego a nawet najwyższej klasy dzieła sztuki) człowiek ich twórca, poznaje lepiej siebie i świat oraz Boga. Dziś o Objawieniu nie wystarczy mówić posiłkując się Biblią i Tradycją, ale trzeba sięgać szerzej, korzystając z wszelkich źródeł Objawienia.

Światło Boże, jak niegdyś oświecało losy Izraela, oświeca teraz dzieje Kościoła dzięki znakom i czynom dokonywanym przez Pana, wspomnianym i wyznawanym w sprawowanym kulcie i żywej wierze i upamiętnianym w dziełach sztuki religijnej. Znakomicie wyraża to – jak zauważa papież

²⁴ H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, Kraków 2008, s. 16.

²⁵ *Schriften zur Theologie*, 16 volumes, 1954–1984; *Homanisation*, 1965; *Spirit in the World*, 1968; *Hearers of the Word*, 1969; *The Trinity*, 1970; *Foundations of Christian Faith: An Introduction to the Idea of Christianity*, 1978, 1987.

²⁶ Por. I. Bokwa, *Kilka uwag o metodzie teologicznej w nawiązaniu do K. Rahnera (1904–1988) i U. von Balthasara (1905–1988)*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K. Flader [i in.], Sandomierz 2013, s. 50.

²⁷ Zob. K. Rahner, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 32.

Franciszek w encyklice *Lumen fidei* – architektura gotycka: „w wielkich katedrach światło dochodzi z nieba przez witraże, na których przedstawiona jest historia święta”²⁸. W szerszym rozumieniu cała sztuka chrześcijańska, całe dziedzictwo artystyczne Kościoła, stanowi rodzaj „witraża”, w którym streszcza się święta historia.

Dziedzictwo artystyczne Kościoła osadzone jest nie tylko w wymiarze historycznym i estetycznym, ale przede wszystkim w doświadczeniu wiary²⁹. Kultura religijna percypowana wyłącznie na sposób przeżycia estetycznego fałszuje swój obraz. Doświadczenie wiary ma dla dziedzictwa artystycznego Kościoła charakter fundamentalny i stanowi miejsce epifaniczne, *locus theologicus*. Kontemplacja dóbr kultury, tak jak kontemplacja Boga, realizuje się poprzez doświadczenie. Precyzyjnie definiował to Joseph Ratzinger (Benedykt XVI), który pisał: „Już od swoich początków sztuka i kult religijny pozostają w bliskim związku; czczenie Boga w ludzki i jednocześnie godny Boga sposób było dla ludzkiej wyobraźni najśmielszym i wzbudzającym największe emocje wyzwaniem, które stało się inspiracją dla owych nieśmiertelnych dzieł, które dzisiaj nazywamy «zabytkami», a które to, co godne podkreślenia, stawiają przed duszą, aby w ten sposób obudzić również uśpioną pamięć naszego serca”³⁰.

Dziedzictwo kultury – niezależnie od tego, czy przynależne do kultury chrześcijańskiej, czy nie – uczestniczy w *logosie* filozofii, który jest z kolei kontynuacją *mythosu*, z tej racji, że podobnie jak on poszukuje ontofanii, czyli ujawnienia najsilniejszego bytu, skupiając na sobie siłę sakralną. Dziedzictwo służy upamiętnianiu i przedłużaniu trwania. Jak pisze Jan Stanisław Wojciechowski: „Upamiętnianie jest częścią ludzkiego pragnienia nadawania cech mocniejszego bytu, a przez to zbliżania do «bytu nieprzemijalnego, wiecznego» – tym samym zaś w perspektywie ontoteologii Trwania, bytu doskonałego, boskiego”³¹. Bez wątpienia zabytki, jako integralna część

²⁸ Franciszek, *Lumen fidei*, n. 12.

²⁹ Dzieła kultu, co naturalne, z biegiem czasu nabierając cech dawności, stają się zabytkami, składnikami dziedzictwa artystycznego i są gromadzone w kolekcje. W ten sposób składniki dziedzictwa artystycznego oprócz podstawowego sensu, jaki wynika z wiary i kultu, przybierają sens równoległy: historyczny, estetyczny, emocjonalny itp.

³⁰ J. Ratzinger, *Ochrona zabytków a Kościół*, referat wygłoszony podczas konferencji Stowarzyszenia Konserwatorów Niemieckich, Monachium 1993, cyt. za: M. Petzet, *Ku globalnej filozofii konserwacji. Wstęp do debaty*, w: *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. M.A. Murzyn, J. Purchla, Kraków 2007, s. 158.

³¹ Zob. J.S. Wojciechowski, *Locus theologicus kultury wizualnej*, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki [i in.], Kraków – Warszawa 2013, s. 51.

dziedzictwa kulturowego ludzkości zbliżają do «bytu nieprzemijalnego, wiecznego». To również droga poprzez *sacrum*, wzniosłość i piękno (rozumiane jako przymioty – symbole wiecznego Boga)³².

Prawnokościelne regulacje ochrony zabytków a Karta Wenecka

Ochrona sztuki kościelnej wchodziła w zakres zainteresowania prawodawstwa kościelnego już w średniowieczu (szczególna afirmacja sztuki została dokonana przez VII sobór powszechny w Nicei – 787). W czasach nowożytnych na Zachodzie szczególnie wydzźwięk miały uchwały soboru trydenckiego oraz synodów partykularnych, które recypowały prawo powszechne na swoich terenach³³.

Wśród najważniejszych współczesnych (posoborowych) dokumentów teologiczno-doktrynalnych Kościoła katolickiego są takie, które otwierają drogę do nowego spojrzenia na dobra kultury i otoczenia ich największą troską. Ochrona zabytków sztuki sakralnej w świetle powszechnego prawa Kościoła katolickiego wchodzi w skład treści dokumentów, spośród których należy wymienić: Instrukcja Kongregacji Obrzędów *Eucharisticum Mysterium* (1967)³⁴, List okólny Kongregacji ds. Duchowieństwa *Opera artis* (1971)³⁵, Kodeks Prawa Kanonicznego (1983, KPK)³⁶, Konstytucja apostolska Jana

³² Na temat teologicznej refleksji nad zabytkami zob. N. Możdyn, *Teologiczne implikacje ochrony dziedzictwa artystycznego Kościoła w dobie globalizacji*, w: *Miejsca teologiczne...*, dz. cyt., s. 321–346.

³³ Por. G. Dumeige, *Nizäa II*, Mainz 1985; J.S. Pasierb, *Kościół a sztuka po soborze trydenckim*, „Więź”, 1984, nr 8, s. 36–37; P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010; J. Kracik, *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012.

³⁴ Instrukcja miała cel pragmatyczny: uwzględniała stanowisko, aby przy przeprowadzaniu adaptacji kościołów do nowej liturgii nie zostały zniszczone dzieła sakralne.

³⁵ Kongregacja zalecała m.in. przechowywanie w muzeum diecezjalnym lub międzydiecezjalnym tych dzieł sztuki, które zostały wycofane z użytku liturgicznego.

³⁶ KPK w kanonie 1220 § 2 postanawia: „Dla ochrony dóbr sakralnych oraz kosztowności należy okazać właściwą troskę o konserwację i zastosować odpowiednie środki bezpieczeństwa”, zaś w kan. 1276 § 2 poleca władzy kościelnej wydawanie szczegółowych instrukcji w tym względzie, w oparciu o prawo kościelne, tradycję i warunki miejscowe. Z kolei kan. 1283 p. 2 zobowiązuje administratorów dóbr kościelnych do sporządzenia dokładnego i szczegółowego inwentarza rzeczy nieruchomości i ruchomych: czy to kosztownych, czy należących do dóbr kultury, czy też innych z opisem ich wartości, a kan. 1284 § 1 przypomina o obowiązku respektowania w tej dziedzinie prawa państwowego).

Pawła II *Pastor Bonus* (1988), Listy okólne i inne oficjalne dokumenty Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury (np. List poświęcony funkcji pastoralnej muzeów kościelnych – 2001 r., *Enchiridion* kościelnych dóbr kultury – 2002³⁷, List do Przewodniczących Konferencji Episkopatów – 2002)³⁸.

Na terenie Polski, oprócz kościelnego prawa powszechnego obowiązują dokumenty Episkopatu Polski, w tym m.in.: Instrukcja o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej, 1966; List okólny: Konserwacja i zabezpieczenie zabytków sztuki kościelnej, 1970³⁹; List okólny: Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej, 1973⁴⁰; wzorcowy Statut Muzeum Diecezjalnego, 1976; *Pro memoria* w sprawie kradzieży zabytków kościelnych, 1981⁴¹; uchwały II Polskiego Synodu Plenarnego (1991–1999)⁴². Oprócz prawa powszechnego i ogólnopolskiego na terenie poszczególnych diecezji obowiązują dokumenty diecezjalne (najczęściej w postaci uchwał synodów partykularnych lub dekretów biskupów).

W związku z implementowaniem określonych zasad konserwatorskich do prawodawstwa kościelnego pojawia się pytanie: czy jest ono w wystarczającym stopniu zakorzenione w doktrynie konserwatorskiej, którą reprezentuje Karta Wenecka? Chciałbym w tym miejscu wskazać na pewne analogie między Kartą a dokumentami kościelnymi.

Echo 1 artykułu KW (w części dotyczącej poszerzenia definicji zabytku) oraz art. 6 KW (dotyczącego konserwacji otoczenia zabytku) można odnaleźć w uchwałach II Polskiego Synodu Plenarnego⁴³. W odniesieniu

³⁷ Zasadnicza część publikacji, czyli *Documenti*, zawiera łącznie 48 dokumentów dotyczących kościelnych dóbr kultury (okólniki, listy, sprawozdania, itp.), wydanych przez tę Komisję Papieską w latach 1989–2002. W końcowej części *Enchiridionu* zamieszczono wypowiedzi Jana Pawła II na temat kościelnych dóbr kultury, a wśród nich znany *List do artystów* z 4 kwietnia 1999 r. Zob. *Enchiridion dei Beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa*, Bologna 2002.

³⁸ Por. M. Leszczyński, *Ochrona zabytków sztuki sakralnej w świetle aktualnego prawa Kościoła Katolickiego*, „Muzealnictwo”, 2008, nr 49, s. 79–88.

³⁹ *Konserwacja i zabezpieczenie zabytków sztuki kościelnej* z dnia 17 VI 1970. Zob. <http://www.kkbids.episkopat.pl/?id=189> [7.10.2015].

⁴⁰ Zob. http://www.oblaci.pl/omi/dok_normyep.html. [7.10.2015].

⁴¹ *Pro memoria w sprawie kradzieży zabytków kościelnych*, Warszawa, 25–26 XI 1981, „Notifications”, 1982, nr 6–8, s. 154–155.

⁴² *Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. C. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1994.

⁴³ W uchwałach II Polskiego Synodu Plenarnego na ten temat czytamy: „Ochronie podlega także otoczenie zabytkowych świątyń, tak zwany cmentarz przykościelny wraz z dzwonnica i drzewostanem” (punkt 70).

do art. 3 KW (zabytek jako świadectwo historii) można wymienić List Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury do Przewodniczących Konferencji Episkopatów⁴⁴. Z kolei art. 4 KW (dotyczący ciągłości utrzymania) wraz z art. 6 (dotyczący m.in. przeróbek i adaptacji) znajduje echo w *Eucharisticum misterium* (1967)⁴⁵. Z art. 7 KW (dotyczącego zakazu przemieszczenia zabytku w całości lub w części) skorelowana jest Instrukcja KEP o ochronie zabytków⁴⁶. Echo art. 9 KW mówiący, że restauracja opiera się na zachowaniu substancji i świadczy o historii obiektu odzywa się choćby w rozporządzeniu arcybiskupa warszawskiego – Zasadach postępowania w sprawie renowacji i konserwacji zabytków w Archidiecezji Warszawskiej⁴⁷.

Art. 16 KW (dot. dokumentowania i upowszechniania wiedzy o zabytkach) znajduje się w wielu dokumentach kościelnych, m.in. w *Enchiridionie* PK ds. KDK, w którym Komisja zwraca uwagę na niebezpieczeństwa grożące kościelnym dobrom kultury (kradzieże, nielegalny wywóz itp.) w związku z otwarciem granic państwowych i apeluje o pilną inwentaryzację zabytków

⁴⁴ „Ochrona prawna domaga się także działań ponadnarodowych, mających na celu uznanie powszechnej ważności dziedzictwa historyczno-artystycznego w wymiarze duchowym, odwołującym się do tradycji, praktyk, zwyczajów i przekonań religijnych. Trzeba chronić [...] dzieła sztuki przed zredukowaniem ich do wymiaru jedynie estetycznego, przed profanacją i niewłaściwym wykorzystywaniem”.

⁴⁵ „[...] aby przy przeprowadzaniu adaptacji kościołów do nowej liturgii nie zostały zniszczone skarby sztuki sakralnej. Gdyby jednak uznano za konieczne usunięcie jakichś zabytków z obiektów sakralnych, to należy dokonać tego roztropnie, za wiedzą ordynariusza diecezji i po konsultacji z ekspertami, zapewniając tym zabytkom odpowiednie warunki do ich ekspozycji na nowym miejscu” (punkt 24).

⁴⁶ „Rządcom kościołów przypominamy, że nie są oni właścicielami, lecz tylko stróżami i opiekunami dzieł sztuki sakralnej, znajdujący mi się w obiektach powierzonych ich pieczy. Dlatego w żadnym wypadku nie wolno im najmniejszych nawet dzieł sztuki (jak np. zniszczone obrazy, figury, tzw. świątki, lichtarze, stare księgi, zegary) przenosić do innych kościołów, zabierać z sobą na inną placówkę, sprzedawać lub darowywać”. Zob. *Instrukcja Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej* z dnia 16 IV 1966 r. Zob. <http://www.kkbids.episkopat.pl/?id=188> [7. 10. 2015].

⁴⁷ Czytamy w nim: „Każda inwestycja w zakresie konserwacji, renowacji oraz budownictwa i innych prac związanych z obiektami (w tym wszelkie przebudowy dotyczące substancji budynków sakralnych i kościelnych) mają uzyskać uprzednią akceptację ze strony Urzędu Ekonomia Archidiecezji Warszawskiej i Komisji Architektoniczno-Artystycznej”. Zob. „Zasady postępowania w sprawie renowacji i konserwacji obiektów zabytkowych oraz budowy i modernizacji obiektów sakralnych i kościelnych” z dnia 14 lutego 2012 r. (Nr 464/ABP/2012). Zob. <http://archidiecezja.warszawa.pl/wp-content/uploads/2014/09/zasady.pdf>. [7.10.2015].

sztuki sakralnej⁴⁸. Mówi także o konieczności respektowania przez Kościół norm cywilnych dotyczących ochrony dóbr kultury oraz o potrzebie współpracy z odpowiednimi instytucjami państwowymi i międzynarodowymi w tym zakresie. W duchu KW jest współpraca międzynarodowa w dziedzinie ochrony zabytków. List PK ds. KDK do Przewodniczących Episkopatów mówi o tym, że „oprócz kontaktów Konferencji Episkopatów z władzami państwowymi, potrzebna jest także współpraca Stolicy Apostolskiej ze strukturami międzynarodowymi”⁴⁹.

* * *

Jak widzimy szereg, może nawet większość, wskazań Karty Weneckiej, w takiej czy innej formie znalazła echo w prawodawstwie kościelnym, jakkolwiek są to regulacje rozproszone w różnych dokumentach. Najpoważniejszym jednak problemem pozostaje brak znajomości w wystarczającym stopniu przez administratorów dóbr kościelnych zarówno doktryny konserwatorskiej, jak prawa kościelnego i cywilnego regulującego te kwestie⁵⁰, mimo deklarowanej przez te dokumenty kościelne dużej wagi przykładanej do ochrony zabytków⁵¹. Egzemplifikacją tego stanu jest niemal powszechne ograniczanie zabytku do jego formy bez właściwej waloryzacji autentycznej substancji. Rezultatem tego stanu bywają niepokojące zachowania i działania w odniesieniu do zabytków: wymiana posadzek na niewłaściwe (powszechna moda na marmury), plastikowe okna, instalowanie witraży w kościołach barokowych, dopuszczanie do

⁴⁸ W tym samym duchu utrzymany jest wzorcowy Statut Muzeum Diecezjalnego (wydany przez Episkopat Polski w 1976). W rozdz. III na temat organizacji Muzeum Diecezjalnego znajduje się zapis mówiący o tym, że ta instytucja kościelna prowadzi inwentaryzację zabytków, znajdujących się w kościołach, kaplicach i plebaniach na terenie diecezji, oraz gromadzi bibliografię dotyczącą muzeum i dokumentację fotograficzną (p. 17 i d.).

⁴⁹ Zob. *Enchiridion dei Beni culturali...*, dz. cyt.

⁵⁰ Por. P. Bijałk, *Kościelno-prawna ochrona zabytków sakralnych w Polsce*, „Cywilizacja i Polityka. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego”, 2013, nr 11, s. 382.

⁵¹ W tym samym duchu, co wytyczne konstytucji soborowej *Gaudium et spes*, określony zostały w przepisach II Synodu Plenarnego Kościoła w Polsce status konserwacji zabytków: „Konserwacja wymaga kwalifikacji zawodowych i wysokiego poziomu etyki zawodowej. W seminariach duchownych, w ramach wykładów z historii sztuki, należy zaplanować specjalne zajęcia poświęcone konserwacji zabytków sztuki kościelnej. Powinny być one poszerzone o wizyty w pracowniach konserwacji zabytków, aby uświadomić alumnom, jak skomplikowane i kosztowne są specjalistyczne zabiegi, które często nie byłyby konieczne, gdyby przestrzegano zasad ochrony zabytków (p. 68)”.

niszczenia starych plebanii i budowanie w zamian nowych. I wiele, wiele innych błędów...

Szczególnym „polem minowym” jest płaszczyzna współpracy między administratorami zabytków kościelnych a urzędami konserwatorskimi. Bywa ona nacechowana nieraz wzajemną nieufnością o często historycznym podłożu, kiedy działania urzędów konserwatorskich były przyjmowane jako forma presji (represji) wobec Kościoła. Jednak znacznie poważniejszym problemem jest dziś pogłębiająca się pauperyzacja parafii skutkująca m.in. wykorzystywaniem najtańszych rozwiązań z częstym omijaniem niezbędnych procedur. Należy przy tym żywić nadzieję, że istniejące w każdej diecezji urzędy kościelnych konserwatorów zabytków będą bardziej użyteczne i pomocne w tej mierze niż do tej pory⁵². Jednak – jak wykazałem wcześniej – najważniejsza jest świadomość bezwzględnej konieczności ochrony dóbr kultury jako patrymonium Kościoła i całej ludzkości. Bardzo ważne w takim ujęciu jest dalsze pogłębianie refleksji w obrębie teologii dóbr kultury na każdym poziomie kształcenia osób duchownych i innych odpowiedzialnych za administrowanie dobrami kultury.

Niniejsze rozważania chciałbym uzupełnić pewną refleksją teologa i historyka sztuki na temat Karty Weneckiej. Na krajowych i międzynarodowych konferencjach coraz częściej pojawiają się w gremiach odpowiedzialnych za zabytki wątpliwości, co do aktualności doktryny zawartej w Karcie Weneckiej oraz stawiane bywają konkretne pytania: czy Karta zbyt nie ogranicza architektów i inwestorów. Nasuwa mi się w tym miejscu analogia do kanonu ikonopisarskiego, który przez stulecia regulował zasady malarstwa ikonowego – i w dalszym ciągu z powodzeniem to czyni. Zaryzykowałbym w związku z tym tezę, że gdyby nie ów kanon – malarstwo ikonowe już dawno przestałoby istnieć we właściwym sobie kształcie. Dobrego ikonopisa kanon nigdy nie ogranicza, a w przypadku złego – kanon chroni całe ikonopisarstwo przed jego działalnością. Podobnie rzecz ma się z Kartą Wenecką: dobrego architekta i inwestora Karta nie zniechęci ani nie ograniczy – ale może ustrzeże przed złym i nieodpowiedzialnym...?

⁵² Dodajmy, że Kościół powołuje do istnienia różnego szczebla swoje agendy w celu ochrony zabytków. Należy do nich zaliczyć w pierwszym rzędzie następujące dykasterie kurii rzymskiej: Papieska Komisja Dóbr Kultury Kościoła oraz Papieska Komisja Archeologii Świętej, a w konferencji Episkopatu Polski: Rada ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturalnego i Komisja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, zaś na szczeblu diecezjalnym komisje ds. architektury i sztuki oraz diecezjalni konserwatorzy zabytków. Zob. P. Bijałk, *Kościelno-prawna...*, art. cyt., s. 369–393.

BIBLIOGRAFIA

- Balthasar H.U. von, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, Kraków 2008.
- Baumgarten B.B., *Paul Tillich's Theology of Space Applied to the Visual Arts*, „ARTS”, 6(1993), nr 1.
- Bijak P., *Kościelno-prawna ochrona zabytków sakralnych w Polsce*, „Cywilizacja i Polityka. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego”, 2013, nr 11.
- Bokwa I., *Kilka uwag o metodzie teologicznej w nawiązaniu do K. Rahnera (1904–1988) i U. von Balthasara (1905–1988)*, w: *Wierzyć i widzieć*, red. K. Flader [i in.], Sandomierz 2013.
- Dokumenty duszpastersko-liturgiczne Episkopatu Polski (1966–1993)*, red. C. Krakowiak, L. Adamowicz, Lublin 1994.
- Enchiridion dei Beni culturali della Chiesa. Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa*, Bologna 2002.
- Krasny P., *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- Kracik J., *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012
- Jan Paweł II, *Wiara i Kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, red. M. Radwan, S. Wylęzek, T. Gorzkula, Lublin 1988.
- Leszczyński M., *Ochrona zabytków sztuki sakralnej w świetle aktualnego prawa Kościoła Katolickiego*, „Muzealnictwo”, 2008, nr 49.
- Manning R., *Theology at the End of Culture: Paul Tillich's Theology of Culture and Art*, Dudley MA 2005.
- Moellering H.A., *Up From Philistinism: Paul Tillich on Art and Architecture*, „Concordia Journal”, 15(1989), nr 1.
- Mojżyn N., *Teologiczne implikacje ochrony dziedzictwa artystycznego Kościoła w dobie globalizacji*, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki [i in.], Kraków – Warszawa 2013.
- Nikkel D.H., *Panentheism in Hartshorne and Tillich: A Creative Synthesis*, New York 1995.
- Rahner K., *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987.
- Ratzinger J., *Ochrona zabytków a Kościół*, referat wygłoszony podczas konferencji Stowarzyszenia Konserwatorów Niemieckich, Monachium 1993, cyt. za: M. Petzet, *Ku globalnej filozofii konserwacji. Wstęp do debaty*, w: *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. M.A. Murzyn, J. Purchla, Kraków 2007.

- Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 2001.
- Tillich P., *On the Boundary: An Autobiographical Sketch*, New York 1966.
- Tillich P., *Pytanie o Nieuwarunkowane*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1994.
- Tillich P., *Systematic Theology*, t. 1, Chicago 1951.
- Wojciechowski J. S., *Locus theologicus kultury wizualnej*, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, red. W. Kawecki [i in.], Kraków – Warszawa 2013.

SUMMARY

Although the Venice Charter (1964) does not directly relate to theological matters or regulate the issues of ecclesiastical law, there is a common denominator that links the two, namely, works of culture, art and the conservation of monuments and sites, which all remain in the area of focus of ecclesiastical law and theology. It is worth appreciating that culture plays an increasingly important role in the teaching of the Catholic Church, and that it has become its integral part since the Second Vatican Council. The humanistic concern for cultural property resonates through the Council documents as never before, along with the saving care for man himself, which is reflected in the guidelines for the protection and conservation of monuments and sites, including the guideline pointing to the necessity of acquiring proper education and training during studies.

WOJCIECH KLUJ OMI

WIZUALIZACJA WIARY NA PRZYKŁADZIE SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ W CHINACH

W Piśmie Świętym nie raz spotykamy określenia mówiące u „pokazaniu wiary”. Określenie to występuje zarówno w sensie bardziej przenośnym jako „pokazaniu wiary” w uczynkach (np. Jk 2, 18, jak też w znaczeniu bardziej „wizualnym” – np. prośba skierowana przez Filipa do Jezusa, aby „pokazał Ojca” (J 14, 8–9). Choć ze swej natury wiara chrześcijańska nie podpada pod zmysł wzroku, to jednak często próbuje się ją „uwizualnić”, aby lepiej docierała do świadomości słuchaczy. Nie jest to tylko zagadnienie współczesna. Już św. Jan z Damaszku w VIII w. kierował się do współczesnych mu chrześcijan: „Jeśli poganin przyjdzie do ciebie i zapyta: «pokaż mi swoją wiarę!» zaprowadź go do kościoła, pokaż dekoracje, które go ozdabiają i wyjaśnij serię świętych malowideł”¹.

W bardziej nam współczesnych czasach kwestia „pokazania” wiary również przypomina jest od czasu do czasu. Podczas przemówienia na zakończenie Soboru Watykańskiego II na placu św. Piotra dnia 8 grudnia 1965 r. papież Paweł VI skierował się do artystów: „Jeżeli jesteście przyjaciółmi prawdziwej sztuki, jesteście naszymi przyjaciółmi. Kościół już dawno zawarł z Wami przymierze. Zbudowaliście i urządziliście jego świątynie, świętowaliście jego dogmaty, ubogaciliście liturgię. Pomogliście przetłumaczyć Boskie treści w języku form i postaci, czyniąc niewidzialny świat widzialnym. [...] Nie bójcie się poświęcić Waszych talentów w służbie Bożej prawdy. Nie zamykajcie swego umysłu na tchnienie Ducha Świętego!”².

¹ F. Ciardi, *Art at the service of evangelization*, „Oblatio”, 4(2015), nr 2, s. 156.

² Paweł VI, *Allocutio. Concilium Oecumenicum Vaticanum II sollemni ritu concluditur*, AAS, 58(1966), nr 1, s. 12–13 [tłum. własne – WK]. Nieco wcześniej, dnia 7 maja 1964 r. tenże sam papież spotkał się z artystami w Kaplicy Sykstyńskiej i postawił im wielkie wyzwanie: „zbierzcie z nieboskłonu ducha jego skarby i obleczcie je w słowa, kolory, formy, dostępność”. Por. F. Ciardi, *Art at the service of evangelization*, art. cyt., s. 155.

Od samych początków sztuka jest potężnym narzędziem ewangelizacji, głoszenia prawdy, piękna, dobra i prawd wiary chrześcijańskiej. Nie chodzi tu jedynie o sztukę klasyczną, ale odnosi się to również do literatury, muzyki, kina, architektury, a współcześnie również radia, telewizji, Internetu i innych nowych form komunikacji. Podobnie jak w innych formach działalności ewangelizacyjnej Kościoła, tak również w wymiarze misyjnym, głoszenie Chrystusa ludom, które nie przyswoiły sobie jeszcze wiary chrześcijańskiej w wymiarze kulturowym, często dokonuje się poprzez sztukę.

Jako przypadek badawczy dla projektu wizualizacji wiary w perspektywie misyjnej wybrano teren Chin i rozwój sztuki chrześcijańskiej w tym kraju. Nie jest to temat zupełnie nowy w badaniach prowadzonych na UKSW, ale nie był on jeszcze ujmowany od strony misjologicznej refleksji nad rozumieniem wizualizacji wiary. 19 października 2005 r. ówczesna sekcja misjologii Wydziału Teologicznego UKSW zorganizowała sympozjum „Oblicza Jezusa Chrystusa”. Podczas tego sympozjum o. Roman Małek SVD wygłosił bardzo ciekawy referat na temat „Chińskie oblicza Jezusa Chrystusa. Przegląd problematyki oraz impresje ikonograficzne”³. W dniach 22–23 czerwca 2013 r. z inicjatywy stowarzyszenia „Sinicum”, w którego działalność włączają się też niektórzy nasi wykładowcy, w galerii Porczyńskich w Warszawie miała miejsce wystawa prac Garego Chu Kar Kui na temat „Chińskie oblicze Matki Bożej”⁴. Pod kierunkiem o. Tomasza Szyszki SVD powstała też jedna praca magisterska z misjologii „Życie Jezusa Chrystusa według Fan Pu. Chińskie wycinanki a interpretacja Ewangelii” napisana przez Katarzynę Małek w UKSW w 2010 r. Te fakty stały się inspiracją, aby na nowo wrócić do tematu „wizualizacji” wiary, nie tyle z perspektywy sztuki, co raczej z perspektywy działalności misyjnej, biorąc chrześcijańską sztukę chińską za przykład do analizy misjologicznej.

Sztuka jako narzędzie ewangelizacji w dawnej praktyce misyjnej Kościoła

Bez wchodzenia w szczegóły zagadnienia misyjnego otwarcia Kościoła na wartość sztuki w głoszeniu Ewangelii i zakładaniu Kościoła tytułem

³ Tekst ukazał się jako R. Małek, *Chińskie oblicza Jezusa Chrystusa. Przegląd problematyki oraz impresje ikonograficzne*, w: *Oblicza Jezusa Chrystusa w kulturach i religiach świata*, red. T. Szyszka, A. Wąs, Warszawa 2007, s. 113–136.

⁴ Por. J. Zwolski, *Sztuka w służbie Ewangelii*, „Misjonarz”, 2013, nr 6, s. 12–13.

przykładu przypomnijmy tu dwa dokumenty. Pierwszym jest list papieża św. Grzegorza Wielkiego do opata Melitona z 601 r.⁵ Papież wyraźnie przypominał misjonarzom, aby nie burzyli rodzimych miejsc kultu, ale aby je niejako „ochrztili” przejmując je do użytku ewangelizacyjnego. W drugim dokumencie – instrukcji z 1659 r., nowo powstałej Kongregacji Rozkrzewiania Wiary, czytamy m.in. „Nie usiłujcie i żadną miarą nie namawiajcie tamtych ludów do zmiany ich rytów, przyzwyczajzeń i obyczajów, byleby tylko nie były one w sposób oczywisty sprzeczne z religią i dobrymi obyczajami”⁶.

Aby odpowiedzieć na pytanie o „wizualizację” wiary na przykładzie sztuki chrześcijańskiej w Chinach, podzielimy okres ewangelizacji tego kraju na sześć różnych okresów. Pierwszy okres obejmuje czas misji Kościołów wschodnich (tzw. nestoriańskich) od VII w. Drugi okres rozpoczął się od dotarcia do Pekinu (Chanbałyku) Jana z Montecorvino (koniec XIII w.) i trwał do 1368 r. to znaczy do upadku dynastii Yuan. Trzeci okres rozpoczął się wraz z dotarciem do Chin jezuitów (koniec XVI w.). Czwarty okres to czas nieszczęsnych problemów z „Rytami chińskimi”. Piąty rozpoczął się wraz z odnową na początku XX w. i związany jest z działalnością abp. Costantini oraz konsekracją pierwszych sześciu biskupów chińskich w 1926 r. aż do rewolucji w 1947 r. Szósty okres to czasy współczesne, gdy zewnętrzna działalność ewangelizacyjna jest ograniczana, ale rozwijają się nowe jakby wewnętrzne (wewnątrzchińskie) sposoby prezentowania wiary.

Z pierwszego, dawnego okresu pozostało niewiele pamiątek i rzadkich śladów artystycznych. Najbardziej znaną z nich jest stela z Xi’an z 781 r.⁷ Ikonograficznie nie odróżnia się ona od innych, ale na szczycie zawiera krzyż w stylu starochińskim, tzn. oparty na podstawie kwiatu lotosu i bez korpusu. Krzyże te odwoływały się do symboliki buddyjskiej⁸ a także ukazywały symbolikę światła. Z tego okresu warto wspomnieć jeszcze dwa krzyże na steli z 960 r., odkryte w 1919 r. w pagodzie niedaleko Pekinu. W regionie

⁵ Grzegorz Wielki, *Listy*, t. 4, Warszawa, 1955, s. 121–122. List XI, 56, z dnia 18 lipca 601 r. Opat Meliton był towarzyszem św. Augustyna z Canterbury – misjonarza w Anglii.

⁶ Kongregacja powstała w 1622 r. Polskie tłumaczenie: *Instrukcja Kongregacji Rozkrzewiania Wiary dla wikariuszy apostołskich, udających się do prowincji chińskich: Tonkinu i Kochinchiny*, w: *Breviarium Missionum*, t. 1, Warszawa 1979, s. 41–56.

⁷ Polskie tłumaczenie tekstu na steli: D. Klejnowski-Różycki, *Stela z Xi’an*, „Chiny dzisiaj”, 9(2014), nr 3–4, s. 41–50. Por. tenże, *Pierwsze pojęcia teologiczne w języku chińskim na nestoriańskiej Steli z Xi’an*, „Chiny dzisiaj”, 9(2014), nr 3–4, s. 51–59.

⁸ Stąd niektórzy proponują, aby w takich przypadkach mówić nie tyle o „inkulturacji”, co raczej „inreligionizacji”. Por. A. Pieris, *Hat Christus einen Platz in Asia? Ein umfassender Überblick*, „Concilium”, 29(1993), s. 122.

Ord, w Mongolii, odkryto wiele małych krzyży metalowych, z frakturą chińską, które mogą pochodzić z czasów teź pierwszej ewangelizacji. Wydaje się, że dawne kościoły i klasztory teź budowano w stylu chińskim. Stela z Xi'an przypomina, że dachy klasztorów zostały pokryte kolorowymi płytkami, które przypominały skrzydła bażanta w pełnym locie. Skrótowno możemy więc podsumować, że w tym pierwszym okresie „wizualizacja” wiary chrześcijańskiej obficie czerpała z zastanej symboliki obecnej w Chinach⁹.

Druga fala misji katolickich w Chinach rozpoczęła się na wraz z Janem z Montecorvino, który dotarł do Chanbałyku (Pekinu) w 1294 r. Wydaje się, że Jan również był bardzo otwarty na miejscowe formy kulturowe. Trudno dziś więcej wnioskować w tej kwestii, gdyż w 1368 r. misje te zostały zniszczone wraz z upadkiem dynastii Yuan. Misje franciszkańskie nie pozostawiły nam wielu pamiątek artystycznych. Z tego okresu pochodzą prawdopodobnie niektóre krzyże znalezione w Zaitun (Chuanchow) w Fukien, gdzie w czasach Jana z Montecorvino rozwijały się wspólnoty chrześcijańskie, kierowane przez franciszkanów. Krzyże są stylizowane na modłę chińską. Sam Jan z Montecorvino napisał w swym liście z 1305 r.: „Wybudowałem kościół w mieście Chanbałyku (dziś Pekin), gdzie znajduje się główna rezydencja królewska; wybudowałem go sześć lat temu. Zbudowałem również dzwonnice z trzema dzwonami... Aktualnie budują inny kościół”¹⁰. Można się domyślać, że było to w stylu chińskim, ponieważ niewiele wcześniej nawet imperator mongolski Kubilaj-Chan zaadoptował styl chiński do budowy pałacu cesarskiego. O tym, że Jan z Montecorvino nie bał się adaptacji widać chociażby po tym, że przetłumaczył mszał. „Celebrujemy Mszę św. według rytu łacińskiego w miejscowym języku, nawet słowa prefacji i kanonu”¹¹ – pisał w swym liście.

Być może otwartość cesarza na obecność misjonarzy jest trochę zaskakująca, ale chciał on się pokazać jako władca bardzo tolerancyjny, który nie bał się różnych kwestii religijnych. Nic jednak nie wskazuje na to, aby chciał przyjąć wiarę chrześcijańską. Najprawdopodobniej z tego okresu

⁹ Jeśli chodzi o „teologię” zapisaną na tej steli, to wydaje się, że teź była ona głęboko zakorzeniona w rodzimym systemie pojęciowym. Warto zwrócić uwagę np. na próby tłumaczenia pojęcia „osoby” (koniecznej przy wyjaśnianiu praw trynitarnych), przy których posłużono się pojęciem „awatar”. Dziś kojarzy się nam ono z innymi realiami, ale wtedy widocznie uznano je za dobre do wyjaśniania prawd wiary.

¹⁰ C. Costantini, *L'art chrétien dans les missions. Manuel d'art pour les missionnaires*, Paris – Bruges – Amsterdam 1949, s. 207.

