

# Wielkie piękno katolicyzmu

*Paweł Grad*

**W**imaginationium nowoczesnej turystyki miasto Rzym stanowi rodzaj żywej apologii. Za jej pomocą pięknoduchy pragną przekonać samych siebie, że nie warto porzucać wiary w to, co wydaje im się najbardziej wzniosłe. Rzym jest obiektem estetycznej kontemplacji, dzięki której pokolenia epigonów Goethego i Chateaubrianda (czyli bezwiednie my wszyscy, jeśli ruszamy z przewodnikiem, by kontemplować ruiny) próbują skontaktować się z „humanistycznym ideałem piękna”. Pod tym pojęciem kryje się to, co ostatecznie musi przejąć funkcję pełnioną przez widzialną chwałę Kościoła, którą zamknięto w estetycznej enklawie muzeum; a czym innym jest rzymska bazylika, jeśli zwiedza się ją dla niejasnych doznań estetycznych? I tak, paradoksalnie, nowoczesny turysta szuka humanistycznego piękna w Rzymie renesansowym i barokowym (innego Rzymu bowiem właściwie nie ma, a Rzym antyczny czy średniowieczny tylko przebija spod tych kontrreformacyjnych form); szuka go więc w sztuce świadomie obliczonej na to, by swą powalającą formą wskazywać na duchową nieodpartość katolickiej treści. Nowoczesny turysta traktuje Michała Anioła, Berniniego i Borrominiego jak tajnych agentów, którzy pozwalają się mu skontaktować ze starożytnymi za plecami papieży i kardynałów.

A jednak zdarza się, że następuje powrót wypartego, to znaczy konfrontacja z nieodpartą katolicką treścią sztuki Rzymu, która w swej formie składa hołd zniesionemu i zachowanemu ideałowi antyku. Każdy, kto wchodzi oglądać słynne stanze Rafaela, musi sobie to uzmysłwić, jeśli tylko zadrze głowę w Sali Konstantyna, wykonanej przez uczniów mistrza dla Grzegorza XIII. Na sklepieniu znajdujemy alegoryczne podsumowanie wydarzeń z życia cesarza-konwertyty (te zobrazowane są na freskach pokrywających

ściany): na środku obszernego, renesansowego wnętrza (rzymskiej bazyliki?, pałacu?, kościoła?) stoi cokół, na nim zaś okazały, złoty krucyfik. Przed nim, roztrzaskane o posadzkę, szczątki antycznego posągu – wyraźnie zepchnięte przez krucyfik, który niepodzielnie i zazdrośnie zajął miejsce bóstwa. Zauważmy: krzyż nie stoi na ruinie, tylko w środku wnętrza skonstruowanego zgodnie z ocalonymi od zapomnienia antycznymi regułami proporcji. Konfrontacja z takim przekazem – a Rzym, jaki znamy, jest go pełen – stawia biednego turystę przed koniecznością odpowiedzi na pytanie, o którym nie myślał, wybierając miejsce swojego urlopu: czy to, co piękne, jest też prawdziwe? (Zgódźmy się na tę naiwną opozycję, że antyk jest piękny, a chrześcijaństwo prawdziwe). Albo też ujmując rzecz konkretniej i z mniejszą emfazą: czy katolicka treść jest dla tej sztuki czymś istotnym, czy też przygodnym, czymś, co należy przyjąć, czy też czymś, co można pominąć, gdy chce się kontemplować estetyczny ideał?

To coś więcej niż wakacyjne rozważania. Obrona katolicyzmu integralnego, którego medialną synekdochę stanowi obrona liturgii tradycyjnej, często spotyka się z zarzutem estetyzmu. Miłość do manipularzy i pomponów miałaby być zgodnie z nim czymś w rodzaju snobizmu przebranego za religijny prozelityzm. Wiadomo, dlaczego tradycjonałiści zwykli uważać ten zarzut za pomyłony, ale zapytajmy się też każdego z nich, czy mimo wszystko lubią czasem cieszyć się tym uczuciem, że archiwalne zdjęcia z ceremonii Piusa XII mają w sobie coś z kadrów *La Dolce Vita* Felliniego. Zapewne dla niejednego tradycja to po prostu kwestia smaku, niewymagająca właściwie odwagi, skoro potoczna rzeczywistość życia katolickiego jest ich zdaniem raczej parcia. Niemniej estetyzm to również zagrożenie. Wizje wielkiego piękna Rzymu pomagają lepiej to zrozumieć.

