

Ks. Norbert MOJŻYN

TEOLOGICZNE IMPLIKACJE KATEGORII WZNIOSŁOŚCI NA KANWIE KONSEKRACJI KOŚCIOŁA SAGRADA FAMILIA W BARCELONIE*

Treść: 1. Przestrzeń piękna, wiary i nadziei; 2. Teologiczna kategoryzacja wzniosłości; 3. Kategoria wzniosłości w Biblii i symbolice chrześcijańskiej; 4. Historia pojęcia; 5. Implikacje estetyczne; 6. Implikacje teologiczne

Słowa kluczowe: teologia piękna, piękno, sztuka sakralna, wzniosłość, estetyka, Benedykt XVI

Keywords: Theology of beauty, Beauty, Sacred art, Sublime, Aesthetics, Benedict XVI, Sagrada Familia.

„Gaudi chciał połączyć inspirację zaczerpniętą z trzech ważnych ksiąg, którymi karmił się jako człowiek, jako chrześcijanin i jako architekt – z księgi natury, z księgi Pisma Świętego i z księgi liturgii. I tak połączył rzeczywistość świata z historią zbawienia, opisaną w Biblii i uobecnianą w liturgii”.
Benedykt XVI¹

1. Przestrzeń piękna, wiary i nadziei

Papież Benedykt XVI podczas konsekracji kościoła „Świętej Rodziny” (*Sagrada Familia*) w Barcelonie, 7 XI 2010 roku, podkreślił, że w architekturze tej świątyni, w jej bryle i w dekoracji architektonicznej, uwidacznia się kategoria wzniosłości, kierująca ducha ludzkiego ku wysokościami Boga². Papież dotykając zagadnień teologii piękna odwołał się do słów architekta świątyni, Antoniego Gaudiego, który w kontekście budowy świątyni „Sagrada Familia” wyznał, że „religia jest w człowieku rzeczą najwznioślejszą”, spośród wszystkich rzeczy i uczuć wzniosłych i wielkich³. Bez wątpie-

* Konsekracji tego dzieła symbolizmu religijnego dokonał osobiście papież Benedykt XVI dnia 10 XI 2010 roku. Pełny tytuł świątyni brzmi: *Temple Expiatori de la Sagrada Familia* (Świątynia Ekspiacyjna Świętej Rodziny) w Barcelonie.

¹ BENEDYKT XVI, „Kościoł ma być wizerunkiem Bożego piękna”. Homilia z okazji konsekracji kościoła „Sagrada Familia” w Barcelonie dnia 7 XI 2010 r., *L'Osservatore Romano* 2011, nr 1 (329), 34.

² Budowę „Sagrada Familia” rozpoczął architekt Francisco del Villar, a kontynuował Antoni Gaudi od 1893 roku. Działalność Gaudiego koncentrowała się przede wszystkim wokół fasady Bożego Narodzenia, której rozbudowana struktura o czterech strzelistych wieżach budzi do dziś w każdym architekcie respekt z powodu niezwyklej dynamiki i jednoczesnej stabilności.

³ BENEDYKT XVI, „Kościoł ma być wizerunkiem Bożego piękna”, *art. cyt.*, 35. W przypadku kategorii estetycznej wzniosłości – podobnie zresztą jak i kategorii piękna – istnieją sporne punkty m.in. co do

nia połączenie cech genialności dzieła architektonicznego i żywej wiary, dla której, i dzięki której dzieło powstało, wyjaśnia fenomen barcelońskiej świątyni, jej wzniosłość i nieustanny podziw wśród wiernych i zwiedzających⁴.

„Sagrada Familia”, zbudowana „nadludzkim wysiłkiem” (powstawała podobnie jak najwspanialsze europejskie katedry gotyckie na przestrzeni dziesiątków lat)⁵, została wzniesiona z rozmachem, „na miarę Boga”⁶; pnie się strzelistymi wieżami, spiczastymi pinaklami i wimpergami ku „wyzynom niebieskim” (por. Ef 1, 3). Ta Boska miara urzeczywistnia się poprzez kategorię wzniosłości – którą papież nazwał - „przestrzenią piękna, wiary i nadziei, otwierającą człowieka na spotkanie z Tym, który sam jest Prawdą i Pięknem”⁷. Ojciec św. celnie objaśnił w kategoriach teologii piękna aspekt wzniosłości, wykuty w kamieniach świątyni, mówiąc: „Ten kościół jest widzialnym znakiem niewidzialnego Boga; ku Jego chwale wznoszą się te wieże, niczym drogowskazy do absolutu światła i Tego, który sam jest Światłem, Wielkością i Pięknem”⁸. Wzniosłość objawia się w kategoriach teologii piękna: w wielkości, harmonii, pięknie i świetle ukierunkowanym na prawdę uniwersum (Absolutną Prawdę, którą jest Bóg). Genialna wyobraźnia Gaudiego, która urzeczywistniła się w architekturze świątyni, przekroczyła nie tylko granice ludzkiej miary, ale i granice samej wyobraźni. Zastosowane przez Gaudiego elementy architektoniczne wprost unaocznily to, co wielkie, niepojęte i wzniosłe; stały się bodźcem do transcendowania rzeczywistości zmysłowej, do przekraczania jej granic i do wychodzenia poza schematy doczesności. Rzeźba architektoniczna trzech portali – Wiary, Nadziei i Miłości – to przejmująca, pełna siły, manifestacja wiary architekta i jego więzi z naturą. Benedykt XVI obrazowo przedstawił realizację tej kreacji artystycznej: „Do wnętrza świątyni [Gaudi] wprowadził kamienie, drzewa i ludzkie życie, aby wszelkie stworzenie razem oddawało chwałę Bogu, jednocześnie jednak wyprowadził na zewnątrz nastawy ołtarza [chodzi o wspomniane wcześniej trzy portale w kształcie retabulów ołtarzowych – N. M.], chcąc ukazać ludziom tajemnicę Boga, który objawił się w narodzeniu, męce, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa. W ten genialny sposób przyczynił się do kształtowania świadomości ludzkiej, zakotwiczonej w świecie, otwartej na Boga, oświeconej i uświę-

samej oceny dzieł sztuki i przedmiotów przyrody pod jej kątem rozpatrywanych; traktuje się dwie podstawowe wartości: piękno i wzniosłość, bądź jako właściwość przedmiotów, bądź uznaje się je za rodzaj przeżyć i wskazuje na ich podmiotowy charakter. Cytowana wyżej wypowiedź Gaudiego wskazuje na podmiotowe pojmowanie kategorii wzniosłości.