¹¹ Tamże, s. 208.

pochodzi obraz Matki Bożej, który choć zawiera pewne elementy chińskie jest wyraźnie wzorowany na obrazie Santa Maria Maggiore z Rzymu. Być może franciszkanie przywieźli kopię tego obrazu ze sobą i jakiś chiński malarz (według niektórych T'ang Yin) wykonał kopię z akcentami chińskimi. Prawdopodobnie z tego okresu pochodzą też elementy płyty grobowej z napisem w języku łacińskim.

Sztuka jako narzędzie ewangelizacji w początkach misji nowożytnych – okres trzeci

Trzeci okres misji katolickich w Chinach zaczyna się przybyciem jezuitów do Chin (Valignano przybywa do Macao w 1578 r., Ricci w 1582 r.). Na samym początku pojawiło się dość sporo ciekawych pomysłów. W książce Jérôme'a Nadala, *Adnotationes et Meditationes in Evangelio* z 1595 r. znajdują się dawne ryciny w stylu chińskim. Podobne próby widać w dziełach Jules'a Aleniego SJ *Explicationes de l'Évangile au moyen d'images* z 1635 r. oraz Jeana Adama Schalla von Bella *Estampes offertes à l'Empereur* z 1640. Były to pierwsze próby „pokazania” w Chinach nowożytnych prawd wiary chrześcijańskiej. Jezuiti znani byli z tego, że zamawiali dzieła sztuki europejskiej, które później mogli ofiarowywać jako prezenty tym, których przychylność chcieli sobie zjednać¹². Próby „wizualizacji” Ewangelii w formie drukowanej podejmowali też w swych dziełach Johann Adam Schall von Bell¹³ i João da Rocha.

Trzeba też przypomnieć działalność artystyczną jezuitów na dworze w Pekinie. Wspomnieć tu trzeba takich artystów jak Giuseppe Castiglione (1688–1766), Jean Denis Attiret (1702–1768) i Ignaz Sichelbarth (1708–1780)¹⁴. Zaadoptowali oni styl chiński. Trudno dziś jednak znaleźć ich dzieła. Prawdopodobnie znane chińskie przedstawienia Michała archanioła i Anioła stróża pochodzą od Castiglione.

Prawdopodobnie to również z tego ruchu zapoczątkowanego przez jezuitów pochodzą dwa obrazy Matki Bożej z XVII–XVIII w. Pierwszy przecho-

¹² Tamże, s. 210.

¹³ Według niektórych wersji Schall miał też zbudować wielki kościół w stylu chińskim, który jednak później został przerobiony w stylu europejskim.

¹⁴ Por. *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, red. T.H.C. Lee, Hong Kong 1991, zwłaszcza artykuł M. Ka o, *European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*, s. 251–303. Por. też E. Zettl, *Ignaz Sichelbarth 1708–1780. Missionar, Maler und Mandarin am chinesischen Kaiserhof*, Konstanz 2011.

wywany jest w Field Museum w Chicago, drugi – bardziej chiński w British Museum w Londynie¹⁵.

Krok wstecz? – etap czwarty

Z powodu kasaty zakonu jezuitów, którzy stanowili główną misyjną siłę w kierunku przyjmowania miejscowych wzorców, a także z powodu zewnętrznej politycznej sytuacji kolonialnej doszło do zamknięcia sztuki chrześcijańskiej na rodzimą sztukę chińską. Od strony kościelnej okres ten przypadł na czas sporów doktrynalnych wewnątrz samego Kościoła. W czasach po wystąpieniach Lutera (1517) i pozostałych reformatorów, w Europie zaczęto bardzo krytycznie podchodzić do jakichkolwiek prób „dopasowywania” wiary do innych kultur. Ideałem stawało się „kopiowanie” modeli europejskich. Nie będziemy tu przypominali historii sporów akomodacyjnych o tzw. ryty chińskie¹⁶, ale miała ona wpływ również na rozwój sztuki chrześcijańskiej w Chinach.

Duch kolonialny straszyl i kład się cieniem również na działalności misyjnej a więc również na postrzeganiu miejscowej sztuki jako narzędzia ewangelizacji. W świeckiej historii świata okres ten przypada na czas kolonialnych podbojów Hiszpanii i Portugalii. Potem do tej rywalizacji włączali się stopniowo inni Europejczycy: Holendrzy, Brytyjczycy, Francuzi, Niemcy itd.

W tym czasie misje katolickie w Chinach rozwijały się zasadniczo według obcych wzorców europejskich, zachowując obcy charakter, z obcą hierarchią, obcym językiem liturgicznym, obcym duchowieństwem i wskutek tego również z obcą sztuką. Z dzisiejszej perspektywy jest to sytuacja bardzo dziwna. Konstrukcje neogotyckie, neoromańskie czy neoklasycystyczne importowane z Europy nie mogły ukazywać ducha wiary chrześcijan chińskich. Stanowiły więc one pewne powtórki, nie zawsze dobrze zrozumianych modeli europejskich, bez własnej oryginalności. Brakowało w nich oryginalności i spontaniczności, krótko mówiąc prawdziwej sztuki. Taka była tendencja ogólna, choć na szczęście zdarzały się też wyjątki od tej reguły. Wiara chrześcijańska była więc w tym czasie „pokazywana” jako wiara obca.

¹⁵ Por. C. Costantini, *L'art chrétien dans les missions...*, dz. cyt., s. 210–212.

¹⁶ Por. M. Bednarz, *Spór o obrządki chińskie i malabarskie XVII–XX w.*, w: F.A. Platner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 286–302.

Etap piąty – przełom w spojrzeniu na rolę sztuki chińskiej w działalności misyjnej

Ważną rolę w procesie stopniowej zmiany tej sytuacji na tym dość krótkim, ale ważnym etapie (1912–1949) miała osoba delegata apostolskiego do Chin bp. Celso Costantini (przybył w 1922 r.)¹⁷. Ponieważ w krótkiej prezentacji nie ma miejsca na ukazanie jego działalności, więc tu podkreślić trzeba jego najbardziej kluczowy dla tej sprawy tekst, mianowicie list do dwóch przełożonych misji który napisał 23 kwietnia 1923 r. Oficjalnymi adresatami listu byli prefekci apostołscy J.E. Walsh i E. J. Galvin z Kwantung i Hanyang, jednak był to praktycznie „głos w sprawie” znaczenia sztuki chińskiej dla ewangelizacji tego kraju. Ten głos z założenia miały być słyszany szerzej¹⁸.

Choć, jak bp Costantini zaznacza, że to co pisze, to jego osobiste przekonanie¹⁹, to jednak zdaje się, iż wyraża on nie tylko swoją opinię. Uważał on, że problem zmiany mentalności w podejściu do sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do nowo powstających konstrukcji kościelnych, jest problem wręcz palącym i większym niż by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka. Delegat apostolski zauważał wyżej wzmiankowany problem kościołów budowanych w obcym stylu europejskim. W pewnym sensie na szczęście na terenach wiejskich często nie starczało środków materialnych na budowę okazałych świątyni i dlatego powstawały kościoły w bardziej rodzimym, prostszym stylu, choć było to tylko z braku możliwości finansowych. Odnosząc się z szacunkiem do tego, co było robione dotąd, delegat apostolski postanowił ustalić pewne zasady dla budowy przyszłych kościołów.

List zawiera cztery tezy w interesującej nas sprawie: 1) sztuka zachodnia w Chinach stanowi błąd stylu; 2) obcy charakter sztuki powoduje pojmowanie religii jako obcej; 3) wielka tradycja sztuki chrześcijańskiej pokazuje

¹⁷ Warto tu odnieść się do ogólnokościelnego kontekstu postrzegania misji w tym czasie. W 1919 r. papież Benedykt XV wydał pierwszą nowożytną „encyklikę” misyjną, czyli list apostolski *Maximum illud*, w którym postulował nowe podejście do działalności misyjnej, w tym również do sztuki.

¹⁸ Por. C. Costantini, *L'art chrétien dans les missions...*, dz. cyt., s. 410. Później obaj adresaci zostali biskupami. Integralny tekst listu: tamże, s. 223–229.

¹⁹ Pamiętać trzeba, że wtedy wciąż obowiązywały jeszcze zakazy antykomodacyjne. Zniesione one zostały dopiero w roku 1939. Postawa abp. Costantini, której wyrazem jest m.in. wspomniany list, obok innych zewnętrznych działań doprowadziła do zmiany w tym podejściu do kultury i sztuki chińskiej w czasach pontyfikatów Piusa XI i Piusa XII i w końcu do zniesienia zakazów.

zdolność zaadoptowania się do kultury danych miejsc; 4) sztuka chińska posiada piękne i zróżnicowane możliwości adaptacyjne.

List był tłumaczony na wiele języków. Miał on wielki wpływ zarówno na sytuację w Chinach, jak i na nowożytną refleksję misjologiczną. Nic więc dziwnego, że wkrótce synod w Szanghaju (w 1924 r.) postanowił wprowadzić te zasady w życie w tym, co odnosiło się do konstrukcji obiektów religijnych.

Poza samym listem bp Costantini zaprosił w 1925 r. do Chin benedyktyna z Monte Cassino o. Adalberta Gresnight, który później w tym duchu zaprojektował budynki uniwersytetu katolickiego w Pekinie oraz regionalnych seminariów w Hongkongu, Kaifengu a także kościoła w Suanhwafu. W dziedzinie malarskiej bp Costantini zaprosił miejscowego artystę Tcheng Suan-Tu, aby namalował obrazy Matki Bożej (1928–29). Później jego obrazy (np. Dziewica adorująca Dzieciątko) były powielane w różnych czasopismach misyjnych, jako przykład współczesnej (wtedy) chrześcijańskiej sztuki chińskiej²⁰. Później, jako profesor sztuki na uniwersytecie katolickim w Pekinie stworzył on całą szkołę chińskich obrazów chrześcijańskich. Otwierając wystawę sztuki chrześcijańskiej na uniwersytecie w roku 1937 stwierdził, że istnieje pewna trudność zainteresowania artystów tematami chrześcijańskimi, ale analogicznie jak to wcześniej uczynił buddyzm i taoizm z ich wielkimi szkołami artystycznymi, podobnie muszą działać chrześcijanie. Później szkoła ta określona została jako *Ars Sacra Pekinensis*. Największy jej rozwój przypada na lata 1937–1939. Od roku 1934 organizowane były wystawy chrześcijańskiej sztuki chińskiej.

Obok Łukasza Tcheng wypada wymienić przynajmniej dwóch innych malarzy: Pu-Chin i Tschang-San-Tse. Wśród uczniów Tchenga warto wspomnieć też Wang-Su-Ta, Lu-Hung-Niuen, L. Mieng-Yuan i Hsu-Chi-Hua. Również jeden z misjonarzy szeptystów E. Van Genechten rozwijał szkołę malarstwa chińskiego²¹. Mała podobna szkoła istniała też w Kaifeng.

Papież Pius XI potwierdził ważność i poprawność tej tendencji wizualizacji sztuki w dziele ewangelizacji²². Jego idea utworzenia wielkiej wystawy misyjnej w 1925 r. w Rzymie miała właśnie na celu ukazanie wie-

²⁰ W 1932 r. przyjął on chrzest jako Łukasz.

²¹ Por. L. Swerts, K. de Ridder, *Mon Van Genechten (1903–1974) Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Christian Art in China*, Leuven 2002.

²² Por. szerzej jego postawę wobec Chin: G. la Bella, *The Holy See and China in the papacy of Pius XI*, w: *Catholic Church and China in the 20th century*, red. E. Guinipero, Maccratta 2010, s. 121–139.

lowymiarowych form działalności misyjnej ukazanej w wielu dokumentach misjologicznych, naukowych i etnograficznych²³.

Współcześnie – etap szósty

Dziś wiodącymi ośrodkami chrześcijańskiej sztuki chińskiej są *Tao Fong Shan Christian Centre* w Hong Kongu oraz *Amity Christian Art Center* w Nanjing. Choć historycznie pozostając jeszcze w poprzednim okresie, w Hongkongu w 1930 r. norweski misjonarz L. Karl Reichelt założył ekumeniczny ośrodek artystyczny *Tao Fong Shan*, co przetłumaczyć można jako „Góra wiatru Dao” albo „Góra Ducha Świętego”. Ośrodek ten zasłynął przede wszystkim z produkcji porcelany z ozdobnymi motywami o tematyce chrześcijańskiej.

W 1992 r. na protestanckim Wydziale Teologicznym w Nanjing otwarte zostało *Amity Christian Art Centre*, które ma na celu promowanie rozwoju sztuki chrześcijańskiej. Artyści posługują się różnymi technikami: akwarelami, tuszem, farbami olejnymi, kaligrafią, drzeworytami, batikiem, wycinankami z papieru, rzeźbą. Centrum umożliwia łączenie teorii i praktyki²⁴.

Od 1993 r. rozpoczęła się tradycja organizowana wspólnych wystaw tych dwóch ośrodków. Wśród wielu nowych artystów można wymienić takie nazwiska jak np. Tang Guo, Ding Fang, Qin Peng Xiao i inni. Nie jest możliwym wymienienie wszystkich nazwisk artystów, którzy współcześnie starają się pokazać wiarę chrześcijańską na chiński sposób. Ponieważ pani Fan Pu jest już znana na UKSW, warto zwrócić uwagę na jej prace. Szczególnym zainteresowaniem Fan Pu cieszą się tradycyjne chińskie papierowe wycinanki przedstawiające tematy biblijne. Pochodząca z rodziny chrześcijańskiej (ojciec był pastorem) we wczesnym wieku straciła szansę na formalną edukację w sztuce. Bez oficjalnego wykształcenia artystycznego jest uważana za najbardziej znaną chińską artystkę chrześcijańską posługującą się wycinankami z papieru²⁵.

²³ Niektóre z tych eksponatów (rzadko udostępnianych zwiedzającym Muzea Watykańskie) zobaczyć można w książce *Ethnos. Vatican Museums Ethnological Collection*, red. N. Mapelli, K. Aigner, N. Fiussello, Città del Vaticano 2012. Np. piękny obraz *Madonna z Dzieciątkiem i anioł* w typowym chińskim ogrodzie autorstwa Wang Suda z pierwszej połowy XIX w. – s. 378.

²⁴ W 2010 r. Art Division of *Tao Fong Shan Christian Centre* w Hongkongu wydzieliła specjalny fundusz, z którego zostały sfinansowane m.in. albumy: *The Holy Pictures: A journey into God's heart* (2010), *My Idea of Jesus: Painting Competitio Portfolio* (2010), *Biblia pauperum: Collection of Fan Pu papercut art* (2013).

²⁵ Najnowsze jej albumy to: *The Way of My Heart: The Papercut Art of Fan Pu*, Nanjing 2010; *Biblia pauperum. Collection of Fan Pu papercut art*, Hong Kong 2013.

We współczesnych próbach chińskiej wizualizacji wiary można też zaobserwować pewną nową tendencję. O ile do początku XX w. chrześcijańska sztuka chińska była domeną ośrodków katolickich, to we współczesnym okresie coraz bardziej prym wiodą protestanci²⁶. Wybitnym przykładem może być He Qi, absolwent wyższej szkoły artystycznej w Nanjing. Fachowcy uważają, że udało mu się stworzyć autentyczną chińską sztukę chrześcijańską inspirowaną z jednej strony Chagallem i Picassem a z drugiej buddyzmem. Jego ulubionymi technikami są drzeworyty i wycinanki.

Kultura chińska wysoko ceni znaki i symbole²⁷. Chińczycy zawsze lubili posługiwać się nimi w taki sposób, aby w intrygujący sposób zmieniać ich znaczenia. Dla miejscowych chrześcijan było więc czymś naturalnym wyrażanie wiary w sztuce kaligrafii, albo w papierowych wycinankach, na których pojawiają się takie kluczowe pojęcia jak wiara, miłość, czy nadzieja. Oczywistym też jest dekorowanie miejsc modlitwy w domach słowami zachęty, błogosławieństwa czy obietnicy. Np. ryba – bardzo ważny symbol ewangelizacyjny – wymawiane jako „yu” oznacza też wzrost, czy dopasowanie. Nie tak łatwo było ogarnąć symbolem krzyża kulturę, której zasadnicze przesłanie koncentruje się na harmonii i szczęściu. Można więc znaleźć przedstawienia krzyża jako obecność Świętego, jako źródło światła i życia. Kaligrafie fragmentów Ewangelii prezentowane w formie krzyża, a także drewniane rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego ukazują Go błogosławiącego świat. Wycinanki ukazują krzyż jako otwartą drogę do nieba z ciemnego i pełnego depresji społeczeństwa.

W Chinach stale rośnie gama artystów głoszących Ewangelię pędzlami i farbami. W końcu na skalę masową Chińczycy zaczęli używać takich tradycyjnych metod, jak malarstwo, kaligrafia, wycinanki czy wyszywanki dla tworzenia dzieł o sztuce chrześcijańskiej. Dzieła sztuki chińskich artystów chrześcijańskich zyskują pewną popularność w kręgach protestanckich, zwłaszcza od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku²⁸, najbardziej chy-

²⁶ Ciekawą prezentację na ten temat przedstawiła Isabel Hess-Friemann (przewodnicząca niemieckiej ekumenicznej chińskiej grupy roboczej z Heidelbergu) podczas IX Europejskiego Katolickiego Kolokwium Chińskiego (9th European Catholic China Colloquium) w Konstancynie-Jeziornej w dniach 10–13 września 2015 r. Nosila ona tytuł *Evangelisation Through Art in China: A Protestant Perspective*.

²⁷ Por. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, red. A. Murch, W.C. Fong, New York 1991, zwłaszcza tekst Y. Boda, *The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy*, s. 333–356.

²⁸ Wydaje się, że szczególnie w Niemczech.

ba papierowe wycinanki Fan Pu, oryginalne drzeworyty Qian Zhusheng, obrazy olejne Ying De czy obrazy abstrakcyjne Dao Zi. Podsumowując ten wizualizacyjny trend ewangelizacyjny można powiedzieć, że współcześnie następuje przesunięcie od pojedynczych znaków, symboli i kaligrafii, do coraz trudniejszych i bardziej skomplikowanych nowych technik i treści.

* * *

Słynny misjolog niemiecki Theo Sundermeier, w swej książce *Christliche Kunst – weltweit. Eine Einführung*²⁹, w rozdziale ósmym³⁰ szeroko analizuje sztukę chrześcijańską w Azji. Dzieli ją na trzy etapy: *Anpassung* (adaptacja), *Inkulturation* (inkulturacja)³¹ i *Kontextualisierung* (kontekstualizacja). Na wszystkich trzech etapach prezentuje sztukę chińską. Choć w szczegółach można by dyskutować z taką koncepcją wydaje się, że pierwsze trzy i w pewnym sensie czwarty etap ewangelizacji Chin, w świetle tego podziału można określić jako adaptację, piąty jako inkulturację a dopiero teraz można mówić o właściwej kontekstualizacji chrześcijańskiej sztuki chińskiej. Dlaczego? Poddając krytycznej analizie artystycznej te dzieła znawcy dochodzą do wniosku, że jednak wcześniejsza sztuka nie do końca była chińską sztuką chrześcijańską, ponieważ choć wiele detali było bardzo chińskich, to jednak główne postacie bywały przedstawiane na sposób bardzo europejski. Tak więc dopiero teraz można zacząć mówić o rozpoczętym procesie w pełni chińskiej „wizualizacji” wiary.

BIBLIOGRAFIA

- Amity Christian Art Center, Nanjing 1995.
- Arrington Aminta, *Recasting the image: Celso Costantini and the role of sacred art and architecture in the indigenization of the Chinese Catholic Church, 1922–1933*, „Missiology”, 41(2013), nr 4, s. 438–451.
- Art chrétien chinois*, „Collectanea Commissionis Synodalis”, 5(1932), s. 403–524.
- Bednarz M., *Spór o obrządki chińskie i malabarskie XVII–XX w.*, w: F.A. Plattner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 286–302.
- Benedykt XV, List apostolski *Maximum illud* (30 XI 1919).

²⁹ Frankfurt am Main 2007.

³⁰ Najobszerniejszym, s. 89–136.

³¹ Nie do końca odpowiada to określeniu inkulturacji z encykliki *Redemptoris missio* Jana Pawła II, które staramy się zachować w perspektywie refleksji misjologicznej na UKSW.

- Biblia pauperum: Collection of Fan Pu papercut art*, Hong Kong 2013.
- Boda Y., *The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy*, w: *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, red. A. Murc, W.C. Fong, New York 1991, s. 333–356.
- Brusic R., *A Riot of Flowers: The Art of He Qi, Chinese Artist*, „Arts”, 9(1997) nr 3, s. 6–10.
- Ciardi F., *Art at the service of evangelization*, „Oblatio”, 4(2015), nr 2, s. 155–167.
- Clarke J., *Our lady of Guanganmen*, „Religion and the Arts”, 14(2010), nr 4, s. 386–400.
- Costantini C., *L'art chrétien dans les missions. Manuel d'art pour les missionnaires*, Paris – Bruges – Amsterdam 1949.
- Costantini C., *The Need of developing a Sino-Christian Architecture for our Catholic Missions*, „Bulletin. Catholic University of Peking”, 1927, nr 3, s. 7–15.
- D.G., *Quelques idées sur un art chrétien chinois*, „Le Bulletin Catholique de Pékin”, 11(1924), s. 127–130, 177–183, 218–221.
- D'Elia P., *Le origii dell'Arte cristiana cinese (1583–1640)*, Rome 1939.
- Dan Y., *Auf der Suche nach der „Heiligen“ Tuschmalerei. Interview mit dem Künstler Dao Zi*, w: *Es freuest sich die Engelschar. Christliche chinesische Kunst und Musik der Gegenwart*, Hamburg 2014, s. 53–59.
- Ethnos. Vatican Museums Ethnological Collection*, M. Nicola, K. Aigner, N. Fiusello, Città del Vaticano 2012.
- Fiedler K., *Feiern ohne Wein. Interpretation des Bildes „Hochzeit zu Kana” (1996) von He Qi*, w: *Es freuest sich die Engelschar. Christliche chinesische Kunst und Musik der Gegenwart*, Hamburg 2014, s. 60–62.
- Fleming D.J., *Each with his own brush*, New York 1938.
- Fleming D.J., *Heritage of Beauty. Pictorial studies of modern Christian Architecture in Asia and Africa illustrating the influence of indigenous cultures*, New York 1937.
- Foster J., *Crosses and angels from fourteenth-century China*, „International Review of Mission”, 44(1955), nr 174, s. 170–174.
- Gresnigt A., *Architecture Chinoise*, „Bulletin. Catholic University of Peking”, 1928, nr 4, s. 33–45. Również „Collectanea Commissionis Synodalis in Sinis”, 5(1932), s. 418–437.
- Gresnigt A., *Reflexions sur l'Architecture Chinoise*, „Bulletin. Catholic University of Peking”, 1931, nr 8, s. 3–23.
- Grzegorz Wielki, *List do opata Melitona* (z 18 VII 601 r.), w: tenże, *Listy*, t. 4, Warszawa, 1955, s. 121–122.

- Hess-Friemann I., *Elemente der Inkulturation in den Scherenschnitten der Künstlerin Fan Pu*, w: *Es freuest sich die Engelschar. Christliche chinesische Kunst und Musik der Gegenwart*, Hamburg 2014, s. 45–52.
- Hess-Friemann I., *Evangelisation Through Art in China: A Protestant Perspective*, wystąpienie podczas IX Europejskiego Katolickiego Kolokwium Chińskiego (9th European Catholic China Colloquium) w Konstancinie-Jeziorniej w dniach 10–13 września 2015 r.
- Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris missio* (7 XII 1990).
- Jennes J., *L'art chrétien en Chine au début du XVII^e siècle (Une gravure d'Antoine Wierz identifiée comme modèle d'une peinture du Tong K'i-Tch'ang)*, „T'oung Pao”, 33(1937), s. 129–133.
- Jennes J., *L'art chinois du R.P. Van Genechten*, „Missions de Scheut”, 49(1937), s. 365–368.
- Jennes J., *L'influence de l'art religieux flamand dans la Chine du XVII^e siècle*, „Missions de Scheut”, 49(1937), s. 10–14.
- Jones T.K. Jr., *Christian mission among the Chinese people: where do we go from here?*, „Occasional Bulletin of Missionary Research”, 3(1979), nr 3, s. 90–92.
- Kao M., *European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*, w: *China and Europe. Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, red. T.H.C. Lee, Hong Kong 1991, s. 251–303.
- Klejnowski-Różycki D., *Pierwsze pojęcia teologiczne w języku chińskim na nestoriańskiej steli z Xi'an*, „Chiny dzisiaj”, 9(2014), nr 3–4, s. 51–59.
- Klejnowski-Różycki D., *Stela z Xi'an*, „Chiny dzisiaj”, 9(2014), nr 3–4, s. 41–50.
- Kongregacja Rozkrzewiania Wiary, *Instrukcja dla wikariuszy apostołskich, udających się do prowincji chińskich: Tonkinu i Kochinchiny*, w: *Breviarium Missionum*, t. 1, Warszawa 1979, s. 41–56.
- Küster V., *Das Evangelium in Bildern erzählen. Die Papierschnitt – Zyklen von Fan Pu (China)*, „Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft”, 2002, nr 4, s. 267–277.
- Küster V., *Volkskunst als Mittel der Verkündigung? Die Papierschnitte von He Qi (Volksrepublik China)*, w: *Die Bilder und das Wort. Zum verstehen christlicher Kunst in Afrika und Asien*, red. T. Sundermeier, V. Küster, Göttingen 1999, s. 93–101.
- L'Art religieux dans les pays de missions*, „L'Artisan liturgique”, 10(1936), s. 816–846.
- La Bella G., *The Holy See and China in the papacy of Pius XI*, w: *Catholic Church and China in the 20th century*, red. E. Guinipero, Macerata 2010, s. 121–139.
- Maarschalkerweerd P., *Pittura cristiane delle terre di Missione nel Pontificio Museo Missionario Etnologico*, „Annali Lateranensi”, 2(1938), s. 11–42.

- Malek R., Szyszka T., *Chińskie oblicza Jezusa Chrystusa. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. 18 października 2005 r. – 15 stycznia 2006 r.* [przewodnik po wystawie], Warszawa 2005.
- Malek R., *Chińskie Oblicza Jezusa Chrystusa. Przegląd problematyki i impresje ikonograficzne*, w: *Oblicza Jezusa Chrystusa w kulturach i religiach świata*, Warszawa 2007, red. T. Szyszka, A. Wąs, s. 113–135, 191–224.
- Małek K., *Życie Jezusa Chrystusa według Fan Pu. Chińskie wycinanki a interpretacja Ewangelii*, Warszawa 2010 [praca magisterska na UKSW napisana pod kierunkiem o. Tomasza Szyszki].
- Mouw R.J., „*In him all things hold together*”: why god cares about ancient Chinese vases, „*CruX*”, 49(2013), nr 3, s. 2–10.
- My Idea of Jesus: Painting Competitio Portfolio*, Hong Kong 2010.
- Paweł VI, *Allocutio. Concilium Oecumenicum Vaticanum II sollemni ritu concluditur*, AAS, 58(1966), nr 1, s. 5–18.
- Pieris A., *Hat Christus einen Platz in Asia? Ein umfassender Überblick*, „*Concilium*”, 29(1993), s. 120–130.
- Prip Moeller J., *About Buddhist temples*, Peiping 1931.
- Qi He, *Four Historical Stages of the Indigenization of Chinese Christian Art*, „*Christian Art Information*”, 9(2001), s. 9–10.
- Ruoss A., *Christliche chinesische Kunst*, „*China heute*”, 1998, nr 2–3, s. 73–75.
- Rzepakowski H., *Einheimische christliche Kunst als Quelle der Missionsgeschichte*, „*Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*”, 2(1995), s. 161–182.
- Schüller S., *Christliche Kunst aus fernen Ländern. Christliche Kunst aus Afrika, Südamerika, Indien, Java, Indochina, China und Japan*, Düsseldorf 1939.
- Schüller S., *La Vierge Marie à travers les Missions*, Paris 1936.
- Schüller S., *Marienbilder aus aller Welt. Christliche Kunst aus Afrika, Südamerika, Indien, Java, Indochina, China und Japan*, Kevelaer 1936.
- Schüller S., *Neue Christliche Malerei in China. Bilder und Selbstbiographen der bedeutendsten christlich-chinesischen Künstler der Gegenwart*, Düsseldorf 1940.
- Schüller S., *Un peintre jésuite à la Cour impériale de Chine au XVIII^e siècle: Joseph Castiglione*, „*Bulletin de la Ligue Missionnaire des Étudiants de France*”, 6(1936–37), s. 49–62.
- Swerts L., Ridder K. de, *Mon Van Genechten (1903–1974) Flemish Missionary and Chinese Painter. Inculturation of Christian Art in China*, Leuven 2002.
- Szyszka T., *Meandry zamierzeń inkulturacyjnych w Chinach*, w: *Konflikty perspektyw w historii i praktyce misji*, red. P. Zając, Poznań 2009, s. 263–280.

- The Chinese Face of Jesus Christ*, vol. 1–3b, red. R. Malek, St. Augustin 2002–2007.
- The Holy Pictures: A journey into God's heart*, Hong Kong 2010.
- The Society for the Propagation of the Gospel, *The Life of Christ. By Chinese Artists*, Westminster 1939.
- The Way of My Heart: The Papercut Art of Fan Pu*, Nanjing 2010.
- Thiel, J.F., *Die christliche Kunst in China*, „*Verbum SVD*”, 21(1980), s. 164–205.
- Vagaggini C., *S. Exc. Mgr Costantini et l'Art chrétien indigène*, „*Bulletin des Missions*”, 13(1934), s. 119–127.
- Van Genechten E., *Chinese Art and Christianity*, „*Societas Auxiliarium Missionum*”, (1938), nr 34.
- Yoshida M., *A preliminary attempt to introduce Asianized/contextualized Christianity in North East Asia through case-studying Yuyu Yang's „Lifescape Chapel”*, „*The Asia Journal of Theology*”, 20(2006), nr 2, s. 355–384.
- Zettl E., *Ignaz Sichelbarth 1708–1780. Missionar, Maler und Mandarin am chinesischen Kaiserhof*, Konstanz 2011.
- Zi Dao, „*Heilige*” *Tuschmalerei und der christliche Geist*, w: *Es freuest sich die Engelschar. Christliche chinesische Kunst und Musik der Gegenwart*, Hamburg 2014, s. 29–44.
- Zwolski J., *Sztuka w służbie Ewangelii*, „*Misjonarz*”, 2013, nr 6, s. 12–13.

SUMMARY

Even though by nature the faith is not visible, as human beings we want to “see” what we believe. This article showed the history of the Christian art in China. Starting with the most ancient tradition of so-called “Nestorians” in the last centuries of the first millennium. The most famous visible witness of it is the famous stele from Xi'an. The second wave of missionaries, after which we do not have today many witness in the Christian art was in the 14th century. The new life to the Chinese visible expressions of Christian faith started when the first Jesuits arrived in China at the end of 16th century. Since that time we have some paintings. From the unfortunate time of the “Chinese Rites” controversies there are only a few Chinese Christian paintings. At the beginning of the 20th century, especially with the work of bishop Celso Costantini started the new era of Christian Chinese art (especially paintings and architecture). We can even speak about *Ars Sacra Pekinensis*. After the revolution in China for some time it was impossible to do anything. Since some years it seems, however, that the new Chinese Christian art is appearing. The best know in Poland it seems to be the art of paper cuts of Fan Pu.

JAROSŁAW RÓŻAŃSKI OMI

PRZYKŁADY WIZUALIZACJI EWANGELII I INKULTURACJI W ARCHITEKTURZE SAKRALNEJ W PÓŁNOCNYM KAMERUNIE

W historii ewangelizacji Afryki wyróżniamy trzy wielkie okresy. Pierwszy z nich obejmował głównie Afrykę Północną, ale także trzy królestwa nubijskie oraz starożytne Aksum, w którym rozwinęła się wspaniała, rodzima sztuka chrześcijańska. Pewne elementy rodzimości i wizualizacji doszukać się można także w drugiej okresie ewangelizacji kontynentu, związanym głównie z wybrzeżem. Chrześcijaństwo zakorzeniło się jednak na dłużej w królestwie Kongo, gdzie wypracowało pewne formy rodzime. Trzeci okres ewangelizacji kontynentu rozpoczyna się w połowie XIX w. Jednak rodzime formy wizualizacji Ewangelii związane są zwłaszcza z drugą połową XX w. i inspiracjami Soboru Watykańskiego II. Na ten czas przypada także ewangelizacja północnego Kamerunu.

Północny Kamerun pod względem geograficznym, klimatycznym i etnicznym różni się zasadniczo od ziem Kamerunu Południowego. Ma nawet odrębną historię, zwłaszcza tę z czasów przedkolonialnych. Geograficzna izolacja i odmienność kulturowa, a także polityka francuskich władz kolonialnych popierających lokalne struktury muzułmańskich Fulbejów, sprawiły, iż północny Kamerun uważany był za ziemie zdominowane przez muzułmanów. Jego ewangelizacja była ostatnim etapem ewangelizacji całego kraju. Rozpoczęła się pięćdziesiąt lat później niż ewangelizacja południowego wybrzeża.

W sposób systematyczny rozpoczęli ją Misjonarze Oblaci Maryi Niepokalanej, którzy po przybyciu tam w grudniu 1946 r. z wielkim dynamizmem zakładali misje w głównych ośrodkach administracyjnych kraju. Rozwinęli także wiele oryginalnych inicjatyw misyjnych, w tym także inicjatyw związanych z inkulturacją chrześcijaństwa. Przygotowaniem do niej było poznawanie miejscowych kultur oraz liczne słowniki, gramatyki, przekłady i opracowania.

W niniejszym tekście podane zostaną dwie próby wizualizacji w służbie ewangelizacji: powstanie „Życie Jezusa Mafa” oraz przykłady świątyń i ich wyposażenia.

Ku koncepcji inkulturacji

Wielka dyskusja dwóch szkół misjologicznych z pierwszej połowy XX w., dotycząca głównie specyficznego celu misji¹, została podsumowana Dekretem o działalności misyjnej Kościoła *Ad gentes* Soboru Watykańskiego II, stwierdzającym, iż misjonarze podejmują swoją „pracę celem wykonania zadań głoszenia Ewangelii i zakładania Kościoła” (DM, n. 6). „Sam Chrystus bowiem, podkreślając wyraźnie konieczność wiary (*praedicare*) i chrztu (*plantare*), potwierdził równocześnie konieczność Kościoła, do którego ludzie dostają się przez chrzest jak przez bramę” (DM, n. 7a). W ten sposób dekret soborowy połączył stanowiska obydwu szkół. Bardzo szybko jednak zrodziły się nowe pytania: „Jak głosić kerygmę Apostołów (osoba Jezusa Chrystusa) i kerygmę samego Jezusa (Królestwo Boże)? W jaki sposób i jaki zakładać Kościół?” Te z pozoru proste pytania dotyczą bardzo złożonego problemu relacji wiary i Kościoła, ukształtowanego w kulturze Zachodu, do kultur innych kontynentów, ich religii i instytucji religijnych. Pytania te wywołało odkrycie rzeczywistości „kultury”, które – zdaniem wielu antropologów – było najbardziej znaczącym osiągnięciem antropologii pierwszej połowy XX w. Odkrycie to szybko przekroczyło granice antropologii kulturowej, przenikając do wielu innych dyscyplin humanistycznych, w tym także do misjologii².

Kultura stała się jednym z ważnych tematów podczas obrad Soboru Watykańskiego II. Pojęcie „kultury” przeniknęło także – poprzez konstytucje i dekrety Soboru Watykańskiego II – do dokumentów Kościoła. Dzięki temu rozwinęła się świadomość teologicznego znaczenia kultury. Bóg bowiem objawił siebie przez wydarzenia historyczne, które z jednej strony są zawsze zakorzenione w jednej kulturze, z drugiej zaś noszą transcendentne

¹ Według szkoły z Münster, reprezentowanej m. in. przez J. Schmidlina, Th. Ohma i J. Glazika, celem misji było głoszenie Ewangelii (*praedicare*), zmierzające do wzbudzenia wiary, nawrócenia i zbawienia niechrześcijan, według zaś szkoły z Louvain, reprezentowanej m. in. przez P. Charles, J. Masson i A. Perbal, celem tym było „zakładanie” (*plantare*) Kościoła.