Zdumiewające, jak konsekwentnie powraca u nowoczesnych klasyków rzymskiej literatury podróźniczej motyw estetycznej apologii katolicyzmu. Jest ona próbą obejścia postawionego wyżej pytania, próbą nieudaną, której autorzy wmawiają sobie, że oddaje ona sprawiedliwość fenomenowi stolicy chrześcijaństwa. Apologia ta polega na przyjęciu tezy o możliwości redukcji katolickiej prawdy do czegoś w rodzaju estetycznego zbawienia. Coś jak naiwne „piękno zbawi świat”, przy czym rozumie się to jako adekwatne

wyjaśnienie katolickiej nauki o zbawieniu, którą Rzym próbuje wyrazić swoją sztuką. Katolicyzm – to jest *noble!* Papież – to jest firma! Moryc z *Ziemi obiecanej* zapewne czułby się w Rzymie dobrze. W ten sposób można poczuć się jak katolik – czyli wzniośle – nie uznając katolickiej prawdy. Jest to więc mityzacja estetyczna, taka sama, jaka spotkała w XVI wieku pogańskich bożków, których strzaskane torsy zalegają w Muzeach Watykańskich.

Ogarnęło mnie przemożne pragnienie, by papież, jako głowa Kościoła, zechciał otworzyć swoje złote usta i mówiąc w zachwyceniu o niewysłowionej szczęśliwości dusz błogosławionych, wprawił nas w stan zachwycenia. Ale widziałem tylko, jak chodzi tam i z powrotem przed ołtarzem, mrużąc coś jak zwykły klecha, i wtedy ocknął się we mnie protestancki grzech pierworodny. W żaden sposób nie potrafiłem wzbudzić w sobie upodobania do tej tak bardzo tu zwyczajnej i tradycyjnej ofiary mszy [...]. Cóż powiedziałyby teraz [Chrystus] – pomyślałem sobie – gdyby wszedł tu i zobaczył, jak Jego namiestnik na ziemi chodzi chwiejnym krokiem tam i z powrotem i coś tam mruży do siebie? [...] Szarpnąłem za rękaw mojego towarzysza; wolałem przestronne, sklezione, malowane sale<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum.

H. Krzeczkowski,  
Warszawa 1980, s. 112.

To wrażenia Goethego po jego pierwszej pontyfikalnej Mszy św. odprawianej przez Piusa VI na Wszystkich Świętych w kaplicy na Kwirynale. Goethe-erudyta zachowuje się jak większość kulturalnych turystów: ignorancja czy też po prostu kulturowy dystans wobec obcych mu, tubylczych zwyczajów miesza się ze wzbudzonym na wyrost podziwem. W przypadku Rzymu jest to zjawisko tym bardziej osobliwe, że egzotyką są tutaj domowe obrządy w stolicy chrześcijańskiej cywilizacji, z której Goethe, „kulturowy protestant”, się wywodzi. To pomieszanie nudy i zainteresowania widoczne jest w chwiejności jego opisu. Jako egzaltowany romantyk zaczyna on od entuzjazmu i oczekiwania zachwyty w zeknięciu z katolicką sztuką Rzymu (dzisiaj najczęstszy słyszany komentarz po wejściu do Sykstyńki to wyszeptane z zachwytem: *it is amazing*), ale szybko zaczyna się nudzić, więc próbuje ratować się kontemplacją sztuki czystej. Ten sam schemat – od ogólniko-