⁴ Japoński profesor sztuki Kenji Imai relacjonował swój zachwyt w związku z oglądem w 1926 roku świątyni Gaudiego: „Patrzyło się (...) wprost w szare niebo. Kolumny z bazami w kształcie żółwi i powyginanymi palmetami kapiteli, rzeźby wołu i muła, zwierzęta i kwiaty (...), fruujące wokół ptaszki i ruch liści, żywe posągi i przedstawienia gwiazd pojawiały się i znikwały, jak fale w kipieli pośród stromych skał. Paraboliczne łuki stumetrowych dzwonnicy wznosiły się parami ponad trzema szczytami jak stalagmity w jaskini”. Cyt. za MASAYUKI IRIE, "Besuch des Professors Kenji Imai in Barcelona im Jahr 1926", w: *Antonio Gaudi, Kat. wyst.*, Barcelona 1986.

⁵ Budowla była finansowana niemal wyłącznie z datków i fundacji prywatnych; toteż z powodu częstego braku funduszy wielokrotnie ustawała.

⁶ BENEDYKT XVI, "Kościół ma być wizerunkiem Bożego piękna", *art. cyt.*, 35.

⁷ *Tamże*.

⁸ *Tamże*, 34.

conej przez Chrystusa”⁹. Sceny z życia Chrystusa łączą się w portalach z licznymi alegoriami i motywami roślinnymi i zwierzęcymi. Budowniczy wykuł też w kamieniu wiele scen z Księgi Rodzaju. Religijne zdumienie i zachwyt architekta cudem Stworzenia świata przez Boga wyraziło się w każdym detalu architektury, który jest przemyślany i spójny wobec całości dzieła¹⁰.

Wywyższenie doczesności ku „wyzynom niebieskim” dzięki metafizyce sztuki prowadzi do kontemplacji idei Niestworzonego Piękną. Jest to przeciwieństwo tradycyjnej estetyki piękna; w niej to, co zmysłowe wykracza poza umysł, natomiast w estetyce wzniosłości to, co zmysłowe, nie dorasta do idei, nie potrafi zobrazować idei przenikającej umysł. W ten sposób eksperyment wzniosłego dzieła implikuje projekcję treści wewnętrznych podmiotu - obserwatora wobec natury, w której znajduje się ślady Niestworzonego Piękną.

2. Teologiczna kategoryzacja wzniosłości

Kategorię wzniosłości, która funkcjonuje od dawna w języku estetyki, można wypowiedzieć i scharakteryzować przy pomocy języka teologicznego poprzez scholastyczne adagium: *per visibillum ad invisibillum*; powiedzenie to mające swój fundament w teologicznym argumencie Wcielenia Słowa (zjednoczenia transcendentnego Bóstwa i stworzonego człowieczeństwa w jednej Osobie Syna Bożego) wyraża przekonanie, że człowiek przez widzialne dzieła ma szansę dotrzeć do rzeczy niewidzialnych. W ten sposób wznosi się od rzeczywistości materialnej do duchowej; wzniosłość w tym wypadku polega na tym, że dzieło sztuki będące również dziełem wiary, prowadzi człowieka do rzeczy wyższych, czyli dokonuje duchowego uwznioslenia. J. Ratzinger w swojej słynnej książce „Duch liturgii” trafnie naświetlił to zagadnienie: „Wcielenie oznacza przede wszystkim to, że niewidzialny Bóg wkacza w przestrzeń widzialnego, abyśmy my, przywiązani do tego, co materialne, mogli Go rozpoznać. W tym sensie można mówić o nieustannym dokonywaniu się Wcielenia w historycznym zbawczym działaniu i przemawianiu Boga. To wstępowanie Boga ma jednak na celu włączenie nas w proces wstępowania: celem Wcielenia jest przemiana przez Krzyż oraz nowa cielesność Zmartwychwstania”¹¹. Człowiek od początku swojego istnienia poprzez sztukę i doznania estetyczne stara się przekroczyć własne ograniczenia i swoją skończoność, aby poznać Tego, który nie ma granic i końca, a który jest początkiem i końcem wszelkiego istnienia (por. Ap 21,6; 22,13). Ujmując to zagadnienie w kategoriach teologii piękna trzeba zwrócić uwagę, że każda prawdziwie ludzka sztuka (stworzona przez człowieka i na miarę człowieka) jest zbliżaniem do Boskiego "Artysty", do Chrystusa, do Boskiego stwórczego Ducha. Sztuka służąca kultowi religijnemu ma ze swej definicji charakter wzniosły. Idea wzniosłości realizowana w sztuce służącej liturgii (tj. w sztuce

⁹ *Tamże*.

¹⁰ G. FAHR-BECKER, *Secesja*, Warszawa 2000, 209.

