

Wojciech Bałus

## PRZECIWIW NAGOŚCI I POGAŃSTWU O PRZYCZYNACH NIEAKCEPTACJI RENESANSU W TEORII I HISTORII SZTUKI SAKRALNEJ WIEKU XIX

W końcowym fragmencie niepozbanionego humoru artykułu o trytonach i nereidach w kaplicy Zygmuntońskiej Lech Kalinowski przywoływał lawaterz (*lavabo*) ze starej zakrystii przy florenckim kościele Santa Maria del Fiore. Przedstawione tam postaci siusiąjących aniołków stanowiły jeden z dowodów na swobodny stosunek ludzi renesansu do rygorystycznej stosowności wewnątrz sakralnych, przeciwstawiony dziewiętnastowiecznemu purytanizmowi i obyczajowemu zakłamaniu. „Taki po prostu – konkludował Profesor – był renesans w swojej nie skażonej, wiktoriańskiej i powiktoriańską interpretacją postaci”<sup>1</sup>.

Swoistym komentarzem, tak do cytowanych słów Lecha Kalinowskiego, jak i do dziewiętnastowiecznego widzenia renesansu w kręgach kościelnych, może być *passus* z praktycznego podręcznika architektury sakralnej i jej artystycznego wyposażenia, autorstwa niemieckiego księdza katolickiego Georga Hecknera, wydany po raz pierwszy w roku 1886. Analizując style historyczne pod kątem ich przydatności dla aktualnie powstających kościołów, pisał ów duchowny:

„Narody romańskie wierzą, że ponieważ starożytne Imperium Rzymskie wielce się zasłużyło w budownictwie, nie można nic lepszego uczynić, jeśli chce się być również wielce zasłużonym, niż naśladować antyczne wzory. Błąd tych kalkulacji w tym jednak leży, że się to, co było dobre dla pogan, traktuje jako równie dobre dla katolików. Wymagania kościołów katolickich i prawa kościelne będą przez to nisko cenione i zostaną podporządkowane architekturdzie. Tak jak współczesna architektura i estetyka widzi w całkowitej nagości to, co najpiękniejsze i najlepsze pod względem artystycznym, tak i artyści renesansowi nie chcą się wyzbyć owej pogańskiej zasady w budownictwie kościelnym. Prawie wszystkie kościoły w tym stylu pokazują więc nagie figury, a przynajmniej prawie zupełnie nagie postaci aniołów. Całkowicie nagie genitalia głoszą w rozlicznych kościołach tego stylu zgola inną Ewangelię niż ksiądz na ambonie”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L. Kalinowski, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntońskiej* [w:] tegoż, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 591.

<sup>2</sup> G. Heckner, *Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst einschließlich der Malerei und Plastik. Zum Gebrauche des Klerus und der Bautechniker*, Freiburg 1897 (wyd. 1, 1886), s. 118.

Czy wielebny Heckner widział florencki lawaterz – trudno dociec. Można mieć natomiast nadzieję, że nigdy nie dotarł do krakowskiej „perły renesansu na północ od Alp”, bo jego zgorszenie na widok igrających trytonów i nereid byłoby jeszcze większe. Odkładając jednak na bok żarty, warto zanalizować całą argumentację duchownego, któremu najbliższym artystą był zapewne Andrea del Sarto, największy „spodenkarz” historii sztuki europejskiej.

Argumenty zawarte w cytowanej wypowiedzi są trzy. Po pierwsze, że istnieje osobna sztuka chrześcijańska i pogańska. Po drugie, że renesans powraca do pogaństwa, wykorzystując nie tylko pogańskie formy architektoniczne, ale i akceptując pogańską nagość. Po trzecie wreszcie, że pozytywna ocena sztuki pogańskiego Rzymu i renesansu jest dziełem narodów romańskich.

Postulat odwrócenia się od hegemonii włosko-francuskiej postawił niemieckiej architekturze już Goethe. W młodzieńczej rozprawie *O niemieckiej architekturze* (1772) pisał on:

„Powstający z grobu geniusz starożytnych spętał twego ducha, Włochu i Francuzie. Wpełzłeś na potężne ruiny, by wyzebrać proporcje, ze świętych gruzów kleciłeś sobie pałacyki i uważasz się za posiadacza tajemnic sztuki, bo potrafisz zdać sprawę z form i miary budowli-olbrzymów”<sup>3</sup>.