wego i nic nierozumiejącego zachwytu po estetyczny eskapizm – powtarza się u Goethego przy każdej kolejnej rzymskiej liturgii, w jakiej bierze udział. W jedną z niedziel Wielkiego Postu zachwyca się wspaniałością obrzędów w Kaplicy Sykstyńskiej, by zaraz potem zdystansować się przez przechwałkę: „Kaplicę znam dobrze. W zeszłym roku jadłem tu obiad i urządziłem sobie sjęstę na tronie papieskim. Freski znam prawie na pamięć” – po czym dodaje uwagę ważną z punktu widzenia ducha liturgii: „A jednak wszystko to całkiem inaczej wygląda, gdy spełnia swoją funkcję. Kaplica wydaje się zmieniona nie do poznania”<sup>2</sup>. Splendor Wielkiego Piątku nie razi go, jak zwykł go razić „rytuał katolicki”, bo wszystko „odbywało się z wielkim taktem i ogromną godnością”. Goethe znajduje jednak estetyczne wyjaśnienie tego faktu: „Oczywiście jest to możliwe tylko tam, gdzie od stuleci miano na podporządku wszystkie dziedziny sztuki”<sup>3</sup>.

To jednak niecała prawda o wrażeniach romantycznej duszy z obcowania z Rzymem. Ostatecznie Goethego dopada zniecierpliwienie i wypowiada to, co jego takt smakosza kazał powściągać: „miałem ochotę powtórzyć tym duchowym konkwistadorom świata słowa mego bogobojnego przodka: «Nie przesłaniajcie mi światła najwznioślejszej sztuki i czystego człowieczeństwa»”<sup>4</sup>. Rubaszna dosadność Lutra miesza się tutaj z pogardą klasycyzującego estety, tworząc swoisty, nowoczesny zmysł postchrześcijańskiego smaku artystycznego.

W wahaniu Goethego, które ostatecznie rozwiązuje się w otwarte zniecierpliwienie wobec liturgii i chęć kradzieży piękna Rzymu wbrew jego obecnym posiadaczom, widać całe zagrożenie, jakie czai się w estetycznej apologii katolicyzmu. Kto zaczyna jak Chateaubriand, autor nie tylko *Geniuszu chrześcijaństwa*<sup>5</sup>, ale również rzymskich fragmentów podróźniczych w *Dziennikach z grobu*, ryzykuje, że skończy jak współczesny mu Stendhal, antyklerykał, choć amator Wiecznego Miasta. Jego miłość do

<sup>2</sup> Tamże, s. 457.

<sup>3</sup> Tamże, s. 462.

<sup>4</sup> Tamże, s. 138. Goethe trawestuje tutaj słowa Diogenesa.

<sup>5</sup> W dziele tym pisał: *Należało tedy postarać się dowieść, iż przeciwnie, że wszystkich religii, jakie kiedykolwiek istniały, religia chrześcijańska jest najbardziej poetyczna, najbardziej ludzka, najbardziej sprzyjająca wolności, sztukom i literaturze, że świat nowożytny jej wszystko zawdzięcza, od rolnictwa do nauk abstrakcyjnych, od*

*prztyłków do świątyń wzniesionych przez Michała Anioła i ozdobionych przez Rafała. [...] [N]a pomoc religii należało wezwać te wszystkie oczarowania i te wszystkie porywy serca, które wcześniej przeciw niej podburzała.*

*W tym miejscu czytelnik widzi cel naszego dzieła. Inne gatunki apologii wyczerpały się i byłyby pewnie dziś bezużyteczne. Któż czytałby teraz dzieło teologiczne? [...] Czyż chrześcijaństwo będzie mniej prawdziwe, kiedy ukaże się jako piękniejsze?, F. R. de Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, A. Loba, Warszawa 2003, s. 30-31.*

kościół Rzymu miała w sobie coś z perwersyjnej fascynacji Comte'a jezuitami. Agnostycyzm i antyklerykalizm Stendhala dodawały tylko jego romantycznej, czyli tragicznej i zwyrodniałej, miłości do Rzymu tak pożądanego w jego epoce charakteru. Skoro jako człowiek nowoczesny i niewierzący nie był zdolny do bezpośredniego entuzjazmu religijnego, jego cała – w istocie zmysłowa, nawet tam, gdzie chodziło o przedmioty duchowe, które właśnie za sprawą Rzymu stawały się namacalne – namiętność mogła skierować się na kontemplację estetyczną tego miasta. Im bardziej musiał zdystansować się od katolickiej treści, tym bardziej jego ogląd fasad, rzeźb i szat liturgicznych musiał być nasycony. Przedmioty te, pozbawione swojego właściwego uzasadnienia, zawiąły w nihilistycznej próżni jak w ramie obrazu.