¹¹ J. RATZINGER, *Duch liturgii*, Poznań 2002, 111. W innym miejscu autor dodaje: „z perspektywy funkcji stwórczej określano *Logos* mianem *Ars Dei*, sztuki Boga (*ars = techne!*). Sam *Logos* jest wielkim Artystą, w którym pierwotnie zawarte są wszystkie dzieła sztuki - piękno wszechświata”.

sakralnej), ukazuje się jako uświęcona przez Boga¹². Sztuka sakralna bowiem, wyrażając wzniosłość, nie wyraża efemerycznej aktualności, ale jest godnym przypomnieniem znaków Chrystusa¹³. Sztuka taka jest wzniosła, ponieważ pociąga ludzi, nie spogląda na samą siebie, lecz na Boga, zaprasza Go w imieniu ludu do wejścia w przestrzeń „tu i teraz”. Sztuka sakralna, sztuka wzniosła, poprzez swoisty „głos milczenia” wpisuje się w zadziwienie i uszanowanie dla kultu, stoi w opozycji do zgiełku świata i wyraża nieskończoną odległość pomiędzy niewypowiedzianym Bogiem, który nie może być poznany w swej istocie, a pokornym stworzeniem, które bez Niego zapadłoby się w nicość. Wzniosłość sztuki sakralnej kryje się w całkowitej Boskiej transcendencji i wyraża się poprzez radykalną bliskość Boga w stosunku do człowieka¹⁴.

Benedykt XVI wskazał w Barcelonie, że w poszukiwaniu prawdy o sobie i o świecie człowiek musi wykroczyć poza swoje ludzkie granice; tylko sam „Bóg jest prawdziwą miarą dla człowieka”¹⁵. Dzięki tej mierze barcelońska świątynia jest prawdziwie wzniosła i piękna, przez swoją formę odpowiada właściwemu celowi, jakim jest ukazywanie i uwielbienie transcendentnej tajemnicy Boga, niewidzialnego, najwyższego piękna Prawdy i Miłości, które zostało objawione w Chrystusie, "który jest odbłaskiem Jego chwały i odbiciem Jego istoty" (Hbr 1, 3), w którym "mieszka cała Pełnia: Bóstwo, na sposób ciała" (Kol 2, 9). W ten sposób „Sagrada Familia” dokonuje uwznioslenia, skłania człowieka wierzącego do adoracji, skupienia i miłowania Boga Stwórcy i Zbawiciela, Świętego i Uświęcającego, a postronnego widza porusza, zdumiewa i zachwyca swoją głębią¹⁶.

3. Kategoria wzniosłości w Biblii i symbolice chrześcijańskiej

W Piśmie Świętym („Biblia Tysiąclecia”) termin „wzniosły” pojawia się czternaścikrotnie. Autorzy natchnieni Starego Przymierza posługiwali się tym pojęciem przede wszystkim w celu oddania przymiotów transcendentnych Boskiego stworzenia (13 razy)¹⁷. W Starym Testamencie pojęcie wzniosłości występuje głównie w psalmach (6 razy). W Nowym Testamencie pojawia się raz, w Liście do Hebrajczyków (8, 6), w interesującym kontekście, gdy jest mowa o wyższości ofiary Jezusa nad wszystkimi ofiarami Starego Przymierza oraz wyższości Chrystusowej świątyni i Nowego Przymierza nad analogiczną świątynią judaistyczną i Starym Przymierzem. Autor natchniony mówi: „Gdy bowiem Mojżesz miał zbudować przybytek, to w ten sposób został pouczony przez Boga: ‘Patrz zaś – mówi – abyś uczynił wszystko według wzoru, jaki

¹² C. GEERTZ, *Religion as a Cultural System*, w: *The Religious Situation: 1968*, red. D.R. CUTLER, Boston 1968, 642.

¹³ Por. J. RATZINGER, *Raport o stanie wiary. Z ks. kardynałem Josephem Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori*, tł. Z. Orszyn, Warszawa – Struga 1986, 108.

¹⁴ J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Cinisello Balsamo 2007, 203-212.

¹⁵ BENEDYKT XVI, "Kościół ma być wizerunkiem Bożego piękna", *art. cyt.*, 35.

¹⁶ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 2502.

¹⁷ Np. Iz 12, 5: „Śpiewajcie Panu, bo uczynił wzniosłe rzeczy!”

ci został ukazany na górze'. Teraz zaś [Chrystus] otrzymał w udziale o tyle wznioślejszą służbę, o ile stał się pośrednikiem lepszego przymierza, które oparte zostało na lepszych obietnicach" (Hbr 8, 5 – 6). Autor Listu do Hebrajczyków, podobnie jak przedstawiciele filozofii platońskiej, uznał to, co ziemskie, za „obraz i cień” rzeczywistości niebieskiej (Hbr 8, 5). W przeciwieństwie jednak do doktryny Platona, autor Listu nie traktuje rzeczywistości niebieskiej jedynie jako idealnego świata, który może zostać pojęty wyłącznie umysłem, ale jako rzeczywistego miejsca przebywania Jezusa, do którego wstąpił podczas Wniebowstąpienia, i miejsca ostatecznego zamieszkania chrześcijan, do którego mają się wznieść¹⁸.