Być może antyromańskość księdza Hecknera, połączona z akceptacją dla gotyku (przez autora *Fausta* uznanego za styl niemiecki), jest goetheańskiej proveniencji. *Praktyczny podręcznik...* powstał bowiem po zwycięstwie Prus w wojnie z Francją i proklamowaniu w Wersalu dnia 18 stycznia 1871 roku Cesarstwa Niemieckiego. Okres po zjednoczeniu, tzw. *Gründerzeit*, był czasem wzrostu gospodarczego i rozwoju nacjonalizmu. Co prawda Niemcy zwrócili się wtedy przeciw kulturze francuskiej do własnej przeszłości, ale kanclerz Otto von Bismarck podjął też akcję wymierzoną w Kościół katolicki (*Kulturkampf*). Trudno więc sobie wyobrazić akceptację przez katolickiego duchownego postaw antyfrancuskich, które w zakresie architektury manifestowały się w renesansie, wprawdzie tzw. „niemieckim”, ale zawsze w stylu, który Heckner zwalczał w odniesieniu do budownictwa sakralnego. Dodajmy do tego, że renesans niemiecki traktowany był jako manifestacja protestantyzmu i narodowej niezależności od papieżstwa. Wilhelm Lübke pisał w swej historii renesansu w Niemczech, iż „zaledwie walka ze zniewalającym duchem Rzymu została czasowo zakończona, wolność sumienia wywalczona, już niemieckie poczucie narodowe zmierza do tego, aby swe idealne dążenia znów w pełni wyrazić w dziełach sztuki”<sup>4</sup>. Parę zdań dalej Lübke wysnuwa paralelę pomiędzy wiekiem XVI i XVII a czasami jemu współczesnymi, tym samym wskazując na renesans niemiecki i epokę jego rozkwitu jako na styl i okres porównywalny z *Gründerzeit*, nawołuje więc do szerzenia podobnych postaw (czyli m.in. do walki z Rzymem i katolicyzmem) i do tworzenia podobnej sztuki (zatem utrzymanej w guście renesansu niemieckiego)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> J.W. Goethe, *O niemieckiej architekturze*, tłum. A. Palińska [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Tadeusz Namowicz, Warszawa 1981, s. 70.

<sup>4</sup> W. Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance*, Stuttgart 1873, *Geschichte der Baukunst*, red. Franz Kugler, t. 5, s. VII.

<sup>5</sup> Tamże, s. VIII. – Na temat neorenesansu niemieckiego jako niemieckiego stylu narodowego i roli Lübkego, zob.: D. Dolgner, *Die nationale Variante der Neurenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar” 20, 1973, s. 155–166; H. Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 43, 1980, s. 11; M. Zgórnjak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realia*

Ostry podział na sztukę pogańską i chrześcijańską zaczął się rysować w Europie z początkiem wieku XIX. Wiązał się on z wykształcaniem się od około połowy wieku XVIII nowej świadomości historycznej. Historia przestała być wtedy traktowana jako zbiór egzemplów zbieranych ku przestrodze lub jako wzorce do naśladowania. Miejsce toposu *historia magistra vitae* zajmować zaczęła historia pojmowana jako proces, jako następstwo faktów. Prowadziło to w nieuchronny sposób do nadawania każdemu faktowi z przeszłości charakteru zdarzenia w pewnym ciągu zdarzeń, w sieci okoliczności, przyczyn i skutków<sup>6</sup>.

To sprowadzanie do dziejowego otoczenia objęło także fakty z dziedziny kultury. Prostym następstwem owego procesu musiało być odebranie dotychczasowym wartościom uniwersalnym ich absolutnego znaczenia. Sztuka antyczna, od czasów renesansu niekwestionowany ideał całej europejskiej kultury i sztuki, zredukowana została do wymiarów świata starożytnego. Gotyk, z perspektywy ideału antycznego postrzegany jako barbarzyńskie wypaczenie dobrego smaku i zasad sztuki, uzyskał status twórczości odpowiadającej czasom rozkwitu i dominacji chrześcijaństwa. Sztuka wyrażać zaczęła jakąś określoną epokę. Paradoksalnie, ten sposób historycznej argumentacji po raz pierwszy użyty został przez Winckelmanna w jego *Historii sztuki starożytnej*. Choć autor bronił ponadczasowego statusu antycznego ideału artystycznego, powstanie i rozwój najdoskonalszej formy sztuki wiązał z geograficzno-klimatycznymi warunkami Grecji. Tym samym – nieświadomie – relatywizował swój ideał<sup>7</sup>.