² Por. A.L. Kroeber, *Anthropology*, „Scientific American”, 183(1950), s. 87; A. Peelman, *L'inculturation. L'Église et les cultures*, Ottawa 1989, s. 41; L.J. Luzbetak, *Kościół a kultury. Nowe perspektywy w antropologii misyjnej*, przeł. S. Kotarski, Warszawa 1998, s. 148.

znaczenia. Proces ten można prześledzić w Piśmie Świętym, które zawiera te znaczenia wyrażone w konkretnym języku i kulturze. Jest to depozyt wiary, który nie może być powiększony, aczkolwiek jego interpretacja nie może też wyczerpać się i osiągnąć doskonałości w jednej kulturze.

Zgodnie z wiarą Kościoła, Duch Święty udziela mu swego natchnienia, prowadząc przez wieki do interpretacji i reinterpretacji depozytu wiary, co jest wymogiem tak zmieniającej się konkretnej kultury, jak i różnorodności kultur, do których przenika Dobra Nowina. Depozyt wiary nie może niejako pozostać „zawieszony” w Tradycji, gdyż jest rzeczywistością żywą. Zachowuje on swoją obiektywną jedność i tożsamość, ale dopuszcza możliwość różnorodnego wyrażania się w różnych kulturach oraz rozpoznawania pewnej hierarchii prawd, uzależnionego od świadomości wiary w danym momencie historycznym. W tym procesie kultura traktowana jest jako ważny element przekazu prawd wiary. Proces ten jest możliwy dzięki temu, że działanie Ducha Świętego nie ogranicza się do jednej kultury, czy też jednego obszaru kulturowego, lecz jest uniwersalne, podobnie jak uniwersalna jest natura ludzka, pomimo partykularnych jej przejawów.

Wszyscy jesteśmy stworzeni na obraz i podobieństwo Boże, niezależnie od naszych kulturowych różnicowań i uwarunkowań. Zgodnie z nauczaniem soborowym w każdej kulturze możemy też odnaleźć „zarodki słowa” (*semina verbi*). I chociaż w takim ujęciu wiara pozostaje nadprzyrodzonym darem, w przeciwieństwie do kultury, to jednak kultura nie pozostaje obojętna ani wobec niej, ani wobec Bożego planu zbawienia. W konkretnej kulturze odbywa się przedziwne i tajemnicze spotkanie człowieka z Bogiem. Wiara i kultura pozostają zatem w nieustannym dialogu. Wyraża to Wcielenie Bożego Słowa. Słowo, które stało się Ciałem właśnie w konkretnej kulturze, wyraża swego rodzaju *kenosis*, wyniszczenie, obumarcie Chrystusa. Jednocześnie też prowadzi do swoistego obumarcia kultury, jednak nie poprzez jej zniszczenie, ale przemienienie, otwarcie na transcendencję, przede wszystkim zaś na Jezusa Chrystusa, który jest sensem misji Kościoła.

Tak przemieniona kultura może pokazać, w jaki sposób Jezus Chrystus może być Afrykańczykiem, Azjatą, Amerykaninem czy też Europejczykiem. Ta konkretna kultura, w którą na nowo wciela się Chrystus, staje się także nośnikiem Jego łaski. W ten sposób wiara „staje się” kulturą i przez to nabiera charakteru eklezjalnego. Powstaje nowa wspólnota tak eklezjalna, jak i kulturowa, która żyje wiarą i wyraża ją na nowo w nowej kulturze. Tak zrodzony Kościół lokalny pozostaje wspólnotą interpretującą wiarę oraz źródłem prawdy o samym Kościele.

Te założenia teologiczne, prowadzące do ukazania Kościoła jako wspólnoty (*communio*) zakorzenionej w kulturze, były zgodne z duchem dokumentów Soboru Watykańskiego II, którego zasadniczym tematem była właśnie eklezjologia. Do tej rzeczywistości kulturowej wyraźnie – już nawet w samym terminie – nawiązuje teologiczna koncepcja „inkulturacji”³.

Życie Jezusa Mafa

Już po niespełna rok po przybyciu do północnego Kamerunu misjonarze oblaci Maryi Niepokalanej założyli czwartą z kolei misję w miejscowości Mokolo, miasteczku, które było ośrodkiem administracyjnym w górach Mandara. Liczyło ono ok. 5000 mieszkańców mówiących w języku matakam (mafa). Grupa etniczna Matakam, zwana powszechniej Mafa, zajmowała wówczas ok. 1500 km² górzystego terenu, głównie wokół miasteczka. Liczyła ponad 70 000 osób, żyjących w 80 wioskach⁴.

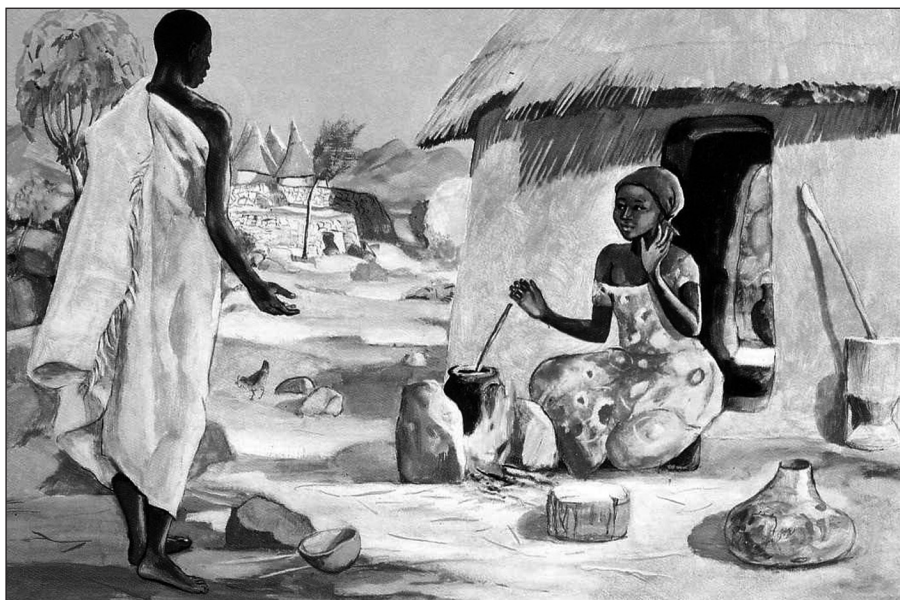
W marcu 1947 r. w w. tzw. Uro-Tada w Mokolo, na obrzeżach miasta, w pobliżu dawnego leprozorium, zamieszkali ojcowie Albert Juillé i Gabriel Renault. Po leprozorium pozostały tylko nagie mury. „Czego nie zniszczyły burze, rozkradli ludzie” – pisał o. Albert Juillé⁵. Misjonarze odbudowali leprozorium, do czego przyczynił się przede wszystkim brat Georges Poulat⁶. Do współpracy w prowadzeniu leprozorium i apostołstwie wśród kobiet zaprosili siostry Świętej Rodziny z Bordeaux. Przybyły one do Mokolo 25 marca 1949 r.

³ Chociaż pojęcie „inkulturacja” trudno zdefiniować za pomocą prostej formuły, można – za encykliką św. Jana Pawła II *Redemptoris missio* – określić ją jako „wewnętrzne przekształcenie autentycznych wartości kulturowych przez ich integrację w chrześcijaństwie i zakorzenienie chrześcijaństwa w różnych kulturach. Jest to zatem proces głęboki i całościowy, który dotyczy zarówno orędzia chrześcijańskiego, jak też refleksji i konkretnej działalności Kościoła. Jest to również proces trudny, ponieważ nie może w żadnej mierze naruszyć specyfiki i integralności wiary chrześcijańskiej” (RMis, n. 52). Szeroko o inkulturacji: J. Ró ż a ń s k i, *Wokół koncepcji inkulturacji*, Warszawa 2008.

⁴ G. Levergne, *Nord Cameroun: Les Matakam*, bm i rw [reedycja: Paris 1992], s. 17. Praca dyplomowa napisana w *École Nationale des Langues Orientales*. Por. także: G. Levergne, *Le pays et la population matakam*, „Bulletin de la Société d’Études Camerounaises”, 1944, nr 7, s. 7–73. J.Y. Martin, *Les Matakam du Nord-Cameroun: Essai sur la dynamique d’une société pré-industrielle*, Paris 1970; A. Juillé, *Les champs immenses qui s’ouvrent au zèle des missionnaires*, „Pôle et Tropiques” (PeT), 1949, nr 4, s. 7; tenże, *La moisson est abondante*, PeT, 1949, nr 12, s. 160–162; tenże, *Croquis*, PeT, 1955, nr 6, s. 21.

⁵ Por. tenże, *Chez les montagnards du Cameroun*, PeT, 1947, nr 6, s. 117–118; G. Renault, *Sur les rocs de Mokolo*, PeT, 1948, nr 3, s. 54–56.

⁶ Por. G. Poulat, *Chasseur et convoyeur*, PeT, 1949, nr 12, s. 158–159.



Zwiastowanie (Vie de Jesus Mafa)

Wśród misjonarzy, którzy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wyróżnili się w ewangelizacji Mokolo i okolic, wymienić należy m.in. o. Henriego Didona, znawcę języka matakam⁷, ojców Prigenta Colina, Noëla Tassauxa, Marcela Dalverny, Pawła Michalaka, ks. Bernarda Touverona, francuskiego fideidonistę z diecezji Grenoble oraz brata Jeana Bourgointa, francuskiego cystersa⁸. Szybko wyłoniła się nowa misja w Sir, a dzięki gorliwej pracy o. Louisa Blaire'a z misji Mokolo wyodrębniła się misja Mokolo-Mboua, poświęcona św. Jackowi⁹.

15 kwietnia 1956 r. o. Jean Boisseau, absolwent szkoły sztuk pięknych, osiedlił się w Djinglia, początkowo mieszkając w chatkach wynajętych u ludzi. Uczył się języka mafa. W marcu 1957 r. przyjął pierwszych kandydatów do katechumenatu. Skromną misję wybudował zgodnie z miejscowym stylem architektonicznym. Wraz z wzrastaniem młodej wspólnoty chrześcijańskiej w latach sześćdziesiątych XX w. zaczął wprowadzać do liturgii pewne tradycje

⁷ Por. A. Juillé, *Des cloches de Noël*, PeT, 1951, nr 8, s. 9.

⁸ Dzieje dość burzliwego życia brata Jeana Bourgointa przedstawili Jean Hugo i Jean Mouton w zebranej korespondencji: J. Bourgoint, *Le retour de l'enfant terrible (lettres recueillies par Jean Hugo et Jean Mouton, 1923–1966)*, Paris 1975.

⁹ Starą misję w Mokolo nazywano powszechnie Mokolo-Tada.



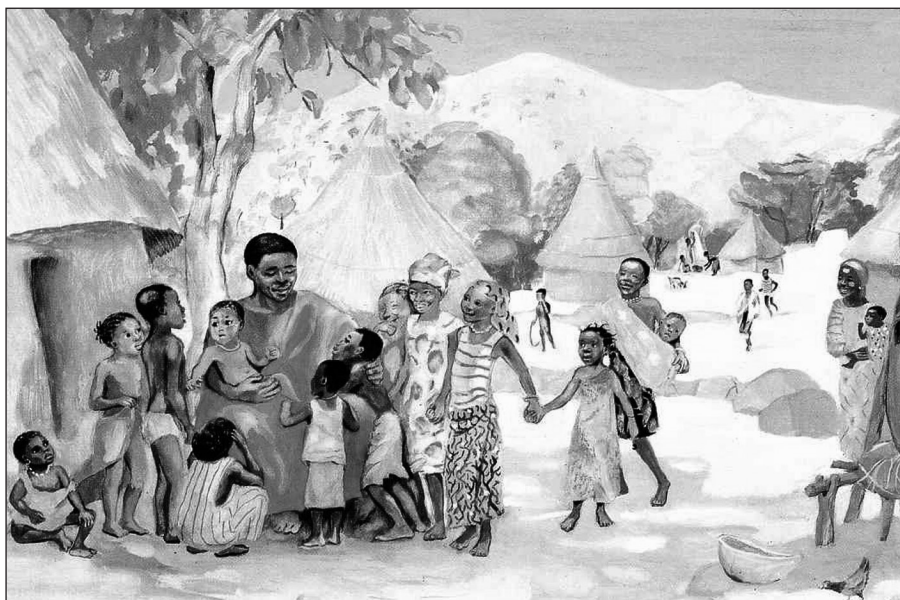
Przypowieść o Dobrym Samarytaninie (Vie de Jesus Mafa)

adaptacyjne. Po sześciu latach istnienia misja liczyła już 51 ochrzczonych oraz 238 katechumenów¹⁰.

W tej wspólnocie chrześcijańskiej i w tej grupie etnicznej na początku lat siedemdziesiątych niewielka wspólnota chrześcijańska wyraziła wolę prezentacji Ewangelii przez pryzmat własnej kultury Mafa (Matakam) i lokalnych uwarunkowań geograficznych. Do realizacji tej inicjatywy przyczynił się wybitnie w 1973 r. o. François Vidil ze zgromadzenia Małych Braci Jezusa¹¹. Przez trzy tygodnie realizowano ambitny projekt na terenie misji w Ndjinglia. Najbardziej charakterystyczne i podstawowe sceny Nowego Testamentu zostały wyreżyserowane i wyrażone przez miejscowych chrześcijan, mieszkańców wsi. Sfotografowano pierwszych trzydzieści scen, a następnie Bénédite de la Roncière na ich podstawie wykonała artystyczne obrazy, które zostały przeniesione na papier, plastik, a nawet zaprezentowane w formie filmowej. W ten sposób od 1977 r. rozpoczęła się ich dystrybucja i wielka kariera w Afryce, a nawet w świecie. W 1980 r. projekt kontynuowa-

¹⁰ Y. Plumey, *Mission Tchad-Cameroun. Documents, souvenirs, visages. L'annonce de l'Evangile au Nord-Cameroun*, Rome 1990, s. 297.

¹¹ Ur. w 1927 r. w Douai, w diecezji Wersal we Francji, wyświęcony na kapłana 31 lipca 1965 r., zm. 3 listopada 2013 r. we Francji.



Jezus i dzieci (Vie de Jesus Mafa)

no w podobnych warunkach, wzbogacając serię o kolejne trzydzieści scen. Specjalnie powołane w Wersalu pod Paryżem „Stowarzyszenie Życie Jezusa Mafa” postawiło sobie za cel rozpowszechnianie tych obrazów z Ewangelii w świecie. Dotąd rozprowadzono wśród zainteresowanych ponad 6 mln obrazów¹². Całość przedstawia „Życie Jezusa Mafa”: i składa się z 62 scen z życia i nauczania Jezusa, począwszy od Zwiastowania po Zesłanie Ducha Świętego. Wszystkie umieszczone w realiach północnokameruńskich, a konkretniej zakorzenione w życiu Mafa z gór Mandara.

Obrazy wypracowane w środowisku chrześcijan Mafa są bardzo spójnymi, afrykańskimi wizualizacjami Ewangelii. Służą wiernym w zobrazowaniu Ewangelii czytanej w niedziele, wykorzystywane są w formacji katechistów, a także w homiliach. Pozwalają także pogłębiać modlitwę, prezentując Jezusa Wcielonego w Afrykanina.

Poszukiwania miejscowego stylu dla miejsc modlitwy

Świątynia chrześcijańska ma być miejscem sakralnym z jednej strony i bliskim człowiekowi z drugiej strony. Ma go wprowadzać w świat nad-

¹² *Vie de Jésus Mafa*, <http://www.jesusmafa.com/> [10.11.2015].

przyrodzony i nastrojać do modlitwy. Nie może być zatem czymś obcym, nieznanym. Dlatego też powinna czerpać wzorce z miejscowej architektury sakralnej, czy też miejsc świętych. Podobnie jak i jej wystrój. Konstytucja o liturgii świętej mówi, że „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, byleby z należytą czcią i szacunkiem służyła świątyniom i obrzędowi świętym” (KL, n. 12). Inkulturacja w budownictwie sakralnym została zaakceptowana przez Kościół i znalazła wyraz także w innych licznych sformułowaniach soborowych (por. KK, n. 8; KDK, n. 62; DM, n. 20–22).

Na kształt budowli sakralnych w Afryce wpływało wiele czynników, a wśród nich uwarunkowania środowiskowe, postulaty teologiczne i duszpasterskie, miejscowe style budowlane i materiały, możliwości finansowe itp. W pierwszym okresie ewangelizacji nie zwracano uwagi na to, jakie miejsca kultu Boga są bliskie miejscowej ludności. Wyznaczając miejsca kultu i wznosząc świątynie, kopiowano wzorce europejskie, znane misjonarzom z ich rodzinnych stron. W okresie kolonialnym powstało wiele podobnych obiektów. Jednak świątynie i miejsca oddalone od ośrodków administracyjnych, z powodu braku środków nie nawiązywały do jakiegokolwiek stylu, ale były wyrazem połączenia możliwości i pomysłowości misjonarza. Były to najczęściej budowle na planie prostokąta, z dachami dwuspadowymi, pokryte początkowo wyschniętą trawą, później coraz częściej blachą i eternitem.

Dbałość o nawiązywanie do form miejscowych rozpoczęła się w okresie posoborowym. Przejawiało się to przede wszystkim w wykorzystywaniu starych miejsc kultu, usytuowanych zwykle pod drzewem. Ustawiano pod nim ołtarz lub otaczano je kamieniami. Była to tzw. przestrzeń święta, zwana z francuska *l'air sacré*. Powstały one w wielu misjach. Pozwalały na wygodną celebrację liturgii, zwłaszcza podczas upałów. Znane było zwłaszcza pionierskie *l'air sacré* w Dżinglia, w diecezji Maroua, zbudowane na szczycie góry. Dookoła przestrzeni stanowiącej miejsce święte ułożono wał kamienny w postaci kręgu. Pośrodku stał ołtarz kamienny, obok niego kamienne sedilia. Innym rozpowszechnionym typem budowli sakralnych były kaplice-szałasy, wznoszone z trawy, rosnącej na sawannach. Ich konstrukcja była niezwykle prosta i opierała się na drewnianych palach, do których przywiązywano maty z trawy. Kaplice-szałasy były bardzo tanie w budowie, chociaż zarazem prymitywne i nietrwałe. Niekiedy łączono

koncepcję „przestrzeni świętej” i prostych szałasów, odgradzając miejsce modlitwy matami przytwierdzonymi do pali, ale z zadaszeniem jedynie nad ołtarzem. Tego typu konstrukcje bardziej jednak wyływały ze skromności środków finansowych miejscowych wspólnot chrześcijańskich, niż ze świadomej koncepcji nawiązywania do idei inkulturacji. Inaczej było już z kaplicami, budowanymi z gliny, w kształcie miejscowej chaty. Pokrywano je – jak miejscowe domy mieszkalne – dachem z trawy. Postawiono ich wiele. Niektóre z nich były wykonane z kamienia¹³.

Kościół – *sare*

Do koncepcji domu afrykańskiego, ale poszerzonego o kształt całej zagrody, typowej dla sawanny północnokameruńskiej, nawiązywały dwie budowle wzniesione w misjach prowadzonych przez polskich oblatów Maryi Niepokalanej. Polscy oblaci włączyli się w ewangelizację północnego Kamerunu w 1970 r. Misja w Figuil była pierwszą misją na terenach północnego Kamerunu, założoną od podstaw przez misjonarzy z Polski. W chwili ich przybycia nie było tam „żadnego kościoła, żadnej kaplicy. Msze św. odprawia się w wioskach po różnych chatach lub zagrodach. Katechezy naucza się pod słomianym dachem lub w cieniu drzewa. Jeśli chodzi o samych misjonarzy, to mieszkają oni w małym domku, który został dany nieodpłatnie do ich dyspozycji przez jednego z dobroczyńców”¹⁴.

W 1972 r., w dwa lata po przybyciu misjonarzy do Figuil, w pracy ewangelizacyjnej wspomagało ich 60 miejscowych współpracowników – katechistów. Choć nie było jeszcze wtedy ani kaplicy, ani kościoła, przygotowywano do chrztu prawie 200 osób¹⁵.

Skromny dom nad Mayo Louti był mieszkaniem tymczasowym. Misjonarze poszukiwali własnego, odpowiedniego terenu pod budowę. Wybrali teren w pobliżu cementowni (Figuil-Karewa). W sierpniu 1972 r. rozpoczęto w tym miejscu budowę domu zakonnego. Już w listopadzie misjonarze wprowadzili się do niego¹⁶.

¹³ Por. B. Binia, *Inculturation dans le diocèse de Maroua-Mokolo. Conférence aux nouveaux arrivants*, Maroua 1998, s. 14–15; A. P o z o g a, Problematyka inkulturacyjna budownictwa sakralnego w archidiecezji Garoua (Kamerun), *Obra* 1986, s. 58 [mps].

¹⁴ List o. Pawła Michalaka z 3 VIII 1970 r., Archiwum OMI w Figuil.

¹⁵ List o. Pawła Michalaka z 14 IX 1972 r., Archiwum OMI w Figuil.

¹⁶ Przygotowania do budowy i poszczególne jej etapy opisuje szczegółowo o. Paweł Michalak w liście z 1972 r. zamieszczonym w: W. Z a p ł a t a, *Z Kamerunu pisać*, Poznań 1983,

Zaczęto planować budowę kościoła. „Po długim namyśle i poszukiwaniu, jak też po różnych dyskusjach między ojcami (Polakami i Francuzami) oraz z bratem Tomkiewiczem, doszliśmy do wniosku, że kościół w stylu europejskim, nawet z jakąś adaptacją afrykańską, nie nadaje się do naszego Kamerunu Północnego – pisał o. Paweł Michalak do o. Alfonsa Kupki w listopadzie 1973 r. – Myślmy, że najlepiej będzie wybudować coś w stylu afrykańskim. To znaczy: domek wejściowy, podwórko dosyć wielkie i domek dla pana *sare*. U nas tym ostatnim domkiem byłaby mała kapliczka z Najświętszym Sakramentem. Podwórko ogrodzone byłoby murkiem dwumetrowej wysokości”¹⁷.

Tak powstała pierwsza udana i większa próba inkulturacji w budownictwie sakralnym. Całość, pomyślana dość skromnie, była jednak czytelna i funkcjonalna. Kościół składał się z czterech chat, otoczonych 2,5-metrowym murem, tworzącym odkryte podwórze o wymiarach 26 x 21 m. Największym domkiem, o średnicy 5,90 m, była kaplica Matki Bożej z tabernakulum. Przed nią ustawiono ołtarz polowy. Na podwórzu zasadzono drzewa i postawiono niskie ławki. Jedna z chat pełniła rolę kaplicy pojednania, druga zakrystii, trzecia natomiast była zarazem wejściem i baptysterium¹⁸.

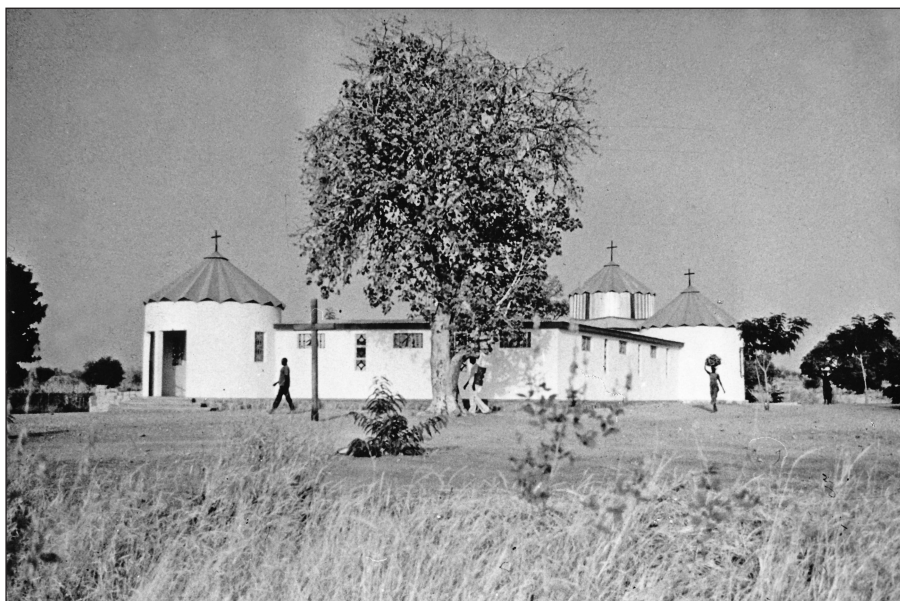
W głównej kaplicy nowego kościoła, obok tabernakulum, umieszczono obraz Matki Bożej, patronki nowej misji – a był to obraz Matki Bożej Częstochowskiej przywieziony z Polski. Namalowała go s. Elżbieta Grzegorzewicz, elżbietanka pochodząca z oblackiej parafii w Poznaniu. O. Alfons Kupka podkreśla, iż „wierni od samego początku polubili ten obraz. Budził zaufanie”¹⁹. Wyjaśnia to po latach o. Władysław Kozioł: „Wielu wydawało się dziwne, że importowaliśmy do Kamerunu obraz z Polski. A jednak nasz obraz Czarnej Madonny z dwiema rysami na policzku od samego początku cieszył się wielką czcią. Często zastanawialiśmy się, dlaczego tak jest i dlaczego

s. 24–28; a także w: P. Michalak, *Figuil*, Figuil 1976, s. 4–6 [mps]; por. A. Careil, *Si vous passez par Figuil*, PeT, 1977, nr 11, s. s. 233–240; K. Zielenda, *Misjonarz, który nie głosił kazań*, „Misyjne Drogi” (MD), 2013, nr 5, s. 32–33.

¹⁷ List o. Pawła Michalaka, Archiwum OMI, Figuil; por. także: A. Careil, *Si vous passez par Figuil*, art. cyt., s. 233–240.

¹⁸ Por. P. Michalak, List do o. Walentego Zapłaty z 29 V 1974 r., Archiwum OMI, Poznań; A. Kupka, *Sanktuarium Czarnej Madonny w Figuil*, MD, 1983, nr 1, s. 31–32; J. Różański, *Drzewo pokornie zasadzone wyrosło i wypuściło nowe gałęzie. Misje polskich Oblatów Maryi Niepokalanej w Kamerunie Północnym*, Poznań 1994, s. 43–44; A. Pożoga, *Problematyka inkulturacyjna budownictwa sakralnego w archidiecezji Garoua (Kamerun)*, Obra 1986, s. 78–79 [mps].

¹⁹ A. Kupka, *Matka nadziei. Poświęcenie nowego sanktuarium Bożej Rodzicielki Maryi w Figuil w Kamerunie*, MD, 2008, nr 2, s. 21–22.



Pierwszy kościół w Figuil w kształcie zagrody

fot. Misyjne Drogi

zwłaszcza kobiety proszą Boga o łaski za Jej wstawiennictwem. Wiadomo jak trudno tak do końca wytłumaczyć więzy łączące nas z Matką Boską, ale pewnego razu byłem świadkiem takiego wydarzenia: pewna kobieta z plemienia Gidarów, patrząc na ten obraz, powiedziała słowa: „To nasza kobieta!”. Byłem trochę zdziwiony, słysząc takie określenie i zapytałem ją, dlaczego tak mówi. Dowiedziałem się wtedy o wielu wydarzeniach z historii Gidarów. Okazało się, że ten obraz powoduje wiele bolesnych wspomnień. Kobieta, wskazując na rysy znajdujące się na twarzy Czarnej Madonny, zadała mi pytanie: „Czy też chciano ją ukraść, tak jak nasze dziewczynki?”. Zrozumiałem, że Gidarom bardzo często w przeszłości wykradano dziewczynki i dlatego rodzice wypalali im dwie rysy na policzku, które były znakiem przynależności do ich plemienia, a nawet konkretnego klanu. To właśnie te dwie rysy na policzku Czarnej Madonny sprawiają, że ten obraz stał się tak bliski Gidarom – pozwala im rozpoznać „swoją kobietę” i wskazuje drogę ku Jej Synowi, Jezusowi Chrystusowi²⁰.

Kościół w Figuil powstał w błyskawicznym tempie. Konsekwentnie go już 1 stycznia 1975 r., w uroczystość Świętej Bożej Rodzicielki.

²⁰ W. Koziół, „To nasza kobieta”, MD, 2008, nr 3, s. 31.

„Na tę uroczystość byli zaproszeni wszyscy Gidarzy – pisze o. Tadeusz Krzemiński w dwa tygodnie po wielkim święcie – Przybyli także wszyscy ojcowie i siostry zakonne z całego naszego sektora. Następnie każda misja reprezentowana była przez swoje delegacje. Misje położone bliżej Figuil przysłały liczniejsze delegacje. Z Lam przywieźliśmy samochodami kilku przedstawicieli, wielu jednak przybyło na rowerach lub pieszo.

W miarę zbliżania się godziny rozpoczęcia uroczystości coraz więcej delegacji schodziło się ze wszystkich stron ze śpiewem i biciem w tam-tamy. Nad poszczególnymi grupami unosiły się tumany kurzu”²¹.

Kościół konsekrował bp Yves Plumey. Uroczystość zgromadziła ok. trzech tysięcy ludzi, w tym nie tylko chrześcijan i katechumenów, ale także wyznawców religii tradycyjnych i sporą liczbę muzułmanów, z lamido na czele²².

Podobny kościół, zbudowany na rzucie wieloboku zamkniętego, wkomponowany w miejscową zieleń, wzniesiono w misji Tcholliré, prowadzonej także przez polskich oblatów.

W 1975 r. o. Czesław Szubert otrzymał pozwolenie na budowę misji w Tcholliré. Misjonarze mieszkali w prowizorycznym domu z blachy do 1976 r. W styczniu 1976 r. brat Stanisław Tomkiewicz rozpoczął w Tcholliré budowę trzech ważnych budynków misyjnych: mieszkania dla misjonarzy, mieszkania dla mających wkrótce przybyć siostr zakonnych oraz kościoła zdolnego pomieścić ok. 500 wiernych. Nowe budynki w misji Tcholliré powstawały w rekordowym tempie. Już 3 maja 1976 r. można było poświęcić nowy dom dla misjonarzy, złożony z czterech izb mieszkalnych, kuchni, jadalni i sali zebrań. Tego samego dnia położono kamień węgielny pod budowę kościoła pw. bł. Eugeniusza de Mazenoda, założyciela Zgromadzenia Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej. Kościół w Tcholliré, podobnie jak i kościół w Figuil, miał kształt typowej zagrody afrykańskiej. O wiele większy jednak był tam „dom właściciela *sare*”, posiadający ok. 240 miejsc siedzących. Projekt kościoła i pozostałych zabudowań sporządził o. Alfons Kupka.

24 stycznia 1977 r. odbyło się uroczyste poświęcenie kościoła przez biskupów Yves’a Plumeya, Jean’a Pasquiera i Jacques’a de Bernona. W uroczystości wzięły także udział władze miasta oraz wielu niechrześcijan²³.

²¹ List z 18 stycznia 1975 r., Archiwum OMI, Figuil.

²² Tamże.

²³ Por. A. Kurek, *Poświęcenie domu misjonarzy w Tcholliré*, „Niepokalana”, 1977, nr 2, s. 48–51; C. Szubert, *Spojrzenie wstecz*, MD, 1983, nr 2, s. 50–51.

Do koncepcji *sare* Mafa nawiązywał także kościół w Djingliia, który posiadał chatę-bramę, w której znajdowała się chrzcielnica, po lewej stronie, w miejscu gdzie sytuowano dom pierwszej żony, stała kaplica poświęcona Maryi, po prawej zaś znajdowało się tabernakulum w formie spichlerza (*gejek*). Kościoły te są przykładem dostosowania do liturgii afrykańskiej, która potrzebuje z pewnością dla swej realizacji znacznej przestrzeni, gdyż wiele w niej jest procesji, gestów, tańca²⁴.



Chrystus Ukrzyżowany. Nowy kościół w Figui

fol. J. Rózański OMI

Mówiąc o miejscowych elementach architektonicznych, należy także wspomnieć o wystroju kościoła. Częstym elementem było tabernakulum

²⁴ Por. A. Kupka, *Sanktuarium Czarnej Madonny w Figuil*, art. cyt., s. 31–32; A. Careil, *Si vous passez par Figuil*, art. cyt., s. 233–240; J. Chmíst, *Nowy kościół w Guider*, MD, 1987, nr 2, s. 30–31.

w kształcie spichlerza, który pełnił ważną funkcję tak w kulcie rodzinnym, jak i jako rezerwuuar najbardziej podstawowych dla życia produktów. Często do miejscowych kalebas nawiązywały kielichy, cyboria nosiły kształt koszyków, ołtarze wykonane były z miejscowych kamieni, krzyże dźwigały postać czarnego Chrystusa o negroidalnych rysach twarzy, podobnie jak i malowidła, często nawiązujące do rozpowszechnionego cyklu obrazów *Życie Jezusa Mafa*. W kolorystyce afrykańskiej były także szaty liturgiczne. Większość jednak kościołów, zwłaszcza w miastach, nosiła wyraźne cechy architektury europejskiej. Często także europejski był wystrój wnętrza, o czym decydowała bardziej dostępność podobnych projektów i przedmiotów niż niechęć do inkulturacji.

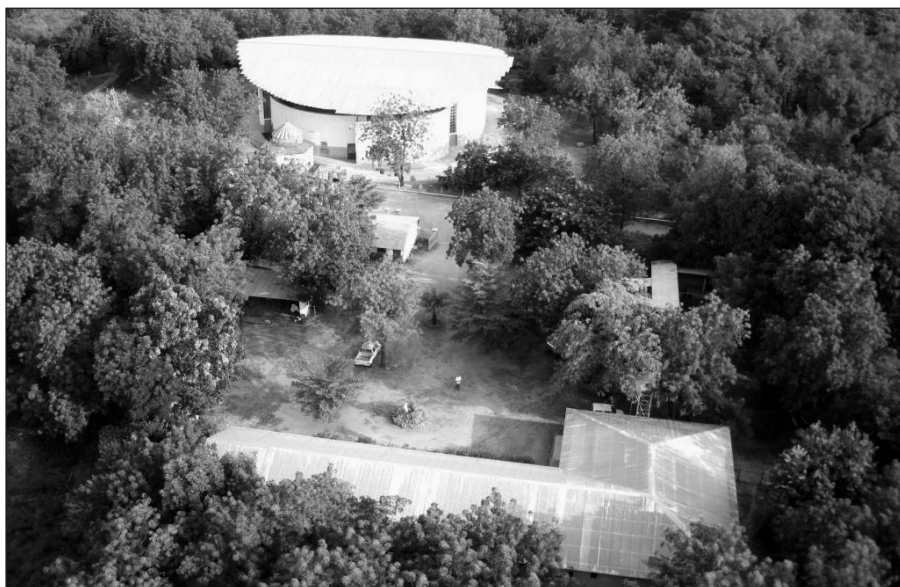
Poszukiwania nowych rozwiązań architektonicznych

Wraz z rozrastaniem się wspólnot chrześcijańskich polscy oblaci zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań architektonicznych, nawiązujących do miejscowego stylu. Początki tych poszukiwań widać w nowym kościele w mieście Guider, konsekrowanym 14 grudnia 1986 r. Było to wielkie wydarzenie nie tylko dla misji, ze względu na rozmach i architekturę budowli. „Jest to bezspornie najpiękniejszy kościół w Kamerunie Północnym. [...] Jego budowa



Kościół w Guider

fot. J. Różański OMI



Nowy kościół w Figuil i misja z lotu ptaka

fot. G. Rosa OMI

trwała 5 lat. Kościół właściwie obliczony jest na 1500 miejsc – w tym 800 siedzących. Jest on pięknie wkomponowany w miejscowy krajobraz. Dużo uroku daje mu dynamiczna forma i ciepły koloryt miejscowego kamienia. Prowadzą do niego z dwóch stron okazałe schody, kończące się obszernym podium, na którym można ustawić ołtarz i odprawiać Msze św. dla większych zgromadzeń na zewnątrz. Wchodzący do kościoła w pierwszej kolejności musi zauważyć ołtarz z czarnego marmuru, ostro odbijający się od białych płyt, którymi wyłożone jest całe prezbiterium. Drugą rzeczą, która od razu przyciąga wzrok, są śliczne witraże wykonane przez o. J. Chevaliera ze Zgromadzenia Misjonarzy Ducha św. z Douala. [...] Pod kościołem zlokalizowano dużą salę uniwersalną ze sceną oraz trzy mniejsze. [...] Obok kościoła wznosi się wysoka na 25 m dzwonnica, zbudowana z tego samego, co i kościół, kamienia²⁵.