Gdy dwanaście pokoleń Izraela osiadło już w Ziemi Obiecanej, Bóg wybrał – za czasów Dawida – górę Syjon na miejsce swego „zamieszkania”; na niej Salomon zbudował wspaniałą świątynię. Do tej świątyni, do tego ośrodka religijnego, pielgrzymowali Żydzi na wszystkie święta. To była góra, „gdzie się Bogu spodobało mieszkać, na której też Bóg będzie mieszkał na zawsze” (Ps 68, 17). To „na zawsze” spełniło się jednak nie w stosunku do świątyni na górze Syjon, która była tylko typem, lecz w stosunku do świątyni nieprzemijającej, którą przepowiedział prorok Izajasz: „Stanie się na końcu czasów, że góra świątyni Pańskiej stanie mocno na wierzchu gór i wystrzeli ponad pagórki. Wszystkie narody do niej popłyną, mnogie ludy pójdą i rzekną: «Chodźmy, wstąpmy na Górę Pańską do świątyni Boga Jakuba»” (Iz 2, 2n). W swoim widzeniu prorok dostrzegał Kościół Nowego Przymierza. Chrystus utwierdził go na wieki i ustanowił go górującym ponad wszystkim punktem centralnym świata. Tak to św. Augustyn postrzega w „Objaśnieniach Psalmów” i określa Kościół, Mistyczne Ciało Chrystusa, coraz bardziej rozszerzające się na cały świat, jako górę, która „urośliła z małego kamyczka, zgodnie z widzeniem Daniela, miażdżąc królestwa świata. Kościół urósł do takiej wielkości, że zappełnił całą ziemię”¹⁹. Św. Augustyn pokazuje jednak również obraz przeciwny: „Zadrżały góry, to znaczy władze tego świata. Inne są bowiem góry Boże, a inne góry świata. Głową gór świata jest diabeł. Głową gór Bożych jest Chrystus”²⁰. Kiedy w języku mistyków Bóg jest przyrównywany do góry, to tym samym czyni się aluzję do legendarnej góry świata jako jego środka, *axis mundi*, miejsca spotkania świata widzialnego i niewidzialnego²¹. Góra należy też do ulubionych obrazów w języku religijnym Nowego Testamentu. Góry – w nauczaniu Jezusa – to symboliczne kamienie milowe na drodze wiodącej z ziemskich padołów ku wyżynom niebieskim (por. Mt 5, 1-12; 14, 23; 17, 1-8).

¹⁸ C. S. KEENER, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, (red. naukowa wyd. pol. K. Bardski, W. Chrostowski), Warszawa 2000, 515.

¹⁹ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia Psalmów*, tłumaczenie i wstęp J. Sulowski, opracowanie E. Stanula, Warszawa 1986, Ps. 42, 4.

²⁰ *Tamże*, Ps. 35, 9.

²¹ Takie porównanie znajdujemy np. w pismach mistycznych Matyldy z Magdeburga. Zob. M. LURKER, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, 63. Ludy starożytnej Mezopotamii próbowały spotykać się ze swoimi bóstwami na ołtarzach i wieżach stopniowych (zigguratach), które uchodziły za Górę Boga. Wyobrażenie o Górze Boga należy do starożytnego obrazu świata. C. SCHEDL, *Geschichte des Alten Testament*, t. 1-5, Innsbruck 1956 – 64, t. 3, 370.

Synonimem przymiotnika „wzniosły” jest „górnny”²² i to słowo naprowadza nas na podstawowy sens pojęcia wzniosłości, jako odniesienia do rzeczywistości nadziemskiej, niebieskiej, wskazującego wymiar wertykalny relacji człowieka do Boga. Górność (wzniosłość) i góra (także drabina i schody) w religijnym odczuciu pozwalają na zbliżenie się do nieba, i co za tym idzie, pozostają w zasięgu obecności i działania Boga. Szczyty górskie, z powodu ich skierowania ku niebu, uważa się w historii religii za miejsca zamieszkania Boga, którego majestat ukryty jest za obłokami. Historia biblijna zna różne święte góry, które stanowiły kosmiczny punkt spotkania się nieba z ziemią²³. Ofiara z Izaaka miała być dokonana na wzgórzu, które wskazał sam Bóg. Jeszcze za czasów Mojżesza miejsce to nazywało się „Na wzgórzu Pan się ukazuje” (Rdz 22, 2. 14). A kiedy Mojżesz dotarł do stóp góry Horeb i chciał się przyjrzeć z bliska płonącemu krzakowi, usłyszał głos Boży: „Nie zbliżaj się tu! Zdejmij sandały z nóg, gdyż miejsce na którym stoisz, jest ziemią świętą” (Wj 3, 1-5). Po wyjściu z Egiptu Izraelici rozpoczęli wędrówkę po pustyni i rozbili obóz u stóp góry Synaj: „Mojżesz wstąpił tedy do Boga” (Wj 19, 3n).

Temu samemu celowi, co góra, służyła symbolika drabiny. U wielu Ojców Kościoła drabina Jakuba uważana jest za typ krzyża Chrystusa, umożliwiającego ludzkości dostanie się do nieba. Perpetua, męczennica kartagińska, przebywając w więzieniu, miała widzenie wysokiej drabiny, która sięgała samego nieba. Jan Klimak zatytułował swój traktat o doskonałości „Drabina raju” (stad przydomek autora pochodzący od *κλίμαξ*, tzn. ‘drabina’). Św. Benedykt w siódmym rozdziale swej „Reguły” pisał: „Bracia, jeżeli chcemy osiągnąć szczyt najwyższej pokory, jeżeli chcemy prędko dojść do owego niebiańskiego wyniesienia (...) trzeba dla wznoszących się w górę czynów zbudować tę drabinę, która ukazała się podczas snu Jakubowi”²⁴. Klasztory cystersów i kartuzów, będące dla ich mieszkańców drogą do nieba, nosiły często nazwę „Scala Dei”²⁵.

W symbolice chrześcijańskiej obrazem tego co wzniosłe jest także cedr i palma: „Wyrosłam jak cedr na Libanie i jak cyprys na górach Hermonu” (Syr 24, 13) – powiada Mądrość Boża, którą liturgia tradycyjnie odnosi do Matki Bożej. W tejże samej księdze Starego Testamentu czytamy w kontekście wzniosłości i doskonałości: „Wyrosłam jak palma w Engaddi” (Syr 24, 14). W znaczeniu dosłownym werset ów mówi o wiecznej Mądrości, jednak i w tym przypadku liturgia odnosi jego sens do Maryi. A Oblubienica opiewając w Pieśni nad Pieśniami wybranego Oblubieńca mówi: „Postać jego wyniosła jak Liban, wysmukła jak cedry” (PnP 5, 15).

²² Tak termin łac. *sublimis* tłumaczył i upowszechniał T. Sinko.