Można powiedzieć, że Stendhal zapowiada pewien typ turysty, z którym mamy przede wszystkim do czynienia dzisiaj. Z jednej strony typ człowieka niewierzącego, błądzącego po kościołach bez kompleksów. Z drugiej strony antypedanta, antyerudyty, dla którego wiedza interesująca jest o tyle, o ile przedstawia historie do opowiadania. „Turysta kulturalny” to nie tyle ktoś, kto głęboko przeżywa – *à la* Chateaubriand – ile ten, kto umie zmieniać punkty widzenia, zaciekawic się przeszłością, poznać funkcje przedmiotów liturgicznych, skojarzyć dzieła sztuki z odpowiadającym im imieniem papieża, odróżnić dane stulecie i ukazany styl od innych wieków i stylów. W tym sensie bierze w nawias wiarę (jeśli ją ma), patrzy historycznie i estetycznie. I czerpie z tego przyjemność, radość podróżowania i zwiedzania<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> E. Bienkowska, *Spacery po Rzymie*, s. 92.

I choć antyklerykał Stendhal zaczyna tam, gdzie kończył Goethe (w awersji do sztuki katolickiej), kończy tam, gdzie kurtuazyjnie rozpoczął swoje opisy autor *Fausta*: „Trzeba wchodzić w emocje Włochów i równocześnie analizować je, a więc mieć możliwość uwolnienia się od nich. Inaczej mówiąc, być wyobraźnią katolikiem, nie wierząc. W pewnym momencie, gdy unosi go [Stendhala – P.G.] entuzjazm, zapisuje równanie: piękno = katolicyzm; katolicyzm = piękno”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Tamże, s. 94.

Goethe i Stendhal to postacie komplementarne. Chateaubriand, chcący dopełnić swych dni na wzgórzu Janikulum opodal kościoła św. Onufrego, obok grobu Tassa, „geniusza chwały i nieszczęścia” i poety korowanego przez Papieża, kroczy drogą chwiejnej równowagi, z której łatwo osunąć się w postchrześcijańską estetykę i (czemu nie?) turystykę. Turystyka masowa, ten wynalazek XX wieku, jak wiele wcieleń kultury masowej wytwarzany jest na zasadzie przemysłowej reprodukcji romantycznych fantazmatów. W jej wyniku przez Rzym nieustannie przepływa strumień nieco bardziej uśmiechniętych i spokojniejszych (romantyczne emocje ulegają bowiem, na szczęście, rozrzedzeniu wraz z przemysłowym powieleniem) Chateaubriandów, Stendhali i Goethych.

Kościół ma swoją opowieść o Rzymie, niestety (może poza samym Watykanem) słabo widoczną. Redukcja ceremoniału (te drewniane ołtarze przed nieużywanymi cyboriami!) i pokorne wycofanie się duchownych przed turystami sprawiają, że bezbronny podróżny zostaje sam (może tylko z przewodnikiem, lecz co to za pomoc?) w niezrozumiałych i zbyt wielkich wnętrzach świątyń. Gdy mijaliśmy kościół Santa Rita alle Vergini, w okolicach fontanny di Trevi, w najbardziej turystycznej części miasta, przypadało akurat wspomnienie liturgiczne tej świętej. Pod kościołem krzątało się kilku ludzi w specyficznych strojach (być może świeckie bractwo), a od drzwi stała długa kolejka – wyłącznie rodowici Włosi, omiatani tłumem turystów. Nie wiem, co odbywało się w środku, i zapewne żaden z turystów również nie wiedział. To, co stanowi prawdziwe życie jednego z setek barokowych kościołów miasta, pozostało dla nas niezrozumiałe.