W 2001 r. rozpoczęto także w Figuil budowę nowej świątyni. Dotychczasowy malowniczy kościół-zagroda stawał się za mały już nie tylko w wielkie uroczystości, ale także dla liturgii niedzielnej. W sporządzeniu projektu, jak również organizacji budowy, współpracowali architekt Hermann Hagspiel, który kilka lat spędził na budowach w diecezji Ngaoundéré oraz o. Alfons Kupka OMI. Kościół budowany był w oparciu o bryłę jednoprzestrzenną

²⁵ Tamże.

i bardzo lekką strukturę konstrukcyjną dachu w kształcie owalu. Miał ok. 1300 miejsc siedzących. W prezbiterium umieszczono w nowej oprawie obraz Bożej Rodzicielki, Matki Boskiej Częstochowskiej²⁶.

31 grudnia 2007 r. w Figuil odbyła się uroczysta konsekracja nowego kościoła. Obrzędem przewodniczył abp Antoine Ntalou z Garoua²⁷.

Niestety ograniczenia przestrzenne skłoniły oblatów do rozbiórki starego kościoła, który miał w sobie nie tylko wiele miejscowego uroku, ale także był cenną pamiątką udanych poszukiwań inkulturacyjnych.

BIBLIOGRAFIA

- Binia B., *Inculturation dans le diocèse de Maroua-Mokolo. Conférence aux nouveaux arrivants*, Maroua 1998.
- Bourgoint J., *Le retour de l'enfant terrible (lettres recueillies par Jean Hugo et Jean Mouton, 1923–1966)*, Paris 1975.
- Careil A., *Si vous passez par Figuil*, PeT, (1977), nr 11, s. 233–240.
- Chmist J., *Nowy kościół w Guider*, MD, 1987, nr 2, s. 30–31.
- Jan Paweł II, *Encyklika Redemptoris missio*, Watykan 1990.
- Juillé A., *Chez les montagnards du Cameroun*, PeT, 1947, nr 6, s. 117–118.
- Juillé A., *Croquis*, PeT, 1955, nr 6, s. 21.
- Juillé A., *Des cloches de Noël, Pôle et Tropiques* (1951) nr 8, s. 9.
- Juillé A., *La moisson est abondante*, PeT, 1949, nr 12, s. 160–162.
- Juillé A., *Les champs immenses qui s'ouvrent au zèle des missionnaires*, PeT, nr 4, s. 7.
- Kozioł W., „*To nasza kobieta*”, MD, 2008, nr 3, s. 31.
- Kroeber A.L., *Anthropology*, „*Scientific American*”, 183(1950), s. 87–94.
- Kupka A., *Matka nadziei. Poświęcenie nowego sanktuarium Bożej Rodzicielki Maryi w Figuil w Kamerunie*, MD, 2008, nr 2, s. 21–22.
- Kupka A., *Sanktuarium Bożej Rodzicielki Maryi w Figuil*, MD, 2002, nr 3, s. 8–12.
- Kupka A., *Sanktuarium Czarnej Madonny w Figuil*, MD, 1983, nr 1, s. 31–32.
- Kurek A., *Poświęcenie domu misjonarzy w Tcholliré*, „*Niepokałana*”, 1977, nr 2, s. 48–51.

²⁶ Por. A. Kupka, *Sanktuarium Bożej Rodzicielki Maryi w Figuil*, MD, 2002, nr 3, s. 8–12.

²⁷ Tenże, *Matka nadziei*, art. cyt., s. 23–24; por. K. Machnik, *Obraz Miłosierdzia Bożego w Sanktuarium w Figuil*, MD, 2008, nr 2, s. 25.

- Levergne G., *Le pays et la population matakam*, „Bulletin de la Société d'Études Camerounaises”, 1944, nr 7, s. 7–73.
- Levergne G., *Nord Cameroun: Les Matakam*, bmrw [reedycja: Paris 1992].
- Luzbetak L.J., *Kościół a kultury. Nowe perspektywy w antropologii misyjnej*, przeł. S. Kotarski, Warszawa 1998.
- Machnik K., *Obraz Miłosierdzia Bożego w Sanktuarium w Figuil*, MD, 2008, nr 2, s. 25.
- Martin J.Y., *Les Matakam du Nord-Cameroun: Essai sur la dynamique d'une société pré-industrielle*, Paris 1970.
- Michalak P., *Figuil*, Figuil 1976 [mps].
- Michalak P., List do o. Walentego Zapłaty z 29 V 1974 r., Archiwum OMI, Poznań.
- Michalak P., List z 14 IX 1972 r., Archiwum OMI, Figuil.
- Michalak P., *List z 1972 r.*, w: W. Zapłata, *Z Kamerunu pisać*, Poznań 1983, s. 24–28.
- Michalak P., List z 3 VIII 1970 r., Archiwum OMI, Figuil.
- Peelman A., *L'inculturation. L'Église et les cultures*, Ottawa 1989.
- Plumey Y., *Mission Tchad-Cameroun. Documents, souvenirs, visages. L'annonce de l'Évangile au Nord-Cameroun*, Rome 1990.
- Poulat G., *Chautteur et convoyeur*, PeT, 1949, nr 12, s. 158–159.
- Požoga A., Problematyka inkulturacyjna budownictwa sakralnego w archidiecezji Garoua (Kamerun), *Obra* 1986 [mps].
- Renault G., *Sur les rocs de Mokolo*, PeT, 1948, nr 3, s. 54–56.
- Róžański J., *Drzewo pokornie zasadzone wyrosło i wypuściło nowe gałęzie. Misje polskich Oblatów Maryi Niepokalanej w Kamerunie Północnym*, Poznań 1994, s. 43–44.
- Róžański J., *Wokół koncepcji inkulturacji*, Warszawa 2008.
- Sobór Watykański II, Dekret o misyjnej działalności Kościoła, *Ad gentes divinitus*, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst polski. Nowe tłumaczenie*, Poznań 2002, s. 433–471.
- Szubert C., *Spojrzenie wstecz*, MD, 1983, nr 2, s. 50–51.
- Vue de Jésus Mafa*, <http://www.jesusmafa.com/> [10.11.2015].
- Zielenda K., *Misjonarz, który nie głosił kazań*, MD, 2013, nr 5, s. 32–33.

SUMMARY

This article briefly describes the concept of inculturation and then presents some examples of inculturation in the missionary activities of the Polish Oblates

of Mary Immaculate in northern Cameroon. The history of the mission among the Mafa is presented at first, after that the context and making of a project 'The *Life of Jesus Mafa*', a set of pictures, is explained. The article then presents examples of sacred architecture exploration. It focuses on the churches built by Polish Oblates in Figuil and Tchollire referring to the concept of Sudanese homestead – *sare*. It also shows modern solutions that characterize the churches built in Guider and Figuil.

TOMASZ SZYSZKA SVD

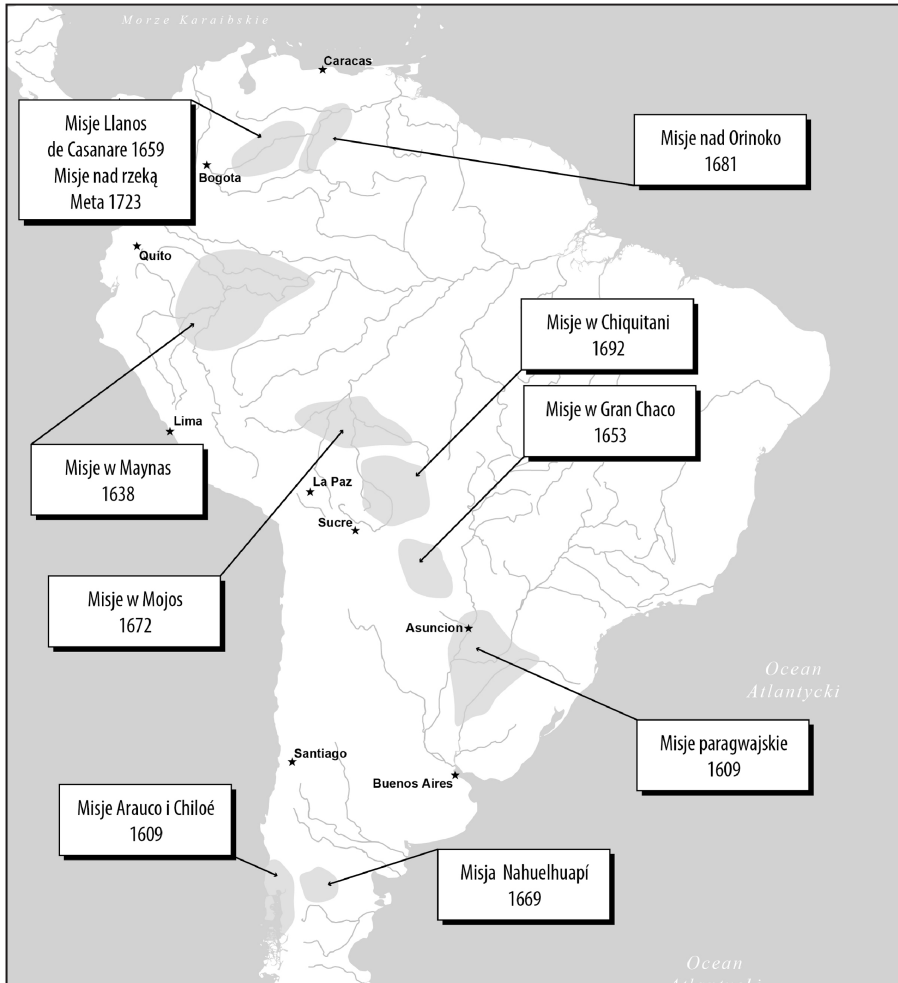
SZTUKA SAKRALNA W REDUKCJACH JEZUICKICH JAKO EFEKTYWNY ŚRODEK EWANGELIZACJI INDIAN

W dokumencie końcowym z konferencji w Aparecidzie została zamieszczona wskazówka, że Kościół powinien „umożliwić wykorzystanie sztuki w katechezie dla dzieci, młodzieży i dorosłych oraz w różnych dziedzinach duszpasterstwa” (A 499)¹. To na pozór oczywiste stwierdzenie jest zastanawiające, kiedy weźmie się pod uwagę bardzo bogatą tradycję sztuki sakralnej w Nowym Świecie, począwszy od XVI wieku. Różnorodne wizerunki, obrazy, malunki (murale), czy też rzeźby były powszechnie stosowane przez misjonarzy w ewangelizacji Indian. Stanowiły one niejako standardowe wyposażenie wszystkich kościołów. Tradycja ta została zapoczątkowana przez dominikańskich i franciszkańskich misjonarzy i była z powodzeniem kontynuowana między innymi przez członków Towarzystwa Jezusowego w Indiach Zachodnich. Jezuici bowiem, podobnie jak inne zakony w tamtym czasie, przypisywali sztuce sakralnej wartość edukacyjną. Powszechnie uważano, że sztuka sakralna jest pierwszorzędnym środkiem pomocniczym w przepowiadaniu i propagowaniu Ewangelii oraz zakorzenianiu wiary chrześcijańskiej².

Wszystkie kościoły jezuickie, te w ośrodkach miejskich, jak również te w głębokim interiorze, czyli w redukcjach jezuickich, posiadały bogate zbiory sztuki sakralnej. Wychodzono z założenia, że piękna architektura kościołów wraz z bogatym ich wystrojem jest jedną z form oddawania czci Bogu, a zarazem skutecznym środkiem ewangelizacyjnym. Dlatego też nawet bardzo pobieżne porównanie wielkich kościołów jezuickich z Quito,

¹ Aparecida, V Ogólna Konferencja Episkopatów Ameryki Łacińskiej i Karaibów. Dokument końcowy „Jesteśmy uczniami i misjonarzami Jezusa Chrystusa, aby nasze narody miały w Nim życie”, Kraków 2014, s. 241.

² Por. M. Sievernich, *Die christliche Mission. Geschichte und Gegenwart*, Darmstadt 2009, s. 162–169; H. Pfeiffer, *Arte en la CJ*, w: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, t. 1, Comillas 2001, s. 246–252.



Cusco czy Limy z prostymi kościołami w byłych redukcjach jezuickich w boliwijskiej Chiquitanii i Mojos albo ze skromnymi kościołami na chilijskiej wyspie Chiloé lub na północno-zachodnich obszarach Meksyku, pozwala zauważyć, że ich wspólną cechą jest architektoniczne piękno oraz ciekawy wystrój³. Niezależnie bowiem od położenia geograficznego, czy też środo-

³ Por. *Historia urbana de las reducciones jesuíticas sudamericanas: continuidad, rupturas y cambios (siglos XVIII–XX)*, red. R. Gutiérrez, 2005 [wersja elektroniczna], s. 49–62; *Historia misionera. Una perspectiva integradora*, red. M.A. Amable, Posadas 2011, s. 37–38; A. Salvador Bernabéu, *California, o el poder de las imágenes en el discurso y las misiones jesuíticas*, „Revista de Historia”, 2001–2003, nr 12, s. 162–164.

wiska społecznego, jezuici przywiązywali wielką wagę do sztuki sakralnej, ponieważ umożliwiała nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktu z Indianami, jak również była pomocna w katechizacji oraz w wypracowywaniu zrębów nowej kultury, tzw. kultury redukcyjnej.

Biorąc pod uwagę imponujące doświadczenie Kościoła latynoamerykańskiego z ubiegłych wieków w wykorzystaniu sztuki sakralnej jako środka dydaktycznego, zaskakująca wydaje się przyczyna częściowego zaniechania, czy też ograniczenia, w posługiwaniu się tymi środkami w czasach współczesnych i konieczność przypomnienia o nich w oficjalnych dokumentach kościelnych. Tym niemniej, nawet powierzchowny przegląd tradycji stosowania i posługiwania się sztuką sakralną przez jezuickich misjonarzy w prowadzonych przez nich redukcjach w Paragwaju, Argentynie i Brazylii oraz w Boliwii, Peru, Chile, Kolumbii i Meksyku, pozwala na zapoznanie się z historią efektywnych zmagających ewangelicznych. Nie ulega wątpliwości, że wraz z przemianami historycznymi i rozwojem technologicznym zmienia się paleta środków do wykorzystania w dziele ewangelizacji, ale wnioski płynące z historii mogą być pomocne w odczytaniu współczesnych wyzwań w odniesieniu do tematyki wizualizacji.

1. Jezuickie zainteresowanie sztuką sakralną

Znaczenie sztuki sakralnej dla dzieła głoszenia Ewangelii podkreślał już założyciel Towarzystwa Jezusowego, św. Ignacy de Loyola. W *Ćwiczeniach duchowych* pisał między innymi, że należy popierać ozdabianie kościołów oraz posiłkować się w głoszeniu Ewangelii obrazami o tematyce religijnej (por. n. 360)⁴. Przykładów takowego zaangażowania jezuitów z drugiej połowy XVI wieku jest wiele, jak na przykład ilustrowany katechizm Pedro Canisio *Catechismus minor latinus* (1575) oraz dzieło Jerónimo Nadala *Evangelicae historiae imagines, adnotationes et meditationes* (1593)⁵. Ta ostatnia pozycja była ilustrowanym podręcznikiem do medytacji Ewangelii dla członków Towarzystwa Jezusowego. Zawierała 153 ryciny ilustrujące wybrane tematy zaczerpnięte z Ewangelii i powiązane z tematami medytacji, sugerowanymi przez św. Ignacego Loyolę. Dzieło to, umiejętnie

⁴ Por. H. Pfeiffer, *Los jesuitas: arte y espiritualidad*, „Artes de México”, 2001, nr 58, s. 37–39, 43–44.

⁵ Por. B.D. Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, Asunción 2010, s. 42; *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, red. L.E. Alcalá, Bilbao 2002, s. 28.

łącznie słowo z obrazem, cieszyło się tak wielkim uznaniem, że stało się przykładem i punktem odniesienia dla wielu innych twórców. Jest ono jednym z wielu konkretnych przykładów jezuickiej metody odwoływania się do obrazu w nauczaniu i głoszeniu Ewangelii. Słowo mówione czy też pisane, wzmocnione obrazem, oddziałuje również na inne zmysły, a tym samym zyskuje siłę perswazji. Jezuita zwracali zatem baczną uwagę na to, aby wizerunki miały jednoznaczny przekaz, ale też posiadały odpowiednią siłę ekspresji, aby wzbudzić u odbiorcy emocje. Innymi słowy, wymagano, aby były dobrej jakości, były sugestywne i podobały się ludziom, dla których były przeznaczone.

Jezuicy misjonarze starali się zawsze mieć przy sobie wizerunki przedstawiające Jezusa, Maryję albo świętych patronów. Ich posiadanie odzwierciedlało ich pobożność, było dla nich punktem odniesienia podczas modlitwy, ale było też postrzegane jako znak Bożej obecności w ich życiu oraz opieki we wszelkich ziemskich niebezpieczeństwach. Do tej pobożności nawiązuje autor listu wysłanego z Meksyku do Europy na początku XVIII wieku:

„Wsiedliśmy na okręt w październiku roku 1679-go i pod protekcją Najświętszej Panny Loretańskiej, której obraz z sobąśmy mieli, przejechaliśmy morze, które Kalifornię od Nowego Meksyku oddziela. Łaska tej Pani zaprowadziła nas szczęśliwie do brzegu. Wsiadłszy na ląd, obraz ten na miejsce najpiękniejsze, któreśmy znaleźć mogli, przeniesiony był od nas i ozdobiony podług przemożenia naszego; wzywaliśmy zaś mocnej Jej przyczyny, żeby się nam tak łaskawą być na lądzie pokazała, jakeśmy Jej łaski na morzu doznawali”⁶.

Pobożność białych oddziaływała na wyobraźnię Indian, którzy pragnęli ich naśladować:

„Mają jednak ufność w opiece Matki Boskiej, której dwa obrazy cudowne rachują. U jednego proszą o pomoc od wody, u drugiego od suszy, i noszą je w solennej procesji. Pierwszy de los remedios zwany...”⁷.

⁶ *Obszerna relacja i zdanie Reverendi Patris Francisci Maria Piccolo Societatis Jesu misjonarza i jednego z pierwszych fundatorów misji tegoż zakonu w Kalifornii, do hiszpańskiej regencji w Gualaxara, podana dnia 20 lutego roku 1702, w: T. Szyszka, Listy różne ku chwalebnej ciekawości i chrześcijańskiemu zbudowaniu służące, jezuickich misjonarzy z Ameryki Hiszpańskiej, Poznań 2015, s. 286.*

⁷ *List Księdza Jędrzeja Manckera Societatis JESU, misjonarza z Prowincji Austriackiej, do Księdza Konstantego Schiella, prokuratora tejże prowincji, dany z Mexico in America diem 25-go lutego anno 1681, w: T. Szyszka, Listy różne ku chwalebnej ciekawości..., dz. cyt., s. 180.*

Członkowie Towarzystwa Jezusowego pracujący w Nowym Świecie zapoznawali się z tradycją sztuki sakralnej oraz sposobami jej wykorzystania już w okresie studiów w jezuickich kolegiach⁸. Wielu było w pełni wykształconymi artystami, jak np. Marcos Guerra, Hernando de la Cruz, Nicolás Javier Goribar, Jorge Winterer w Quito; Juan Bitterich, Carlos Hammbhassen w Chile; Giovanni Battista Primoli w Argentynie; Bernardo Bitti w Peru i wielu innych. Zajmowali się oni zawodowo wytwarzaniem dzieł sztuki na potrzeby wystroju kościołów i kolegiów w miastach kolonialnych oraz kościołów misyjnych w interiorze⁹. Było też bardzo wielu jezuickich misjonarzy, którzy byli autodyktami (np. Martin Schmid w Chiquitanii, Bernardo Zumillen, Francisco Javier Zephyris i Franz Javier Veigl w Maynas), którzy z powodzeniem zajmowali się tworzeniem dzieł sztuki sakralnej, a nawet architekturą oraz muzyką na potrzeby konkretnych wiosek misyjnych. Wykorzystywali swoje talenty oraz wrodzone i nabyte umiejętności, budując i bogato ozdabiając kościoły w wioskach misyjnych.

Nie było jednego, narzuconego odgórnie stylu artystycznego (tzw. *modo nostro*) obowiązującego wszystkich jezuickich artystów w Nowym Świecie. Istniały tylko ogólne założenia i kryteria dotyczące uprawiania i stosowania sztuki sakralnej w środowiskach misyjnych, ale ich realizacja przebiegała różnymi torami. Wynikało to z faktu, że były one dopasowywane do konkretnych okoliczności, w zależności od środowiska społeczno-kulturowego oraz uwarunkowań geograficzno-klimatycznych. Inaczej bowiem przebiegała praca misyjna w wioskach misyjnych w Paragwaju i Meksyku, Patagonii i Boliwii albo w Górnej Amazonii i w Chaco¹⁰.

Jezuici popierali różnorodność w sztuce sakralnej, ale zawsze zwracali baczną uwagę na jakość oraz użyteczność wizerunków (rycin, obrazów, malowideł, rzeźb), jakimi się posługiwali. Musiały one spełniać określone kryteria i przypisane im zadania: (1) dydaktyczno-katechetyczne, (2) wzmacniać pobożność Indian, (3) stymulować wrażliwość estetyczną

⁸ Por. J. Rey Fajardo, *La república de las letras en la Venezuela colonial*, Caracas 2007, s. 87–88, 154–156.

⁹ Por. *Fundaciones jesuíticas*, dz. cyt., s. 30–33; R. Salinas Izurza, M. Linares Urioste, *La Obra Jesuítica en la Real Audiencia de Charcas (Perú – Bolivia – Argentina – Paraguay)*, Sucre 2008, s. 70–73; J.M. Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito 2005, s. 137–143, 146–148; *Historia misionera*, dz. cyt., s. 67–69.

¹⁰ Por. *Fundaciones jesuíticas*, dz. cyt., s. 22; Th. Dacosta Kauffman, *La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 1999, nr 74–75, s. 23–25.

Indian, (4) pełnić funkcję dekoracyjną w kościołach. Były one bowiem postrzegane jako elementy wielkiego procesu edukacyjno-formacyjnego, jakim było stworzenie nowej przestrzeni kulturowej, czy też raczej nowej kultury. Dlatego zamawiano dzieła u artystów reprezentujących szkoły artystyczne w Limie, Cusco, Quito, Potosí lub Meksyku. Zazwyczaj bardzo precyzyjnie określano oczekiwania, czyli jak dany wizerunek miał wyglądać i co powinien przedstawiać, aby mógł spełnić przypisane mu zadanie. Natomiast na bazie oryginałów indiańscy artyści z wiosek misyjnych, pod bacznym okiem misjonarzy, powielali albo odtwarzali dzieła na potrzeby nowo zakładanych wiosek misyjnych.

Jezuicy misjonarze zgodnie podkreślali, że Indianie nie posiadali na tyle rozwiniętego zmysłu artystycznego, aby byli zdolni do zupełnie samodzielnego tworzenia nowych obrazów czy rzeźb. Potrafili jednak z wielką wiernością odtwarzać wizerunki, które służyły im jako wzorzec. Wspomina o tym jezuita Antoni Sepp, opisując swoje pierwsze wrażenia po przybyciu do Paragwaju:

„Każdą wieś ma piękny, wysoki kościół [...] z ołtarzem wielkim złocącym i dwoma albo czterema ołtarzami pobocznymi [...]. Po kościołach też znajdują się różne obrazy od tutejszych Indianów nieźle malowane...”¹¹.

Ten sam autor stwierdza również, oddając powszechnie panującą opinię pośród misjonarzy:

„Niektóre tu malowane obrazy zdają się być od Rubensa. Jednym słowem, wszystkiego imitować potrafią, lecz jak im z oczu modelusz odbierzesz, już i najmniejszej rzeczy zrobić nie umieją”¹².

Jezuicy oraz indiańscy artyści zazwyczaj nie podpisywali swoich dzieł, ponieważ wychodzili z założenia, że pracują i tworzą je ku chwale Boga, w myśl dewizy: *Ad maiorem Dei gloriam*.

2. Wykorzystanie sztuki sakralnej w wioskach misyjnych

Jezuicy misjonarze bardzo szybko zdali sobie sprawę z faktu, że niektóre społeczności indiańskie (np. Indianie Guarani, Chiquito, Mojo) charakte-

¹¹ Zebranie z różnych listów księdza Antoniego Seppa jezuitę misjonarza, a potem w Parakwarii nad misjami przełożonego, z Prowincji Wyższych Niemiec Tyrolczyka, dane do swego brata, Wielmożnego Jgomości Pana Gabriela Seppa de Reinegg etc., w: T. Szyszka, *Listy różne ku chwalebnej ciekawości...*, dz. cyt., s. 235; P. Querejaz u, *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz 1995, s. 367–369.

¹² Por. tamże, s. 239.

ryzują się nadprzeciętną zdolnością do akceptowania proponowanych im nowości, zwłaszcza z zakresu sztuki oraz muzyki. Zauważono również, że na płaszczyźnie przeżycia religijnego u większości społeczności indiańskich większą rolę odgrywa rytuał, przeżywany wspólnotowo (np. taniec, biesiada) oraz różnorodne gesty (symbole), niż wypowiedane słowo, aczkolwiek jako ludy niepiśmienne Indianie przekazywali swoje tradycje w formie oralnej. Dlatego też jezuicy misjonarze przy nawiązywaniu pierwszych kontaktów z Indianami oraz przy zakładaniu wiosek misyjnych tak wielką rolę przypisywali różnorodnym wizerunkom, rozdając je Indianom jako prezenty. Największą wartość Indianie upatrywali wprawdzie w metalowych narzędziach, jednak siła atrakcyjności i oddziaływania małych wizerunków była wielka i budziła u Indian duże zaciekawienie. Misjonarze zabiegali, aby zawsze mieć przy sobie odpowiednią ilość takich prezentów, które przekazywali przy pierwszych kontaktach albo wynagradzali nimi Indian za ich pomoc lub wykonane prace. Misjonarze wspominają, że Indianie pragnęli jak najszybciej posiadać na własność jakikolwiek wizerunek pochodzący od misjonarzy i cieszyć się nim w obejściu swojego domu. Taka postawa świadczyła o wielkiej wrażliwości artystycznej Indian i otwartości na nowości, z czego jezuicy misjonarze skrzętnie korzystali.

Boliwijski misjolog Roberto Tomichá Charupá pisze o „integralnej metodzie pedagogicznej w dziele ewangelizacji” (*método pedagógico integral de evangelización*), wskazując, że jezuicy misjonarze, aby zintensyfikować pracę misyjną oraz edukację katechetyczną, posługiwali się jakimś konkretnym wizerunkiem, który służył im jako środek pomocniczy do wyjaśniania, czy też przekazywania bardziej złożonej wiedzy teologicznej¹³. Kreatywność jezuickich misjonarzy polegała też na tym, że rozpoczynając pracę misyjną pośród nowych społeczności indiańskich, poszukiwali „punktów zaczepienia” w lokalnej kulturze, aby za ich pośrednictwem nawiązać pełniejszy kontakt z lokalną ludnością. Oznaczało to jednak konieczność dogłębnego poznania konkretnej kultury i mentalności Indian, a zarazem zrozumienie ich wrażliwości i predyspozycji, aby móc z nich umiejętnie skorzystać w przepowiadaniu Ewangelii. Taka metoda pozwalała wprawdzie na nawiązywanie efektywnych kontaktów, ale wymagała od misjonarzy odpowiednio długiego przebywania pośród Indian oraz znajomości ich języka, aby móc gruntownie poznać ich kulturę.

¹³ Por. R. Tomichá, *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691–1767). Protagonistas y metodología misional*, Cochabamba 2002, s. 513.

Jezuicy misjonarze dążyli do tego, aby w zakładanych wioskach misyjnych jak najszybciej stworzyć nowe środowisko życia, aby ich mieszkańcy mogli nie tylko regularnie uczestniczyć w nauczaniu katechizmowym i w liturgii, ale przede wszystkim mieli zapewniony dostęp do zróżnicowanych form przeżywania wiary chrześcijańskiej¹⁴. Temu celowi służyła uroczysta liturgia (codzienna Msza święta, liczne nabożeństwa i procesje), rozwijana tradycja muzyczna i śpiew, przedstawienia teatralne o tematyce religijnej, jak również architektura oraz sztuka sakralna. Wymienione elementy nie były traktowane jako niezależne, ale były ze sobą umiejętnie łączone w organiczną całość, ukierunkowaną na efektywną ewangelizację Indian, czyli: (1) przekazywanie wiary chrześcijańskiej; (2) utrwalanie wiedzy katechetycznej; (3) utożsamianie się i dojrzewanie w wierze chrześcijańskiej; (4) wzrastanie Indian w nowej kulturze (tzw. kulturze redukcyjnej); (5) odwołania się przez Indian do swojej autochtonicznej kultury i wrażliwości, aby tym samym pełniej wyrazić swoje doświadczenie religijne w odniesieniu do przyjętej wiary.

Biorąc pod uwagę wspomnianą wyżej wieloaspektowość, pracę jezuickich misjonarzy w wioskach misyjnych można przyrównać do pracy tkacza na krosnach, gdzie poszczególne nici, czyli wątki pracy misyjnej muszą ze sobą współgrać, ściśle do siebie przylegać, krzyżować się i przenikać. Muszą się na swój sposób uzupełniać, aby mogła zaistnieć wzorzysta i użyteczna tkanina. Innymi słowy, wszystkie wysiłki ewangelizacyjne jezuitów w zakresie edukacji podstawowej oraz edukacji zawodowej (rzemiosła, uprawy, hodowli), w tym również edukacji w zakresie sztuki i muzyki, były podporządkowane i ukierunkowane na edukację religijną, czyli wypracowanie zrębów nowego systemu kulturowego.

Jezuicy misjonarze, zdając sobie sprawę z wycucia estetycznego Indian, dokładali wszelkich starań, aby wizerunki Jezusa Chrystusa, Trójcy Świętej, Maryi, ale też aniołów, świętych patronów (Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego, Stanisława Kostki itd.) i Apostołów oraz Najświętszego Serca Jezusowego były zawsze dobrze wykonane i piękne, aby odpowiadały zmysłowi estetycznemu Indian, a przez to kształtowały ich zmysł religijny¹⁵. Estetyka tychże wizerunków zawsze była podporządkowana celowi

¹⁴ Por. *Historia urbana de las reducciones jesuíticas*, dz. cyt., s. 319; R. Gutiérrez, *La evangelización a través de la arquitectura y el arte en las misiones jesuíticas de guaraníes*, „Teologia”, 1987, nr 50, s. 167–169.

¹⁵ Por. S. Sebastian, *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid 1990, s. 130–189.

katechetycznemu i były one traktowane jako *vehículos de la doctrina*¹⁶. Stąd też w większości kościołów redukcyjnych znajdowały się kolekcje obrazów katechetycznych przedstawiających np. życie i mękę Jezusa Chrystusa, życie Maryi oraz takie aspekty dogmatyczne, jak: zbawienie, życie wieczne, kary piekielne itd. Służyły temu też wielkie murale, czyli malowidła ściennie, jak np. te w redukcji Santa Rosa, San Ignacio albo San Javier w Paragwaju.

Wychodzą z założenia, że nie wystarczy przekazanie nauczania katechetycznego i egzekwowanie od Indian przestrzegania przykazań. Uważano bowiem, że edukacja i formacja religijna mieszkańców wiosek misyjnych powinna być ukierunkowana przede wszystkim na przeżywanie prawd wiary, czyli zdobycie nie tylko wiedzy, ale też doświadczenia religijnego. W tym procesie pomocna miała być między innymi sztuka sakralna. Miała ona kształtować nową przestrzeń dla przeżyć religijnych, a zarazem uczyć indiańskich neofitów być wdzięcznymi Bogu za Jego stworzenie i oddawać Mu cześć poprzez dzieła sztuki. Dzięki pedagogicznemu zmysłowi jezuitów, a zarazem uwzględnieniu przez nich artystycznych predyspozycji Indian, muzyka, śpiew, tańce oraz sztuka sakralna stały się z biegiem czasu czytelnym wyrazem chrześcijańskiej tożsamości Indian zamieszkałych w wioskach misyjnych¹⁷.

Przykładem jest opis obchodów Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego, pochodzący od jezuitę José Cardiel:

„Wychodzi statua Jezusa Chrystusa na jedną stronę [...], i na drugą stronę Dziewica [Maryja] [...]. Cały plac zamienia się w jedno bicie [tamburynów] i powiewanie owej grupy sztandarów. [...] Po przejściu trzech stron placu, obie statuy się spotykają na czwartej [stronie placu], owa od Dziewicy [Maryi] przychodzi, by spotkać się ze swym Najświętszym Synem, składając Mu, w trzech odstępach, trzy głębokie ukłony [...]. Dwie Święte Figury stoją razem i rozpoczyna się taniec Aniołów. Wykonuje go liczna grupa muzyków, którzy przy akompaniamencie harf, skrzypiec, jednocześnie tańczą i śpiewają przed Świętymi Figurami REGINA COELI. Po kilku układach, powtarzają to samo w swym języku i tak, śpiewając zamiennie z łaciną, kontynuują aż do wykonania wszystkich układów. Następnie, cztery różne narodowości, tańczą jedna po drugiej. Po zakończeniu tańców procesja z dwiema figurami rusza środkiem placu [...]”¹⁸.

¹⁶ Por. J. Plá, *El barroco hispano-guaraní*, Asunción 2006, s. 111.

¹⁷ Por. R. Tomichá, *La primera evangelización...*, dz. cyt., s. 428–432; R. Salinas Izurza, M. Linares Urioste, *La Obra Jesuítica en la Real Audiencia de Charcas...*, dz. cyt., s. 13–16, 74.

¹⁸ J. Cardiel, *Krótkie sprawozdanie z misji w Paragwaju*, w: *Redukcje jezuickie (1609–1767), Wybrane dokumenty*, t. 1: *Kościół w Ameryce Łacińskiej*, red. P. Nawrot, Poznań 2009, s. 103.

Powyższy opis tradycji liturgicznych z wiosek misyjnych w Paragwaju pokazuje wyraźnie przenikanie się muzyki, śpiewu i tańca, gdzie główne miejsce zajmują duże figury Jezusa i Maryi, bez których trudno sobie wyobrazić ową procesję, czy też inscenizację o charakterze religijnym.

Stąd też jednym z niepoślednich środków, stosowanych przez jezuickich misjonarzy w wioskach misyjnych obok kultury muzycznej, była architektura oraz szeroko rozumiana sztuka sakralna. Prawdy wiary niemal zawsze były nauczane i przekazywane za pomocą słowa mówionego podczas katechez i kazań, ale nauczanie to było umiejętnie wzmacniane wyrazami sztuki sakralnej, np. wizerunkami Jezusa, Maryi, świętych albo aniołów, czyli obrazami, rzeźbami, malowidłami itd. Dzięki temu treść nauczania stawała się dla Indian bardziej zrozumiała, ponieważ mogła być przez Indian „ogładana”. Wizerunki pomagały bowiem Indianom zgłębiać tajemnice wiary chrześcijańskiej. Przykładem jest stajenka (żłóbek betlejemski), który wprowadzał w tajemnicę Wcielenia, lub ciemnica, krzyż i grób Pański, które to elementy zanurzały Indian w tajemnicy Zbawienia. Do posługiwania się wizerunkami zachęcał między innymi wybitny jezuicki teolog José de Acosta. W swoich rozważaniach na temat pracy misyjnej z Indianami pisał:

„[...] słyshał Indianin od swojego kapłana takie słowa jak te: «Popatrz, zapamiętaj to, co ci mówię; daję ci to zadanie, żebyś nauczył się go w trzy dni i żebyś zrozumiał, że ten Chrystus, którego my chrześcijanie adorujemy i którego widzisz przedstawionego na tym obrazie, jest Bogiem, który króluje w niebie przez całą wieczność, i stał się człowiekiem, i zstąpił na ziemię, aby dać nam królestwo Niebieskie»¹⁹.

Jak wielkie znaczenie przypisywali jezuicy misjonarze sztuce sakralnej, świadczy chociażby to, że redukcja jezuicka San Ignacio Guazú posiadała około 1400 różnorodnych wizerunków²⁰. W innych redukcjach Paragwaju w kościołach znajdowało się co najmniej 50 różnych wizerunków, ale w większości przypadków było ich znacznie więcej. Natomiast niektórzy znawcy przedmiotu twierdzą, że w wioskach misyjnych w Chiquitanii obrazy i rzeźby o tematyce sakralnej nie miały charakteru katechetycznego, a służyły jedynie jako pomoc w modlitwie lub też jako wsparcie w dążeniu do osobistego odczucia obecności

¹⁹ J. de Acosta, *De procuranda Indorum salute. Pacificación y colonización* [1588], Madrid 1984, s. 332.