²³ M. LURKER, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, dz. cyt., 62.

²⁴ Św. BENEDYKT, *Reguła, tekst polsko-łaciński*, Tyniec 1983, 57. Kiedy Jakub uciekając przed swoim bratem Ezawem, udał się na spoczynek, miał następujący sen: „Ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół. A oto Pan stał na jej szczycie” (Rdz 28, 12n). W symbolice znaczeniowej „wstępowania do nieba” nie zmieni się nic, nawet jeśli się przyjmie, że użyte tu hebrajskie słowo *sullâm* powinno się tłumaczyć jako „schody” (od *sâlal* – usypywać, stąd „usypane wejście”, czyli schody jak w zigguracie). W takim rozumieniu drabina (schody) była przede wszystkim symbolem opatrności Boga, który stale czuwał nad ludźmi i któremu służyli aniołowie. Drabina, schody czy stopnie prowadzą zawsze w górę, a w znaczeniu symbolicznym – ku najwyższym formom bytu.

²⁵ M. LURKER, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, dz. cyt., 44.

4. Historia pojęcia

Pojęcie wzniosłości ukształtowało się w starożytnej retoryce. Styl wzniosły uchodził za najwyższy spośród trzech stylów retorycznych. Był nazywany także wielkim (*grandis*) oraz poważnym (*gravis*). Te dodatkowe określenia wskazują, że wzniosłość kojarzyła się starożytnym z wielkością i powagą.

Idea wzniosłości swoje literackie istnienie zawdzięcza antycznym traktatom teoretycznym. Sławny był traktat Cecyliusza poświęcony stylowi wzniosłemu; niestety, nie zachował się. Przetrwiał natomiast w źródłach bizantyjskich traktat retoryczny Pseudo-Longinosa, zwanego inaczej Longinesem lub Longinusem, „O wzniosłości” (gr. *Peri hypsous*)²⁶. Głównym przesłaniem traktatu jest przekonanie, że jakość w sztuce powstaje poprzez zachwyty i umożliwienie odbiorcy sztuki obcowania z umysłem autora, który tworzy w stanie ekstazy. Longinos we wstępie swojego dzieła pisał: „wzniosłość jest czymś szczytowym i najwyższym w mowie, i że nie właśnie z innego powodu, tylko dzięki niej, najwięksi poeci i prozaicy stanęli na czele literatury i swoją sławą napełnili wieki”²⁷. Longinos traktował wzniosłość w kategoriach stylistycznych i zasadniczą część swego dzieła poświęcił omówieniu rozmaitych figur i środków, które „dodają mowie wzniosłości”²⁸. Możliwe jest zbieranie najlepszych dzieł, w których występuje uniesienie (ekstaza) sięgające do niebywałych poziomów i implementowanie do sztuki pojmowanej – według standardów antycznych – jako dobry warsztat i znajomość reguł. Longinos wyraźnie odróżnia wzniosłość, która polega na „wzlocie w górę”, od amplifikacji, która wymaga „mnogości i pewnego nadmiaru”, czyli od rozwijania jakiegoś tematu lub motywu, zazwyczaj polegającego na wzbogacaniu i dopełnianiu go w kolejnych zdaniach tekstu (do typowych figur retorycznych służących amplifikacji zalicza się m.in. porównanie, peryfrazę i dygresję)²⁹.

Najważniejszą radą dla twórców dawaną przez Pseudo-Longinosa jest zagłębianie się w dzieła genialnych umysłów, którym dane jest stworzyć w stanie uniesienia; dobrze więc robią ci, którzy próbują naśladować te znakomite wzory. Poprzez takie obcowanie z tym, co wzniosłe, jakaś część tejże wzniosłości może przeniknąć do ich wysiłków twórczych. Wzniosły jest przede wszystkim sam człowiek, jako istota rozumna i moralna; wzniosłość otwiera przed nim perspektywę, w której wznosi się on od poziomu dzikiej bestii ku egzystencji na poły anielskiej, innymi słowy wznosi się „do majestatu

²⁶ Imię autora traktatu jest sporne. W najstarszej formie źródło rękopiśmienne podaje nazwisko "Longinos Dionysos", co dało powód do licznych spekulacji, i prób utożsamienia autora ze znanymi w tamtych czasach pisarzami. Wątpliwe są próby ścisłego datowania dzieła (pierwsza posiadana kopia pochodzi dopiero z około 1000 roku n.e.). Grecki rękopis dzieła został odnaleziony dopiero w XVI wieku i wtedy wydany drukiem w Bazylei (w 1554 roku przez Robortellego). W tym samym stuleciu ogłoszone zostały jeszcze dwa jego wydania, a także łaciński przekład w 1572 roku. Natomiast przekład na język nowożytny pt. *Traité du sublime et du merveilleux*, dokonany przez N. Boileau, ukazał się sto lat później, w 1672 roku. Dzięki temu przekładowi myśl Longinosa stała się znana w całej Europie, a szczególnie popularna w Anglii.

²⁷ PSEUDO-LONGINOS, "O górności", w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, tł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, 92.

²⁸ PSEUDO-LONGINOS, "O górności", *art. cyt.*, 100.

²⁹ *Tamże*, 111.

Boskiego³⁰. W ten sposób wzniosłość staje się wektorem kierującym od rzeczywistości ziemskiej i skończonej do rzeczywistości nieskończonej i niewyraźnej, nie dającej się wypowiedzieć ani opisać, znakiem innego świata, odczuciem transcendencji.

