

Lucjan Bartkowiak CR

 <https://orcid.org/0000-0001-8375-2790>

Wnętrze świątyni. Objawienie prawdy o Bogu i o świecie

Świątynie polskie, biorąc pod uwagę wszystkie względy warunkujące budownictwo współczesne, powinny mieć cechy nie tylko architektury najnowszej, ale odróżniać się od budynku świeckich wyrazem sakralnym, czego najistotniejszym znakiem będzie zawsze wznoszący się nad całością krzyż, jako nieprzemijający symbol chrześcijaństwa¹.

Powyższy cytat, wzięty z polskiego podręcznika budowy obiektów sakralnych, przypomniał mi rzymskie wykłady ks. prof. Crispina Valenziano, który oprowadzając swoich studentów po najstarszych chrześcijańskich bazylikach Rzymu, w ramach kursów sztuki sakralnej, opowiadając im o sakralności budynku przeznaczonego do kultu, tłumaczył konieczność sakralności, która wyraża się w odmienności budynku kultycznego od architektury świeckiej. Chodzi więc o to, aby świątynia, usytuowana pośród budynków mieszkalnych, usługowych oraz administracyjnych, przypominała o inności duchowego świata, którego tajemnicę objawia chrześcijańska liturgia.

¹ *Budowa i konserwacja kościołów*, oprac. zbior., wyd. Rada Prymasowska Budowy Kościołów, Warszawa 1981, s. 39.

Temat niniejszej publikacji ma skłonić do refleksji nad tym, jak architektura sakralna, obecna pośród architektury świeckiej, wyraża tajemnicę obecności Kościoła w świecie i świata w Kościele. Ostatnie dziesięciolecia architektury sakralnej w Polsce budzą sporo kontrowersji. Mamy do czynienia z wieloma wspaniałymi przykładami współczesnej architektury sakralnej, a równocześnie coraz więcej kościołów, których jakość artystyczna odbiega daleko od tego, o czym piszą autorzy przytoczonego już na początku podręcznika. Większość nowopowstałych świątyń w Polsce kojarzy się z tak zwanymi „kurami”, „ekierkami” i „silosami”, a ich architektura nierzadko zdaje się ośmieszać krzyż, który nad nimi góruje.

W pierwszej części niniejszego opracowania spróbuję zatrzymać się nad tym, co wydaje mi się istotne w architekturze sakralnej, która znajduje się na styku dwóch rzeczywistości: materii i ducha. Inspiracją dla moich rozważań będzie historia architektury romańskiej. Będę opierał się przede wszystkim na notatkach, jakie sporządziłem w czasie niezapomnianych wykładów ks. prof. Valencjano, prowadzonych na żywo w najpiękniejszych bazylikach Wiecznego Miasta. W drugiej części spróbuję pokazać takie rozwiązania współczesnej architektury sakralnej, które zdają się dobrze odpowiadać na główny i podstawowy cel budynków przeznaczonych do sprawowania liturgii.

Inność, czyli co?

Marko Iwan Rupnik w swoich publikacjach i przy różnych okazjach często tłumaczy, że wszystko, co wchodzi do liturgii, musi przejść przez swojego rodzaju „chrzest”. „Chrzest” dzieł sztuki powinien więc, podobnie jak w przypadku chrztu człowieka, pozostawić na nich niezatarty ślad sakralności.

Na sztukę wchodzącą do przestrzeni liturgicznej należy patrzeć, stosując logikę podobną do logiki sakramentu. To, że w Eucharystii smakuję miłość Boga,

nie oznacza, że zaczynam gardzić ziarnem i chlebem. Przeciwnie, dostrzegam ich prawdziwy sens².

Sztuka sakralna, a więc także sztuka budowania miejsc przeznaczonych do kultu chrześcijańskiego, wyrasta z doświadczenia koegzystencji dwóch światów: świata materii, widzialnego zmysłowo, i świata duchowego, dostępnego przede wszystkim zmysłom duchowym. Według tej zasady to, co materialne, widzialne i doświadczalne w języku estetyki, komunikuje bogactwo niewidzialnego świata duchowego. Jest to zasada symboliczna, która stoi u podstaw szeroko rozumianej sztuki sakralnej. Chodzi o to, aby poprzez widzialne objawić i uobecnić niewidzialne; przez materialne uobecnić to, co duchowe. W ten sposób to, co widzialne w obszarze architektury i pozostałych sztuk pięknych (forma), zdolne jest objawić to, co niewidzialne (treść), co dotyczy świata duchowego, a więc przede wszystkim Boga i Jego tajemnic. Podstawą takiego myślenia jest nauka drugiego Soboru Nicejskiego³.

Kościół jest miejscem, w którym przekracza się śmierć i dlatego płynące z niego światło oświetla wszystko, ukazuje ostateczny sens i prawdziwe znaczenie spraw. [...] w świetle płynącym z wnętrza kościoła odsłaniają się znaczenia i prawdziwy, ostateczny sens tego, co się tu dokonuje⁴.

Ale nie było tak od początku. Zanim chrześcijanie zaczęli budować swoje świątynie, musiało upłynąć kilka wieków. Pierwsi wyznawcy Chrystusa nie stawiali ołtarzy, o czym dobitnie świadczy znana historyczna fraza Minicjusza Feliksa – nie mamy ołtarzy – *aras non habemus*⁵, a najstarsze doświadczenie Kościoła wyraża

2 M. I. Rupnik, *Czerwień Niebieskiego Jeruzalem, o Sztuce, Wierze i Ewangelizacji*, Wydawnictwo Świętego Wojciecha, Poznań 2018, s. 129.

3 T. Špidlik, *Alle Fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Lipa, Roma 2006, s. 23.

4 I. Rupnik, *Czerwień...*, dz. cyt., s. 124.

5 R. Taft, *A partire dalla liturgia*, Lipa, Roma 2004, s. 109. W tym kontekście pierwsi chrześcijanie pochodzenia żydowskiego kontynuowali swoje modlitwy w synagogach, ale sprawowanie Pamiątki Pana w symbolu łamanego

się przede wszystkim w żywej wspólnocie (por. Dz 7, 48 i 17, 24). Warto w tym momencie wspomnieć, że kiedy wybuchły prześladowania młodej wspólnoty, kontynuowała ona swoją modlitwę liturgiczną we wszystkich w tych miejscach, w których to było możliwe. Dionizy z Aleksandrii zaświadcza: „Kiedy byliśmy prześladowani, nie przestawaliśmy celebrować naszych świątecznych dni. Każde miejsce, pole, pustynia, statek, stajnia, więzienie służyły za kościół, aby celebrować święte zebranie” (tłum. wł.)⁶. Pierwsi chrześcijanie wiedzieli dobrze, że to nie budynek kościelny uświęca wspólnotę, ale wspólnota uświęca miejsce sprawowanego kultu.