²⁰ Por. A. Trento, *El paraíso en el Paraguay. Reducciones jesuíticas*, San Rafael 2007, s. 105.

Boga²¹. Wizerunki miały stymulować i wzmacniać pobożność oraz pomagać Indianom przybliżyć się do świata nadprzyrodzonego. Z danych pochodzących z roku 1767 jest bowiem mowa jedynie o zinwentaryzowanych 142 obrazach, 32 rzeźbach i 45 krzyżach, ale brak jakoby jakichkolwiek wizerunków o charakterze katechetycznym. Można jednak sądzić, że każdy wizerunek mógł być włączony przez misjonarzy do nauczania katechetycznego. Nie inaczej było w Maynas. Jezuita Manuel Uriarte pozostawił następujący opis ołtarza z wioski misyjnej w Górnej Amazonii:

„W pierwszej wnęce [...] umieszczony został Najświętszy Sakrament. W drugiej Matka Boska Bolesna [...], w czarnym płaszczu, z welonem z Brytanii. W trzeciej święty Jan ewangelista, jako kapłan [...], a w czwartej piękny europejski Chrystus na pół łokcia. Dwie pozostałe strony ozdobiłem czterema małymi obrazkami świętego Józefa, świętego Antoniego, świętego Ignacego i świętego Ksawerego, odpowiadającymi czterem pierwszym łukom, z rycinami świętych Franciszka Borgiasza, Franciszka Regis, Alojzego Gonzagi i Stanisława, wykończonymi pośrodku trzema Męczennikami z Japonii (na dużych rycinach), w to wszystko wmieszane rozety z palmami i kwiatami z dżungli...”²².

W opisie tym jest mowa o kilku figurach oraz rycinach, które bez wątplenia oddziaływały na wyobraźnię amazońskich Indian i formowały ich nową tożsamość religijną.

Niektórzy jezuicy misjonarze z Maynas twierdzili, że indiańscy neofici nie rozumieją i nie pojmują prawd wiary chrześcijańskiej, ale raczej je tylko przeżywają na płaszczyźnie emocjonalnej. Stąd też dążono do wypracowania takiego modelu, który by uwzględniał trudności percepcyjne Indian, ale zarazem nie wykluczał ich z formacji religijnej. Misjonarze zdawali sobie sprawę, że nadmierna racjonalizacja nauczania katechetycznego (odwołanie się jedynie do pamięciowego przyswajania nauczania) nie może przynieść dobrych rezultatów. Doświadczenie misyjne wskazywało zaś, że wizerunki mogą pełnić rolę pomostów pomiędzy wiedzą religijną a przeżyciem religijnym, do czego nawiązuje Manuel Uriarte:

„Był też mniejszy obrazek z Niepokalanym Poczęciem z marmuru czy kamienia szlachetnego; przygotowano Jej piękny feretron, ze świetlikiem

²¹ Por. A. Parejas Moreno, V. Suárez Salas, *Chiquitos. Historia de una utopía*, Santa Cruz de la Sierra 2007, s. 114–115; P. Querejazu, *Las misiones jesuíticas...*, dz. cyt., s. 284, 289.

²² M.J. Uriarte, *Diario de un Misionero de Maynas*, Iquitos 1986, s. 207–208.

i krzyżem, który w niedzielę podczas różańca przechodzącego przez miasteczko niosły cztery ładnie ubrane dziewczęta²³.

Przykładów takiego zastosowania wizerunków jest bardzo wiele i pochodzą one ze wszystkich obszarów, gdzie jezuici zakładali wioski misyjne.

W redukcjach zatem sztuce sakralnej nie przypisywano jedynie aspektu dekoracyjnego, zaś liczne wizerunki miały nie tylko cieszyć oko, ale przede wszystkim realizować cel pedagogiczno-katechetyczny. Miały objaśniać i tłumaczyć, a zarazem zachęcać do poznawania prawd wiary i motywować do jej praktykowania, jak również formować zmysł religijny Indian. Temu celowi służyły np. wizerunki świętych patronów, stawianych jako przykład do naśladowania. Stąd też w wielu kościołach redukcyjnych znajdowały się, oprócz wizerunków apostołów albo patronów, wizerunki dwóch młodych jezuickich świętych, Stanisława Kostki oraz Alojzego Gonzagi. Byli oni przedstawiani zwłaszcza młodym Indianom jako przykład odważnej i żarliwej wiary. Z tymi świętymi utożsamiali się młodzi indiańscy katechiści, którzy byli wysyłani przez misjonarzy do innych wiosek, aby nauczać katechizmu i zachęcać tamtejszych Indian do osiedlenia się na stałe w wiosce misyjnej.

3. Indianie twórcami i odbiorcami sztuki sakralnej

W muzeach, które powstały przy byłych redukcjach jezuickich w Paragwaju i Argentynie, można podziwiać wiele pięknych rzeźb, pochodzących z XVII i XVIII wieku, wykonanych w drewnie lub w kamieniu przez indiańskich artystów. Rozwinięta wówczas przez jezuickich misjonarzy tradycja artystyczna pośród Guaranów, charakteryzowała się tym, że rzeźby były dosyć masywne, ale poprzez zastosowanie odpowiednich technik wykończeniowych i zdobniczych wydawały się bardzo lekkie. Postacie Jezusa Chrystusa, Maryi oraz świętych emanowały patetycznością, co miało pobudzać Indian do modlitwy i głębszego życia religijnego. Wizerunki te noszą wyraźne rysy wzorców europejskich, ale zarazem zawierają liczne elementy, które zostały wprowadzone przez lokalnych artystów.

Na szczególną uwagę zasługuje jednak wkład indiańskich artystów Guaranów określanych w języku lokalnym jako *santo apohava*, czyli „ten, który stwarza świętych”²⁴. Nazwa ta nawiązuje do starej autochtonicznej tradycji, kiedy to uprzywilejowane osoby reprezentujące całą społeczność

²³ Tamże, s. 169.

²⁴ Por. P. Querejaz u, *Las misiones jesuíticas...*, dz. cyt., s. 158–164.



Wizerunki świętych Piotra i Pawła z redukcji Santiago w Paragwaju

wspólnoty indiańskiej (np. szamani) „stwarzali” tzw. *payé*, czyli przedmioty, którym przypisywano nadzwyczajne moce. W tradycji redukcji jezuickich, kiedy artyści wykonywali figury z drewna, mówiło się o nich, że potrafią zamienić pień drzewa w człowieka, czyli dokonać czegoś nadzwyczajnego. Dlatego też cieszyli się oni wielkim uznaniem, okazywano im szacunek i byli grupą uprzywilejowaną. Natomiast figurom, które tworzyli, przypisywano nadprzyrodzone moce, do których się z jednej strony uciekano, zaś z drugiej strony lękano. Do figur świętych odnoszono się zatem z wielkim respektem, ponieważ były wykonane przez *santo apohava* i odnosiły się do

świata nadprzyrodzonego. Figury świętych były postrzegane właśnie jako *payé* – przedmioty wielkiej mocy, interpretowano je też jako manifestacje świętości, czy też uosobienie sił związanych ze światem nadprzyrodzonym²⁵. Budziły powszechny podziw i trwogę, fascynowały i onieśmiały, a dzięki temu szybko zyskiwały rangę przedmiotów kultu religijnego.

Wydaje się, że dla Indian Guaranów treść wizerunków i kryteria estetyczne odgrywały rolę drugorzędną, natomiast ważniejsza była ich funkcjonalność i przydatność, czyli owa tajemnicza moc, jaką w nich dostrzegali. *Payé* w ich kulturze były zazwyczaj zwykłymi przedmiotami (np. kości szamana), niekoniecznie wyrobami o charakterze artystycznym, które były jednak postrzegane jako przedmioty o właściwościach magicznych. Wizerunki o tematyce chrześcijańskiej stały się zatem dla Guaranów nowymi jakościami *payé*, tj. świętościami o charakterze chrześcijańskim. Przy zakładaniu wiosek misyjnych na terenach Guaranów jezuicy misjonarze zaakceptowali autochtoniczną tradycję *payé*, ale starali się jej nadać nowe znaczenie. Stąd też wypracowano rytualizację procesu „stwarzania” postaci Jezusa, Maryi, Apostołów, świętych patronów itd. Praca artystów polegająca na ich tworzeniu była długim procesem, na który składały się: modlitwa, kontemplacja i obserwacja, ogląd i wybór odpowiedniego kawałka materiału oraz narzędzi do jego obróbki, a następnie dobór kolorów itd. Proces powstawania świętych wizerunków podlegał zatem swoistej sakralizacji, ale też dlatego cieszyły się one tak wielkim szacunkiem w oczach Indian. Chętnie się przed nimi modlili, dbali o nie podczas procesji albo podczas ich przenoszenia na nowe miejsce. Tak powstałe wizerunki były zatem rezultatem dłuższego procesu transformacji. Autochtoniczna tradycja „stwarzania” wizerunków z mocą została zatem przejęta przez jezuickich misjonarzy i ubogacona nową treścią oraz nowymi formami wyrazu, jakie dawała sztuka barokowa. Tym samym tradycja Guaranów została włączona w chrześcijańską tradycję sztuki sakralnej, a „stwarzane” w warsztatach redukcyjnych wizerunki świętych od samego początku były postrzegane jako źródło świętości. Jak były one ważne i jak bardzo utożsamili się z nimi Indianie, świadczy fakt, że po wydaleniu jezuitów z wioski misyjnej w roku 1767, kiedy Indianie uciekali przed Hiszpanami, zabierali tylko rzeczy niezbędne do przeżycia w lesie, w tym wizerunki.

W ocenie Indian dobrze wykonany wizerunek emanował nadprzyrodzoną siłą i spełniał ważną rolę ochrony lub wsparcia dla całej wspólnoty.

²⁵ Por. B.D. Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, dz. cyt., s. 43–47.

O sile, jaką przypisywali im Indianie, świadczy też fakt, że były one podczas rebelii z furią niszczone przez zbuntowanych Indian, aby pozbawić wioskę albo misjonarzy ich duchowej ochrony. Noszony przez pierwszych jezuickich misjonarzy w Paragwaju wizerunek Maryi, jako *Virgen Conquistadora*, był postrzegany przez Indian jako cudowny, dzięki któremu misjonarze posiadają nadzwyczajną moc nawracania i osiedlania Indian w wioskach misyjnych. Dlatego też, kiedy Indianie Guaycurues w roku 1628 pojмали i zabili św. Roque Gonzalesa, zniszczyli też wizerunki, jakie posiadał przy sobie, aby pozbawić go niebiańskiej opieki²⁶.

Sztuka sakralna pozwalała Indianom lepiej rozumieć nauczanie misjonarzy, ponieważ Indianie mieli trudności z przyswajaniem abstrakcyjnych pojęć. Stąd też istniała potrzeba wsparcia w postaci wizerunków, które pobudzały wyobraźnię i kształtowały relację wiary z Bogiem. W tym sensie sztuka sakralna odgrywała bardzo ważną rolę, ponieważ stymulowała proces wzrastania w wierze chrześcijańskiej. Było to tym bardziej istotne, że niektóre społeczności indiańskie, jak na przykład Guaranowie z Paragwaju, jeszcze przed przybyciem białych miały swoje wyobrażenia dotyczące świata nadprzyrodzonego (np. stwórcy – *Ayru Rapyta*, matki, duchów opiekuńczych itd.), ale nie wytwarzały ich wizerunków. Wraz z pojawieniem się misjonarzy, którzy posługiwali się obrazami, rycinami i rzeźbami, Indianie zaczęli utożsamiać swoje wcześniejsze wierzenia z tym, o czym mówili i co ukazywali misjonarze. Przykładem jest stosunkowo szybkie zakorzenienie się i rozwinięcie kultu Matki Bożej wśród społeczności Guaranów, ponieważ nawiązywał on do zakorzenionego w kulturze Guaranów kultu bogini-matki²⁷. Indianie widząc piękne wizerunki Maryi, zdawali się dostrzegać w nich swoje wcześniejsze wyobrażenia. Ich zmysł artystyczny pozwalał im cieszyć się Maryją jako Matką, która stawała się im bliższa dzięki chrześcijańskim wizerunkom. Owe zależności wyjaśniają drugi motyw (po *payé*), dlaczego tak liczne obrazy i figury Maryi cieszyły się tak wielką atencją wśród mieszkańców wiosek misyjnych.

Maryja w redukcjach jezuickich była określana jako Nasza Pani, Nasza Matka, Matka Jezusa Chrystusa, Matka Boga, Najświętsza Maryja itd. Tym samym istniały też różnorodne wizerunki, które znajdowały się w ołtarzach głównych lub bocznych, w kaplicach i kapliczkach. Przy nich gromadzili się Indianie na odmawianie różańca, litanii albo na odprowadzanie nabożeństw.

²⁶ Por. tamże, s. 35–37.

²⁷ Por. R. To m i c h á, *La primera evangelización...*, dz. cyt., s. 624–630.



Figura Maryi z redukcji San Ignacio w Paragwaju

Obecność Maryi w wizerunku była dla Indian bardzo ważna. Dlatego jezuicy misjonarze zabiegali o to, aby wizerunki te były duże, ładne i odpowiednio wyeksponowane. Również dla Indian z Chiquitanii i innych części Nowego Świata Maryja była ważnym punktem odniesienia w wierze. Zwracali się do niej jako pocieszycielki, orędowniczki i pośredniczki. Wizerunki Maryi łączyły zatem dwa światy: wcześniejszych wierzeń autochtonicznych i wiary chrześcijańskiej, a tym samym były one wyrazem długiego procesu trans-

formacji, a zarazem przyjęcia i zaakceptowania chrześcijaństwa. Wizerunki Maryi stały się w odbiorze Indian nośnikami świętości, o które należy dbać i nimi się opiekować.

Indiańscy artyści, pod kierownictwem jezuickich misjonarzy, przywiązywali też wielką wagę do ornamentyki kościołów redukcyjnych. W nawiązaniu do tradycji chrześcijańskich oraz korzystając z motywów lokalnych, stosowano liczne elementy dekoratywne o motywach roślinnych (winogrona, liście męczennicy i palmy, paproci i tabaki, caraguatá albo owoców tropikalnych, jak np. mburucuyá, pomarańcza, papaja, piña, ananas) oraz zwierzęcych (orła, tygrysa, yacaré, psów, lwów, ryb oraz smoków i innych zwierząt występujących w indiańskiej mitologii). Elementy ornamentyki –



Motywy ozdobne z redukcji w peruwiańskim Juli

wykute w kamieniu, wyrzeźbione w drewnie lub w postaci malowideł – były rozproszone po całej bryle kościoła. Nie pełniły one jedynie roli ozdobnej, ale miały wartość symboliczną, do której mogli się odwoływać misjonarze podczas katechezy albo homilii²⁸. Niejako klasycznym przykładem jest w tym przypadku motyw winnego krzewu albo winogron (np. w kościele jezuickim w redukcji Juli nad brzegiem jeziora Titicaca), nawiązujący do biblijnej przypowieści o winnym krzewie, a zarazem do męczeństwa Jezusa Chrystusa i sakramentu Eucharystii. Podobne znaczenie miały girlandy z liści paproci lub palm otaczające kolumny, przypominające motyw męczeństwa za wiarę albo tryumfu i zwycięstwa nad śmiercią.

4. Wizerunki Jezusa Chrystusa i Trójcy Świętej

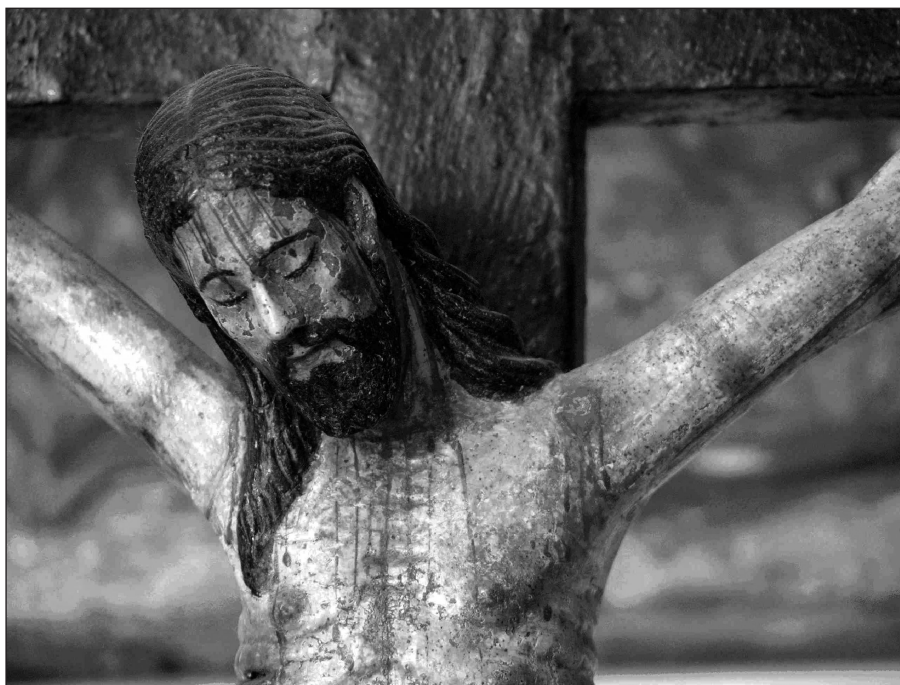
Na wyposażeniu każdego kościoła redukcyjnego znajdowały się liczne wizerunki Jezusa Chrystusa. Były to obrazy, figury oraz krzyże. Ich barokowy styl, przedstawiający tak wyraźnie cierpienia Jezusa, bardzo mocno przemawiał do wyobraźni Indian i odwoływał się do ich przeżyć emocjonalnych. Sztuka baroku latynoamerykańskiego z założenia miała bowiem wzmacniać pobożność, ożywiać i pogłębiać wiarę, kształtować zmysł religijny i estetyczny, a zarazem odpowiadać na religijno-emocjonalne potrzeby Indian²⁹.

Wielką czią otaczano krzyże przedstawiające okrutnie poranionego i umierającego Jezusa. Inną figurą przemawiającą do wyobraźni Indian był Jezus przywiązany do słupa biczowania. Znajdowała się ona w każdym kościele i była otaczana przez mieszkańców wioski szczególnym poważaniem. Przed wizerunkami Jezusa modlono się i palono świece, zaś podczas procesji były one obnoszone po całej wiosce. Jedną z tradycji była, praktykowana podczas Wielkiego Piątku, uroczysta procesja z figurami Jezusa cierpiącego i Maryi albo wspomniana wcześniej procesja rezurekcyjna.

Wizerunki te nawiązywały w swojej treści i formie do predyspozycji Indian, którzy zdawali dobrze się odnajdywać w języku sztuki barokowej. Dzieła te prowokowały ich ciekawość, powodowały emocjonalne poruszenie, przykuwały zainteresowanie, a tym samym pogłębiały ich

²⁸ Por. J. Plá, *El barroco hispano-guaraní*, dz. cyt., s. 124–125; C.J. McNaspy, *Las ciudades perdidas del Paraguay. Arte z arquitectura de las reducciones jesuíticas 1607–1767*, Bilbao 1988, s. 142–147.

²⁹ Por. X. Escudero Albornoz, *Escultura colonial quiteña arte y oficio*, Quito 2007, s. 25–28.



Wizerunek Jezusa na krzyżu z muzeum w boliwijskim Concepción

chrześcijańską duchowość. Dzieła sztuki sakralnej w stylu barokowym, jaką proponowali jezuicy misjonarze Indianom zamieszkującym wioski misyjne, okazały się korespondować ze zmysłem i wyczuciem artystycznym nawracanych Indian. Nastąpiła zatem ciekawa interakcja pomiędzy misyjnym stylem jezuitów a wrodzoną wrażliwością artystyczną społeczności indiańskich.

W redukcjach jezuickich zachowały się też nieliczne wizerunki oblicza Jezusa Chrystusa z potrójnym obliczem (*iconografía trifacial isomórfica*), gdzie jedno oblicze przechodzi w drugie i w trzecie, zaś rysy całej twarzy są wspólne³⁰. Wizerunki te nie były zbyt popularne w kościołach jezuickich poza obszarem andyjskim. Przedstawienie to nawiązywało bowiem do tradycji szkół artystycznych z Cusco i Potosí, gdzie tworzono wizerunki o trzech głowach lub trzech obliczach. Jednakże tworzenie takich wizerunków zostało zakazane jako mające zbyt mocne powiązania z andyjską tradycją politeizmu oraz światem wierzeń i praktyk postrzeganych jako

³⁰ Por. J. Plá, *El barroco hispano-guaraní*, dz. cyt., s. 126.

bałwochwalcze. Wypracowano jednakże jeszcze jedną wersję przedstawiania Trójcy Świętej, a mianowicie jako trzy młode i bardzo podobne postacie, trzymające w rękach różne atrybuty, pozwalające rozpoznać osobę Boga Ojca, Boga Syna i Boga Ducha Świętego.

5. Archanioły i anioły

Symptomatycznym elementem sztuki sakralnej w redukcjach jezuickich były liczne i bardzo zróżnicowane wizerunki aniołów, które są określane współcześnie jako wzorce czy też przykłady ikonografii misyjnej³¹. Stanowiły one wszechobecny motyw, występujący we wszystkich kościołach redukcyjnych. Kościoły pod wezwaniem jednego z archaniołów, np. św. Michała albo św. Rafała, posiadały wizerunek swojego patrona. Natomiast Archanioł Gabriel występował zazwyczaj w powiązaniu ze sceną zwiastowania.

Figury archaniołów miały różną wysokość i nierzadko rozmiary dorosłego człowieka. Były to pięknie rzeźby wykonane z drewna, bogato złożone i zawierające wiele kunsztownie wykonanych detali. Postać Archanioła Michała była przedstawiana zazwyczaj w pozie dynamicznej, jako stąpającego po szatanie wijącym się pod jego stopami, jak również wyposażona w tarczę ze skrótem Q.S.D. lub pełnym napisem: *Quis sicut Deus? (Któż jak Bóg)*, z uniesionym do cięcia mieczem, czy też wagą trzymaną przez niego w rękę oraz z hełmem na głowie. Natomiast figura Archanioła Rafała charakteryzowała się trzymanym przez niego kijem podróznym oraz rybą albo wężem w rękę. Wizerunki tychże archaniołów jako patronów były umieszczane zazwyczaj w głównym prezbiterium. Były one wykorzystywane również w procesjach, tańcach oraz przedstawieniach religijnych i stanowiły tym samym istotny element procesu teatralizacji jako jednego z elementów pedagogiki misyjnej jezuitów. Wizerunek Archanioła Michała, jako bojownika i zwycięzcy wrogów Boga, był powszechnie otaczany szacunkiem, zaś podczas konfliktów zbrojnych i bitew jego figury towarzyszyły Indianom, jak na przykład w bitwie pod Mbororé w roku 1641.

Archanioł Rafał był patronem podrózników, dlatego jezuicy misjonarze wprowadzili zwyczaj, że Indianie udający się w dalszą drogę zabierali

³¹ Tamże, s. 119, 191–194; R. Tomichá, *La primera evangelización...*, dz. cyt., s. 131–132; B.D. Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuiticas*, dz. cyt., s. 183–185; S. Sebastian, *El Barroco iberoamericano...*, dz. cyt., s. 196–198; *Historia urbana de las reducciones jesuíticas*, dz. cyt., s. 132, 139.



Archanioł Michał z redukcji San Miguel w Boliwii



Archanioł Rafał z redukcji San Rafael w Boliwii



Anioł z muzeum w San Ignacio de Mojos w Boliwii

ze sobą właśnie jego figurę. O tradycji zabierania ze sobą wizerunków, wspomina José Cardiel, pisząc:

„Ich podróże odbywają się bardzo po chrześcijańsku. [...] Przychodzą do kościoła z wizerunkiem Maryi Dziewicy lub innego świętego, którego czczą, którym zazwyczaj jest patron wioski. Umieszczają go na stole i przed nim modlą się i śpiewają: i zazwyczaj przychodzi też kilku muzyków wraz ze swymi instrumentami [...]. Niosą figurkę świętego: prowadzą go naokoło placu [...]. Zawsze zabierają świętego, jego zakrystiana, dzwoneczki, tamburyn, flet [...]. Każdego popołudnia, przed zachodem słońca, zatrzymują się, czy to na wodzie, czy na lądzie, i robią coś w rodzaju gąszczu i ołtarza dla swego świętego: odmawiają tam różaniec i coś śpiewają. [...] Gdy wyszło już słońce, modlą się przed swoim świętym [...]”³².

Wystrój kościołów, oprócz centralnie umiejscowionych figur archaniołów, był zwykle ubogacony przez liczne mniejsze lub większe anioły (np. aniołów stróżów). Niektóre anioły miały postać pełną, inne zaś były zredukowane do głowy ze złożonymi lub rozpostartymi skrzydłami. Wiele z nich miało oblicza wzorowane na konkretnych postaciach, znanych artystom. Wizerunki aniołów były wkomponowane w retabula, otaczały tabernakulum, podtrzymywały albo zwieńczały wsporniki, stanowiły podstawę kazalnicy, były wkomponowane w gzymsy, umieszczano je na sklepieniu i na frontonach kościołów oraz jako detale dekoracyjne lichtarzy, feretronów, krzeseł, klęczników albo ławek. Ich wizerunki umieszczano też na kotarach, o czym wspomina jezuicki misjonarz z Maynas:

„Na kotary ksiądz Javier Crespo przysłał mi z Lamas cztery anioły z doskonałego materiału: świętego Michała, świętego Gabriela, świętego Rafała i Anioła Stróża”³³.

Przedstawiano też anioły w postaci syren z ludzką głową i skrzydłami. Było to wyraźne odwołanie i wykorzystanie przez jezuickich misjonarzy autochtonicznych mitów, którym nadano chrześcijańską interpretację i przypisano im nowe znaczenie. Najbardziej zdumiewająca jest zaś seria kilkunastu aniołów muzykantów, umieszczona w gzymsie prezbiterium kościoła redukcyjnego Trinidad w Paragwaju. Po lewej i prawej stronie prezbiterium, na wysokości kilkunastu metrów, umieszczono kamienne figury aniołów grających na różnych instrumentach (organy, skrzypce, wiolonczela, gitara,

³² J. Cardiel, *Krótkie sprawozdanie z misji w Paragwaju*, dz. cyt., s. 97–98.

³³ M.J. Uriarte, *Diario de un Misionero de Maynas*, dz. cyt., s. 231.



Redukcja Trinidad w Paragwaju

obój, harmonia ręczna itd.). Są one rozlokowane według pewnego zamysłu, ponieważ stanowią większą całość, odwołującą się do tajemnicy Narodzenia Pańskiego oraz do Maryi.

Różnorodność i powszechność wizerunków aniołów była interpretowana jako wymowny znak wszechobecności aniołów stróżów w życiu mieszkańców wioski misyjnej. Przypominano tym samym prawdę wiary nauczaną na katechezie, że Bóg za przyczyną aniołów stale opiekuje się ludźmi, którym anioły pomagają w prowadzeniu godnego życia chrześcijańskiego. Anioły są wprawdzie niewidoczne, ale ich obecność w życiu ludzi jest permanentna, o czym przypominają właśnie ich wizerunki w kościołach. Tym samym, odmawiając codziennie modlitwę do aniołów stróżów oraz nauczając o aniołach podczas katechezy i kazań, wskazywano na taką czy inną grupę aniołów i tłumaczono ich znaczenie i zadania. Dla samych Indian wiara w obecność i wsparcie aniołów nie była taka trudna do przyjęcia, ponieważ nawiązywała po części do ich autochtonicznych wierzeń w duchy opiekuńcze. Dlatego tak liczne ślady obecności aniołów w kościołach redukcyjnych są nie tylko przejawem sztuki barokowej, ale zarazem odwoływania się przez misjonarzy do lokalnych wierzeń. Są przykładem mądrej i odważnej adaptacji nauczania katechetycznego do mentalności i umysłowości Indian. Postacie archaniołów i aniołów występowały również w przedstawieniach teatralnych albo muzycznych, wystawianych przez Indian w redukcjach jezuickich. Archanioły i anioły tańczyły, recytowały ważne kwestie, czyli pouczały, broniły, wskazywały drogę i dodawały otuchy. Oddziaływały na wyobraźnię Indian, a przez to stanowiły ważny element w procesie edukacji oraz formacji religijnej.

* * *

Jaka była przyczyna, że Indianie zamieszkujący redukcje jezuickie zazwyczaj dosyć szybko akceptowali wizerunki o charakterze religijnym, proponowane przez jezuickich misjonarzy? Należałoby tutaj wskazać na

czynniki zewnętrzne i wewnętrzne³⁴. Do pierwszych należy zmysł pedagogiczny jezuickich misjonarzy, czyli dowartościowanie sztuki sakralnej w dziele misyjnym i potraktowanie jej jako jednego z i efektywnych środków ewangelizacji Indian. Do drugich zaś należy wrażliwość i zmysł artystyczny samych Indian, jak również ich otwartość na język sztuki oraz upodobanie w stylu barokowym. Dla Guaranów z Paragwaju równie ważnym aspektem było to, że wizerunki były postrzegane jako źródła mocy i środek do nawiązywania kontaktu ze światem nadprzyrodzonym, czyli wpisywały się w autochtoniczną koncepcję *payé*. Pod wpływem formacji chrześcijańskiej w wioskach misyjnych Indianie akceptowali bez większych oporów rozmaite nowe formy i nowe treści wizerunków o tematyce religijnej (np. anioły). Stały się one dla nich ważnym punktem odniesienia i zasadniczymi elementami ich tożsamości kulturowej. Sztuka sakralna była jednym z elementów jezuickiej metody misyjnej, która przyczyniła się do dogłębnej transformacji społeczeństw indiańskich zamieszkujących wioski misyjne i do wytworzenia się nowej kultury. Bardzo trafnie wyraził to jeden z autorów, pisząc, że jezuickie kościoły redukcyjne leżały wprawdzie na peryferiach w sensie geograficznym, ale w żadnym wypadku nie należałoby rozpatrywać ich jako peryferie pod względem artystycznym³⁵.

Potraktowanie sztuki sakralnej jako środka ewangelizacji Indian było bez wątplenia pochodną duchowości i metody misyjnej jezuitów oraz wypadkową nauczania Soboru Trydenckiego, ale metoda ta stała się efektywna, ponieważ to Indianie okazali się podatnymi jej odbiorcami oraz propagatorami. Posługiwanie się subtelnym językiem sztuki otwierało przed misjonarzami nowe możliwości lepszego i szybszego ewangelizowania Indian z wiosek misyjnych, zaś Indianom dawało szansę na pełniejsze przeżywanie i wyrażanie swoich przeżyć religijnych.

LITERATURA

Acosta J. de, *De procuranda Indorum salute. Pacificación y colonización* [1588], Madrid 1984.

Aparecida. *V Ogólna Konferencja Episkopatów Ameryki Łacińskiej i Karaibów. Dokument końcowy „Jesteśmy uczniami i misjonarzami Jezusa Chrystusa, aby nasze narody miały w Nim życie”*, Kraków 2014.

³⁴ Por. B.D. Sustersic, *Imágenes Guaraní-Jesuiticas*, dz. cyt., s. 46–47.

³⁵ Por. *Fundaciones jesuiticas*, dz. cyt., s. 59.

- Buschiazzo M.I., *La arquitectura en madera de las misiones del Paraguay, Chiquitos, Mojos y Maynas*, w: M.I. Buschiazzo, *Arquitectura en las misiones de Mojos y Chiquitos*, La Paz 1972, s. 11–35.
- Cardiel J., *Krótkie sprawozdanie z misji w Paragwaju*, w: *Redukcje jezuickie (1609–1767). Wybrane dokumenty*, t. 1: *Kościół w Ameryce Łacińskiej*, red. P. Nawrot, Poznań 2009.
- Dacosta Kauffman Th., *La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 1999, nr 74–75, s. 11–28.
- Escudero Albornoz X., *Escultura colonial quiteña arte y oficio*, Quito 2007.
- Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, red. L.E. Alcalá, Bilbao 2002.
- González Rodríguez J., *El sistema de reducciones*, w: *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, t. 1, red. P. Borges, Madrid 1992, s. 535–548.
- Gutiérrez R., *La evangelización a través de la arquitectura y el arte en las misiones jesuíticas de guaraníes*, „Teología”, 1987, nr 50, s. 165–174.
- Historia misionera. Una perspectiva integradora*, red. M.A. Amable, Posadas 2011.
- Historia urbana de las reducciones jesuíticas sudamericanas: continuidad, rupturas y cambios (siglos XVIII–XX)*, red. R. Gutiérrez, 2005 [wersja elektroniczna].
- Las Misiones Jesuíticas Guaraníes*, red. M. Zago, Buenos Aires 1997 (Colección *Patrimonio de la Humanidad*, t. II)
- McNaspy C.J., *Las ciudades perdidas del Paraguay. Arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas 1607–1767*, Bilbao 1988.
- Meier J., *Aspekte der religiösen Kultur in den amerikanischen Missionen der Gesellschaft Jesu: Patrozinien – Kirchenjahr und Festkalender – Heiligenverehrung*, w: *Sendung – Eroberung – Begegnung. Franz Xaver, die Gesellschaft Jesu und die katholische Weltkirche im Zeitalter des Barock*, red. J. Meier, Wiesbaden 2005, s. 223–260.
- Michel Ch., *Religiöse Kunst und Darstellung des Heiligen*, w: *Die Geschichte des Christentums*, t. 9, red. J.M. Mayeur, Freiburg 1998, s. 1031–1957.
- Parejas Moreno A., V. Suárez Salas, *Chiquitos. Historia de una utopía*, Santa Cruz de la Sierra 2007.
- Pfeiffer H., *Arte en la CJ*, w: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús (biográfico-temático)*, t. 1, red. Ch.E. O’Neill, J.M. Domínguez, Comillas 2001, s. 246–252.
- Pfeiffer H., *Los jesuitas: arte y espiritualidad*, „Artes de México”, 2001, nr 58, s. 37–40.
- Plá J., *El barroco Hispano-Guaraní*, Asunción 2006.

- Querejazu P., *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz 1995.
- Rey Fajardo J., *La república de las letras en la Venezuela colonial*, Caracas 2007.
- Saez J.L., *Arquitectura y arte, w: Diccionario histórico de la Compañía de Jesús (biográfico-temático)*, t. 1, Comillas 2001, red. Ch.E. O'Neill, J.M. Domínguez, s. 136–139.
- Salinas Izurza R., M. Linares Urioste, *La Obra Jesuítica en la Real Audiencia de Charcas (Perú – Bolivia – Argentina – Paraguay)*, Sucre 2008.
- Salvador Bernabéu A., *California, o el poder de las imágenes en el discurso y las misiones jesuíticas*, „Revista de Historia”, 2001–2003, nr 12, s. 159–185.
- Sebastian S., *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid 1990.
- Sievernich M., *Die christliche Mission. Geschichte und Gegenwart*, Darmstadt 2009.
- Sustersic B.D., *Imágenes Guaraní-Jesuíticas*, Asunción 2010.
- Techo N. del, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, Asunción 2005.
- Tomichá Charupá R., *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691–1767). Protagonistas y metodología misional*, Cochabamba 2002.
- Trento A., *El paraíso en el Paraguay. Reducciones jesuíticas*, San Rafael 2007.
- Uriarte M.J., *Diario de un Misionero de Maynas*, Iquitos 1986.
- Vargas J.M., *Patrimonio artístico ecuatoriano*, Quito 2005.

SUMMARY

The tradition of using sacred art, as one of the means of evangelization of Indians, began in the sixteenth century. Great contribution to the development of that tradition was made by the Franciscans and Dominicans as well as missionaries of the Society of Jesus. Many of the Jesuits in the New World were outstanding artists who produced works for the needs of equipping Jesuit churches in the cities and in the interior. Jesuit missionaries commonly used a variety of images while inducing the Indians to live in the missionary villages, and later in catechetical work and in the long process of producing a new cultural space. Most of the Indian communities accepted without major complaints this form because it corresponded to their natural artistic sensibility and a natural predisposition to use the language of art. Most fully it appeared among the Guaraní of Paraguay, where the Indian sculptors were described as ‘those who create’ and the fruits of their labor were cherished with great reverence, believing that they have extraordinary power.