5. Implikacje estetyczne

Pojęcie „wzniosłości”, dzięki przyswojeniu sobie traktatu Pseudo-Longinosa, silnie zainspirowało nowożytną myśl estetyczną; zwłaszcza odkąd Edmund Burke w tytule i treści swojej sławnej rozprawy z roku 1757 „Dociekania filozoficzne nad pochodzeniem naszych idei wzniosłości i piękna” zestawiał wzniosłość i piękno obok siebie³¹. W XVIII wieku nie było bodaj jednego estetyka w Anglii, któryby nie pisał o wzniosłości³². W konsekwencji ta kategoria legła u podstaw nowoczesnej dyscypliny naukowej zajmującej się refleksją filozoficzną nad sztuką – estetyki, i zastąpiła poetykę i retorykę, które częściowo wyczerpały swoje możliwości metodologiczne (tego dotyczył m.in. spór między Kantem a Baumgartenem)³³. Wzniosłość zakwestionowała prymat reguł w sztuce; podważyła koncepcję *techné*, zastępując ją znacznie węższym pojęciem techniki, jako jednym z elementów twórczości artystycznej. W konsekwencji artysta stał się pełnoprawnym geniuszem czerpiącym z bezmiaru Boskiej (zewnątrznej, absolutnej) inspiracji.

Rezultatem recepcji traktatu Longinosa w XVII i XVIII wieku było zespolenie i przenikanie się idei wzniosłości z ideą piękna. A. Félibien pisał, że wielki smak sprawia „że rzeczy zwykłe stają się piękne, a piękne wzniosłe i cudowne, bo w malarstwie wielki smak, wzniosłość i cudowność są jednym i tym samym”³⁴. W wieku XVIII wzniosłość stała się na dobre naczelnym hasłem i najważniejszą kategorią estetyczną poezji i sztuk pięknych. Pociągała nawet więcej niż piękno. Była określana jako zdolność porwania i podnoszenia ducha, łączona z wielkością myśli i głębością uczuć. Podtrzymano tezę Longinosa, że rozum powinien zachować kontrolę nad aktem obcowania ze sztuką: „Uczucia, aby były wzniosłe, muszą być właściwe i rozumne”³⁵. Gruntowne przejście w refleksji nad sztuką od myślenia w kategoriach piękna oraz reguł rządzących sztukami, a więc w kategoriach rozstrzyganych przez intelekt, do myślenia w kategoriach wzniosłości, podkreślających autonomię sfery estetycznej,

³⁰ Tamże, 141.

³¹ Burke wskazywał na związek między uczuciem grozy (*sensus tremendus*) a uczuciem wzniosłości (*sensus sublimitatis*). By doznać estetycznej satysfakcji – jak zaznaczał – nie można przekroczyć granicy, dzielącej strach od panicznego lęku, który jako emocja skrajna odbiera możliwość jakichkolwiek innych odczuć. O ile ból i trwoga są tak zmodyfikowane, że nie czynią prawdziwej krzywdy (jeśli ból się nie sroży, a trwoga nie ostrzega o rychłej zagładzie), to zdolne są wywołać zadowolenie: nie przyjemność, ale rodzaj błogiej zgrozy, ukojenia zabarwionego trwogą.

³² J. Baillie (1747) istotę wzniosłości postrzegał w wielkości, D. Hume – w górności i dalekości, A. Gerard (1759, 1774) w wielkich rozmiarach.

³³ I. KANT, *Krytyka władzy sądzienia*, tł. J. Gałęcki, Warszawa 1964, 24-26.

³⁴ A. FÉLIBIEN, *L'idée du peintre parfait*, 1707. Cyt. za: W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław - Warszawa - Kraków 1967, 473.

³⁵ PSEUDO-LONGINOS, "O górności", *art. cyt.*, 233.

zostało dokonane w Kantowskiej „Krytyce władzy sądenia” (1790) i przyjęło postać osobnej estetyki wzniosłości. Według filozofa z Królewca to, co wzniosłe, pojawia się jako wynik twórczego napięcia między rozumem i wyobraźnią: „badania władzy smaku jako estetycznej władzy sądenia podejmowane są nie w celu kształcenia i kultury smaku lecz wyłącznie w celu transcendentnym”³⁶. Wzniosłość ukierunkowuje ludzki umysł na to, co wykracza poza granice doczesności, wskazuje na istnienie wyższej władzy nadzmysłowej, dzięki której człowiek może się wyzwolić ze świata przyrodniczej konieczności; władza ta orientuje człowieka na nieskończoność³⁷.

Kategoria wzniosłości stała się także kluczowym pojęciem w myśli wielu dwudziestowiecznych badaczy analizujących złożone zależności i relacje zachodzące pomiędzy modernizmem i postmodernizmem³⁸. Jak zauważa kluczowy myśliciel i badacz postmodernizmu Jean-François Lyotard³⁹, dzięki opracowanej przez Burke’a estetyce⁴⁰, zarysowany został świat artystycznego eksperymentu, który chętnie podjęła i przyjęła za swoje godło awangarda XX wieku⁴¹. Lyotard bierze w obronę te wartości artystyczne, które zostały wypchnięte na margines przez modernizm. W swoich tezach opiera się wprawdzie na zdezurowanym gdzieindziej dziedzictwie marksizmu, freudyzmu, nietzscheanizmu, strukturalizmu i filozofii lingwistycznej⁴², ale równocześnie widzi szansę oddziaływania sztuki w aspekcie etycznym, w opozycji do teoretycznych diagnoz końca sztuki, którą wieścili spadkobiercy estetyki poheglowskiej⁴³. Sztuka ma zdolność do wykraczania poza społeczny i historyczny kontekst i nie jest zdeterminowana przez kulturową konieczność. Sztuka razem z filozofią i teologią stymuluje funkcje umysłu, dzięki ożywianiu napięcia między opozycyjnymi władzami poznawczymi: władzą przedstawiania, czy też wyobrażania, za pomocą form oraz władzą rozumienia

³⁶ I. KANT, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., 8. O zmianach oczekiwań wobec estetyki zob.: G. DZIAMSKI, "Dialektyka teorii i praktyki artystycznej w postmodernizmie", w: *Adorno: między moderną i postmoderną*, red. A. ZEIDLER – JANISZEWSKA, Warszawa – Poznań 1991, 121-122.