Dopiero *pax constantiniana* (313 r.) daje impuls do wyjścia z ukrycia i formowania się publicznych miejsc kultu – te zaś na samym początku zapożyczane są ze świata świeckiego. Liturgia chrześcijańska, wyrosła z liturgii domowej pierwotnego Kościoła, wprowadzona zostaje do ofiarowanych jej na użytek publicznych przestrzeni dawnych bazylik konstantyńskich. I nawet wtedy, pomimo różnorodnych możliwości architektonicznych, chrześcijanie Rzymu nie przestają zbierać się na *fractio panis* w domach. Jak zauważają różni autorzy, obok wielkich zebrań liturgicznych dalej sprawuje się liturgię w domach. Odchodzenie od liturgii domowej na rzecz kultu świątynnego następuje stopniowo. W późnym antyku budynek kościelny był przede wszystkim miejscem zebrania się wspólnoty, a nie świątynią oferującą odpoczynek Bogu – ta bowiem nadal kojarzyła się bądź ze świątynią Starego Przymierza, bądź z miejscami kultu pogańskiego. Nawet wtedy, kiedy poszczególne Kościoły *Megalo Ekklesia Oikomene Romana* zaczęły wznosić pierwsze świątynie, wspólnota zebrana wokół ołtarza stanowiła miejsce zamieszkiwania i objawiania się Boga, a nie kościelny budynek⁷.

chleba celebrowali w domach przy stołach rodzinnych, przy których często gromadzili się coraz liczniejsi współwyznawcy Chrystusa (tłum. wł.). J. Plazaola, *La Chiesa e l'Arte, per una Styria d'Occidente, Chiesa e societa*, Jaca Book, Milano 1998, s. 17.

6 J. Plazaola, *La Chiesa...*, dz. cyt., s. 19.

7 R. Taft, *Spazio e orientamento nelle liturgie d'Oriente e d'Occidente: convergenze e divergenze*, [w:] F. Debuyst, *Spazio liturgico e orientamento*, Edizioni Qiqajon,

Takie rozumowanie zaczęło powoli ulegać zmianie w II połowie IV w., kiedy to „Kościół przestał być prostą i gościnną przestrzenią dla chrześcijańskiej rodziny, aby stać się świątynią i pałacem Niebiańskiego Imperatora” (tłum. wł.)⁸. Era Konstantyna inicjuje czas wielkich i pięknych budowli sakralnych, tak na zachodzie, jak i na wschodzie cesarstwa. Następcy Konstantyna będą kontynuować to dzieło, zwłaszcza Teodozjusz i Justynian, zdobiąc imperium kolejnymi perłami architektury sakralnej, dekorowanymi najwyższej jakości mozaikami oraz wyrafinowanymi okładzinami z różnorodnego kamienia typu *opus sectile*.

Zanim więc zaczniemy rozpoznawać budynek sakralny jako miejsce objawiające nam świat w Bogu i miejsce oraz rolę człowieka w tym świecie, pamiętać należy o pierwotnym rozumieniu kościelnego budynku jako miejsca objawienia się wspólnoty, która jest żywym Kościołem Boga, bez którego wszystko to, co materialne, traci swój wewnętrzny sens. Takie też są pierwsze fundacje kościelne.

W Rzymie za czasów Cesarza Konstantyna wzniesiono monumentalne wręcz bazyliki nad grobem Apostoła Piotra oraz katedralną bazylikę Chrystusa Zbawiciela, dziś nazywaną bazyliką św. Jana na Lateranie. W międzyczasie Kościół rzymski wznosi sam bazylikę ku czci Najświętszej Maryi Panny na wzgórzu Eskwilimskim. Do nich szybko dołączy monumentalna bazylika Teodozjusza nad grobem św. Pawła. Przestrzenność, wielkoformatowość tych fundacji ma służyć zbierającej się licznej wspólnoty. Podobnie jest w wielu innych częściach Cesarstwa Rzymskiego, tak na zachodzie, jak i na wschodzie, czego wyjątkowym symbolem niewątpliwie stanie się konstantyński kompleks sakralny bazyliki Grobu Pańskiego w Jerozolimie, bazylika Narodzenia Pańskiego w Betlejem czy wreszcie wspaniała konstantynopolitańska Hagia Sophia, ufundowana przez Justyniana w latach 531–537⁹.

Comunitá di Bose, Magnano 2007, s. 220.

⁸ J. Plazaola, *La Chiesa...*, dz. cyt., s. 31.

⁹ Justyniańska bazylika Mądrości Bożej w Konstantynopolu została wzniesiona na miejscu poprzedniej, zniszczonej wyniku wielkiego pożaru, jaki wzniesiony

Na rozwój sztuki sakralnej II poł. I tysiąclecia przemożny wpływ wywiera teologia ojców Kościoła, zwłaszcza wielkich autorów tradycji wschodniej VI i VII wieku (recepca teologii Pseudo-Dionizego Areopagity, pisma św. Jana Damasceńskiego, alegoryczna szkoła Aleksandrii czy teologiczna tradycja Antiochii), nowe orzeczenia soborowe (Nicea II—787) oraz rozbudowywana liturgia, zwłaszcza bizantyńska. Procesowi temu sprzyja pojawienie się islamu i jego silne parcie w kierunku zachodu oraz związany z tym pośrednio kryzys ikonoklastyczny (730–843). Zbieżność tych różnorodnych czynników¹⁰ podkreśla nowe rozumienie materii i jej znaczenia w duchowości, czego wyrazem jest sztuka sakralna, w tym budynek świątynny. O ile początkowo rozwój tej teologii nie wywierał znaczącego wpływu na powstające i rozbudowywane bazyliki zachodu, o tyle z biegiem czasu pozostawił taki sam ślad w rozumieniu świątyni chrześcijańskiej w kulturze łacińskiej, jaki już mocno zadomowił się w obrządkach wschodnich¹¹.

Jak widać z powyższego, rozumienie znaczenia budynku kościelnego jako przestrzeni, w której gromadzi się Kościół, żywa wspólnota — Mistyczne Ciało Chrystusa, aby sprawować kult eucharystyczny, rozwijało się na przestrzeni wieków i wkroczyło w drugie tysiąclecie z uformowaną teologią. Zmieniające się uwarunkowania tak polityczne, jak i kulturowe, różne na wschodzie i zachodzie, przejawiały się w artystycznych mutacjach formalnych, rozumianych jako artystyczne style kulturowe. Pozostawiły jednak

został podczas zamieszek powstania Nika w styczniu 532 roku. Budowa tej największej przez wieki świątyni chrześcijańskiej ruszyła 23 lutego 532 roku, a trwała 5 lat i 11 miesięcy. Jej architektami byli Antemiusz z Tralles i Izydor z Miletu. Świątynia została ukończona 27 grudnia 537 roku. Zob. Procopio di Cesarea, *Santa Sofia di Constantinopoli, un tempio di luce*, Jaca Book, Milano 2011, s. 86–87.

¹⁰ Szerzej — polecam artykuł: M. Tenace, *Antropologia II Soboru w Nicei*, [w:] T. Špidlik, *Chrześcijańska tożsamość Europy: dwa płuca*, Bratni Zew, Kraków 2007, s. 237–264.