ALDONA MARIA PIWKO

ZNACZENIE OBRAZU W TRADYCJI MUZUŁMAŃSKIEJ

Każda religia jest zbiorem wierzeń, dogmatów, obrzędów oraz kodeksem norm moralnych. Religioznawcy i teolodzy w swoich rozprawach podkreślają jej fundamentalne znaczenie dla życia człowieka. Gerard van der Leeuw¹ uważał, że człowiek poszukuje w swoim życiu wartości, która go przerasta i jest dlań niezrozumiała. Ową wartością, według van der Leeuwa, jest Bóg. Dzięki religii człowiek próbuje zrozumieć swoje życie. Natomiast Mircea Eliade² stwierdził, że religijność należy do istoty człowieka. Ale religia to nie tylko wymiar duchowy. Religie są również fundamentami dziejów ludzkości, bowiem z nich wyrastały rozmaite cywilizacje, które istotnie wpłynęły na rozwój człowieka. Nie inaczej stało się z islamem. Jest on nie tylko religią oraz systemem prawnym, ale też szeroko pojętą kulturą, kształtowaną przez czternaście wieków.

Pojęcie „kultura” jest bardzo złożone; obejmuje wiele aspektów społecznych, odnoszących się do wytworów ludzkich tak materialnych, jak również duchowych. Wśród nich można wymienić: sposób zachowania oraz mentalność, zasady ubioru, dominujący styl w sztuce, muzyce, literaturze. Często kultura utożsamiana jest z określoną cywilizacją. Wielość elementów dotyczących sfery życia człowieka sprawia, że pojęcie to jest trudne do jednoznacznego zdefiniowania.

¹ Gerard van der Leeuw (1890–1950), holenderski religioznawca, pastor reformowanego Kościoła Holenderskiego. Autor fundamentalnej publikacji pt. *Fenomenologia religii*. Przyczynił się do powstania Kongresu Religioznawczego w 1950 roku w Amsterdamie. Prowadził ożywioną pracę naukowo-badawczą. Interesował się personalizmem, odkrywał człowieka we wszystkim, co go otaczało.

² Mircea Eliade (1907–1986), rumuński religioznawca i historyk religii. Pracował na uniwersytetach w Kalkucie i Chicago. Wprowadził do religioznawstwa pojęcia *homo religious*, *homo symbolicus*. W swojej pracy wyróżniał się tym, że nie prowadził badań terenowych.

Szerokie i ogólne określenie kultury obejmuje niemal wszystkie elementy stanowiące o zbiorowej działalności ludzkiej. Zatem termin ten jest podstawowym dla nauk humanistycznych i społecznych. Pierwotnie określenie *cultura* odnoszone było do uprawy roli. Jednak dość szybko przeniesiono ów termin do innych dziedzin życia ludzkiego, w których starania człowieka prowadzą do polepszenia stanu wyjściowego. Określenie kultura – począwszy od wieku XVIII – zaczęło być odnoszone do moralnego oraz umysłowego doskonalenia się człowieka. Zaś w XIX wieku stosowane było jako określenie całokształtu zarówno mentalnego, duchowego jak i materialnego dorobku społeczeństwa. Z tego względu często stosowano termin „kultura” zamiennie z określeniem „cywilizacja”.

Kultura jest pojęciem niezwykle złożonym i pojemnym, a zatem niemal niemożliwe jest utworzenie jednolitej dziedziny, obejmującej całość zagadnienia³.

Podobnie „kultura islamu” jest określeniem bardzo złożonym, a zarazem niejednorodnym. Nie można bowiem mówić o kulturze islamu jako jednorodnym zjawisku społecznym. Dzieje się tak z powodu rozumienia zjawiska kultury w świecie arabskim, a w konsekwencji także w świecie muzułmańskim. Przyjmuje się bowiem, że kultura opiera się na dwóch fundamentach, czasami porównywanych do dwóch nóg, którymi są język i religia. W mentalności muzułmanów religia to Koran, księga objawiona przez Boga w języku arabskim, zatem dla wyznawców islamu język i religia to jedno. Stąd wniosek, że religia jest odniesieniem kultury⁴.

Niewątpliwie szeroko pojęta kultura jest związana z religią islamu, jednakże jest ona tak różnorodna, jak złożone, wieloetniczne oraz wielonarodowe jest społeczeństwo wierzących muzułmanów. Owszem, można wyróżnić pewne elementy wspólne dla społeczeństw wyznających islam, a żyjących w różnych zakątkach świata. Dzieje się tak ze względu na łączącą te społeczeństwa cechę wspólną, a mianowicie religię. To islam nakazywał wszystkim, żyjącym jego przesłaniem, postrzeganie pewnych kwestii tak samo, niezależnie od szerokości geograficznej. Historia wielu zjawisk, umownie nazwanych kulturą islamu, posiada blisko półtora tysiąca lat.

³ Szerzej na temat kultury w: A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981; M. Czerwiński, *Kultura i jej badanie*, Wrocław 1985.

⁴ Por. Adonis, *Kultur und Demokratie in der arabischen Gesellschaft*, w: *Islam, Demokratie, Moderne. Aktuelle Antworten arabischer Denker*, red. E. Heller, H. Mosbahi, Monachium 1998, s. 130.

Dorobek wielu pokoleń ludzi, żyjących w różnych stronach świata, składa się na twór, nazywany „kulturą islamu”⁵.

Upowszechnienie się cywilizacji islamu poprzedzone zostało dwoma procesami: arabizacją i islamizacją. Taki podział wprowadził niemiecki orientalista Carl Heinrich Becker (1876–1933), zaś jego dorobek rozpropagował i rozwinął angielski znawca islamu John Wansbrough. Proces arabizacji był nierozzerwalnie związany z podbojami militarnymi Arabów. Mimo, że były one krótkotrwałe, bowiem dokonały się w ciągu zaledwie stu lat, objęły swoim zasięgiem znaczne terytorium. Efektem tych szeroko zakrojonych działań, ukierunkowanych na podporządkowanie rządów najeźdźców znacznej części średniowiecznego świata, było przejmowanie przez podbitą ludność języka okupanta, a więc języka arabskiego. Podbite społeczeństwa zachowywały jednak własne zwyczaje religijne oraz plemienne obyczaje. Arabskie oddziały wojska, składające się głównie z wyznawców islamu, nie zmuszały podbitych plemion do przyjmowania religii. Poznawanie religii następowało w sposób naturalny, bowiem pozostawanie pod okupacją muzułmańską sprzyjało obcowaniu z islamem, a w konsekwencji owocowało jego poznawaniem, a także dobrowolnym jego przyjmowaniem przez całe rodziny, klany i plemiona. Wraz z wprowadzeniem języka arabskiego jako oficjalnego języka urzędowego, obowiązującego w Imperium Muzułmańskim, rozpoczął się drugi etap – islamizacja.

Podbite ludy, które poznały już język arabski, „wnosiły” do centrum islamu swoje kultury. Kulminacja rozkwitu islamizacji przypadła na IX wiek. Wówczas wiedza, nauka, zwyczaje i tradycje ze wszystkich podbitych terytoriów zostały włączone w ramy cywilizacji muzułmańskiej. To właśnie w IX wieku wykształcił się *adab*, będący ogólnym określeniem kultury humanistycznej wykształconych muzułmanów. *Adab* był synonimem szeroko rozumianej kultury muzułmańskiej, obejmującej wiedzę z niemal wszystkich dziedzin nauki i sztuki, obecnych w Imperium Muzułmańskim. Jedynym warunkiem, który musiał spełniać *adab*, była zgodność z nauką islamu. Do *adabu* zaliczano wychowanie, normy moralne, wiedzę literac-

⁵ Powstały liczne publikacje analizujące zjawisko kultury islamu, wśród nich: Z. Żygulski, *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warszawa 1989; J. Danecki, *Kultura i sztuka islamu*, Warszawa 2003; M. Dziekan, *Dzieje kultury arabskiej*, Warszawa 2008; K. Pachniak, *Nauka i kultura muzułmańska i jej wpływ na średniowieczną Europę*, Warszawa 2010; H. Stierlin, *Islam od Bagdadu do Kordoby. Wczesne budowle od VII do XIII stulecia*, Warszawa 1997; tenże, *Skarby Orientu. Architektura i sztuka islamu od Isfahanu po Tadż Mahal*, Warszawa 2002; B. O’Kane, *Skarby islamu*, Warszawa 2009.

ką, językową oraz prawną i teologiczną. W kształtowaniu tego kierunku kultury muzułmańskiej pomocą służyła literatura adabowa, w której zawarte były podstawowe zasady wiedzy oraz kultury humanistycznej⁶. Kultura muzułmańska oparta na jednym języku trwała do wieku XIII. Wraz z najazdem Mongołów nastąpiła zmiana islamu arabskiego na islam wielojęzyczny i wielonarodowy, czego efektem były także przemiany w charakterze kulturowym.

Podsumowując, kultura islamu nie jest pojęciem oraz zjawiskiem jednolitym. Ukształtowała się ona na podbudowie i dorobku wielu plemion oraz społeczeństw, reprezentując złożoność ludów i tradycji, których jednoczy Allah. Tym samym stała się synonimem całej społeczności muzułmańskiej, będąc tak różnorodna, jak cała umma.

Oczywiście do kultury islamu należy wiele dziedzin, zaś wkład islamu w rozwój cywilizacji światowej jest istotny; jednakże w niniejszym artykule uwaga zostanie skierowana jedynie na sztukę, związaną z kreowaniem obrazu. Sztuka państw muzułmańskich rozwijała się na terenach podbitych przez Arabów, począwszy od VII wieku. W krótkim czasie, objęła swoim zasięgiem Palestynę, Syrię, Mezopotamię, Persję, Afganistan, Indie, Afrykę Północną i Półwysep Iberyjski. Niezależnie od szerokości geograficznej, elementem wspólnym tej sztuki jest jednolitość form, które zachowały trwałość w ciągu wieków. Niewątpliwie elementem pomocnym w utrzymaniu takiego stanu była monoteistyczna religia, będąca także religią życia publicznego, bez podziału na sferę religijną oraz świecką. Islam całkowicie przenika bowiem codzienność, zarówno domową, jak i społeczną. Nakazy religijne przenikają nie tylko duchowy wymiar człowieka, ale też kształtują domy oraz ich wnętrza⁷.

Islam nakłada na człowieka obowiązek bezwarunkowego wypełniania woli Bożej. Koran uczy: „Zaprawdę, Ja jestem Bogiem! Nie ma Boga, jak tylko Ja!” (20, 14)⁸. Zatem wszystko, co człowiek robi, musi pozostawać w zgodzie z nakazami Allaha. Owe posłuszeństwo przysporzyło wielu kłopotów twórcom kultury, bowiem znacznie ograniczało możliwości ekspresji artystycznej. Muzułmanie musieli znaleźć kompromis polegający na pozostawaniu w zgodzie z religią, a zarazem umożliwiającą tworzenie

⁶ Por. J. Danecki, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 7–8.

⁷ Por. G. Marçais, *Sztuka islamu*, Warszawa 1979, s. 12–15.

⁸ Wszystkie odniesienia do Koranu pochodzą z wydania: *Koran, z języka arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył Józef Bielawski*, Warszawa 2007.

własnej sztuki. Klasyczna kultura muzułmańska nie pozwalała na tworzenie żadnych obrazów, a i sama twórczość postrzegana była sceptycznie oraz niechętnie. Takie, niewątpliwie religijne, podejście muzułmanów do kultury oraz sztuki spowodowało wypracowanie charakterystycznych dla tego kręgu kulturowego elementów obecnych w sztuce. Niniejszy artykuł będzie próbą odpowiedzi na pytanie: czy wobec powyższych zasad, wynikających z religii, istnieje w kulturze islamu obraz jako środek wyrazu artystycznego? Co spowodowało wprowadzenie zakazu przedstawień figuralnych i wreszcie jak łączone są wymagania nowoczesności XXI wieku, a więc świata opartego głównie na wizualności, z tradycją religijną?

Artykuł składać się będzie z sześciu części. W pierwszej omówiony zostanie ikonoklazm muzułmański, jego geneza oraz rozwój. Kolejne zaś będą stanowiły analizę poszczególnych aspektów obrazu w tradycji arabsko-muzułmańskiej: ornament, kaligrafię, miniaturę arabską, sztukę współczesną oraz fotografię.

1. Ikonoklazm muzułmański

Ikonoklazm oznacza zerwanie z wyobrażeniami; jest zakazem przedstawiania w sztuce wizerunku Boga, aniołów, ludzi oraz zwierząt. Jego początki upatruje się w na przełomie VIII i IX wieku na terenach Bizancjum. Powodem wprowadzenia przez cesarstwo ikonoklazmu były szerzące się wówczas ruchy monastyczne, upowszechniające kult świętych obrazów. Dzięki tym praktykom mnisi, zwłaszcza egipcjacy i syryjscy, zyskiwali znaczną popularność wśród ludności. Jednocześnie mogli oni nie tylko sprawować nadzór nad świętymi obrazami, ale również posiadli znaczną władzę nad społecznością bizantyjską. Taka praktyka zaczęła zagrażać uprzywilejowanej pozycji cesarza, który tracił dominującą funkcję w państwie. Z tego względu cesarz Leon III, panujący w latach 717–741, oraz Konstatntyn V, sprawujący władzę w latach 741–775, podjęli walkę z kultem obrazów⁹. Cesarz Leon zakazał kultu obrazów, a nawet nakazał ich zniszczenie w 726 roku. Natomiast cesarz Konstatntyn zwołał w tej sprawie sobór w Hierii w 754 roku, aby z jeszcze większą mocą podkreślić błędne praktyki kultyczne, szerzące się wśród ludności cesarstwa. Jednak postanowienia soborowe nie zostały wprowadzone w życie, ponieważ zgromadzenie to nie posiadało charakteru powszechnego, ze względu na

⁹ Por. J. Danecki, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 117–118.

brak reprezentantów Kościoła Zachodniego¹⁰. Ostatecznie spory dotyczące kwestii kultu świętych obrazów w chrześcijaństwie zostały zakończone: na Wschodzie w 843 roku, zaś w Kościele Zachodnim w wieku X. Ikonoklazm na terenie Bizancjum był więc elementem walki o wpływy polityczne oraz sposobem utrzymania władzy przez cesarza. Jednocześnie należy podkreślić, że w chrześcijaństwie nie zakazano malowania osób. Zakaz dotyczył jedynie kultu obrazów i ikon.

Geneza zakazu przedstawiania osób i zwierząt w sztuce muzułmańskiej nie jest do końca znana. W jej historii ujawniają się co najmniej dwa źródła. Pierwsze wskazuje na Mahometa, jako autora owego zakazu. Wczesna tradycja muzułmańska przypisuje Mahometowi następujące pouczenie: „Biada temu, kto namalował istotę żywą! W dniu sądu ostatecznego osoby, które on przedstawił, wyjdą z grobu, aby zażądać od niego duszy dla siebie. Wtedy człowiek ten, niezdolny dać życie swojemu dziełu, będzie się palił w wiecznych płomieniach [...] Strzeżcie się więc przedstawiania Boga lub człowieka i malujcie tylko drzewa, kwiaty i przedmioty nieożywione”¹¹. Drugim źródłem jest właśnie chrześcijaństwo: zakaz otaczania kultem wizerunków świętych został wzmocniony, ponieważ powstał w obu tradycjach religijnych w podobnym czasie. Kalif Jazid II w 721 roku ogłosił edykt nakazujący niszczenie obrazów we wszystkich chrześcijańskich świątyniach kalifatu umajjadzkiego. Ciekawostką pozostaje jednak fakt, że ów edykt nie dotyczył muzułmanów. Należy także podkreślić, że kalif Abd al-Malik, dokonując reformy administracyjnej państwa, w tym również systemu monetarnego, nakazał usunąć z monet wizerunek władcy. To także świadczy o dosyć wczesnym zaistnieniu ruchu ikonoklastycznego w islamie¹². Niezależnie jednak od tego, kto od kogo przejął zakaz przedstawiania osób i zwierząt w sztuce, należy zauważyć, że obie religie posiadają odmienne podstawy owego zakazu. Jak już wspomniano wcześniej, w chrześcijaństwie podstawą były względy polityczne. Natomiast w islamie fundamentem stała się teologia.

Trzy wielkie religie monoteistyczne: judaizm, chrześcijaństwo i islam widzą w sacrum transcendencję, a zatem sacrum znajduje się ponad widzialnymi sprawami ludzkimi. Zakaz przedstawiania wizerunku Boga w judaizmie

¹⁰ Por. *Historia powszechna. Od upadku cesarstwa rzymskiego do ekspansji islamu*. Karol Wielki, red. A. Stachowski, t. 7, Warszawa 2007, s. 453.

¹¹ J. Bielawski, *Książka w świecie islamu*, Warszawa 1961, s. 175–176.

¹² Por. J. Danecki, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 121.

i chrześcijaństwie jest zakorzeniony w Biblii i pochodzi od samego Boga, który powiedział: „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! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym, który karze występki ojców na synach do trzeciego i czwartego pokolenia względem tych, którzy Mnie nienawidzą” (Wj 20, 4–5)¹³. Natomiast w islamie zakaz kreowania wizerunków Boga, aniołów, ludzi i zwierząt jest konsekwencją zakazu bałwochwalstwa, a zwłaszcza oddawania kultu świętym głazom i kamieniom ustawianym w celach kultowych.

W Koranie nie ma zapisów dotyczących zakazu przedstawiania postaci ludzkich lub malowania portretów. Zakazy zawarte w Świętej Księdze dotyczą jedynie figur bożków, których czczenie jest sprzeczne z zasadami monoteizmu: „...Cóż to są te posągi, którym się kłaniacie? Powiedzieli: «Zastaliśmy naszych ojców składających im cześć». On powiedział: «Wy i wasi ojcowie byliście z pewnością w jawnym zbłądzeniu!»” (21, 52–54).

Niemniej jednak ikonoklazm muzułmański obowiązuje od VIII wieku do dziś. W ciągu wieków rozprzestrzenił się także na inne, świeckie dziedziny sztuki, wprowadzając zakaz przedstawiania osób i zwierząt w dziełach malarzy, grafików i innych artystów. Ograniczenie to oceniane jest w kategoriach religijnych oraz moralnych. Zaś szari’a uczy o karze na Sądzie Ostatecznym dla twórców figur i obrazów. W tym Dniu, artysta zostanie poproszony, aby dał życie wszystkim swoim stworzeniom, a brak tej możliwości (bo jedynie Bóg jest dawcą i panem życia), zdemaskuje ziemskiego twórcę jako oszusta i tego, który sięga po Boską moc¹⁴. Koran uczy: „Bóg jest Stwórcą wszelkiej rzeczy i On jest każdej rzeczy stróżem” (39, 62). Uwypukła się w tym wersecie fundamentalna nauka, dotycząca obowiązywania tego zakazu. Islam nie dopuszcza możliwości konkurowania z Bogiem w kreowaniu postaci ludzkich lub zwierzęcych. Zgodnie z nauką tylko sam Stwórca może powoływać istoty żywe, a żaden człowiek nie powinien tego czynić, bowiem naśladowanie Allaha jest jednym z największych grzechów w islamie. Wśród pobożnych muzułmanów powszechnym jest także przekonanie, że aniołowie nie wstępują do domów, w których znajdują się figury.

¹³ Wszystkie odwołania do Biblii pochodzą z wydania *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 1991.

¹⁴ Por. R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, *Sztuka i architektura islamu 650–1250*, Warszawa 2007, s. 6.

Muzułmańskie zasady ikonoklazmu zmusiły artystów do wypracowania alternatywnych rodzajów zdobnictwa. Zakaz nie obejmował roślin oraz przedmiotów martwych, bowiem te się nie poruszają, a zatem zgodnie z nauką muzułmańską nie posiadają duszy. Dlatego też intensywnie rozwinęła się sztuka zdobnicza, wykorzystująca inne środki artystyczne, służące do upiększania dzieł. Nastąpił intensywny rozwój kaligrafii oraz ornamentyki, które to dziedziny stały się znakiem rozpoznawczym sztuki islamu.

2. Ornamentyka

Łacińskie *ornare*, z którego pochodzi nazwa „ornament”, znaczy tyle, co zaopatrzyć, ozdabiać. Ornament jest motywem lub zespołem motywów zdobniczych, stosowanych w sztuce lub architekturze. Elementem charakterystycznym ornamentu jest brak ściśle określonych zasad; nie obowiązują tu także żadne zasady realizmu, które mogłyby kształtować zdobienie. Ostateczny efekt motywu zależy od pomysłowości twórcy. Każda kultura wprowadzała zdobienia, które stały się jej znakiem rozpoznawczym, a często także charakterystycznym. Również ornament ulegał przemianom i modyfikacjom, w zależności od zwyczajów panujących w społeczności, która go stosowała¹⁵.

Rozwój znaczenia ornamentu w sztuce muzułmańskiej jest niewątpliwie następstwem ikonoklazmu. Nie pozostaje jednak przypadkowy. Zachowane w nim zostały dwa istotne elementy, ważne dla sztuki islamu: równowaga wraz z symetrią oraz wypełnienie pustki, bowiem islam obawia się pustki. Dlatego też przyglądając się ornamentom muzułmańskim, trudno dostrzec wolną przestrzeń w kompozycji¹⁶.

W islamie sztuka zawsze jest tworzona i odnoszona do Absolutu. Zatem właściwie nie istnieje w tej kulturze „sztuka dla sztuki”. Niezależnie od wydarzeń historycznych, dynastii, które rządziły Imperium Muzułmańskim, artyści różnych epok dążyli do udoskonalenia dzieł sztuki wizualnej, aby je upiększyć. Jedną z zasad obowiązujących w sztuce muzułmańskiej, jest osiągnięcie harmonii: piękna i doskonałości. Dlatego poszczególne elementy ornamentu odczytywane łącznie ukazują w pełni jedność, wielkość i nie-

¹⁵ W sztuce średniowiecznej Celtowie i Germanie stosowali motywy zwierzęce oraz różnego rodzaju plecionki wraz ze spiralami. Natomiast w sztuce romańskiej pojawiały się ornamenty roślinne.

¹⁶ Por. M. Dziekan, *Dzieje kultury...*, dz. cyt., s. 339.

skończoność Boga, stanowiąc o istocie muzułmańskiej sztuki sakralnej, która właściwie nigdy nie przedstawia rzeczywistości ziemskiej. Jej abstrakcyjne formy, utrwalone zwłaszcza w ornamentach, wskazują na pojmowanie Boga. Bóg w ujęciu doktryny islamu jest bytem transcendentnym, nieposiadającym początku ani końca; jest bytem nieskończonym, który nie może być ogarnięty przez ludzki, ograniczony rozum. Jest Osobą, Stwórcą świata i wszystkich rzeczy, zaś w przyszłości, a więc w Dniu Sądu Ostatecznego, będzie sędził ludzi z ich czynów¹⁷. Cechą charakterystyczną ornamentu jest powtarzalność wzorów w danym układzie, a zarazem bardzo często ornament nie posiada zakończenia, ukazując w ten sposób nieskończoność oraz nieograniczoność Stwórcy.

Zatem wymowy sztuki abstrakcyjnej, wykorzystywanej w muzułmańskim zdobnictwie, do której niewątpliwie należy ornament, należy szukać w duchowości islamu. Kontemplacja ornamentu, jego nieprzerwanego rytmu, wywołuje w odbiorcy uczucie szczęścia. Poprzez sztukę człowiek może chociaż na chwilę zbliżyć się do Niezgłębionego, Niewypowiedzianego, Wszechmocnego Boga, bowiem wizja piękna w tradycji islamu nierozdzielnie łączy się z Najwyższym¹⁸.

Za pomocą niekończących się zdobień o regularnych, cyklicznie powtarzanych motywach, muzułmańscy artyści dekorowali ściany budowli. Dla postronnego obserwatora te zdobienia mają jedynie wartość estetyczną, będącą wyobrażeniem harmonii oraz spokoju, zawartą w geometrycznych kształtach lub wijących się motywach roślinnych. Skłaniają widza do refleksji nad pięknem i nieskończonością, a także ludzką perfekcją. Jednakże dla muzułmanów w ornamentach zawiera się znacznie więcej symboli, będących głęboko osadzonych w tradycji religijnej. Przede wszystkim tego rodzaju zdobienie jest sposobem wyrażania zachwytu wobec Boskiej doskonałości oraz jego nieskończonej natury. Zgodnie z zasadami islamu człowiek nie może niczego kreować, bowiem taką zdolność posiada jedynie Bóg – z tego względu pozostaje twórcy nieudolne naśladowanie dzieł bożych. Owa niedoskonałość wytworów ludzkich rąk wyraża się w braku początku i końca w dziele sztuki.

W szeroko rozumianych sztukach pięknych, wywodzących się z tradycji arabskiej, istotną funkcję pełni estetyczna zasada ciągłych powtórzeń, która

¹⁷ Por. M., U. Tworuszka, *Islam*, Warszawa 2005, s. 32–35.

¹⁸ Por. I. Natkańska, *Porządek geometryczny w modelu nieskończoności*, „As-Sadaka”, 1985, nr 43, s. 48–56.

może w odbiorcy wywołać ekstazę. Zasadę tę można zauważyć w Koranie, w literaturze, muzyce arabskiej oraz modlitwie. Graficznym symbolem owych powtórzeń jest arabska ornamentyka. Istnieje także związek między wrażeniem estetycznym a pragnieniem uchwycenia nieskończoności Boga, właśnie poprzez sztukę. Podobne analogie między sztuką a wszechobecnością Boga można dostrzec w dążeniu do całkowitego pokrywania powierzchni zdobieniem, jakby w obawie przed pustą przestrzenią; wypełnienie ornamentem określonej powierzchni jest jedynie próbą podkreślenia prawdy religijnej, że Bóg jest wszędzie i jest nieogarnięty ludzkim rozumem. Zatem ornamentyka muzułmańska, która dokładnie wypełnia przestrzeń, łączy w sobie dwie kategorie: boski porządek i regularność oraz nieskończone powtarzanie określonych motywów¹⁹.

Mimo wielu ograniczeń w sztuce zdobniczej islamu, artyści tego kręgu kulturowego charakteryzowali się znaczną kreatywnością w projektowaniu nowych, niepowtarzalnych wzorów. Dzięki ich otwartym umysłom uniknięto monotoności oraz powtarzalności motywów ornamentu. Niewątpliwie uzyskany efekt w zdobnictwie był możliwy dlatego, że Arabowie chętnie zapożyczali i stosowali w swoich dziełach motywy pochodzące z dorobku kulturowego podbijanych terytoriów²⁰.

Ornament zaznaczył swoją obecność w sztuce islamu, przybierając najróżniejsze formy zdobnicze. Można je podzielić na trzy typy: roślinny, geometryczny i kaligraficzny. Wszystkie trzy rodzaje często nazywane są arabeskami²¹, a więc ornamentami wywodzącymi się ze sztuki starożytnej Grecji, których elementem charakterystycznym jest silne przestyliżowanie. W tradycji islamu jest to szczególnie istotne, bowiem unika się w sztuce wszelkiej dosłowności oraz upodabniania do rzeczywistości. Jednakże określanie muzułmańskiego ornamentu – arabeską jest nie do końca precyzyjne. Właśnie z powodu wykorzystania pisma do zdobienia, trudno tego rodzaju ornament nazwać arabeską.

Szczególne znaczenie ornamentu w sztuce islamu wynika również z zasad filozofii muzułmańskiej. Wybitny teolog muzułmański Al-Ghaza-

¹⁹ Por. J.C. Bürgel, *Ekstaza i porządek*, „Neue Zürcher Zeitung”, 1991, nr 4, s. 39.

²⁰ Por. E. Stróżecka, *Tajemnice islamskich ornamentów*, <http://www.matematyka.wroc.pl/doniesienia/tajemnice-islamskich-ornamentow> [10.09.2012].

²¹ Arabeska w znaczeniu zdobniczej sztuki islamu jest określeniem niezbyt precyzyjnym, bowiem oprócz motywów roślinnych, w sztuce muzułmańskiej łączy się w ornamentacie także elementy geometryczne oraz kaligraficzne. Por. J. Danecki, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 124.

li²² uważał, że istotnym elementem estetyki islamu jest harmonia między dziełem sztuki a jej odbiorcą. Ornamentyka w tradycji islamu otoczyła swoim kunsztem i pięknem nie tylko sferę religijną, ale można ją także odnaleźć w zdobnictwie użytkowym, jak chociażby w ceramice lub jako element służący do upiększania książek²³. Ornament w tradycji islamu jest obecny w każdej dziedzinie sztuk pięknych: malarstwie, architekturze, zdobnictwie – zarówno monumentalnym, a więc wykorzystywanym w różnego rodzaju budowlach, jak i użytkowym, bowiem artyści dekorowali nim naczynia kuchenne. Ponadto ten rodzaj obrazu odnaleźć można na murach, ścianach, dachach, kopułach, dywanach, kobiercach oraz meblach²⁴.

2.1 Motywy roślinne

Motywy roślinne w ornamentyce muzułmańskiej wywodzą się z dwóch źródeł: stanowią kontynuację osiągnięć starożytnej Grecji i Persji oraz nawiązują do symboliki ogrodu, która w tradycji islamu jest szczególnie istotna. Ogród, z arab. *dżanna*, jest symbolem upragnionego raju, który zawiera w sobie wszystkie te elementy, za którymi człowiek tęskni oraz których pragnie. Są to przede wszystkim miękkie łoża, dzbany napełnione wykwiutnym napojem, a więc winem, od którego nie boli głowa; bogactwo owoców oraz wszelkich mięs, których na co dzień w pustynnej rzeczywistości Arabii VIII wieku brakowało. W rajskim ogrodzie przebywają piękne hurysy o wielkich oczach²⁵. Dlatego nawiązania do roślinności są powszechne – zwłaszcza popularne są motywy kwiatów, liści akantu i winorośli.

W początkowym okresie powstawania sztuki ornamentu muzułmańskiego, dominowały zapożyczone z Bizancjum motywy liści akantu i winorośli. Jednakże wraz z rozwojem zdobnictwa w tradycji islamu zaczęto porzucać dosłowny oraz naturalny wygląd roślin, kładąc szczególny nacisk na silnie przestylizowane wyobrażenia artystyczne. Taki zamysł miał na celu wytworzenie nierealności i nierzeczywistości w sztukach zdobniczych²⁶.

²² Al-Ghazali (1058–1111) teolog, filozof i mistyk muzułmański. Jeden z najwybitniejszych myślicieli islamu, którego dorobek nadal ma istotne znaczenie dla religii. Por. K. Pachniak, *Al-Ghazali, Abu Hamid Muhammad*, w: M. Dziekan, *Pisarze muzułmańscy VII–XX w.*, Warszawa 2003, s. 48–49.

²³ Por. I. Natkańska, *Porządek geometryczny...*, art. cyt., s. 52.

²⁴ Por. *Historia sztuki. Bizancjum i islam*, red. D. Feter, t. 5, Warszawa 2010, s. 145.

²⁵ Por. Sura 56, 15–26, w: *Koran z arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył Józef Bielański*, Warszawa 2007.

²⁶ Por. *Historia sztuki...*, dz. cyt., s. 146.

Ornamenty rzeźbione, wykonywane najczęściej metodą stiukową, były zazwyczaj malowane. Do zdobień tych wykorzystywano trzy podstawowe kolory: czerwony, niebieski i żółty, który miał symbolizować złoto. Wici roślinne umieszczano najczęściej w tle zdobienia, malując je na żółty kolor. Arabska ornamentyka roślinna została podporządkowana prawom geometrii, zaś powierzchnie zdobiono zgodnie z zasadami obowiązującymi w przyrodzie. Wykorzystywano różnorodne formy roślinne, jednakże najczęściej stosowano kwiaty, ze szczególnym zamiłowaniem do rojnika, który znany był już w zdobnictwie starożytnej Grecji. Równie częstym motywem roślinnym była niekończąca się łądoga wraz z liśćmi. Na bazie tego prostego motywu, artyści tworzyli i rozwijali swoje wyobrażenia zdobnicze, przeplatając w nieskończoność wiele łądog, liści i kwiatów. Otrzymywali w ten sposób zamierzony efekt – nierealności i nieskończoności w sztuce dekoracyjnej²⁷.

2.2 Ornament geometryczny

Ornamenty geometryczne, podobnie jak roślinne, zostały zapożyczone przez muzułmanów z innych kultur. Niemniej jednak dzięki wiedzy matematycznej z zakresu algebry oraz geometrii ten rodzaj ornamentu rozwinięty został właśnie przez muzułmanów. Specyficzny kształt, układ oraz wewnętrzna struktura tego ornamentu sprawiły, że zaczęto poddawać go szczegółowym badaniom naukowym. Specjaliści orzekli, że w pełnej precyzji arabesce geometrycznej zawarte zostało przekształcenie matematycznego wzoru ilustrującego wszechświat²⁸. Znakomita większość muzułmańskich ornamentów geometrycznych powstała na bazie, zwanej kaflem. Podstawę kompozycji stanowił kwadrat i wpisany w niego okrąg, które to figury następnie były dzielone za pomocą przekątnych kwadratu, a także dwusiecznych kątów, na mniejsze płaszczyzny. Tak przygotowaną przestrzeń artysta wypełniał kolejnymi prostymi, łączącymi wybrane punkty, tworząc skomplikowane wzory. Rozwiązań było nieskończenie wiele, a wszystko zależało od inwencji i pomysłowości twórcy. Zatem na podstawie dwóch figur, koła i kwadratu, tworzono coraz bardziej skomplikowane wzory.

Wymowa dekoracji geometrycznej ściśle łączy się z nieuchwytnością Boga. Kompozycja figur geometrycznych wykorzystanych w ornamencie

²⁷ Por. N.F. Lorentz, *Ornament. Wielka kolekcja*, Warszawa 2011, s. 30–37.

²⁸ Por. O. Garbar, *Alhambra*, Warszawa 1990, s. 205.

sprawia wrażenie, jakby rozciągała się w nieskończoność. Zaś motywy geometryczne tworzą cykle dekoracyjne dążące do wieczności²⁹.

3. Obraz w literach – rola kaligrafii muzułmańskiej

Historia pisma zaczęła się od rysunków i obrazków. Poszczególne piktografy oznaczały konkretne pojęcia – na przykład schematyczny rysunek głowy oznaczał głowę. Ten rodzaj pisma był dosłowny, wyrażał konkret, a nie wyobrażenie dowolnego, często abstrakcyjnego pojęcia³⁰. Sztuka muzułmańska przywiązuje istotne znaczenie do szczególnej formy pisma, jaką jest kaligrafia, która stała się sztuką wyrażania słowa poprzez obraz utworzony za pomocą liter.³¹ Omówiony powyżej, uzasadniony religijnie sceptycyzm do uprawiania sztuki wizualnej w rozumieniu łacińskim, wymusił na twórcach inne formy zdobnictwa. Jedną z nich stała się właśnie kaligrafia. Artyści intensywnie koncentrowali się na ukazaniu piękna pisma; mogli je dowolnie stylizować, jednocześnie tworząc obrazy. Jednym z przykładów takiego obrazu jest zapis basmali³² w kształcie ptaka.

Tradycja muzułmańska przypisuje językowi arabskiemu szczególne znaczenie, a wręcz boskie pochodzenie, bowiem jak uczy historia religii, w tym języku przemówił Bóg do Mahometa, przekazując mu święty tekst Koranu. Dlatego pismo arabskie (ale też tureckie oraz perskie), wykorzystywane jest w sztuce muzułmańskiej, pełniąc podwójną funkcję: upiększającą i dydaktyczną. Kaligrafowane wersety koraniczne oraz maksymy islamu nie tylko zdobią, ale też nieustająco, od wieków, uczą wiernych.

Pismo jest najpóźniejszym elementem sztuki zdobniczej, stosowanym od VIII–IX wieku. Początkowo służyło jedynie do przekazywania informacji. Z czasem owe informacje zaczęły być wykorzystywane jako elementy zdobnicze, a także coraz częściej służyły jako forma dydaktyczna. Pismo arabskie jest znakiem obecności Boga. Ornament kaligraficzny zazwyczaj jest istotnym fragmentem Koranu, przedstawionym w ozdobnej, stylizowanej formie. Do najczęściej przedstawianych formuł wykorzystywanych w zdobnictwie należą: „Allahu akbar” oznaczające „Bóg jest wielki”, szahada, a więc wy-

²⁹ Por. *Historia sztuki...*, dz. cyt., s. 146.