³⁷ G. DZIAMSKI, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996, 149.

³⁸ M.in.: A. ZEIDLER – JANISZEWSKA, "Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości", w: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, red. A. ZEIDLER – JANISZEWSKA, Warszawa 1991; B. FRYDRYCHAK, "Estetyka wzniosłości jako projekt nowej estetyki", w: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja artystyczna*, red. M. OSTROWICKI, Kraków 1994.

³⁹ Lyotard w swojej książce *La condition postmoderne* z 1979 roku pierwszy wprowadził do filozofii pojęcie ponowoczesności, które pojawiło się nieco wcześniej w dyskursie literaturoznawczym i architektonicznym.

⁴⁰ W 1757 roku ukazała się praca autorstwa Burke’a, która otworzyła przed nim intelektualny świat Londynu: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (polskie wydanie: E. BURKE, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, PWN, Warszawa 1968). Metoda, jaką zastosował Burke, daleko wykraczała poza klasyczne ujęcie idei piękna, skupiona była na pilnym badaniu namiętności, poprzez dociekliwą analizę tych własności rzeczy, których wpływ na owe namiętności ujawnia doświadczenie. Efekt badań oparty miał być na doświadczeniu, nie na spekulacji.

⁴¹ J.-F. LYOTARD, "The Sublime and the Avant-Garde", w: *The Lyotard Reader*, red. A. BENJAMIN, Oxford 1989.

⁴² I. BOKWA, *Teologia w warunkach nowoczesności i ponowoczesności*, Sandomierz 2010, 315.

⁴³ M. SEEL, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tł. K. Krzemieniowa, Kraków 2008, 10-11.

za pomocą pojęć i idei⁴⁴. Jak zauważa Grzegorz Dziamski, nie wystarczają dziś już wykrzykniki w rodzaju tych, Diderota: „Jakie to piękne, wspaniałe, szlachetne!”. Sztuka musi zbliżyć się do tego, co nieokreślone, niewyraźne, co określa się mianem – wzniosłość⁴⁵. Dla filozofów współczesnych wzniosłość łączy się z niepokojem egzystencjalnym i z przekraczaniem własnych granic. Wzniosłość wymaga od człowieka, aby zaakceptował tę kategorię estetyczną, jako określony stan ludzkiej egzystencji poszukującej sensu i zrozumienia. Sens naszej egzystencji polega na dążeniu do realizacji projektów egzystencjalnych – tego, czym jeszcze nie jesteśmy, ale do czego podążamy. Projekty te ulegają modyfikacjom w trakcie życia, cechą ich jednak stałą jest to, iż horyzont sensu, który tworzą, pozostaje zawsze horyzontem otwartym⁴⁶. Niepokój egzystencjalny można odnaleźć w każdym doświadczanym stanie przekraczania samego siebie.

6. Implikacje teologiczne

Gdy monsignore Ragonesi, nuncjusz apostolski w Hiszpanii (za czasów papieża Benedykta XV), zwiedzając w 1915 roku kościół „Sagrada Familia” nazwał Gaudiego poetą, ten celnie odpowiedział: „Któż nie czułby się poetą u boku Eklezji!”⁴⁷. W istocie Gaudi u boku Eklezji (Kościoła) poetycko przemawia przy pomocy środków plastycznych - „orędzia cegieł i kamieni”, w taki sam sposób, w jaki Ojcowie i Doktorzy Kościoła przemawiali przed wiekami do wierzących przy pomocy płomiennych i „plastycznych” kazań i literatury religijnej. Metafizyczno-religijne i teologiczne odniesienia można dostrzec w najrozmaitszych elementach architektury „Sagrada Familia”, zarówno w partiach monumentalnych, jak i w detalu, które łącznie sprawiają, że mamy do czynienia z dziełem wzniosłym, monumentalnym, finezyjnym i zachwycającym. Forma i materiał świątyni (ów mediumiczny fundament Greenbergowskiego modernizmu) są tu jednak drugorzędne wobec samej istoty wzniosłości⁴⁸.

Co w takim razie konstituuje teologiczną wartość wzniosłości, o której wspomniał Benedykt XVI w swej homilii z okazji konsekracji świątyni „Sagrada Familia”? Papież wskazuje na współlistotność dwóch składników: religii i sztuki, które - choć w odmien-

⁴⁴ G. DZIAMSKI, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., 167.

⁴⁵ *Tamże*, 168.

⁴⁶ W. M. NOWAK, *Spór o nowoczesność w poglądach Charlesa Taylora i Alasdaira MacIntyre’a. Analiza krytyczna*, Rzeszów 2008, 119. Książka poświęcona została rekonstrukcji i analizie poglądów dwóch wpływowych współczesnych myślicieli: Charlesa Taylora i Alasdaira MacIntyre’a. Tematem jest spór o nowoczesność, w którym obaj autorzy zaprezentowali stanowiska oryginalne, wsparte rozbudowaną i subtelną argumentacją. Autor traktuje Taylora i MacIntyre’a jako filozofów historii i krytyków kultury nowoczesnej. Pokazuje, że pytanie o stosunek obu autorów do *modernitas* wyrasta z samego wnętrza ich filozofii, które w swej najważniejszej części poświęcone są analizie dominujących form społecznego *imaginarium* nowoczesności i krytyce nowoczesnych instytucji.

⁴⁷ Cyt. wg J. BASSEGODA NONELL, "Das Religiöse und Mistiche", w: *Antonio Gaudi, Kat. Wyst.* Barcelona – München, 1986. Zob. G. FAHR-BECKER, *Secesja*, dz. cyt., 207.