¹¹ J. Plazaola, *La Chiesa...*, dz. cyt., s. 37.

nienaruszoną wewnętrzną treść znaczeniową, symboliczną, wnętrza kościelnego.

W tym kontekście trzeba pamiętać o dwóch istotnych czynnikach, które miały wyjątkowy wpływ na formowanie się sakralnej sztuki liturgicznej zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie. Historyczny ikonoklazm spetryfikował wschodniochrześcijańskie rozumienie sztuki przeznaczonej do kultu na wszystkich jej poziomach. Czas poikonoklastyczny dla wiernych Kościołów wschodnich jest czasem kształtującego się kanonu sztuki sakralnej, mającego zabezpieczyć wspólnotę prawosławną przed „powtórką tragedii”. Jak zwięźle ujmuje to Leonid Uspienski: „Po triumfie ortodoksji utrwala się w Konstantynopolu ostateczna forma tego, co określamy jako «obrządek bizantyński». Powstaje harmonijna całość, skupiająca architekturę, poezję, malarstwo, śpiew i wyznaczająca im jedyny cel: wyrażenie samej istoty ortodoksji”¹². Proces ten swój szczyt osiąga w moskiewskim soborze Stu Rozdziałów, który raz na zawsze sankcjonuje niezmiennosc form artystycznych sztuki bizantyjskiej, tak w obszarze architektury, jak i wszystkich pozostałych dziedzin sztuki¹³.

Kościół zachodni nie musiał walczyć o wizerunki święte. Co więcej, w bolesnym czasie ikonoklazmu, na ile potrafił, okazywał prześladowanym ogromne wsparcie duchowe, moralne oraz praktyczne, stając się schronieniem i domem dla wielu ikonografów, którzy znaleźli dla siebie ratunek w ucieczce na zachód¹⁴, czego liczne ślady

¹² L. Uspienski, *Teologia ikony*, W drodze, Poznań 1983, s. 168.

¹³ P. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*, PAX, Warszawa 1984, s. 144.

¹⁴ L. Uspienski, *Teologia ikony*, dz. cyt., s. 83. Wymownym świadectwem walki zachodniego Chrześcijaństwa z Ikonoklazmem niech będzie fragment listu papieża Grzegorza II do Cesarza Leona III Izauryjskiego z ok. 730 r.: „Jak tylko wstąpiłeś na tron cesarski, nie pozostałeś do końca wiernym dogmatycznym ustaleniom ojców. Widząc stojącego przed sobą święte kościoły odziane w szaty ozdobne złotem, odarłeś je z piękna i ogołociłeś. Bo czymże właściwie są nasze kościoły? Nie są to tylko ukształtowane ręką ludzką kamienie, Drzewo, ce-gły i glina, gdyż otrzymały ozdobę w postaci obrazów i scen przedstawiających cuda i cierpienia pana naszego, jego świętej i pełnej chwały matki i świętych Apostołów. Na te obrazy i sceny niektórzy ludzie przeznaczają swoje mienie.

pozostały do dziś w kościołach Italii¹⁵. Na zachodzie zaszedł inny duchowo-intelektualny proces, który w rezultacie przyniósł sztuce sakralnej nowe rozumienie i rozwój. Faktorami tego procesu stały się: trudny dialog Kościołów Rzymu i Konstantynopola, liczne niezrozumienia i konflikty, uwieńczone w rezultacie Wielką Schizmą, z symboliczną datą 16 lipca 1054 r.¹⁶, narodziny teologii scholastycznej, odkrycia pism Arystotelesa oraz teologia św. Tomasza z Akwinu, wreszcie zachwyty sztuką klasycznego Antyku¹⁷. Najpełniejszym przejawem tej koncepcji sztuki stał się rozkwit renesansu z kulturowymi kolosami epoki – Michałem Aniołem, Rafaelem i Berninim – na czele. Sztuka ta, mocno osadzona w trójwymiarowości stworzonego świata, rezygnuje z symbolicznych środków wyrazu, jakim pozostała wierna wschodnia ikonografia. Po Giottcie miejsce tła przestaje wypełniać złoto – symboliczno-artystyczny

Mężczyźni i kobiety przychodzą, niosąc na rękę małe, dopiero co ochrzczone dzieci, młodzi ludzie w męskim wieku i nową nawróceni poganie i wskazują palcami na te sceny, w ten sposób sami się nimi budując i podnosząc ku Bogu myśli i serca. Ty natomiast odebrałeś to wszystko prostym ludziom, każąc im tracić czas na słuchaniu pustych słów i próżnej gadaniny przy grze na cytrze, wtórze grzechotek i biciu w bębny i zamiast skłaniać ich do aktów dziękczynienia i uwielbienia, każesz im słuchać pogańskich mitów. Ponoś więc konsekwencje tego razem z owymi bajzarami i rozprawiającymi nieukami! Usłuchaj, Cesarzu, naszej skromnej osoby, zaprzestań tego i idź za świętymi Kościołami, przyjmując je takimi, jakimi niegdyś je znalazłeś. Dogmaty nie należą do kompetencji cesarzy, lecz Biskupów, ponieważ my poznajemy «zamyśl Pana» [...]. Gdyby tak pozbawiono Cię cesarskich insygniów – płaszcza purpurowego, diademem na skroni, szaty szkarłatnej, wspaniałej świty – z pewnością w oczach ludzi stałbyś się kimś nie pokaznym, brzydkim i nic nieznaczącym. Takimi właśnie Ty uczyniłeś kościoły. Odarłeś poświęcone kościoły z piękna i uczyniłeś je brzydkimi, a tak nie wolno Ci postępować”. M. Starowiejski, *Sobory niepodzielnego Kościoła*, Wydawnictwo M, Kraków 2016, s. 403.

- 15 Np. liturgiczne wspomnienie Wszystkich Świętych czy sztuka ikoniczna obecna w wielu kościołach przedrenesansowej Italii.
- 16 E. Przekop, *Rzym – Konstantynopol, na drogach podziału i pojednania*, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, Olsztyn 1987, s. 49.
- 17 Zwięźle i trafnie proces zmian, uwarunkowany różnymi czynnikami, podaje: A. Napiórkowski, *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Wydawnictwo M, Kraków 2003, s. 21–22.

walor transcendencji (Floreński), a zaczyna zajmować pejzaż, pełen błękitów i zieleni. Jak pisze Rupnik:

Choć podmiotem wyobrażeń jest coś ściśle religijnego, artyści (renesansu) nie inspirowali się już po prostu tym, co mówi Pismo Święte lub liturgia, ale przeważa sposób rozumienia tych faktów przez człowieka. Znaczy to, że cała rzeczywistość jest podporządkowana własnej wizji. I nie wahają się oni podporządkować jej także Boga. W pewnym sensie trzeci wymiar pozwala zobaczyć świat podporządkowany człowiekowi. To on jest punktem odniesienia. Jednym z najważniejszych wyzwań, jakie stoją przed epoką renesansową, jest bowiem relacja między szczegółem a całością. Ta dynamika będzie przenikać wszystkie dziedziny kultury, dochodząc aż do naszych czasów¹⁸.