³⁰ Por. D. Diringier, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa 1972, s. 36–37.

³¹ Por. G. Alani, *Kaligrafia arabska*, Warszawa 2008, s. 6–7.

³² Basmala formuła muzułmańska, także rodzaj modlitwy, rozpoczynająca każdą surę Koranu (oprócz dziewiątej). Wyrażą się w następujących słowach: W imię Boga Miłosiernego i Litościwego.

znanie wiary: „Nie ma Boga prócz Allaha, a Mahomet jest jego prorokiem” oraz basmala, czyli inwokacja „W imię Boga Miłosiernego, Litościwego”³³, która stanowi najczęstszy motyw zdobniczy w sztuce.

Pośród ornamentów kaligraficznych wyróżnić można dwa rodzaje zdobień: kufickie i nashi. Pismo kufickie wywodzi się z miasta Kufah w Iraku. U swego początku znane było przede wszystkim z działalności wojskowej, jednakże niemal równocześnie rozwijało się w nim centrum kulturalne. Pracowano tam nad udoskonaleniem arabskiego pisma i ujednoczeniem jego czcionki, którą nazwano kuficką. Czcionka ta charakteryzuje się kwadratowym i kanciastym stylem linii, a ponadto ważnym elementem jej wyglądu są pogrubione oraz okrężne formy. Pionowe linie najczęściej są krótkie, natomiast poziome długie i nienaturalnie rozciągnięte. Pod koniec VIII wieku rozwój pisma kufickiego osiągnął doskonałość i na kolejnych kilka wieków wypracowana w jego ramach czcionka stała się jedyną stosowaną do kopiowania Koranu. Zapewne z tego powodu rozwinął się ów styl w ornamentyce, bowiem najczęściej wykorzystywaną treścią w ornamentyce kaligraficznej były właśnie cytaty koraniczne. Istotnym jest, że ozdobne fragmenty Koranu zostały zapisane w taki sposób, że dziś sprawiają wiele kłopotów w odczytaniu zawartych w nich treści, nawet wybitnym znawcom języka arabskiego. Styl kuficki upowszechnił się szczególnie w krajach Maghrebu³⁴.

Drugim, bardzo często wykorzystywanym stylem pisma arabskiego w ornamencie kaligraficznym, jest styl nashi. Powstał przy udziale kaligrafów żyjących w IX wieku: Alego ibn Ubajda ar-Rihani, Ibn Mukla oraz Abu Abd Allah al-Hasana. Pismo to było okrągłe, miękkie; efekt owalności liter umożliwiało użycie papieru. Zarazem było to pismo ubogie, które niemal uniemożliwiało stosowanie ozdób. Dlatego styl pisma nashi poddawano ciągłym udoskonaleniom, dzięki którym uzyskano formę wywodzącą się z nashi, a nazwaną pismem thuluth. Forma ta znacznie bardziej nadawała się do stosowania w zdobnictwie i zdominowała pierwotne, ascetyczne pismo ręczne. Było czcionką ozdobną, o symetrycznych proporcjach. Najczęściej stosowano ją do sporządzania dyplomów oraz ozdobnych inskrypcji. Thuluth oznacza dosłownie „jedną trzecią”, bowiem wysokość liter tego pisma nie może przewyższać jednej trzeciej wysokości dopuszczalnego formatu

³³ Por. M. Dziekan, *Symbolika arabsko-muzułmańska*, Warszawa 1997, s. 20.

³⁴ Por. M. Sakka, *The Art of Arabic Calligraphy*, <http://sufizm.republika.pl/kaligraf.html> [29.11.2012]; J. Danecki, *Kultura islamu. Słownik*, Warszawa 1997, s. 110–111.

klasycznej czcionki nashi. Jednocześnie rozwój thuluth spowodował „ożywienie” pisma arabskiego charakterystycznymi zawijasami, który to styl rozwinął się w Turcji³⁵. Powszechnie znanym przykładem zastosowania pisma thuluth w zdobnictwie tureckim jest tughra, czyli monogram panującego władcy. Tughra zawierała imię władcy, często także imię jego ojca, a nawet dziadka³⁶.

4. Miniatura arabska

Krąg kultury arabsko-muzułmańskiej nie wytworzył takich sztuk plastycznych, jak rzeźba czy malarstwo. Powodem tego była religia, której zasady, jak już wcześniej podkreślono, zakazywały przedstawień figuralnych osób i zwierząt. Ponadto islam stanowczo sprzeciwiał się bałwochwalstwu. Wobec tak restrykcyjnych zasad kreacji w sztuce, zastanawiającym jest upowszechnienie przez muzułmańskich artystów formy miniatury w sztukach plastycznych. Malarstwo miniaturowe przetrwało w islamie jako jedyna sztuka malarska. Stało się tak dlatego, że początkowo miniatura była sztuką ilustrowania ksiązek, stanowiącą część iluminacji, a więc ozdabiania rękopisów. Zazwyczaj tym sposobem ozdabiano pierwsze stronicę Koranu, na których zawarta była sura Al-Fatiha. Ten zwyczaj przetrwał zresztą do dziś³⁷.

Różnorodne interpretacje dotyczące ikonoklazmu muzułmańskiego, powstałe w ciągu wieków, zawsze podkreślały zakaz oddawania czci obrazom; jednocześnie głosiły, że obrazy i rzeźby nie mogły znajdować się w miejscu, gdzie oddawana była cześć Bogu Jedynemu. Dlatego też obrazów, a nawet miniatur nie ma w żadnym meczecie. Natomiast nie istnieje zakaz posiadania w prywatnych domach malowideł przedstawiających ludzi oraz zwierzęta, pod warunkiem, że w ich obecności wierny nie będzie się modlił³⁸.

Miniatura, jako sposób ozdabiania ksiązek, zwłaszcza naukowych, szybko zyskała popularność, a to z kolei przyczyniło się do intensywnego rozwoju tego rodzaju zdobnictwa oraz wykształcenia się wielu szkół malarskich. Niemniej jednak początku miniatury arabskiej należy upatrywać

³⁵ Por. J. Bielawski, *Książka w świecie islamu*, Warszawa 1961, s. 94–97.

³⁶ Najbardziej znaną tughrą turecką jest emblemat Mahmuda II, który brzmi: „Mahmud chan, syn Abdulhamida, zawsze zwycięski”.

³⁷ Por. M. Dziekan, *Dzieje kultury...*, dz. cyt., s. 372.

³⁸ Por. J. Danecki, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 154.

w szkole bagdadzkiej, która istniała w wiekach IX–X. Sztuka ta nawiązywała do dorobku Persji i Indii. Z czasem malarstwo miniaturowe zaczęło się rozwijać jako forma sztuki dworskiej, stając się sposobem dokumentacji wydarzeń z życia dworu. Działo się tak na dworach władców mogolskich i osmańskich, na których malowano portrety władców oraz ich rodzin, a także ważnych urzędników³⁹. Miniatura stała się popularna także dlatego, że przedstawiane za jej pomocą postacie ludzkie oraz zwierzęce były nieproporcjonalne. Artyści nie stosowali perspektywy, a zatem wszystkie postacie były umieszczane w jednej linii. Wreszcie starano się, aby uwieczniane twarze były podobne do siebie i kolorowane neutralnymi barwami. Te zabiegi miały chronić artystów przed oskarżeniami o publikowanie żywych postaci. W ten sposób surowy zakaz religijny dotyczący przedstawiania osób oraz zwierząt, został ominięty. Miniatura zaś, początkowo element uzupełniający i ilustrujący inne dziedziny nauki, a także literatury, usamodzielniała się, zdobywając własnych autorów i indywidualne miejsce w sztukach wizualnych islamu⁴⁰.

Już sułtan Mehmed II Zdobywca skierował w 1479 roku prośbę do weneckich dożów o przysłanie na dwór w Stambule malarza. Przez osiemnaście miesięcy nadwornym, sułtańskim mistrzem malarstwa był Gentile Bellini⁴¹. Miłośnikiem sztuki, jej znawcą i propagatorem w Imperium Osmańskim był sułtan Sulejman Wspaniały⁴². Istniejące do dziś portrety sułtana stały się popularne w Europie po jego zwycięskiej bitwie pod Mohaczem oraz po oblężeniu Wiednia. Oprócz wizerunku sułtana, malowano sceny z życia dworskiego, ceremonie monarsze, a także uwieczniano codzienne życie i tureckie stroje. Dokumentacja ta stanowi obecnie niezwykle ważne źródło wiedzy na temat zwyczajów i życia dworu osmańskiego w XVI wieku⁴³.

W 2015 roku Muzeum Narodowe w Krakowie zorganizowało wystawę „Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu”⁴⁴. Ekspozycja prezen-

³⁹ Por. tenże, *Kultura islamu...*, dz. cyt., s. 139–140.

⁴⁰ Por. tenże, *Kultura i sztuka...*, dz. cyt., s. 193.

⁴¹ Gentile Bellini (1429–1507) włoski malarz, starszy brat Giovanniego. Autor zachowanego do dziś portretu sułtana Mehmeda II Zdobywcy.

⁴² Sulejman Wspaniały (1494–1566), syn Selima I Groźnego i Hafizy. Był sułtanem Imperium Osmańskiego od 1520 roku. Za jego panowania Imperium osiągnęło szczyt swojej potęgi. Jako poeta publikował pod pseudonimem Muhibbi.

⁴³ Por. G. Renda, *Sztuka portretowa na dworze sułtańskim w kontekście europejskiego renesansu*, w: *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu*, red. R. Born, M. Dziewulski, G. Messling, Kraków 2015, s. 41.

⁴⁴ *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu*, dz. cyt., Kraków 2015.

towała nie tylko złożone relacje polityczne XVI-wiecznej chrześcijańskiej Europy, reprezentowanej przez Habsburgów, z muzułmańskim Wschodem, którego przedstawicielem była dynastia Osmanów. Zderzenie dwóch religii, niosących ze sobą odmienną kulturę oraz styl życia, było przerażające i zarazem inspirujące oraz fascynujące. Ówczesni europejscy artyści za pomocą pędzla i palety farb ukazywali owe relacje, nie zawsze zgodnie ze stanem faktycznym. Często wyobrażenia twórców dotyczące Wschodu były demonizowane, bowiem miały na celu służyć propagandzie politycznej i religijnej⁴⁵. Na krakowskiej wystawie zaprezentowano także najbardziej znane i charakterystyczne portrety Sulejmana Wspaniałego i jego żony Roksolany oraz ukochanej córki Mihrimach, pędzla mistrza Tycjana.

5. Współczesna sztuka arabska

Religijne wątpliwości związane z umiejscowieniem sztuk wizualnych w tradycji muzułmańskiej sprawiają, że dokonania arabskie w tej dziedzinie utożsamiane są głównie z dorobkiem klasycznym, w którym przeważają arabeski oraz miniatury. Zapewne z tego powodu niewiele wiadomo o współczesnych osiągnięciach w dziedzinie sztuk plastycznych. Jednakże można stwierdzić, że w kulturze islamu utrzymywany jest nadal nurt nawiązujący do klasycznych osiągnięć, a więc nadal istotnym elementem w sztukach plastycznych pozostaje miniatura oraz rozwijająca się wciąż kaligrafia.

Po odzyskaniu niepodległości przez kraje arabskie, na początku XX wieku, zaczęto zastanawiać się także nad miejscem sztuki w nowoczesnym świecie. W 1908 roku powstała w Kairze pierwsza wyższa szkoła plastyczna, ale zajęcia były w niej prowadzone przez zachodnich nauczycieli – co doprowadziło do westernizacji sztuki arabskiej⁴⁶. Krytyk sztuki arabskiej, Palestyńczyk Dżabra Ibrahim Dżabra uważa jednak, że zderzenie artystów arabsko-muzułmańskich ze sztuką łacińską XX wieku było w konsekwencji korzystne. Spotkanie to stało się motywacją do poszukiwania własnej tożsamości sztuki arabskiej oraz nowych środków wyrazu.⁴⁷

⁴⁵ Por. *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu. Przewodnik*, red. K. Mrugała, M. Dziewulski, Kraków 2015, s. 8.

⁴⁶ Por. W. Ali, *The Status of Islamic Art in the Twentieth Century*, „Muqarnas – An Annual on Islamic Art. and Architecture”, 2(1992), s. 187.

⁴⁷ Por. M. Dziekan, *Dzieje kultury...*, dz. cyt., s. 377–378.

Warto w tym miejscu podkreślić także polski wkład w rozwój współczesnej sztuki arabskiej. Polski malarz i grafik Roman Artymowski⁴⁸ przez pięć lat (1962–1967) był kierownikiem Katedry Grafiki Warsztatowej w nowo powstałej Akademii Sztuk Pięknych w Bagdadzie. Ponadto pracował także na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Damaszku oraz w L'Association Culturelle AL Mouhit w Asilah w Maroku. Roman Artymowski stał się tym samym wychowawcą artystów arabskich, głównie z Iraku, Palestyny, Bahrajnu i Kuwejtu. Jednak kontakty polskich i irackich plastyków sięgają już lat czterdziestu XX wieku.

Do najwybitniejszych twórców sztuki Bliskiego Wschodu należy zaliczyć Dżawada Salima, rzeźbiarza. Artysta studiował w Paryżu, Rzymie i Londynie. W jego twórczości dostrzec można istotny wpływ kubizmu Picassa, a także socrealistyczny styl sztuki radzieckiej i polskiej. Najstojniejszą dziełem rzeźbiarza jest Pomnik Wolności w centrum Bagdadu. Zresztą w Bagdadzie znajduje się wiele interesujących pomników, uwieczniających ważne postacie naukowego świata islamu: literatury, filozofii, filologii oraz muzykologii⁴⁹.

6. Fotografia

Analizując znaczenie obrazu w tradycji muzułmańskiej, należy także zwrócić uwagę na wynalezioną w 1839 roku fotografię⁵⁰.

Robienie zdjęć, podobnie jak utrwalanie wizerunków przy pomocy technik malarskich, jest obecnie rozmaicie interpretowane w tradycji muzułmańskiej. Interpretacja ta uzależniona jest od rejonu świata arabskiego. W wielu miejscach nie należy robić zdjęć osobom bez ich zgody. Istnieje bowiem przekonanie, że utrwalenie wizerunku na ziemi uniemożliwi dostęp do nieba oraz wejście do raju, a tym samym spotkanie Boga. W Arabii Saudyjskiej fotografowanie bez uzyskania na to zgody zagrożone jest karą więzienia.

Współczesnymi mecenasami sztuki w świecie arabskim są niewątpliwie szejkwowie Zjednoczonych Emiratów Arabskich. Dbając o rozwój turystyki

⁴⁸ Roman Artymowski (1919–1993) polski malarz, grafik. Jest autorem polichromii kamienic na Rynku warszawskiej Starówki oraz Nowego Miasta: polichromia kamienicy przy ul. Kościelnej 7/9, ul. Nowomiejska 4/6/8 i mozaika budynku przy ul. Mostowej. Jest także autorem mozaiki w Domu Pogrzebowym na Cmentarzu Komunalnym w Warszawie.

⁴⁹ Por. M. Dziekan, *Dzieje kultury...*, dz. cyt., s. 378–379.

⁵⁰ Wówczas to Francuz Louis Jacques Madafferre przedstawił Akademii Francuskiej zdjęcia fotograficzne, które można było oglądać w pełnym świetle. Por. Z. Pękosta wski, *Fotografia w praktyce amatorskiej*, Warszawa 1977, s. 6.

oraz popularyzację swojego kraju, chętnie sponsorują artystów, tworząc im sprzyjające warunki do pracy. Muzułmańscy fotografowie, podobnie jak inni przedstawiciele sztuk wizualnych, muszą sprostać wymaganiom stawianym im przez religię. Z tego względu dominującym motywem wśród fotografików Bliskiego Wschodu jest architektura i krajobraz. Jednakże ograniczenia dotyczące fotografii bywają mniej restrykcyjne, można bowiem wśród fotograficznych prac znaleźć takie, które ukazują zwierzęta, owady, a także ludzi. Abdulla bin Touq, jeden z uznanych twórców tej dziedziny, specjalizuje się w półabstrakcyjnych widokach pustyni oraz panoramach miast, w których szczególnym elementem jest gra kształtów, kolorów i światła. Autor swoje prace poddaje obróbce cyfrowej, czego efektem są obrazy przypominające fantastyczne wizje senne.

Zjednoczone Emiraty Arabskie to przede wszystkim nowoczesność. Dlatego intensywnie rozwija się tam także fotografia mody. Najbardziej znaną reprezentantką zajmującą się fotografowaniem kolekcji ubrań domów mody jest Fatma Abdullah Hilal, znana także pod pseudonimem Lady Design. Jej prace reprezentują styl glamour, wpisując się tym samym w najnowsze trendy fotografii. Fatma Abdullah Hilal publikuje w prasie oraz wydała album, w którym ukazała historię i kulturę Emiratów za pomocą mody⁵¹.

Oczywiście, w wielu przypadkach, wykonanie fotografii jest konieczne, chociażby do dokumentów identyfikacyjnych. Dlatego w świecie muzulmańskim istnieją fatwy⁵² zwalniające wierzących z zakazu robienia zdjęć w ściśle określonych przypadkach. Zgodnie z polskim prawem, możliwe jest wykonanie zdjęcia do dokumentów potwierdzających tożsamość w religijnym nakryciu głowy⁵³.

* * *

Surowy monoteizm muzulmański wprowadził zakaz tworzenia obrazów. Uważano bowiem, że moc stwórczą posiada tylko Bóg, zaś człowiek nie powinien stawiać siebie na równi z Absolutem. Odrzucenie kreowania

⁵¹ Por. J. Zielińska, *Fotografia na świecie: Zjednoczone Emiraty Arabskie*, <http://www.swiatobrazu.pl/fotografia-na-swiecie-zjednoczone-emiraty-arabskie-26261.html> [11.09.2015].

⁵² Fatwa w tradycji islamu opinia prawna, wydana przez muzulmańskiego uczonego prawnika lub teologa. Opinia ta wyjaśnia wątpliwości lub kontrowersje. Wydawna jest tylko na piśmie.

⁵³ Por. *Wymogi dotyczące zdjęć do paszportu*, http://www.newdelhi.msz.gov.pl/pl/informacje_konsularne/wydzial_konsularny_ambasady_rp_w_new_delhi/paszporty/zdjecia/wymogi_dotyczace_zdjec_do_paszportu [11.09.2015].

figur ludzi i zwierząt w sztukach plastycznych dodatkowo spotęgowane zostało przez szerzący się w świecie bizantyjskim ikonoklazm. Co prawda prąd ten w tradycji chrześcijańskiej przeminął, ale teologia islamu pozostała do dziś sceptyczna wobec obrazów. Postrzeganie szeroko pojętego obrazu i jego zastosowania, zwłaszcza w sztukach pięknych, poddawane było modyfikacjom, wraz ze zmianami historyczno-politycznymi w ścieście o dominacji islamu. Niewątpliwie do istotnych zmian przyczynili się władcy pochodzący z tureckiej dynastii Osmanów. W czasach swojego panowania nad światem muzułmańskim, byli mecenasami sztuki, a poszerzające swoje granice Imperium Tureckie sprzyjało wymianie kulturowej oraz artystycznej. Kolejnym znaczącym krokiem w liberalizacji podejścia do obrazu w świecie islamu, było zniesienie kalifatu i podział dawnych ziem należących do Imperium Tureckiego na mniejsze, niepodległe organizmy państwowe. Wówczas zaczęły konstituować się nowoczesne ruchy kulturotwórcze, inspirowane sztuką obecną w tradycji łańskiejskiej. Wielu artystów arabsko-muzułmańskich kształciło się w zachodniach Akademiach Sztuk Pięknych, wprowadzając do przestrzeni artystycznej nierzadko obce elementy kulturowe. Niemniej jednak obraz w tradycji muzułmańskiej jest obecny, aczkolwiek jego postrzeganie jest różnorodne, tak jak różnorodny jest cały islam.

BIBLIOGRAFIA

- Adonis, *Kultur und Demokratie in der arabischen Gesellschaft*, w: *Islam, Demokratie, Moderne. Aktuelle Antworten arabischer Denker*, red. E. Heller, H. Mosbahi, Monachium 1998, s. 130–137.
- Alani G., *Kaligrafia arabska*, Warszawa 2008.
- Ali W., *The Status of Islamic Art in the Twentieth Century*, „Muqarnas – An Annual on Islamic Art and Architecture”, 2(1992), s. 186–188.
- Bielawski J., *Książka w świecie islamu*, Warszawa 1961.
- Bürgel J.C., *Ekstaza i porządek*, „Neue Zürcher Zeitung”, 1991, nr 4, s. 39.
- Czerwieński M., *Kultura i jej badanie*, Wrocław 1985.
- Danecki J., *Kultura islamu. Słownik*, Warszawa 1997.
- Danecki J., *Kultura i sztuka islamu*, Warszawa 2003.
- Diringer D., *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa 1972.
- Dziekan M., *Dzieje kultury arabskiej*, Warszawa 2008.
- Dziekan M., *Symbolika arabsko-muzułmańska*, Warszawa 1997.

- Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M., *Sztuka i architektura islamu 650–1250*, Warszawa 2007.
- Garbar O., *Alhambra*, Warszawa 1990.
- Historia powszechna. Od upadku cesarstwa rzymskiego do ekspansji islamu. Karol Wielki*, red. A. Stachowski, t. 7, Warszawa 2007.
- Historia sztuki. Bizancjum i islam*, red. D. Feter, t. 5, Warszawa 2010.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.
- Koran, z języka arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył Józef Bielawski*, Warszawa 2007.
- Lorentz N.F., *Ornament. Wielka kolekcja*, Warszawa 2011.
- Marçais G., *Sztuka islamu*, Warszawa 1979.
- Natkańska I., *Porządek geometryczny w modelu nieskończoności, „As-Sadaka”*, 1985, nr 43, s. 52.
- O’Kane B., *Skarby islamu*, Warszawa 2009.
- Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu*, red. R. Born, M. Dziewulski, G. Messling, Kraków 2015.
- Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu. Przewodnik*, red. K. Mrugała, M. Dziewulski, Kraków 2015.
- Pachniak K., *Al-Ghazali, Abu Hamid Muhammad*, w: M. Dziekan, *Pisarze muzulmańscy VII–XX w.*, Warszawa 2003, s. 48–49.
- Pachniak K., *Nauka i kultura muzulmańska i jej wpływ na średniowieczną Europę*, Warszawa 2010.
- Pękosławski Z., *Fotografia w praktyce amatorskiej*, Warszawa 1977.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 1991.
- Renda G., *Sztuka portretowa na dworze sułtańskim w kontekście europejskiego renesansu*, w: *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu*, red. R. Born, M. Dziewulski, G. Messling, Kraków 2015, s. 37–43.
- Sakkal M., *The Art of Arabic Calligraphy*, <http://sufizm.republika.pl/kaligraf.html> [29.11.2012].
- Stierlin H., *Islam od Bagdadu do Kordoby. Wczesne budowle od VII do XIII stulecia*, Warszawa 1997.
- Stierlin H., *Skarby Orientu. Architektura i sztuka islamu od Isfahanu po Tadż Mahal*, Warszawa 2002.
- Stróżecka E., *Tajemnice islamskich ornamentów*, <http://www.matematyka.wroc.pl/doniesienia/tajemnice-islamskich-ornamentow> [10.09.2012].

Tworuschka M., U., *Islam*, Warszawa 2005.

Wymogi dotyczące zdjęć do paszportu, http://www.newdelhi.msz.gov.pl/pl/informacje_konsularne/wydzial_konsularny_ambasady_rp_w_new_delhi/paszporty/zdjecia/wymogi_dotyczace_zdjec_do_paszportu [11.09.2015].

Zielińska J., *Fotografia na świecie: Zjednoczone Emiraty Arabskie*, <http://www.swiatobrazu.pl/fotografia-na-swiecie-zjednoczone-emiraty-arabskie-26261.html> [11.09.2015].

Żygulski Z., *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warszawa 1989.

SUMMARY

Islam strictly prohibits the creation of images of living creatures. The prohibits refers to the God and his prophets, including Muhammad. Creation of picture depicting people and all live animals is forbidden, because Qur'an teaches: „Allah is the Creator of all things, and He is, over all things, Disposer of affairs” (39, 62). The man can't be like the God. So, islam develop different kind of fine arts. Characteristic of islam are ornaments: floral, geometric and calligraphic. All ornaments are reffered to arabesque. Art of islam developed special kind of drawing – arabic miniature. First, arabic minature was decoration of books. Later, it was documentation of court life. Arabic miniature was very popular in Ottoman Empire. In modern arts of islam are paintings, graphics and photography. Usually, all of them are unreal, because their creators respect rules of religion.

KS. WALDEMAR CISŁO

WIZUALIZACJA W ISLAMIE

Prowokacja czy próba ustalenia granic wolności wypowiedzi?

Obraz w islamie – ujęcie negatywne

Opublikowanie przez duńską gazetę „Jyllands-Posten”, w październiku 2005 roku karykatur Mahometa, które wzbudziły wiele dyskusji na temat wolności wypowiedzi, pokazały bardzo dobitnie jak wielką siłę może posiadać obraz. Trudno uwierzyć, ale dały one pretekst do wielowątkowej dyskusji. Dotyczyła ona między innymi takich tematów jak imigracja, integracja muzułmańskich przybyszów w Europie.

Prezentowanie obrazów w środkach społecznego przekazu, jest oddziaływaniem pośrednim. Często sugerują one, lub są umieszczane w kontekście, islamskiej wojowniczości oraz ukazują świat tej mniejszości religijnej jako odrzucający wartości goszczących je krajów. Z podobnym odbiorem spotyka się noszony przez kobiety muzułmańskie ubiór – chustę lub zasłonę. W Europie, gdzie mamy doczynienia z przybierającym na sile ruchem feministycznym¹, którego przejawy dostrzegamy również i w teologii, co jest widoczne zwłaszcza w Niemczech czy Austrii. Obserwujemy traktowanie wspomnianych elementów stroju jako symbolu uciemnienia kobiety, gdy Zachód tak mocno broni równości płci². Już na tych przykładach widzimy jak różne są to światy i jak różnie mogą interpretować znaki lub symbole w poszczególnych religiach w zależności od kontekstu kulturowego³.

¹ W Polsce przedstawicielki tego ruchu utworzyły Kongres Kobiet, poprzez który wpływają na różne sfery życia.

² Por. *Nowa ustawa o równości płci*, <http://www.lewica24.pl/unia-europejska/5047-francja-nowa-ustawa-o-rownosc-plici.html> [12.11.2015].

³ Por. J. Bielecka-Prus, *Problem kontekstu w teoriach komunikowania społecznego*, „Studia Socjologiczne”, 2012, nr 1(204), s. 19–20.

Duńska lekcja

Kurt Westergaard, duński rysownik, w 2006 roku opublikował karykatury proroka, które w całym świecie islamu wywołały głębokie protesty, stwierdził w wywiadzie dla „Die Welt”, że niczego nie żałuje i nadal nie zamierza przeproszać muzułmanów za swój rysunek. Został nagrodzony nagrodą stowarzyszenia dziennikarzy – M100, za zasługi na rzecz wolności słowa. Wówczas przemówienie wygłosiła kanclerz Angela Merkel, a laudację Joachim Gauck⁴. Jego postawa wyrażała się w słowach: „Duńska satyra nie oszczędza nikogo. Ani królowej, ani premiera, biskupa i Jezusa. Także Mahometa. Próbowałem wyjaśnić muzułmanom, że gdy traktujemy ich z przymrużeniem oka, tak jak duńskich polityków i inne grupy społeczne, to dobrze, bo oznacza, iż są zintegrowani, stanowią równoważącą część duńskiego społeczeństwa – dodał 75-letni rysownik, który od pięciu lat ma policyjną ochronę⁵.”



Jedna ze słynnych karykatur Mahometa

Źródło: *Autor karykatur Mahometa celem próby zamachu*, <http://swiat.newsweek.pl/autor-karykatur-mahometa-celem-proby-zamachu,51038,1,1.html> [12.11.2015]

⁴ Por. *Autor karykatury Mahometa nie zamierza przeproszać*, <http://swiat.newsweek.pl/autor-karykatury-mahometa-nie-zamierza-przeproszac,64278,1,1.html> [12.11.2015]

⁵ Tamże.

Już wówczas zauważono ciekawą postawę europejskiej klasy politycznej. W niejednoznacznej sytuacji postawiła samą siebie pani kanclerz. Z jednej strony wygłosiła podczas uroczystości w Poczdamie przemówienie poświęcone wolności słowa, a z drugiej – kilka dni wcześniej wypowiadała się za odwołaniem ze stanowiska członka zarządu Bundesbanku Thilo Sarrazina, który w swojej kontrowersyjnej książce krytykował muzułmańskich imigrantów⁶. Po publikacji „Jyllands Posten” w świecie muzułmańskim doszło do gwałtownych protestów, a w państwach Zachodu – do debaty na temat granic wolności słowa.

„Je suis Charlie” – „Jestem Charlie”

„Charlie Hebdo” tworzyła grupa ateistów, stawiająca sobie za cel obronę laicyzmu. Lewicowe poglądy wyrażała, nie tylko komentując sprawy światopoglądowe, ale też kładąc nacisk na sprawy socjalne. Najczęściej ostrze krytyki skierowane było przeciw religiom (we wszystkich postaciach, od islamu, przez judaizm, aż do chrześcijaństwa) i środowiskom prawniczym. Ten rodzaj profilu czasopisma, sprawił, że 7 stycznia 2015 roku przeprowadzony został atak terrorystyczny na siedzibę gazety, w wyniku którego zginęło 12 osób. Zamach ten wzbudził w Europie i nie tylko ożywioną dyskusję na temat granicy pomiędzy wolnością słowa, obrażaniem uczuć religijnych i rywalizacji pomiędzy fanatyzmem islamskim a ateistycznym. Ciekawą diagnozę prowokacji, jaka w przekonaniu piszącego chcieli wywołać autorzy, daje piszący i rysujący w tej gazecie daję Patric Jean, który mówił wówczas: „My wszyscy jesteśmy winni. Daliśmy się poddać społeczeństwu, w którym wszystko dyktuje nam rywalizacja i nienawiść. We Francji całe grupy ludności są wykluczone i pogrążają się w ubóstwie. Arabowie, czarnoskórzy – na co dzień muszą zmagać się z rasizmem, segregacją, przemocą policji i agresją instytucjonalną. Od dawna zadawałem sobie pytanie: jak długo jeszcze pozostaną oni spokojni?”⁷. Należy podkreślić jak różnorodne podejście do publikacji karykatur w obrębie różnych religii prezentują sami autorzy tekstów i rysunków. Często również na gruncie polskim w toczących się debatach mamy odmienne podejścia do „swobody wypowiedzi” artystycznej. Na zróżnicowanie wpływa bardzo proste przełożenie, które

⁶ Por. *Wulff entlässt Sarrazin*, <http://www.zeit.de/wirtschaft/2010-09/sarrazin-bundesbank-entlassung-2> [12.11.2015].

⁷ Patric Jean, znany belgijski pisarz, dziennikarz i dokumentalista.

można zauważyć w ciekawym tekście: „tym samym „Charlie Hebdo” po bohaterkiej walce z religijną cenzurą i mordercami zabijającymi z okrzykiem „Allah Akbar” na ustach, zostało zmuszone do dołączenia do tych grup, które podporządkowały się dżihadystycznemu szantażowi. Prześmiewcy i obrazoburcy, tacy jak Latający Cyrk Monthly Pythona, norweska erotyczno-ekologiczna grupa posuwająca się do uprawiania seksu w katedrze – Fuck for Forest, czy redaktor Jerzy Urban nie zadrwią z islamu, bo otwarcie mówią, że życie jest im miłe”⁸.



Protesty w Nigrze

Źródło: *Niger: 10 dead, churches burned and Christian homes looted in Charlie Hebdo protests*, <http://www.christiantoday.com/article/niger.10.dead.churches.burned.and.christian.homes.looted.in.charlie.hebdo.protests/46211.htm> [12.11.2015]

Ta swoista „wizualizacja” idei jaka miała miejsce w kilku publikacjach wspomnianej gazety przyniosła bardzo bolesne „skutki uboczne”. Za swoisty paradoks uznać należy, że za obrażanie przez grupę ateistów islamu przyszło zapłacić straszliwą cenę wyznawcom chrześcijaństwa⁹. To chrze-

⁸ J. Wójcik, *Charlie Hebdo bez karykatur Mahometa. Nie oszukujmy się wolność słowa nie zwyciężyła*, <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Charlie-Hebdo-bez-karykatur-Mahometa-Nie-oszukujmy-sie-wolnosc-slowa-nie-zwyciezyla> [20.11.2015].

⁹ Por. *Spalone kościoły, splądrowane sklepy, zamieszki z policją. W Nigrze niespokojnie po publikacji karykatur Mahometa*, <http://www.tvp.info/18488744/spalone-koscioly-spladrowane-sklepy-zamieszki-z-policja-w-nigrze-niespokojnie-po-publicacji-karykatur-mahometa> [12.11.2015].

ścianianie w Nigrze, dotąd żyjący we względnym spokoju, stali się celem nienawiści muzułmanów, chcący ich ukarać za to, co dzieje się w „chrześcijańskiej Francji”!!! W zamieszkach zginęło wiele osób, nie wspominając już o spalonych kościołach i szkołach. Szkoda, że wówczas te wydarzenia nie skłoniły do głębszej refleksji i dyskusji na temat odpowiedzialności za słowo. Trudno również było zauważyć intensywność protestów przeciw tej reakcji świata islamu, jaką obserwowaliśmy w przypadku „Charlie Hebdo”. Cena jaką zapłacili chrześcijanie poraża. 45 podpalonych kościołów, około 10 zabitych i ponad setka rannych. Arcybiskup Niamey Michel Cartatéguy przyznał w rozmowie z Radiem Watykańskim, że w mieście trwały też łapanki – napotkanych mieszkańców pytano: „jesteś „Allahu Akbar” czy „Alleluja”? Jak opowiadał duchowny, jedyną rzeczą, jaką udało mu się ocalić z kilkunastu kompletnie zniszczonych kościołów, był mały krzyżyk z zakrętki flakonu na oleje¹⁰.



Podpalony kościół w Nigrze

Źródło: P.A. Vidot, *Émeutes anti-Charlie: les chrétiens du Niger témoignent*, <http://www.famillechretienne.fr/politique-societe/monde/emeutes-anti-charlie-les-chretiens-du-niger-temoignent-157957> [12.11.2015]

¹⁰ Por. M. Goroł, *Prześladowania chrześcijan – gdzie i dlaczego wyznawcy Chrystusa żyją w strachu?*, <http://wiadomosci.wp.pl/kat,36474,title,Przesladowania-chrzciscijan-gdzie-i-dla-czego-wyznawcy-Chrystusa-zyja-w-strachu,wid,17206957,wiadomosc.html> [21.11.2015].



Protesty na ulicach miast

Źródło: P.A. Vidot, *Émeutes anti-Charlie: les chrétiens du Niger témoignent*, dz. cyt.



Zamieszki społeczne w Nigrze po publikacji karykatur

Źródło: Niger: Niamey mis à feu par les manifestants anti-Charlie Hebdo, http://www.senenews.com/2015/01/17/niger-niamey-mis-a-feu-par-les-manifestants-anti-charlie-hebdo_106748.html [12.11.2015]

Wizualizacja w wydaniu amerykańskim

Film *Innocence of Muslims* sugeruje, że Mahomet miał wiele partnerek seksualnych, ta amerykańska produkcja filmowa, spowodowała wiele protestów w świecie arabskim. Tak zdarza się za każdym razem, gdy w Europie lub USA publicysta, pisarz lub reżyser szydzi z proroka muzułmanów, niezależnie do

tego, że dane publikacje nie odzwierciedlają poglądów większości mieszkańców Zachodu. Po raz kolejny mieliśmy przykład konfliktu wartości europejskich, w niektórych opiniach przesadnego przywiązania do wolności słowa, czasami bezrefleksyjnego¹¹, a powszechnie respektowanym zakazem obrażania proroka w krajach arabskich. Nie dziwi więc fakt tak licznych i ostrych protestów przeciw takiemu przedstawianiu proroka. Warto w tym miejscu przypomnieć protesty, zlekceważone co prawda przez „oświeconą Europę” podczas dyskusji na temat produkcji filmu *Ostatnie kuszenie Jezusa*¹². Jak konsekwentna jest postawa wyznawców islamu w tej tak delikatnej kwestii obrazują słowa jednego z imamów głoszącego nauki w Kopenhadze: „Nie będziemy tego tolerować! Jeśli to jest demokracja, nie zgadzamy się na demokrację!”¹³.