⁴⁸ Jest godne podkreślenia, że w wachlarzu wartości dynamizujących współczesną kulturę lider francuskiego postmodernizmu, Jean-François Lyotard, uznaje za naczelną kategorię wzniosłość. Zob. G. DZIAMSKI, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, dz. cyt., 148.

ny i właściwy tylko sobie sposób służą człowiekowi w samopoznaniu i odnalezieniu Boga, który jest Piękny, jest źródłem piękna, wznosi myśl i ducha ku kontemplacji rzeczy nieskończenie pięknych. Właściwe – to znaczy teologiczne - odczytanie symboliki świątyni „Sagrada Familia” zbliża nas do tego, czym jest ta budowla w istocie: dla wiernych – wzniosłym miejscem zgromadzenia wiernych, którzy stają się tu i teraz świątynią Ducha Świętego, i dla laickich odbiorców – pomnikiem kultury, w którym uwidacznia się wzniosłe dzieło ludzkich rąk i geniuszu⁴⁹. Teologia poddająca refleksji przejawy wzniosłości i inne zjawiska kultury wydaje się być w takim ujęciu intelektualną przestrzenią wnoszącą wiele obiecujących danych do dyskursu kulturowego, w którym kluczową rolę odgrywają, według niemieckiego teologa, Christopa Schwöbela: pluralizm, indywidualizm, komercjalizacja i estetyzacja⁵⁰. Składnik religijny przy tym (szczególnie kult) ma dla kultury znaczenie fundamentalne: tworzy duchową przestrzeń dla niej, wyznacza ją i definiuje. Kultura, i idąca w ślad za nią refleksja teologiczna, dokonuje w konsekwencji czegoś bardzo istotnego: dzięki wymiarowi duchowemu łągodzi antagonizmy współczesnej cywilizacji, zwłaszcza osłabiające ludzką godność⁵¹. W tym sensie dzieło Gaudiego jest wyznacznikiem kierunku personalistycznego skupiającego uwagę na osobie, przeciwstawiającego się filozofii „mieć” i jej konsekwencji przybierającej postać «łatwego komercjalizmu», który sztukę sprowadza do poziomu towaru, pozbawia wartości krytycznej i włącza do porządku degenerującego się świata, unikającego wartości duchowych⁵².

„Sagrada Familia” - genialne dzieło architektury sakralnej, uobecnia w sobie elementy wzniosłości, pozostając spetryfikowanym świadectwem życia Gaudiego, które zostało oparte na żarliwej wierze i umiłowaniu piękna⁵³. Tacy artyści, jak Antoni Gaudí, dotykający w swej twórczości tematów transcendentnych, wyraźnie dowodzą, że rozwiązaniem dylematów egzystencjalnych współczesnego człowieka jest osobowy Bóg, ku któremu ciąży wzniosłość sztuki. Nie jest to bynajmniej ujęcie konfesyjne; przeciwnie, jest to podejście o charakterze uniwersalistycznym. Nie na próżno wybitny teolog XX wieku, Karl Rahner, w ludziach żyjących w określonych uwarunkowaniach zsekularyzowanego społeczeństwa, dostrzegał kształt tego, „co jak prawda i miłość żyje w każdym innym miejscu”. W takim znaczeniu chrześcijańska teologia, ucieleśniona w kamieniu i reprezentowana przez „Sagrada Familia”, jest narzędziem otwarcia na współczesną kulturę, albowiem jej niezmiennym źródłem pozostaje religia, mająca nieskończone horyzonty poprzez odniesienie człowieka i jego dzieł do samego Boga Stwórcy⁵⁴.

⁴⁹ Por. S. GREENBLATT, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006, 178.

⁵⁰ I. BOKWA, *Teologia w warunkach nowoczesności i ponowoczesności*, dz. cyt., 210.

⁵¹ *Tamże*.

⁵² B. FRYDRYCHAK, *Estetyki oporu*, Zielona Góra 1995, 18.

⁵³ Por. G. FAHR-BECKER, *Secesja*, dz. cyt., 209.

⁵⁴ Zob. K. RAHNER, *O możliwości wiary dzisiaj*, tł. A. Morawska, Kraków 1983. Por. SOBÓR WATYKAŃSKI II, Konstytucja dogmatyczna *Lumen gentium*, nr 16. *Nota bene* spełniło się pragnienie Gaudiego, by umrzeć jak biedak, na którego nikt nie zwraca uwagi. Zginął pod kołami tramwaju. W starcu wyglądającym jak włóczęga nie rozpoznano wielkiego architekta i odmówiono mu pomocy... Zmarł wkrótce po przywiezieniu do szpitala św. Krzyża.

THEOLOGICAL IMPLICATIONS OF THE SUBLIME CATEGORICAL

(based on the consecration of the church „Sagrada Familia” in Barcelona)

Summary

Gaudi's Sagrada Familia church in Barcelona is an example of the presence of the aesthetic category of the sublime because of its shape and architectural decoration. This category is implying theological essence which was pointed by Pope Benedict XIV during the church consecration on 7th November 2010. The sublime in the theology of beauty directs the human spirit to the heights of God. In the biblical concepts and in Christian symbolism the sublime manifests itself in the image of mountain, stairs, ladders, palm and cedar and the activities of entry and ascension. Literal sources concerning the sublime date back to the ancient treatise attributed to Pseudo-Longinus. When rediscovered in modern times, the Greek text of this treatise was quickly translated into Latin and popularized in the philosophical circles of Europe. The category of the sublime had been mentioned by almost all philosophers-aestheticians (including in particular E. Burke and I. Kant) in the seventeenth and eighteenth centuries. In the twentieth century J. - F. Lyotard, the philosophical leader of postmodernism, devoted a lot of attention to the sublime in art and philosophy. Nowadays the category of the sublime as an aesthetics and theology component may be a common platform for philosophical, theological and cultural dialogue in a postmodern social space which suffers from the absence of a common ground of understanding.