Konsekwencją takiego podejścia do sztuki będzie szeroko posunięty proces sekularyzacji sztuki liturgicznej, w tym także architektury. Jak zauważa Rupnik, wyjątkowym, znakowym wręcz przejawem tego procesu, jest pałacowa, a nie kościelna, świecka, a nie sakralna, fasada Bazyliki św. Piotra, którą Carlo Maderna „przyćmił” monumentalną, nawiązującą do prastarego języka chrześcijańskiej architektury kopułą Michała Anioła¹⁹.

Mimo wielu różnic sztuki liturgicznej zachodu i wschodu trudno jest jednak zarzucić tradycji rzymskiej braku jasnej i wyrazistej wizji świątyni jako miejsca świętego, w którym Bóg komunikuje się wspólnocie, zanurzonej w sprawowaniu sakramentów. Pomimo dynamicznie rozwijającej się różnorodności stylów architektonicznych, prądów myślowych oraz burzliwej polityczno-kościelnej historii architektura sakralna Kościoła katolickiego pozostała wierna zasadniczej semantyce ideowej kościelnego budynku, a jego podstawę stanowi rozróżnienie na to, co we wnętrzu kościoła jest obrazem czasu — *profanum* (przed-objawieniowe), a co jest obrazem wieczności — *sacrosancta Eaternitas*.

18 M. Rupnik, *Duchowa lektura rzeczywistości*, [w:] T. Špidlik, *Teologia pastoralna, Duszpasterstwo na nowe czasy*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2010, s. 42.

19 M. Rupnik, *Duchowa lektura rzeczywistości*, dz. cyt., s. 55.

Niewątpliwie problematycznym w tym kontekście okazuje się czas po II Soborze Watykańskim i związany z tym brak dostatecznej liczby miejsc kształcenia twórców sztuki sakralnej. Niekompetencja i dowolność przysparzają kłopotów wielu współcześnie budowanym kościołom, często obiegowo nazywanymi *kurami*, *ekierkami* lub *silosami*, które, choć wierne zasadzie inności tego, co duchowe, od tego, co świeckie, swoją formą daleko odbiegają od klasycznego pojęcia domu Bożego. Najjaskrawszym tego przejawem jest zjawisko tzw. martwych kościołów, czyli budynków, które – choć powstały na zamówienie konkretnych wspólnot diecezjalnych bądź parafialnych – pozostały opuszczone ze względu na brak zrozumienia i akceptacji wiernych. Czy w procesie kulturowego dojrzewania kolejne pokolenia tych świątyń do nich powrócą? A może w tym geście opuszczenia przejawia się również estetyczny *sensus fidelium* ludu Bożego? Obie powyższe możliwości na pewno się nie wykluczają.

Teologiczna koncepcja liturgicznej przestrzeni budynku kościelnego na zachodzie pozostała niezmienna w obszarze tego, co dotyczy jej zasadniczej treści. Zmienna pozostała jedynie forma, która kształtowana jest pod wpływem nowych tendencji i stylu w sztuce świata zachodniego oraz czynników ekonomicznych. Przykłady takiej architektury możemy znaleźć w prezentacji architektury współczesnych kościołów Jakuba Turbasy²⁰. Pośród różnych obiektów z Włoch i Czech autor zaprezentował także jeden z kilku wspaniałych projektów polskiego architekta, prof. Stanisława Niemczyka. Chodzi o kościół p.w. Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach Dziedzicach. Warto w tym miejscu wspomnieć, że prof. Niemczyk jest autorem dwóch innych nie mniej wspaniałych projektów sakralnych w Tychach i jednego w Krakowie. Świeżość formy, odwaga w różnorodności użytego materiału oraz mocne osadzenie w polskim krajobrazie udowadniają, że dobra architektura sakralna jest obecna także w Polsce. Jako zmartwychwstaniec pozwolę sobie dołączyć do wymienionych wyżej projektów realizację

²⁰ J. Turbasa, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2019.

kościół seminaryjny Emaus prof. D. Kozłowskiego na krakowskim Zakrzówku.

Zasadniczą treścią każdej architektury kultycznej jest spotkanie świata reprezentowanego przez człowieka z Absolutem, rozpoznany jako Stwórca wszystkiego. W chrześcijaństwie spotkanie to nabiera bardzo osobistego, wręcz intymnego charakteru. Już w pierwszym tysiącleciu teologowie widzieli w ludzkości i Bogu oblubienicę i Oblubieńca, którzy w splocie liturgii, wyrażającej wzajemną miłość, przenikają się nawzajem, wymieniając darami. Ludzkość przez posługę kapłana przynosi Ojcu przez Syna w Duchu Świętym cały stworzony świat, reprezentowany w darach chleba i wina. Ojciec zaś, przez Syna Bożego w Duchu Świętym, ofiarowuje ludzkości uczestnictwo w życiu, którego obrazem jest królestwo niebieskie. W ten sposób świątynia staje się przestrzenią duchowej wymiany pomiędzy tym, co odwieczne, i tym, co czasowe; tym, co boskie – istniejące od zawsze – a tym, co osadzone w czasowej przemijalności. Architektoniczno-artystycznym wyrazem tego spotkania przez długie wieki był spłot dwóch figur: kwadratu/prostokąta – sześcianu i koła – kuli.

Stosunek koła do kwadratu albo kuli do sześcianu stanowi w istocie fundament architektury sakralnej. Kopia albo sklepienie «wznosi» się nad sześcianem nawy, jak niebo fizyczne jest „położone” ponad ziemią i z tej właśnie przyczyny większość dawnych sklepień malowano na niebiesko i ozdabiano gwiazdami²¹.

Kwadrat/prostokąt oznaczał figurę czasu, a koło – wieczność. Wyznaczające prostokąt punkty są symbolem końca i początku linii, które go tworzą. Koło zaś, jako figura idealna, stało się symbolem wieczności. W ten sposób na wschodzie od najstarszych czasów, zwłaszcza w okresie rozwiniętej kultury bizantyńskiej, świątynie komponowane były na zasadzie łączenia tych dwóch figur. Wyodrębnione formy prostokątnych naw oraz oparte na

²¹ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Znak, Kraków 1994, s. 31.

okręgach absydy stały się pierwszą ikoną—katechezą o bogoczo-wieczności Chrystusa.

Warto przy tym zauważyć, że tak na wschodzie, jak i na zachodzie konstruowanie przestrzeni przeznaczonej do kultu chrześcijańskiego otrzymało swoistego rodzaju dwuwektorowość: liniarną/horyzontalną i wertykalną. W ten sposób każda świątynia chrześcijańska wpisywała się horyzontalny sposób myślenia czasowego, jako oś rozpięta pomiędzy wejściem lub baptysterium a prezbiterium. Linie te nazywane złotą osią stawały się symbolicznym obrazem duchowej drogi życia człowieka—od narodzin w sakramencie chrztu aż po zjednoczenie z Bogiem w tajemnicy zaślubin/śmierci. Z kolei wertykał rozpięty pomiędzy ziemią a niebem, między *omphalos'em* a latarnią świątyni krzyżowo-kopułowej był architektonicznym obrazem dynamiki życia duchowego, które w akcie liturgii sięga nieba.