Powiązanie sztuki antycznej z pogaństwem, a średniowiecznej z chrześcijaństwem nie nastąpiło automatycznie i na zasadzie mechanicznego zestawienia odpowiadających sobie czasowo faktów historycznych z artystycznymi. Wraz z powstaniem romantyzmu narodziło się – jak sądzę – nowoczesne pojmowanie *sacrum*<sup>8</sup>. Zagadnienie to wymaga dalszych dogłębnych badań. W niniejszym tekście zwrócić pragnę uwagę jedynie na kilka aspektów tego problemu. Z jednej strony, druga połowa wieku XVIII przyniosła mocny sprzeciw wobec barokowej pobożności i sposobów jej artystycznej artykulacji<sup>9</sup>. Postulowany przez Mengsa i Winckelmanna zwrot ku formie antycznej nie zaowocował żadnym zadowalającym rozwiązaniem. Wynikało to stąd, że, z drugiej strony, narastającą w tym samym czasie formą religijności stawała się religijność uczuciowa<sup>10</sup>. Istotą religii – pisał Schleiermacher – „nie jest myślenie, ani działanie,

cje, Kraków 1987, Prace z Historii Sztuki, z. 18, s. 111; H. Hammer-Schenk, *Architektur und Nationalbewußtsein. Wandlungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* [w:] *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, red. Werner Busch, München-Zürich 1997, s. 571–574.

<sup>6</sup> R. Koselleck, *O rozpadzie toposu Historia magistra vitae w polu horyzontu historii zdynamizowanej nowożytnością* [w:] tegoż, *Semantyka historyczna*, tłum. Wojciech Kunicki, Poznań 2001, s. 75–106.

<sup>7</sup> Argumentację swoją opieram na artykule Wiesława Juszcza *Romantyzm a działalność artystyczna Roberta Adama* [w:] tegoż, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 65–78. Pisałem o tym też w szkicu: *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje” 3, 1995, s. 71–72.

<sup>8</sup> Pojęcie *sacrum* pojawiło się w literaturze naukowej co prawda dopiero z początkiem wieku XX (zob. J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 439, 1991, s. 5–11), ale wiążące się z nim zagadnienia, takie jak niechęć do operowania pojęciem Boga Osobowego czy dążenie do znalezienia uniwersalnej podstawy dla wszelkich doświadczeń religijnych, charakterystyczne są już dla oświeceniowych i romantycznych postaw, chociażby dla Friedricha Schleiermachera.

<sup>9</sup> A.L. Mayer, *Liturgie, Aufklärung und Klassizismus*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 9, 1929, s. 67–71.

<sup>10</sup> A.L. Mayer, *Liturgie, Romantik und Restauration*, „Jahrbuch für Liturgiewissenschaft” 10, 1930, s. 87–105; B.M.G. Reardon, *Religion in the Age of Romanticism. Studies in Early Nineteenth Century Thought*, Cambridge 1985, s. 8–10.

lecz ogląd i uczucie”<sup>11</sup>. To we wzlotach uczuciowych dopatrywać się zaczęto znamion autentycznego doświadczenia *sacrum*. Doprowadziło to do swoistej spirytualizacji chrześcijaństwa, postrzeganego odtąd głównie w kategoriach odrywania się od świata doczesnego, tęsknoty za nieskończonością i rezygnacji z wszystkiego, co cielesne.

Stąd brał się sprzeciw wobec nagości. Oczywiście, przede wszystkim łączono nagość z poganizmem. Ksiądz Antoni Brykczyński grzmiał:

„Nagość w sztuce jest czysto pogańską, a chrześcijaństwo nigdy jej nie używało, ponieważ jest ona następstwem grzechu pierworodnego. (...) Dopiero wiek XV, a więcej jeszcze XVI, tj. tak zwana epoka odrodzenia albo raczej spoganienia sztuki, zaczęła przedstawiać dziecię Jezus bez ubrania, lubowała się w obrazach Matki Boskiej karmiącej i w ogóle wszędzie zaprowadziła nagość. Z tej to epoki pochodzą nagie aniołki, pół nagie kobiety i w ogóle wszędzie znać poganizm z jego lubieżnymi pozami i nieprzyzwoitymi formami”<sup>12</sup>.

Ale w słowach księdza Brykczyńskiego pobrzmiewa swoista niechęć do faktu wcielenia<sup>13</sup>. Jak wiadomo, całkowita nagość Chrystusa Zmartwychwstałego dłuta Michała Anioła z rzymskiego kościoła Santa Maria sopra Minerva, czy też pierwotna nagość postaci w scenie Sądu Ostatecznego w Kaplicy Sykstyńskiej, wyrastały z wiary, że dzięki Chrystusowi ludzkie ciało stało się na powrót „boskim naczyniem” i dlatego godne jest przedstawiania bez żadnego okrycia<sup>14</sup>. Lecz wiek XIX myślał inaczej. Hrabia Charles Forbes de Montalembert pisał, że w katolicyzmie nie ma nic humanitarne, katolicyzm zatem jest wyłącznie boski<sup>15</sup>. Katolicka *resp.* chrześcijańska spirytualizacja prowadziła do dematerializacji świata religii, bo przecież duchy ciał nie potrzebują, szczególnie nagich. Tak więc sprzeciw wobec renesansu był sprzeciwem wobec ciała. Dziewiętnastowieczna sztuka sakralna pragnęła być w swoisty sposób bezcielesna.