A jednak: wystarczyłoby sięgnąć do starszych przewodników, by zrozumieć, czym miał być Rzym w zamyśle jego potrydenckich autorów: „Rzymianie jako oto bestyje jakie [...] z swoją lada jaką światłością miesięczną [...] przeminęli, dzień nam z Słońcem, Jezusem Chrystusem oświł. [...] Bogatszy zaprawdę, rozkosniejszy i niewypowiedzianie większej potencji jest teraz, niżeli kiedy za ślepego pogaństwa Rzym”<sup>8</sup>. Fakt, że ksiądz Wargocki zbudował swój apologetyczny przewodnik po Rzymie na przeciwstawieniu pogaństwa i chwały katolicyzmu (mierzonej ilością relikwii, które można znaleźć w kościołach nad Tybrem), nie zmienia faktu, że z księgi poświęconej antycznym dziejom Rzymu przebija podziw

<sup>8</sup> A. Wargocki SJ, *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwoje*, wyd. J. Sokolski, „Humanizm polski. Inedita”, Warszawa 2011, s. 97.

9 VVETEREM OBELISCUM  
 / PALLADIS AEGYPTIAE  
 MONUMENTUM  
 / E TELLURE ERUTUM  
 / ET IN MINERVA  
 OLIM / NUNC  
 DEIPARAE GENITRICIS  
 / FORO ERECTUM /  
 DIVINAE SAPIENTIAE  
 / ALEXANDER VII  
 DEDICAVIT / ANNO SAL  
 MDCLXVII. Z drugiej zaś  
 strony czytamy: *widząc  
 symbole mądrości Egiptu  
 wyrze w tym obelisku  
 dźwiganym przez słonia,  
 najsilniejszego ze zwierzy,  
 zrozum, że tylko mocny  
 umysł może udźwignąć  
 solidną wiedzę.* SAPIENTIS  
 AEGYPTI / INSCULPTAS  
 OBELISCO FIGURAS  
 / AB ELEPHANTO /  
 BELLUARUM FORTISSIMA  
 / GESTARI QUISSQUIS HIC  
 VIDES / DOCUMENTUM  
 INTELLIGE / ROBUSTAE  
 MENTIS ESSE / SOLIDAM  
 SAPIENTIAM SUSTINERE.

dla jego „cudowności”. W istocie tytuł najbardziej znanego, średniowiecznego przewodnika – *Mirabilia urbis Romae* – wyraża właściwy stosunek chrześcijaństwa do antycznego piękna, który przetrwał nawet w rzymskim renesansie: Rzym antyczny jest miastem bajecznym, jednakże jego cudowności nie mają nic wspólnego z prawdziwą obietnicą zbawienia (a tym bardziej jego estetycznego surogatu); to zastrzeżone jest dla chrześcijaństwa. Niemniej cudowność tę można wykorzystać ku zbożnym celom, co też uczyniono.

Reguły rzymskiej hermeneutyki ciągłości między antycznym pięknem a nauką Krzyża dają się wyczytać ze znaków podobnych do wspomnianego fresku z Sali Konstantyna. Nad ołtarzem bazyliki Santa Maria in Aracoeli (Świętej Marii na Ołtarzu Niebios), który symbolicznie zastąpił kapitolini ołtarz poświęcony Junonie, znajdziemy napis – proste, znane każdemu katolikowi słowa: *Regina coeli laetare*. Obalony posąg Junony został zastąpiony przez ołtarz Królowej Nieba. Ciągłość nazwy i symboliki zdradza, że Maryja spychając idola z jego postumentu, zarazem ukazała właściwy przedmiot kultu na Kapitolu.