Budowla sakralna jawi się więc jako wariacja symfoniczna na ten sam architektoniczny temat, który powtarzając się, nakładając na siebie w nieskończoność, przypomina fundamentalną symbolikę świątyni: połączenie nieba i ziemi, „przybytek Boga wśród ludzi”, który tak wspaniale wysławiał św. Maksym Wyznawca w swoim poemacie na część świętej Sofii w Edessie: W swojej małości (świątynia) może odzwierciedlać cały wielki świat... oto jej sklepienie rozpościera się jak niebo bez kolumn, sklepienie i zamknięte; ponadto (jest ona) ozdobiona mozaikami złotymi jak firmament błyszczącymi gwiazdami. A jej wyniosła kopuła może być przyrównana do nieba Najwyższego, a przypomina hełm; jej część wyższa spoczywa na części dolnej. Jej łuki obszerne i świetne, przedstawiają cztery strony świata, a przez różnorodność kolorów podobne są do owego pysznego łuku wyłaniającego się z chmur²².

Tym bardziej zastanawia i boli fakt, że ze współczesnej architektury kościołów zniknęły absydy prezbiterium, które od zawsze były obrazem łona Ojca, głowy Chrystusa, wieczności raju i źródła, które mocą miłości promieniuje na cały świat. Większość współcześnie

22 J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 32.

powstających świątyni wyeliminowała luki, zwłaszcza z tych części, które w sposób szczególny mają komunikować wieczność Boga i Jego królestwa. Tymczasem teologia przestrzeni kościoła tradycji łacińskiej ma skąd czerpać wzorce i inspiracje do właściwego rozumienia i organizowania swego liturgicznego wnętrza. Wystarczy uważna analiza wnętrza kościelnych Rzymu, które przez długie wieki – aż do Renesansu – zachowywały taką samą treść.

Jednym z najwspanialszych, zachowanych do naszych czasów przykładów tego, jak rozumiano wnętrza świątyni, co jej mury opowiadały wiernym i jak wpisywały się w liturgiczną narrację Kościoła, stanowi świetnie zachowany kościół Sant'Angelo in Formis. Przejrzyste, jasne od prześwietlającego go słońca wnętrza pełne jest malowideł datowanych na lata 1072–1087, finansowanych przez normańskiego księcia Ryszarda I (z Kapui) i opata Desiderio, późniejszego papieża Wiktora III (1086–1087), który odpowiadał za program ikonograficzny wnętrza²³. Malowidła powstały w czasie kulturalnego i religijnego odrodzenia, jakim na Kampanię promieniowało opactwo benedyktyńskie Monte Cassino, u podnóża którego znajdował się wspomniany kościół.

Bez wdawania się w głębszą analizę malowideł, tym, co uderza już przy pierwszym spotkaniu, jest narratywność scen historycznych cyklu Nowego Testamentu i ahistoryczność programu ikonograficznego absydy oraz ściany kontrabsydy. Takie rozmieszczenie malowideł w Sant'Angelo in Formis potwierdza stałą praktykę zdobienia kościołów – zarówno na zachodzie, jak i na wschodzie – rozpoznającą w nawie kościoła obraz czasu ($\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$) historii, a w prezbiterium czasu ($\kappa\alpha\iota\rho\acute{o}\varsigma$) Boga i Kościoła. Dokładnie takie samo

²³ F. Duonno, *Come un rovetto ardente, La teologia VistaVision della Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, LEV, Vaticano 2016, s. 47. Należy w tym miejscu podkreślić, że zarówno południowo włoska kultura Normanów z Palermo, Monreale i Cefalu na czele, jak i wschodnie wpływy w benedyktyńskiej tradycji znalazły wyraz w fuzji artystycznej zachodu ze wschodem. To właśnie z tego okresu pochodzą najwspanialsze perły sztuki bizantyńskiej, wpisane w życie tradycji łacińskiej, przyjmując jej wpływy, do których należą także malowidła z Sant'Angelo in Formis.

myślenie spotykamy w wielkich bazylikach Rzymu i innych miejscach, gdzie zachowały się programy ikonograficzne świątyń pierwszego tysiąclecia.

Programy ikonograficzne absyd najstarszych świątyń Rzymu, Neapolu czy Mediolanu rezerwują tę przestrzeń dla scen o charakterze alegorycznym i narratywnym. Rzymska mozaika absydy w bazylice św. Pudencjany, najstarsza zachowana, datowana na lata pontyfikatu Innocentego I (403–417), który był jej donatorem²⁴, przedstawia Chrystusa na tronie, który w typie ikonograficznym *traditio legis* przekazuje apostołom prawo, jawiąc się jako *Dominus Conservator Ecclesiae Pudenciana*. Cesarski majestat Chrystusa podkreśla nie tylko złoto Jego szat, ale także zapleczek tronu oraz zabudowania konstantyńskiej bazyliki jerozolimskiej z masywem Golgoty, na której objawia się ogromy *Crux Gemmata* – chwalebny złoty krzyż zwycięstwa. Po jego bokach ukazane są *tetramorfy*. Dziś wiemy, że jest to tylko centralny fragment większej powierzchni, której ikonografia się nie zachowała, zaś wykonane w minionym stuleciu badania potwierdzają przedstawienie Baranka Paschalnego pod stopami Chrystusa, który przysłonięty został późniejszą nadstawą ołtarzową.

Wykonany za czasów Innocentego I moduł dekoracji absydalnych, używając języka alegorii – czerpiącej z nowotestamentowej narracji apokaliptycznej przemieszanej z wątkami narracyjnymi, a czasami wręcz historycznymi (umieszczanie w świetle Chrystusa *Erchomnosa* postaci historycznych) – ma za zadanie przekraczać horyzont realizmu, wprowadzając w meta-czas Boga i meta-czas Kościoła²⁵. Takie też są rzymskie mozaiki w bazylice świętych Kosmy i Damiana z ok. 530 r., i w bazylice św. Teodora z tego samego okresu. Również w meta-czasowy sposób przedstawiają Chrystusa ostatnie mozaiki okresu rzymskiego, jak chociażby zachowane dekoracje łuku tęczowego bazyliki nad grobem św. Wawrzyńca (jeszcze sprzed obrotu kościoła o 180 stopni), datowane na lata pontyfikatu papieża

24 J. Poeschke, *I mosaici in Italia dal 300 al 1300*, Magnus, Udine 2010, s. 13.

25 J. Poeschke, *I mosaici in Italia dal 300 al 1300*, dz. cyt., s. 14.

Pelagiusza II (579–90)²⁶. Dwieście lat później zdobione przez papieża Paschalisa I (817–824) świątynie przyjmą podobny schemat, jak w bazylice św. Praksedy czy św. Cecylii na Zatybrzu. Dla artystów sztuki liturgicznej I tysiąclecia i pierwszej połowy II tysiąclecia niewyobrażalne było umieszczanie w prezbiterium scen historycznych, nawet o charakterze nowotestamentalnym.