Film *Innocence of Muslims* sugeruje, że Mahomet miał wiele partnerek seksualnych
Film o Mahomecie to nie pierwszy „atak” na islam. Za każdym razem reakcja jest podobna, dz. cyt.

¹¹ *Niger: Niamey mis à feu par les manifestants anti-Charlie Hebdo*, http://www.senenews.com/2015/01/17/niger-niamey-mis-a-feu-par-les-manifestants-anti-charlie-hebdo_106748.html [12.11.2015].

¹² *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, <http://info.wyborcza.pl/temat/wyborcza/ostatnie+kuszenie+chrystusa> [21.11.2015].

¹³ *Film o Mahomecie to nie pierwszy „atak” na islam. Za każdym razem reakcja jest podobna*, <http://natemat.pl/31591,film-o-mahomecie-to-nie-pierwszy-atak-na-islam-za-kazdym-razem-reakcja-jest-podobna> [21.11.2015].

W kontekście wydarzeń jakie miały miejsce w związku z emisją tego filmu, należy stwierdzić, że była to niskich lotów prowokacja. Dopiero tłumaczenie na język arabski i umieszczenie na YouTube dało mu względną oglądalność. Pomimo całej kiczowatości i marnego poziomu produkcji (jeśli produkcją można nazwać prymitywne nakładanie postaci na pustynne tło), prowokacja się udała, dała muzułmanom kolejny dowód na to, że Zachód (krzyżowcy) nie szanują ich religii, co znakomicie wykorzystały arabskojęzyczne media zainteresowane taką narracją. A przesłanie było czytelne, i zastanowieniu należy poddać fakt, że zarówno „reżyser” jak i radykalne media arabskie miały właściwie jeden cel: „skłócenie chrześcijan z muzułmanami. A przecież film *Innocence of Muslims* nie jest reprezentatywny dla poglądów Zachodu na temat islamu. Z tymże obowiązująca na Zachodzie wolność słowa nie pozwala na zabronienie jego emisji¹⁴. Ceną jaką tym razem zapłaciła Ameryka za wolność słowa była śmierć ambasadora w Libii¹⁵.

Po raz kolejny wróciły dyskusje związane z granicą słowa i używaniem obrazu, który prowadzi do obrażania uczuć religijnych. Sprawa *Innocence of Muslims* przypominała irańskim duchownym, że nadal chcą złapać Salmana Rushdie’a¹⁶. Holender Theo Van Gogh miał mniej szczęścia. Po tym, jak napisał prowokacyjną książkę *Allah wie lepiej*, został zamordowany przez swojego rodaka marokańskiego pochodzenia, który w liście przybitym nożem do ciała ofiary groził zachodnim rządowi oraz Żydom¹⁷.

Rozważając te smutne konsekwencje wizualizacji w ujęciu „negatywnym” trzeba zgodzić się ze zdaniem prof. Janusza Daneckiego, który słusznie zauważa, że jest to reakcja jakie w Polsce wywołuje sformułowanie „polskie obozy śmierci”¹⁸. Jednak należy się zgodzić z jego tezą, iż jest to w Europie i nie ma takich ostrych reakcji jak w świecie islamu. Tego typu

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. *Zabójstwo amerykańskiego ambasadora*, <http://www.tvn24.pl/raporty/zabojstwo-amerykanskiego-ambasadora> [1.11.2015].

¹⁶ W 1988 roku opublikował on książkę *Szatańskie wersety*, która była częściowo inspirowana biografią Mahometa i zawiera zdaniem muzułmanów treści bluźniercze. Związana z rządem Irańska Fundacja Religijna postanowiła wówczas, że przyzna nagrodę temu, kto zabije brytyjskiego pisarza indyjskiego pochodzenia. Przy okazji sprawy *Innocence of Muslims*, podwyższyła kwotę nagrody do 3,3 mln dolarów.

¹⁷ *Film o Mahomecie to nie pierwszy „atak” na islam. Za każdym razem reakcja jest podobna*, dz. cyt..

¹⁸ Choć ta reakcja jest niejednokrotnie zbyt słaba na poziomie dyplomatycznym, nie mówiąc o tym, że nikt nie zginął za pisanie bądź mówienie w taki sposób.

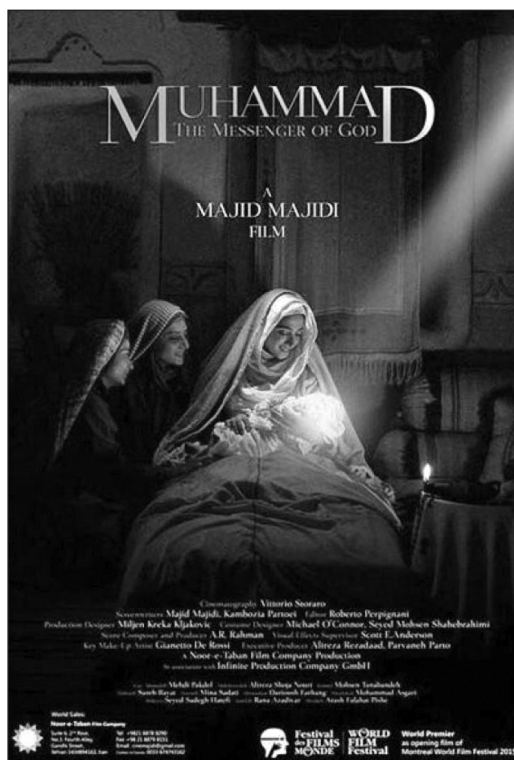
„prowokacje” dają radykalnym islamistom argumenty przeciw państwom Zachodu. Lansowana jest teza, że Zachód jest zwolennikiem nawrócenia muzułmanów na chrześcijaństwo i to jest powód pojawiania się tego typu filmów czy publikacji. Jak długo będziemy posiadać tę dychotomię: świat muzułmański z jego bezwzględną świętością religii i Zachód z jego prymatem wolności słowa nad szacunkiem dla uczuć religijnych, będziemy świadkami tego typu konfliktów.

Obraz w islamie – ujęcie pozytywne

Swoista odpowiedź świata islamu na powyżej przedstawione negatywne przykłady, wręcz prowokacji w stosunku do religii, której służy wizualizacja. Pragnę pokazać próbę pozytywnego podejścia do tego zagadnienia, szczególnie cenną gdyż pochodzi ze świata islamu. W Iranie powstała jedna z droższych produkcji¹⁹ mówiąca o dzieciństwie proroka Mahometa. Jego głównym celem jest, jak stwierdził reżyser Madżid Madżidi, poprawa wizerunku proroka, który często bywa ukazywany jako „pełen przemocy” co powoduje postrzeganie islamu jako religii „przemocy”. Pomimo „religijnego” podejścia do tematu, istnieje obawa o reakcje muzułmanów, którzy sprzeciwiają się portretowaniu proroka i posłańców²⁰. Film o dzieciństwie proroka miał premierę w 143 irańskich kinach, a o staranności jaką przyłożono do jego produkcji może świadczyć fakt, że kręcono go aż siedem lat. Pewnym kompromisem jest fakt, że ani razu w filmie nie ma ukazanej twarzy proroka, co możemy odczytać jako łagodzenie ikonoklastycznego stanowiska muzułmanów. Ciekawostką jest również fakt, że autorem zdjęć jest włoski reżyser Vittorio Storaro, który trzykrotnie otrzymał oscara za zdjęcia. Ta próba znalezienia „złotego środka” zastosowana przez 56-letniego Madżidiego nie zadowala jednak ekspertów z największego muzułmańskiego uniwersytetu Al-Azhar z Kairu, jednej z najważniejszych instytucji teologicznych sunnizmu. W opinii tego ośrodka czytamy, że: „sprzeciwia się portretowaniu proroków i posłańców w sztuce”, gdyż jest to „równoznaczne z poniżeniem ich duchowego statusu”. Zdaniem ekspertów nie tylko pokazanie twarzy ma taką konotację, ale dotyczy również głosu. „Aktor, który odgrywa tę rolę, może potem grać przestępcę, a widzowie

¹⁹ Budżet szacowany na 40 milionów USD.

²⁰ Por. *Irański film o Mahomecie budzi kontrowersje*, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiate,2/kontrowersyjny-iranski-film-o-mahomecie,571955.html> [21.11.2015].



Plakat do kontrowersyjnego filmu

Źródło: *Irański film o Mahomecie budzi kontrowersje*, dz. cyt.

mogą połączyć obie postacie z przestępczością” – stwierdził Abdel Dajjim Nosair, doradca rektora Ahmeda al-Tajjiba stojącego na czele Al-Azharu²¹. Jeśli takie problemy miał reżyser z przedstawieniem okresu dzieciństwa, kiedy nie był on jeszcze prorokiem, to możemy jedynie przypuszczać na jakie trudności natrafi reżyser przy kolejnych częściach tego filmu pomyślanego jako trylogia. Pozytywne skutki stają się jednak powoli widoczne i nie chodzi jedynie o ekumeniczną nagrodę za promowanie dialogu międzyreligijnego w Montrealu.

Choć jest to początek pewnej drogi to wydaje się konieczny aby zawłaszczony przez ISIS obraz islamu w opinii Zachodu doznał przełamania, a islam dał sobie pomoc w rozumieniu świata Zachodu.

²¹ Tamże.

BIBLIOGRAFIA

- Autor karykatur Mahometa celem próby zamachu*, <http://swiat.newsweek.pl/autor-karykatur-mahometa-celem-proby-zamachu,51038,1,1.html> [12.11.2015].
- Autor karykatury Mahometa nie zamierza przeproszać*, <http://swiat.newsweek.pl/autor-karykatury-mahometa-nie-zamierza-przeproszac,64278,1,1.html> [12.11.2015].
- Bielecka-Prus J., *Problem kontekstu w teoriach komunikowania społecznego*, „Studia Socjologiczne”, 2012, nr 1(204), s. 19–20.
- Film o Mahomecie to nie pierwszy „atak” na islam. Za każdym razem reakcja jest podobna*, <http://natemat.pl/31591,film-o-mahomecie-to-nie-pierwszy-atak-na-islam-za-kazdym-razem-reakcja-jest-podobna> [21.11.2015].
- Gorol M., *Prześladowania chrześcijan – gdzie i dlaczego wyznawcy Chrystusa żyją w strachu?*, <http://wiadomosci.wp.pl/kat,36474,title,Przesladowania-chrzeszczijan-gdzie-i-dlaczego-wyznawcy-Chrystusa-zyja-w-strachu,wid,17206957,wiadomosc.html> [21.11.2015].
- Irański film o Mahomecie budzi kontrowersje*, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/kontrowersyjny-iranski-film-o-mahomecie,571955.html> [21.11.2015].
- Niger: 10 dead, churches burned and Christian homes looted in Charlie Hebdo protests*, <http://www.christiantoday.com/article/niger.10.dead.churches.burned.and.christian.homes.looted.in.charlie.hebdo.protests/46211.htm> [12.11.2015].
- Niger: Niamey mis à feu par les manifestants anti-Charlie Hebdo*, http://www.senenews.com/2015/01/17/niger-niamey-mis-a-feu-par-les-manifestants-anti-charlie-hebdo_106748.html [12.11.2015].
- Nowa ustawa o równości płci*, <http://www.lewica24.pl/unia-europejska/5047-francja-nowa-ustawa-o-rownosci-plci.html> [12.11.2015].
- Ostatnie kuszenie Chrystusa*, <http://info.wyborcza.pl/temat/wyborcza/ostatnie+kuszenie+chrystusa> [21.11.2015].
- Spalone kościoły, splądrowane sklepy, zamieszki z policją. W Nigrze niespokojnie po publikacji karykatur Mahometa*, <http://www.tvp.info/18488744/spalone-koscioly-spladrowane-sklepy-zamieszki-z-policja-w-nigrze-niespokojnie-po-publicacji-karykatur-mahometa> [12.11.2015].
- Wójcik J., *Charlie Hebdo bez karykatur Mahometa. Nie oszukujmy się wolność słowa nie zwyciężyła*, <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Charlie-Hebdo-bez-karykatur-Mahometa-Nie-oszukujmy-sie-wolnosc-slowa-nie-zwyciezyla> [20.11.2015].
- Wulff entlässt Sarrazin*, <http://www.zeit.de/wirtschaft/2010-09/sarrazin-bundesbank-entlassung-2> [12.11.2015].

Vidot P.A., *Émeutes anti-Charlie: les chrétiens du Niger témoignent*, <http://www.famillechretienne.fr/politique-societe/monde/emeutes-anti-charlie-les-chretiens-du-niger-temoignent-157957> [12.11.2015].

Zabójstwo amerykańskiego ambasadora, <http://www.tvn24.pl/raporty/zabojstwo-amerykanskiego-ambasadora> [21.11.2015].

SUMMARY

Publication of cartoons of Mohammed in a Danish newspaper in 2005, began a discussion about the limits of freedom of expression and freedom of art. 10 years later similar publications of French satirical magazine „Charlie Hebdo” has led to a dramatic assassination of editorial staff. They also launched a public discussion about offending religious feelings. The article discusses two aspects of the image of Islam: negative and positive. In terms of negative author shows mocking Islam in the dominant tradition of freedom of speech, while in positive terms have been indicated some modernization, initiated by the Islamic world, like the Iranian film production on the childhood of the prophet Muhammad.

HUBERT JERZY KACZMARSKI
JAN STALONY-DOBRZAŃSKI

KANON W SZTUCE SAKRALNEJ KOŚCIOŁA¹ **Balast czy fundament wizualnej ewangelizacji** *(kilka refleksji filologa klasycznego i architekta)*

Kanon, jaki był obecny przez całą historię sztuki sakralnej Kościoła, zastąpiony został teraz inwencją twórczą i osobistą kreacją artystów. I ta właśnie zmiana wydaje się być najbardziej widoczną różnicą pomiędzy współczesną a tradycyjną ewangelizacją środkami wizualnymi. Jak jednak sytuacja ta wpłynęła na wartość i nośność ewangelizacji środkami wizualnymi. Czy wzmocniła, czy raczej osłabiła ona misję ewangelizacyjną Kościoła?

Nowoczesna ewangelizacja postępuje się bardzo szerokimi narzędziami wizualizacji. Wydawać by się mogło, że ich paleta tak znacząco się rozbudowała, iż dzisiaj możemy wręcz mówić o wizualnej rewolucji w dziele ewangelizacji. Niegdyś królowały architektura i sztuka, rzadziej – jak choćby zapomniany dziś, ale bardzo rozpowszechniony w dawnych wiekach średniowieczny dramat liturgiczny – narzędzia teatru. Obecnie, prócz tradycyjnych rodzajów wizualizacji mamy do dyspozycji film, fotografię, druki, media w tym prasę i telewizję, na koniec zaś żywołowo rosnącą przestrzeń Internetu.

Jednakże nowe możliwości nie zawsze przekładają się na wyniki w dziele ewangelizacji. Takie pojęcie jak powtórna ewangelizacja mówi wiele o stanie duchowego wypalenia, odejścia od Kościoła szerokich kręgów tradycyjnie chrześcijańskich społeczeństw. Cóż dziś pozostało po epoce, gdy średniowieczna katedra stanowiła centrum każdej społeczności, gdy jej sylweta budowała dominantę wszystkich europejskich miast. A przecież to katedra była najwyrazistszą formą wizualizacji chrystianizacji Europy, a nawet świata.

¹ Prezentowany artykuł jest zapisem refleksji, jakie architekt w Krakowie (Jan Stalony-Dobrzański) i filolog klasyczny w Warszawie (Hubert Jerzy Kaczmarek) wymieniali przez kilka tygodni odnosząc się do tematyki kanonu w sztuce sakralnej na tle wymogów współczesnej ewangelizacji. Na potrzeby sesji na UKSW całość dyskusji zredagowano pod postacią zwanego tekstu referatu.

To w niej skupiały się wszystkie „widzialne” elementy wiary. Architektura, rzeźba, malarstwo. Teologia światła w witrażu Zachodu, teologia epifanii w ikonie Wschodu.

Obecnie, pomimo tak znakomitych i szerokich technologii, ewangelizacja wizualna bynajmniej nie zajmuje centralnego miejsca w tkance społecznej; raczej szuka ostatnich wolnych szczelin, wolnych pasm i przestrzeni w dotarciu do odbiorcy. Ale jest jeszcze jedna jej nowa cecha, która wpływa zasadniczo na siłę i możliwości współczesnej ewangelizacji środkami wizualnymi. Jest ona pozbawiona swej największej niegdyś siły czyli jednolitego kanonu. Kanonu, który podświadomie kierował każdego, elitarnego czy najprostszego odbiorcę ku sferze *sacrum*.

Kanon był – jak chmury zapowiadające deszcz lub słońce zwiastujące ciepło – jednoznaczną informacją o ewangelicznym przekazie każdego sakralnego dzieła. Prace na nim fundowane mogły być różnej klasy i wartości, lecz utrzymywały jednolity poziom informacji o swej ewangelizacji misji w Kościele

Kanon, tworzony wiekami przez najznamienitszych artystów jak choćby Andreja Rublowa² w przestrzeni ikony, czy równie wybitnych teologów i duchownych jak św. Sugera, opata Cluny, inicjatora teologii światła wcielonej w świetlisty fenomen gotyckich witraży był sumą zwielokrotnionych mistycznych wizji jak i bezcennej wiedzy, która gwarantowała każdemu dziełu na nim osadzonemu od razu jasny, sakralny kontekst i przekaz. Kanon był jak współczesne, wyśrubowane i sprawdzone normy techniczne, ich przestrzeganie gwarantuje nawet średniej klasy robotnikowi szczęśliwe uniknięcie katastrofy inżynierskiej czy budowlanej. Dzieło powstałe przy ich uwzględnieniu zawsze spełniać będzie przypisane sobie funkcje.

Jednakże arcydzieła tworzone na bazie kanonu w epoce średniowiecza zaczęły się od doby baroku, a nawet renesansu spłaszczać, desakralizować. Kierunek ten podtrzymały wszystkie dalsze style od klasycyzmu, neogotyku, po neoklasycyzm czy akademizm. Sztuka sakralna przyjmować zaczęła charakter dworski. Pozostawała zewnętrzna forma, brak zaś było duchowej mocy, ewangelizacyjnego ognia. Znana jest tu pewna anegdota zgrabnie określająca owo zjawisko. Otóż – jak powiada krakowska tradycja – kłęczącemu przed swym świątobliwym płótnem Janowi Styce miał objawić się Pan

² Święty Andrzej Rublow, ros. Андрей Рублёв (ur. ok. 1360, zm. prawdopodobnie 29 stycznia 1430) – rosyjski mnich, święty prawosławny, pisarz, twórca ikon. Jest uważany za najwybitniejszego przedstawiciela moskiewskiej szkoły pisania ikon. Rosyjska Cerkiew Prawosławna kanonizowała go w 1988 z okazji obchodów Tysiąclecia Chrztu Rusi. Zob. A. Turczyński, *Andrzej Rublow. Mistrz niewidzialnej strony*, b.m.w. 2013.

mówiąc – „Styka, ty Mnie nie maluj na kolanach, ty Mnie maluj dobrze”. Podobnie ma się z historią obrazu Bożego Miłosierdzia zamówionego przez siostrę Faustynę u współczesnego jej artysty. Święta wciąż nie mogła się pogodzić z miąłkością fizycznego obrazu w porównaniu do wizji Miłosiernego Chrystusa, której tak często doświadczały jej oczy.

Nie dziwny się więc, iż kanon stanowi dziś synonim skostnienia i sztampy, jednak nie zawsze tak było. Bo czyż kanon ikony Trójcy Świętej Andreja Rublowa istniał do chwili swego artystycznego „objawienia”. To było na ową epokę zupełnie nowe, rewolucyjne odkrycie malarskie o głębokich teologicznych odniesieniach. Kanon w okresie średniowiecza wciąż powstawał, wzbogacał się, przekształcał. Stanowił żywe doświadczenie Kościoła, jak żywa była wiekami rozbudowywana katedra. Wzbogacana o nowe transepty, prezbiteria, kaplice czy ołtarze. Ale zawsze na pierwotnym planie, który zarysowany „u początku” przez stulecia obowiązywał następujące po sobie pokolenia artystów.

Kanon ten jednak wypalił się, zmarniał, uległ rozkładowi i martwocie. Na jego fundamencie pojawiła się narośl kiczu, oleodruku, wtórności. Jego wielkość i blask został szczelnie nimi pokryty. W tej sytuacji szereg artystów zdecydowało się całkowicie porzucić kanon i oprzeć swą pracę na rzecz Kościoła o własne twórcze inwencje i osobistą kreatywność. Ta postawa spotkała się z przychylnością wielu duchownych, którzy słysząc o genialnych dziełach mistrzów sztuki nowoczesnej zapragnęli podobnych arcydzieł osobistego geniuszu w swych własnych świątyniach. Nie każdy jest jednak Wyspiańskim, owszem witraż artysty Stworzenie Świata w kościele franciszkanów w Krakowie jest dziełem rewolucyjnym, lecz tylko w formie, zaś w treści to dzieło całkowicie kanoniczne – choć nowatorskie nowe w rozumieniu tematu. Nie wiedzieć czemu, nikt z artystów nie ważył się do tej chwili ukazać Boga jako istoty twórczej, dynamicznej, pełnej żaru i namiętności. Ale takim widzieli Go przecież starotestamentowi prorocy – zapalczego, zazdrosnego, żywego! Nie tylko zresztą Wyspiański tchnął nowe życie w odwieczne kanony Kościoła. Jeszcze inni geniusze sztuki nowoczesnej, jak Adam Stalony-Dobrzański³

³ Adam Stalony-Dobrzański (ur. 19 października 1904, zm. 22 marca 1985 w Krakowie) – polski malarz, grafik, konserwator dzieł sztuki, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 1945 zajął się projektowaniem witraży dla kościołów, cerkwi i zborów ewangelickich przy współpracy z krakowską firmą Żeleńskich. Wykonał też wiele polichromii i mozaik w kościołach i cerkwiach. Zajmował się też grafiką książkową i projektami szat liturgicznych.

i Jerzy Nowosielski⁴ zaprzęgnęli najnowsze zdobycze kubizmu, awangardy i abstrakcji do swych sakralnych kompozycji. Z tym, że ci dwaj ostatni posłużyli się nowoczesnymi rozwiązaniami formalnymi nie w miejsce kanonu, lecz aby kanon oczyścić, postawić do pionu, odkryć jego odwieczną chwałę i wielkość.

A co z pozostałymi, podobnie „pozakanonicznymi” dziełami nowoczesnej architektury i sztuki sakralnej, odpowiedzialnymi za wizualną ewangelizację. Z tym bywa różnie, to co miało być rozwiązaniem problemu okazało się być jego zapętleniem. Tu najlepiej sytuację obrazuje słynne dzieło Pietera Breugela „Ślepcy”.

Wielki, barokowy malarz znakomicie opisywał naturę człowieka i mechanizmy społeczne. Aby stać się pasterzem, przewodnikiem stada trzeba znać swój fach na wylot. Ten, który zabiera się za jakąkolwiek ewangelizację, słowem, obrazem, działaniem powinien wiedzieć po co i w czym Imieniu występuje. Ewangelizacja to nic innego jak apostołstwo. Który z nowoczesnych, świeckich artystów ma moc i powołanie naśladować Chrystusa, kto ma siłę poprowadzić Bożą Owczarnię ku Zbawieniu? Kto ma oczy otwarte na eschatologię, a kto jest zwyczajnie... ślepy?

Bez postawienia takiego pytania nie powinno się nikomu – mamy odwagę tak twierdzić – zlecać jakiegokolwiek pracy na rzecz Kościoła, w tym też jakiegokolwiek wizualnej ewangelizacji. Kto ze współczesnych architektów, plastyków, malarzy, rzeźbiarzy, reżyserów jest równocześnie i apostołem. Dawni mistrzowie, chroniąc się za kanonem – jak celebrans chroni się za liturgiczną szatą – byli w stanie, jeżeli nie z własnego serca, to choć z pamięci powtórzyć Credo wiary. Współczesny, pozakanoniczny twórca jest tego pozbawiony, staje nago przed owczarnią i – jeżeli sam nie uszyje własnych szat liturgicznych – nagim też i pozostaje. Jest świeckim człowiekiem, któremu oto postawiono zadanie spełnienia liturgii, owszem, coś pamięta z dzieciństwa, gdy był przez chwilę ministrantem. A tu – proszę – czeka go msza pontyfikalna, która w postaci wizualnego dzieła trwać ma na wieki.

Cisnie się na usta Andersenowskie „Król jest nagi”⁵ – wobec większości nowoczesnych „kreacji artystycznych” w sferze *sacrum*. To wielka ucztą

⁴ Jerzy Nowosielski (ur. 7 stycznia 1923 w Krakowie, zm. 21 lutego 2011) – polski malarz, rysownik, scenograf, filozof i teolog prawosławny. Uważany za jednego z najwybitniejszych współczesnych pisarzy ikon.

⁵ Por. baśń *Nowe szaty króla* J. Christiana Andersena: tyt. oryginału [duń. *Keiserens nye Klæder*] – w różnych polskich przekładach jest tłumaczony jako *Nowe szaty cesarza*. Autor baśń tę opublikował pierwszy raz w 1837 r.

bezugścia, bełkotu, katastrofy czekająca dziś – jak stoły świątynnych przekupniów – na wygnanie ze Świątyni Pańskiej. Wygnanie, albowiem dziś to piękno, będące jednym z Imion Boga i zarazem odwiecznym fundamentem wizualnej ewangelizacji Kościoła zostało z Jego świątyni wygnane.

Szukając nowego sposobów ewangelizacji przetrząśnięto wszelkie zakamarki form, symboli i odniesień, lecz bardzo rzeko posługiwano się pędzlem piękna. A przecież to tym pędzlem tworzył świąty Bóg-Kreator. To nim nasycił gęstwę Edenu, to ono wznosi mury i baszty Nowej Jerozolimy. Piękno jest owym wciąż nie odnalezionym kanonem sakralnej wizualizacji. Piękno, które stało się odkryciem sztuki nowoczesnej, piękno czystej abstrakcyjnej formy niosące radość oczom, pokrzepienie duszy, spokój sercu.

Nowoczesna sztuka dała narzędzia do odbudowy sakralnego kanonu piękna, który przez wieki był fundamentem wizualnej ewangelizacji Kościoła. Uważamy, że niestety, ani Kościół nie dostrzegł owej świeżej czystości, ani też nowoczesna sztuka nie dotarła do swej jedynej i prawdziwej eschatologii. Eschatologii czystych form zawartej w boskim pięknie kosmosu. Kościół i piękno, idące w wiekach katedr „pod rękę” mijają się dziś permanentnie, ale ma to dużo głębsze, niż tylko estetyczne przyczyny.

Wizualna strona ewangelizacji stała się dziś dla Kościoła jakby sprawą wstydliwą, przerostem formy nad treścią. Wydaje nam się, że można dziś zauważyć w Kościele Katolickim coś na kształt kalwińskiego ikonoklazmu, odrzucenie sztuki, jako zbędnego balastu w drodze do zbawienia. Ikonoklazm ten jest może nie tak oficjalny i brutalny, ale – jak widać to gołym okiem – zaprawdę skuteczny. Ikonoklazm, który u ewangelików zakończył się – mamy odwagę tak mniemać – kompletną dewastacją całego dziedzictwa artystycznego Kościoła. W ewangelickiej Szwajcarii pozostało nie więcej niż 10% dzieł dawnej sztuki sakralnej, czyli o wiele mniej niż pozostało ich po siedemdziesięciu latach bolszewizmu w Rosji! Twarda jest to mowa, mamy tego świadomość.

Miłosierdzie, ofiarność, moralność, rodzina, ochrona życia – oto współczesne priorytety. To bardzo cenne, ale tak, jak samo piękno bez dobra i mądrości może być bezwartościowe, tak prawdziwą mądrość i takie też dobro łatwo zweryfikować pędzlem piękna. Brzydota – choćby nie wiem jak nas przekonywała o swych błogosławieństwach – nie może być prawdziwie dobra i mądra.

Nawet najpiękniejsze ludzkie oblicze, na którym maluje się zło lub beznadziejna głupota, staje się od razu szkaradne. Te trzy nieodłączne pojęcia – niczym ziemski trójca wiary – mądrość, dobro i piękno dopiero

wspólnie mogą podjąć się nowej, udanej ewangelizacji, a tym bardziej re-ewangelizacji. Piękno ma przecież, równie co Kościół, powszechne (czyli z grecka: katolickie) właściwości. Obecne w twórczej kreacji artysty podnosi ją automatycznie do poziomu kanonu. Jest niczym innym, jak wizualizacją przysłego Królestwa, w którym nie będzie rzeczy pierwszych, płaczu, cierpienia, brzydoty. Jest ono dane każdemu, nawet nieprzygotowanemu teologicznie artyście i takiemu też odbiorcy. Piękno jest ową pierwszą boską „szatą liturgiczną”, którą w swej nagości nosili w Raju Adam i Ewa. Piękno jest narzędziem, które budowało dawne kanony sakralnej sztuk chrześcijaństwa, jest również zdolne do tworzenia dziś nowych kanonów wizualnej ewangelizacji Kościoła. I trzeba tu przypomnieć słowa Cypriana Norwida: „piękno na to jest, by zachwycało /Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”⁶. I pamiętać tę myśl Wieszcza, także gdy mówimy o wizualizacji w dziele ewangelizacji.

Dawne kanony, które niejako „wymuszały” piękno, dziś już zmarniały. Czy jednak współczesny artysta ukształtowany na glebie kiczu, deprawacji, prostackiej świeckości, (a wręcz cynizmu) podoła misji apostołskiej – czy wskrzesi w swym sercu, w swej swobodnej, twórczej kreacji czyste, boskie piękno i położy go przed wspólnotą – Kościołem?

Na to odpowiedzieć nie potrafimy. Wydaje się to być niemożliwe, ale tam, gdzie ludzka wyobraźnia rozkłada ręce, pojawia się miejsce puste, wolne, czekające na... cud.

A więc – czuwajmy, by go nie przegapić. Czuwajmy !!!

WYBRANA LITERATURA

- Biegański P., *Architektura, sztuka, kształtowania przestrzeni*, Warszawa 1974.
- Bochnak A., *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948 (*Historia nauki polskiej w monografiach*, cz. 22).
- Frankl P., *Zu Fragen des Stils*, Leipzig 1988.
- Gieysztor A., *Dziedzictwo; Dziedzictwo i suwerenność; Europa: Sztuka, historia, historyk*, w: tenże, *O dziedzictwie kultury*, Warszawa 2000.
- Gombrich E., *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981.
- Jarzębski J., *Po co Panofsky?*, „Teksty”, 17(1974), z. 5.
- Kalinowski L., *Max Dvořak i jego metoda badań nad sztuką. Suplement*, Warszawa 1974.

⁶ *Promethidion. Dialog Bogumił*. Paryż 1851.

- Koch W., *Style w architekturze*, Warszawa 1996.
- Krajewski K., *Mała encyklopedia architektury i wnętrz*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1999.
- Małkiewicz A., *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków, 2005.
- Mączyński F., *Elementy i detale architektoniczne w rozwoju historycznym*, Warszawa 1965.
- Norberg-Schulz Ch., *Bycie przestrzeń, architektura*, Warszawa 2000.
- Ostrowski M., *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa – Kraków 1997.
- Pevsner N., *A History of Building Types*, Washington 1970.
- Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Encyklopedia architektury*, Warszawa 1997.
- Piwocki K., *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej, [w:] Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.
- Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
- Rosner K., *Paul Ricoeur – filozoficzne źródła jego hermeneutyki*, w: P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.
- Skubiszewski P., *O dwóch sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty”, 17(1974), z. 5.
- Stróżewski Wł., *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *Sztuka i wartość. Materiały XI seminarium metodologicznego SHS*, red. M. Poprzęcka, Nieborów 1986.
- Szolginia W., *Architektura i budownictwo, ilustrowana encyklopedia dla wszystkich*, Warszawa 1975.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Skupienie i marzenie*, Kraków 1951.
- Toynbee A.J., *Cywilizacja w czasie próby*, Warszawa 1991.
- Współczesna myśl estetyczna. Wybór tekstów*, oprac. R. Różanowski, Wrocław 1993.

SUMMARY

The canon, present throughout the history of the Church's art, has now been replaced by personal creation of artists. And just this change seems to make the most significant difference between the contemporary and traditional evangelization by visual means. The question remains whether this choice has strengthened, or rather weakened, the Church's evangelizing mission?

Moving away from the uniform canon, which once subconsciously guided every spectator towards the sphere of the sacred, has been due to the slow

process of secularization of the canonical sacral art, the emergence of the kitsch growth. In this situation a number of artists have chosen to find their work for the Church upon their own creative inventions and personal creativity.

Today reigns the „non-canonical” ethos of modern sacral art works. But what was to be a solution to the problem, has turned out to be its kink. Evangelism is nothing but the apostolate. Who of the modern, secular artists has the power and vocation to follow Christ, who of them is an apostle?

The king is naked – springs to your lips with regard to most modern „artistic creation” in the realm of the sacred. Or maybe just the brush of beauty, with which God the Creator invokes worlds, has gone unnoticed. Seeking the purity of form modern art has produced tools to restore the sacral canon of beauty. Unfortunately, neither the Church has acknowledged the fresh purity, nor the modern art has reached to its true, sacral eschatology. The Church and beauty, going „arm in arm” in the ages of cathedrals, today pass each other permanently, but this has its much deeper causes.

Now art has become a matter somewhat embarrassing for the Church, a triumph of form over substance. Mercy, generosity, family, protection of life – these are the modern priorities. This is very valuable, but as beauty alone without goodness and wisdom may be worthless, so true wisdom and goodness are easily verifiable with the brush of beauty. Ugliness – no matter how convincing to its blessings – cannot be truly valuable. Beauty is nothing but a visualization of the future Kingdom, where there will be no things first, crying, suffering, and ugliness.

The old canons that somehow „forced” beauty, have now withered. Will, however, a contemporary artist grown in the soil of kitsch, coarse secularism and even cynicism, live up to the apostolic mission – will resurrect in their artistic creations the pure, divine beauty and submit it the community – the Church? This is a question we cannot answer, it seems to be just impossible, but where human imagination throws its hands up, there is a place empty, free, waiting for... a miracle. So – let’s keep awake.

KS. IGNACY BOKWA

Teologiczne obrazy Kościoła

WITOLD KAWECKI CSsR

Film jako wizualizacja i komunikowanie wiary

DAGMARA JASZEWSKA

Teologia polska. O filmie Marka Koterskiego „Wszyscy jesteśmy Chrystusami”

KS. LEONARD FIC

Motywy religijne w indyjskiej sztuce filmowej

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

Reewangelizacja przez kulturę. Teatr jako miejsce działania teologii wizualnej

BOGUMIŁ GACKA MIC

Stosowanie jasnej zasady personalizmu w mass mediach

KS. JÓZEF ŁUPIŃSKI

*Wiara i sztuka. Kielichy i pateny w Polsce do końca XII wieku
oraz ich programy ikonograficzne*

KS. NORBERT MOJŻYŃ

Karta Wenecka a dziedzictwo kulturowe Kościoła katolickiego

WOJCIECH KLUJ OMI

Wizualizacja wiary na przykładzie sztuki chrześcijańskiej w Chinach

JAROSŁAW RÓŻAŃSKI OMI

*Przykłady wizualizacji Ewangelii i inkulturacji w architekturze sakralnej
w północnym Kamerunie*

TOMASZ SZYSZKA SVD

Sztuka sakralna w redukcjach jezuickich jako efektywny środek ewangelizacji Indian

ALDONA PIWKO

Znaczenie obrazu w tradycji muzułmańskiej

KS. WALDEMAR CISŁO

Wizualizacja w islamie. Prowokacja czy próba ustalenia granic wolności wypowiedzi?

HUBERT KACZMARSKI, JAN STALONY-DOBRZAŃSKI

*Kanon w sztuce sakralnej Kościoła – balast czy fundament wizualnej ewangelizacji
(kilka refleksji filologa klasycznego i i architekta)*



Institut Dialogu Kultury i Religii
Wydział Teologiczny UKSW



Wydawnictwo Uniwersytetu
Kardynała Stefana Wyszyńskiego