Wychodzimy o zmierzchu z dominikańskiej Santa Maria sopra Minerva, stojącej zgodnie z nazwą na miejscu dawnej świątyni bogini mądrości; tym razem stosunek do antycznego dziedzictwa wyraża najpełniej znajdująca się na placu przed bazyliką rzeźba Berniniego: słoń dźwigający obelisk z egipskimi hieroglifami. Na inskrypcji Aleksander VII śpieszy, by nadać właściwy sens tej (z pozoru) pustej igraszce barokowej wyobraźni: „Ten starożytny obelisk egipskiej Ateny, teraz wydobyty z ziemi i ustawiony na placu należącym dawniej do Minerwy, dzisiaj zaś do Matki Boga, Aleksander VII poświęcił Bożej Mądrości w roku 1667 naszego zbawienia”<sup>9</sup>. Dominikanie jako kapłani prawdziwej Minerwy i miłośnicy prawdziwej mądrości. Zwieńczeniem (również symbolicznym) tego piramidalnego kuriozum złożonego ze słonia i egipskiego obelisku jest krzyż.

Nawet Amfiteatr Flawiuszów, znany potocznie jako Koloseum, jest – jak informuje nas umieszczona na nim tablica – monumetem łaskawie zachowanym przez Piusa IX i jego poprzedników, by utrwalić pamięć o krwi męczenników. Została ona przelana, „by zmyć nieczystość przesądu” z miejsca pogańskiego kultu. Od

1750 roku jest ono miejscem innego widowiska: papieskiej Drogi Krzyżowej. Wszystko to zmierza do prawdy, którą przeczytać możemy na słupie z cyrku Nerona (miejsca męczeństwa św. Piotra), „oczyszczonego z brudnych przesądów” przez Sykstusa V i ustawionego na placu przed bazyliką watykańską: „Oto Krzyż Pański, uciekajcie, zastępy nieprzyjacielskie, zwyciężył Lew z plemienia Judy”. Obelisk poświęcony jest Krzyżowi Niezwyciężonemu (*Cruci Invictae*). Wracamy do Sali Konstantyna – Konstantyna, którego sen naznaczony był, jak twierdzą historycy, symboliką kultu Słońca Niezwyciężonego (*Sol invictus*), patronującego rzymskim legionistom. Nie musimy uważać tego za przytyk sceptycznych historyków; Bóg wiedział, co robi. Wie też to Kościół, którego stolica każdym swoim monumentem zaświadcza o tej wiedzy: całe piękno antyku spełnia się w zgorszeniu Krzyża.

Sęp Szarzyński miał rację, pisząc, że dziejowym przeznaczeniem Rzymu jest zwyciężyć, choć mylił się, stawiając dialektyczną tezę, że ostatecznym spełnieniem tych triumfów było samozniszczenie<sup>10</sup>. To nie Rzym pokonał sam siebie, ale został podbity przez chrześcijaństwo: wpełzło ono w jego tkankę i rozłożyło go od środka. Kikuty antyku sterczą spośród kościołów, portyki przebijają z ich fasad (jak w San Lorenzo in Miranda na Forum), na pogańskich obeliskach dokręcono żelazne krzyże; słowem: dewastacja, święte plądrowanie. Kонтreformacyjny renesans jest bujnym wykwittem antycznych form, które szybko zaczęły same się znosić i roztopić w baroku – wszystko to zasilane sokami pożartego, antycznego miasta. Na tym właśnie polega katolicka hermeneutyka ciągłości między pięknem antyku i prawdą chrześcijaństwa: symboliczna okupacja Rzymu, bez nachalnego burzenia, ale z architektoniczną dezynwolturą zwycięzców. Prawda

<sup>10</sup> Ty, co Rzym wpośród Rzymu chcąc baczyć, pielgrzymie,

A wždy baczyć nie możesz w samym Rzymu Rzymie,

Patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone

Teatra i kościoły, i słupy stłuczone:

To są Rzym. Widzisz, jako miasta tak możnego

I trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.

To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,

By nic niezwalzonego od niego nie było.



należy bowiem do zgorszenia Krzyża, a ma on taką władzę, że może sobie pozwolić (kto mu zabroni?) na podporządkowanie piękna form. Zostają one zmuszone do posłuszeństwa, by czynić widzialnym to, co w świecie widzialnym jest odrażające: zwycięstwo Krzyża. Piękno takiej sztuki polega na podziwieniu, jaki rodzi posłuszeństwo natury wobec łaski, nie zaś na pustym, pozornym polorze czysto naturalnych form. ■