W wielu dzisiejszych realizacjach kościelnych wewnątrz centralne miejsce w prezbiterium zajmują krzyże. Pogłębione studium tego zagadnienia potwierdza to, co powiedzieliśmy dotychczas. O ile najstarsze znane nam na Zachodzie przedstawienie ukrzyżowania zachowane jest w kwaterze drzwi do bazyliki św. Sabiny na Awentynie, o tyle po raz pierwszy w dekoracjach mozaikowych rzymskich absyd pojawia się ono dopiero na początku XII wieku w nowej bazylice San Clemente z 1118 roku²⁷. Na przestrzeni kilku wieków krzyż ołtarzowy, absydalny, rozumiany był jako zwycięskie drzewo Paschy Chrystusa. Także w San Clemente ogromne założenie ikonograficzne przedstawia krzyż jako tron zasiadającego na nim Boga, z którego wyrastają gęste gałązki winnicy Kościoła²⁸, a w nie wyplatają się sceny z codziennego życia ludzi.

Od chwalebного krzyża z absydy ołtarzowej kaplicy bocznej rotundy św. Stefana z lat 642–649²⁹, przez absydę laterańską, aż po datowaną na pontyfikat Leona III (795–816) mozaikę z krzyżem w kościele świętych Nereusza i Achillesa jest on krzyżem chwalebny. Te i inne przykłady uświadamiają nam liturgiczne znaczenie

²⁶ J. Poeschke, *I mosaici in Italia dal 300 al 1300*, dz. cyt., s. 18.

²⁷ M. Andaloro, *Arte e ikonografia a Roma, dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2002, s. 89.

²⁸ M. Andaloro, *Arte e ikonografia a Roma...*, dz. cyt., s. 89. Napis dookoła absydy głosi: *Gloria i excelsis Deo sedentis up (super) thronum et in terra pax hominibus bonaevoluntatis*.

²⁹ Należałoby tu wspomnieć o *crux gemmata* w założeniu dekoracji konchy absydalnej konstantyńskiej bazyliki laterańskiej, której oryginalne pokrycia mozaikowe, poza twarzą Chrystusa/Konstantyna, się nie zachowały, a które – wg przekazów – zostały powtórzone i wzbogacone w nowych mozaikach warsztatu Jacopo Torriti i Jacopo da Camerino z I połowy XII wieku. M. Andaloro, *Arte...*, dz. cyt., s. 80.

krzyża, który do późnego średniowiecza przedstawiany był jedynie w kontekście zwycięstwa i chwały. Świadczy to o teologii przestrzeni prezbiterium, ogrodu chwały, pośród którego zielenieje drzewo męki Chrystusa.

Dopiero późne średniowiecze — z rozwijającym się mocno kultem pasji Chrystusa — na stałe wprowadziło znak bolesnej męki, sytuując go coraz częściej na łuku tęczowym, a więc w miejscu przejścia z nawy kościoła — czasu (*χρόνος*) w symbolizującą wieczność przestrzeń prezbiterium — czasu (*καιρός*) Boga. Przypomina mi to wspomniane już wykłady profesora Valenziano, który poprzez analizę języka sztuki liturgicznej zachodnich przedrenesansowych świątyń uświadamiał studentom, że w liturgii chrześcijańskiej to nie bolesny znak krzyża z zawieszonym na nim Chrystusem stanowi cel liturgii, ale paschalny charakter ofiary na Golgocie, która wszystko nasącza życiem Zbawiciela, a *sacrum et profanum* wzajemnie się przenikają. Ściana ołtarzowa ma opowiadać o świecie odnowionym w Chrystusie, o świecie „widzianym” z perspektywy eschatonu, w którym nie ma już ani cierpienia, ani śmierci, ale króluje życie.

Wyrosła z tradycji kościołów stacyjnych liturgia — tak Konstantynopola, jak i Rzymu — zachowała dynamikę procesji, przejść i wejść, która na przełomie I i II tysiąclecia pozostawiła swój wyraźny ślad w organizacji miejsc sprawowania liturgii. W przypadku Rzymu stał się nim liturgiczny *hortus*, czyli przestrzeń pomiędzy wysokim prezbiterium a nawami. *Hortus*, czyli ogród, stał się miejscem ambony, nierzadko dwu- lub trzyskładowej, którą tworzyły *Loggia Sanctae Evangeliae*, pulpit psalterzysty oraz pulpit listów apostoelskich. Rozmieszczone przestrzennie kierunkiem ukazywały sens poszczególnych części liturgii słowa. Podczas gdy pulpit pierwszego czytania skierowany był w kierunku prezbiterium, a dokładnie przewodniczącego liturgii, reprezentującego Kościół, ku któremu zwracają się listy Nowego Testamentu, kierunek proklamacji Ewangelii zwracał się ku zachodowi lub północy, jako symbolicznym krainom mroku, do których jest skierowane paschalne orędzie Kościoła.

Wysoka ambona *Loggia Sanctae Evangeliae* jako miejsce paschalnej proklamacji słów Zbawiciela (tak na zachodzie, jak i na wschodzie) stała się liturgicznym wyobrażeniem grobu Chrystusa. Ona jedyna wznosiła się najwyżej, często na oktagonalnej podstawie i pośrodku kościołów. Prowadził do niej komplet schodów, aby głoszone Słowo nigdy nie wracało, ale mocą Ducha podążało ku światu. Przy stopniach wejścia umieszczano wyobrażenie Lwa Judy, umieszczając na nim bądź obok kolumnę pod świecę paschalną. Częstym wyobrażeniem geometrycznym dopełniającym symbolikę ambony stała się figura okręgu wpisanego w kwadrat jako symboliczny znak śmierci Chrystusa – Boga zamkniętego w komorze grobowej. Takie ambony zachowały się w Rzymie w bazylice św. Klemensa, w bazylice Santa Maria in Cosmedin czy w bazylice św. Wawrzyńca. Można je także zobaczyć w innych starych katedrach Italii, na przykład w Salerno.

Także w naszych kościołach, zwłaszcza sprzed II Soboru Watykańskiego, ambona znajdowała się poza prezbiterium jako symboliczne miejsce grobu Chrystusa – pośród czasu i ziemskiego, historycznego Kościoła. Może cieszyć fakt, że wiele współczesnych realizacji sakralnych we Włoszech powraca do dawnej treści teologicznej ambony. Wraca się do budowania ambon dwuczęściowych, z których ambona Ewangelii sytuowana jest w połowie w prezbiterium, a w połowie w części nawy; natomiast pulpit czytań i psalmu umieszczony był pośrodku nawy głównej. Takie przykłady możemy spotkać w Santa Severa – niedaleko Rzymu. Podobny układ miała papieska kaplica Redemptoris Mater św. Jana Pawła II w Pałacu Apostolskim. Na długo przed realizacjami *Centro Aletti* podobne rozwiązania znajdujemy w wielu innych współczesnych realizacjach, jak chociażby w Collegium Angielskim w Rzymie. Przykładem takiego powrotu do pierwotnego paschalnego charakteru jest również ambona z nowej świątyni w sanktuarium św. Ojca Pio w San Giovanni Rotondo, autorstwa Giuliano Vanghi.

Artystyczno-architektonicznym „kontrapunktem” ambony stawał się ołtarz. Umieszczany wysoko, często przykryty cyborium z wypracowanym nakryciem – formalnie nawiązującym do

tajemnicy Górnego Jeruzalem — stawał się szczytem złotej osi. Ołtarz od zawsze był najważniejszy w liturgii, a więc także dla — słuchającej liturgii — sztuki. Również jego symbolika na przestrzeni wieków obrosła w największą liczbę znaczeń. Valenziano postuluje powrót ołtarza o prostej, czystej bryle sześcianu, przez co w swojej kubicznej formie, według prastarej zasady, stanie się równoramiennym krzyżem.

Ołtarz stoi w punkcie zbieżności — rozbieżności wspólnotowej i kosmicznej, na bemie (podwyższeniu), a zatem jest sześcianem o długości około 1 m, z 6 stron: wschodu-południa-zachodu-północy-zenitu-nadiru, podsumowujących uniwersalność przestrzenną w czasie celebracji eucharystycznych i w czasie trwania Kościoła (tłum. wł.)³⁰.

Taka forma jednocześnie przypomina o porządku, w którym prezbiterium jest dla ołtarza, a nie odwrotnie. Jako centralna figura kościoła i prezbiterium ołtarz stawał się podnóżkiem Jahwe, Golgotą, apokaliptycznym tronem Baranka. Jego duchowe znaczenie podkreślały często bogate w treść apokaliptyczno-eschatologiczną programy ikonograficzne absydy, które go tłumaczyły, osadzając głęboko w kontekście teologicznym liturgii, która przekracza czas i pozwala czasowi wdrzeć się w *eschaton*. W ten sposób ołtarz stawał się miejscem spotkania, namaszczonej figurą Chrystusa, miejscem objawienia prawdy o stworzeniu, które w Eucharystii ma stać się Chrystusem, darem dla Ojca w mocy Ducha Świętego.

Gdy człowiek stoi przed ołtarzem Bożym, gdy wypełnione zostało wszystko, co Pan nakazał mu wypełnić, gdy odpuszczone są grzechy i zabłyśła radość, tym co pozostaje jest dziękczynienie. Lecz Człowiek ten — to Chrystus. W Nim i tylko w Nim wypełnione zostaje i przyniesione Bogu wszystko, co człowiekowi było darowane. I dlatego On, Chrystus, jest Eucharystią świata,

³⁰ C. Valenziano, *Architetti di Chiese*, EDB, Bologna 2005, s. 194.

Eucharystią, poprzez którą wszystko stworzenie staje się tym, czym powinno być, lecz stać się nie zdołało³¹.

Jest wiele wspaniałych zrealizowanych projektów sakralnych, które nie tylko są nowoczesne, ale także zachowują ducha minionych wieków. Nowa, posoborowa sytuacja stworzyła wyjątkowe możliwości powrotu do takiego definiowania przestrzeni liturgicznej, jakim żyło chrześcijaństwo na długo przed Soborem Trydencim. Nowoczesne techniki budowlane, żelbet czy lekkie stalowe konstrukcje dają możliwość konstruowania brył, które zachowując semantykę prostokąta, kwadratu i koła, mogą dzisiaj opowiadać o spotkaniu czasowego z wiecznym, ludzkości z Bogiem. Odsunięte od ścian ołtarze mogą znów stać się sześcianami z wpisanymi weń krzyżami, dając różnorakie możliwości współczesnym artystom, aby na ścianie ołtarzowej ukazywali misterium czasu paruzji i eschatonu, w który wprowadza nas każda eucharystyczna celebracja.

Warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę przy projekcie, zrealizowanym i oddanym do użytku w lipcu 2000 roku i artystycznie wykończonym w 2010 roku. Komentarzem do dzieła stały się słowa Anrew Martindale na temat sztuki sakralnej kościołów późnego średniowiecza.

Nie można było stanąć w kościele i patrzeć w jakimkolwiek kierunku, nie odnajdując jakiegos szczegółu architektonicznego, jakiegos obrazu, czy wręcz jakiejś ceremonii, która nie kończyła się, informując o kościele jako instytucji, o środkach zbawienia, których ona udzieliła, i o wizji nieba nad nim (tłum. wł.)³².

³¹ A. Schmemmann, *Za życie świata*, Instytut Prasy i Wydawnictw „Novum”, Warszawa 1988, s. 30.

³² W. Dyrness, *The Monastery as Laboratory of the Arts, The Case of the Community of Jesus*, [w:] T. Verdon, *Art and Theology*, Mandragora, Florence 2017, s. 44.

Wierzący – podobnie jak w przypadku dawnej sztuki liturgicznej – byli kształtowani, aby poprzez miejsca (kultu) i piękno, które zawsze je ozdabiało, dostrzec ich źródło w Bogu. W konsekwencji stawały się one nie tylko znakami tej innej rzeczywistości, ale środkami, które, jak to ujął Augustyn, można było wykorzystać w drodze wierzących do Boga (tłum. wł.)³³.

Taki jest projekt kościoła Przemienienia, benedyktyńskiej wspólnoty ekumenicznej *The Community of Jesus*, w amerykańskim Nowym Orleanie. Z jednej strony można odnaleźć w nim ducha dawnej łacińskiej liturgii, z drugiej opowiada on o doświadczeniu sakramentalnym za pomocą współczesnych środków wyrazu. Jest w nim zarówno duch tradycji, jak i duch współczesności. Wnętrze kościoła Przemienienia w Nowym Orleanie wyznacza wyrazistą drogę duchową człowieka, rozpiętą między baptysterium a prezbiterium. Kolorowe mozaiki na podłodze, których ruch wypływa spod ołtarza i krzyża, ciągnąc aż ku miejscu chrzcielnemu, opowiadają o Boskim Źródle. Widać tam cały stworzony świat – jak na posadzkach w Aquilei, które komunikują, że wszystko istnieje z woli Bożej. Pomiedzy chrzcielnicą a ołtarzem, bliżej prezbiterium, pośrodku umiejscowiona została ambona słowa Bożego, czytanego ku wspólnocie i ku światu. Na szczycie tej świętej osi, na wzniesieniu stopni prezbiterium, usytuowany jest masywny ołtarz, znak sakramentalnej obecności Chrystusa pośród zebranego Kościoła, a w jego tle absyda wypełniona współczesną wizją *Erhomenosa* otoczonego *tetramorfami*, z niebiańską Jerozolimą w szczycie. W Nowym Orleanie liturgia niedzielna celebrowana jest stacyjnie. Zaczyna się przy źródle chrzcielnym, gdzie spoglądając na baptysterium, wspólnota sprawuje część pokutną Eucharystii. Potem udaje się ku ambonie, by zatrzymać się przy Słowie, a Ono przenosi wszystkich ku ołtarzowi, na którym rękami kapłana zebrani ofiarują Ojcu przez Chrystusa w Duchu Świętym dary ziemi, aby stały się Ciałem Pana. Ten i wiele innych podobnych projektów udowadniają, że także dziś stać chrześcijan na dobrą sztukę sakralną, na czytelne

33 W. Dyrness, *The Monastery as Laboratory of the Arts...*, dz. cyt., s. 45.

elementy budujące narrację liturgiczną i na piękny kościół. Są również dowodem na to, że sztuka sakralna nie zawsze musi być wydułmana, wymyślana na siłę, niezrozumiała albo całkowicie oderwana od przeszłości.

Zakończenie

W doświadczeniu chrześcijańskim żadna budowla sakralna nie rodzi się przypadkowo, lecz stanowi swoistego rodzaju wypadkową woli Boga, by być pośród swojego ludu i tęsknoty ludzkiego serca za Bogiem, za tym, co Go przekracza, co jest metafizyczne i transcendentne — co jest poza śmiercią. Obrazem skrzyżowania tych obu wielkich tęsknot jest niewątpliwie wizja miejsca świętego ze starotestamentowej historii snu Jakuba (Rdz 28, 12–22). Świątynia — kościół jest więc miejscem objawienia się Boga człowiekowi, odpowiedzią na tęsknotę jego serca, ale także odkryciem ukrytego sensu świata, który w najgłębszych pokładach — jako rzeczywistość materialna i zmysłowa — zdolny jest unieść i zawrzeć w sobie tajemnicę transcendencji Boga, która jest powołaniem jego natury.

Problemem współczesnej sztuki sakralnej jest brak jasności, wiedzy i zrozumienia, czym właściwie jest sakralność. Jaką rolę w jej komunikowaniu odgrywa sztuka, a więc także twórca — artysta? Trafnie stwierdza Andrzej Napiórkowski: „Coraz częściej słychać głosy, domagające się nowej estetyki kościelnej, zwłaszcza liturgicznej. Niektórzy uważają, że nowa estetyka może pomóc uwiarygodnić orędzie zbawcze Kościoła. Nie należy obawiać się estetycznej ekspresji znaków i gestów liturgicznych. Wydaje się, że zapoczątkowana przez Sobór Watykański II odnowa estetyczno-liturgiczna utknęła jakby w połowie drogi, a nawet jakby zagubiła się w zaułkach³⁴. Rozwój nauk i ogromna liczba wyższych uczelni nie są w stanie usprawiedliwić braku odrębnych struktur szkolnictwa wyższego, przeznaczonego szeroko pojętej sztuce sakralnej, obejmującej

³⁴ A. Napiórkowski, *Współczesny Kościół i ponowoczesny świat*, Wydawnictwo Naukowe UPJPII, Kraków 2015, s. 125.

nie tylko architekturę i sztuki wizualne, ale także muzykę i literaturę. Kształcimy architektów, ale niekoniecznie architektów sztuki sakralnej. Formujemy artystów, malarzy i rzeźbiarzy, ale obszar studium tego, czym jest sakralność, jej język w sztuce, pozostawiamy indywidualnym możliwościom twórcy. Być może w epoce postmodernistycznej jest to zrozumiałe, niemniej jednak bolesnym objawem tego stanu i jego konstatacją jest niezrozumienie duchowego i liturgicznego języka sztuki kościelnej, czego efektem jest wysyp słabej architektury budowanych współcześnie kościołów i kaplic. Niestety, wiele współczesnych realizacji sakralnych objawia bezguście i totalną nieumiejętność organizowania przestrzeni sakralnej i brak twórczej odwagi. To wskazuje na konieczność umiejętnego sięgania do języka sakralnego dawnych pokoleń, który w większości przypadków mylnie kojarzony jest z katolicką estetyką sakralną okresu trydenckiego. A przecież chrześcijanie na długo przed reformacją i kontrreformacją mieli bardzo jasną wizję artystyczną wnętrza kościoła i tego, co go wypełniało, zastrzeżoną dla liturgii, która w wyjątkowo piękny i głęboki sposób objawiała poprzez język symboli duchową jedność tego, co materialno-czasowe, i tego, co duchowo-wieczne.

Świątyni rozumianej jako *iero topos* – miejsce święte – nie można rozważać poza kontekstem duchowym. Jakikolwiek pominięcie lub zlekceważenie duchowego pierwiastka, a więc teologicznego sensu miejsca kultu, zabija sens jego istnienia w samym rdzeniu jego istoty. Dla chrześcijan – nawet jeżeli w początkach swojej historii obchodzili się bez konieczności „starożytnie” rozumianych ołtarzy, a świątynię odczytywali w kluczu mistycznego Ciała Chrystusa – komunii, nowej jakości Bosko-ludzkich i ludzko-ludzkich relacji – zwłaszcza od końca IV wieku świątynia stała się obrazem przemienionego kosmosu³⁵.

35 H. Paprocki, *Bezkrzes bezprzestrzenny*, Aletheia, Warszawa 2021, s. 241.

Abstrakt

Wnętrze świątyni. Objawienie prawdy o Bogu i o świecie

Jak rozumieć dziś sakralną przestrzeń budynku kościelnego? Jak odczytywać w duchu posoborowej reformy liturgicznej wnętrze kościoła? Oto zasadnicze pytania, jakie stawia sobie autor niniejszego opracowania. Współczesna architektura sakralna szuka nowych form dla wyrażenia niezmiennej tradycji wiary chrześcijańskiej. Efektem tego są rozsiane nie tylko w Polsce, ale także na całym świecie bardziej lub mniej udane projekty architektoniczne. Czy alegoryczny język sztuki sakralnej dawnych kościołów może być dla nas dzisiaj jeszcze czytelny? Czy możemy inspirować się wnętrzami dawnych świątyń – tak przed Soborem Trydenckim, jak i po nim – by organizować miejsce modlitwy liturgicznej współczesnego Kościoła? Punktem wyjścia w poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania są wnętrza najsłynniejszych świątyń Rzymu oraz wielkich stolic chrześcijańskich z pierwszej i drugiej połowy II tysiąclecia. Omawiając je, autor przekonuje, że nowa, posoborowa liturgia idealnie wpasowuje się w hermeneutykę liturgiczną Kościoła rzymskiego tamtych czasów, nie tracąc możliwości użycia języka współczesnej estetyki.

Abstract

The interior of the church. Revelation of the truth about God and the world

How to understand the sacred space of a church building today? How to read the interior of the church in the spirit of the post-conciliar liturgical reform? These are the fundamental questions posed by the author of this article. Contemporary sacred architecture seeks new forms to express the unchanging tradition of the Christian faith. The result is scattered not only in Poland, but also around the world, more or less successful architectural projects. Can the allegorical language of the sacred art of ancient churches still be legible to us today? Can we take inspiration from the interiors of ancient churches, both before and after the Council of Trent, to organize the place of liturgical prayer of the modern Church? The starting point in the search for answers to these

questions are the interiors of the most famous temples of Rome, and the great Christian capitals of the first and second half of the second millennium. Discussing them, the author argues that the new post-conciliar liturgy fits perfectly into the liturgical hermeneutics of the Roman Church of the time, without losing the ability to use the language of modern aesthetics.