Ale spirytualizacja chrześcijaństwa była też logiczną odpowiedzią na postępy sekularyzacji. Hans Blumenberg słusznie zauważył, że o sekularyzacji nie może być mowy tam, gdzie nie ma dialektycznego związku świata doczesnego z „tamtym”. Gdy pierwsi chrześcijanie oczekiwali rychłej paruzji, doczesność nie stanowiła dla nich żadnego problemu: miała ona przeminąć całkowicie wraz z szybkim spełnieniem się apokalipsy. Odsuwanie się powtórnego przyjścia Chrystusa do momentu nieznanego spowodowało konieczność współzycia Kościoła z „tym” światem, a więc akceptację ziemskiej własności i rozdzielenie tego, co teraz, od tego, co w wieczności.

Sekularyzację postrzegać więc można jako „wywłaszczanie” Kościoła i religii ze sfery posiadania czegoś w doczesności, a zatem jako pozbawianie go dóbr i władzy świeckiej (pamiętajmy o źródłowo prawniczym znaczeniu tego terminu, odnoszącym się właśnie do pozbawiania instytucji kościelnych dóbr)<sup>16</sup>. W wyniku postępującej sekularyzacji świat, szczególnie po rewolucji francuskiej, stawać się zaczął coraz bardziej świecki. Odpowiedzią na ten proces stało się akcentowanie roli i znaczenia „dru-

<sup>11</sup> F.D.E. Schleiermacher, *Mowy o religii do wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą*, tłum. J. Prokopiuk, Kraków 1995, s. 73.

<sup>12</sup> Ks. A. Brykczyński, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 20–21.

<sup>13</sup> Pobrzmiewa naturalnie także typowe dla XIX stulecia i po wielokroć na wszystkie możliwe strony analizowane, kulturowe stłumienie pragnień erotycznych, jak i nawiązywanie do zaleceń kontreformacyjnych, znanych i przypominanych w tym czasie.

<sup>14</sup> L. Kalinowski, *Kryzys w sztuce późnego średniowiecza* [w:] *Kryzysy w sztuce*, Warszawa 1988, s. 56–60.

<sup>15</sup> Ch. Forbes de Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (Fragments)*, Paris 1839, s. 163.

<sup>16</sup> H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M 1996, s. 57–58.

giej strony” – „tamtego” świata, którego zawłaszczyć nie można było. Jednocześnie poszukiwać zaczęto w doczesności takich sfer, które byłyby obecnością wieczności w terażniejszości – właśnie sfer *sacrum*, a więc miejsc i zdarzeń naznaczonych hierofanią; przestrzeni, budowli, faktów istniejących lub oddziałujących „inaczej” niż cała codzienność<sup>17</sup>. Postulaty takie zdawała się spełniać architektura średniowieczna. Różne romantyczne opisy kościołów gotyckich akcentują ich niematerialny charakter (tego, co niematerialne, bezcielesne, a więc w pewien sposób pozbawione zmysłowej nagości nie da się zawłaszczyć, czyli zsekularyzować), ich dążenie ku górze, wzbudzające w czułym odbiorcy poczucie lotu ku niebu, kojące choćby na chwilę tęsknotę za nieskończonością (i własną bezcielesnością). Jako dowód zacytujmy przykład późny – fragment z powieści Joris-Karla Huysmansa *La Cathédrale* (1898), mówiący o katedrze w Chartres:

„Jest ona streszczeniem nieba i ziemi; nieba ukazując nam zwartą falangę jego mieszkańców, proroków, patriarchów, aniołów i świętych, przejrzytymi ciałami rozświetlających wnętrze kościoła, śpiewających chwałę Matki i Syna; jest streszczeniem ziemi – głosi bowiem wznoszenie się duszy, wzbijanie się w górę człowieka; istotnie wskazuje wyraźnie chrześcijanom drogę do życia doskonałego. (...) I tę alegorię życia mistycznego, wyjawioną przez wnętrze katedry, dopełnia na zewnątrz błagalny kształt budowli. Oszołomiona radością zjednoczenia, dusza, rozpoczynając, że żyje, dąży już jedynie do wymknięcia się na zawsze z gehenny swego ciała. Wzniesionymi ramionami swych wieżyc zaklina więc Oblubieńca, by ulitował się nad nią, by po nią przyszedł, by ująwszy za złożone dłonie dzwonnicy wyrwał ją z ziemi i zabrał ze sobą do nieba”<sup>18</sup>.

W tej sytuacji sztuka umiaru, klasycznych reguł i proporcji, sztuka gloryfikująca piękno harmonijnie zbudowanego ludzkiego ciała nie mogła już więcej stać się nośnikiem treści religijnych. Chrześcijaństwo, historycznie postrzegane jako sprzeciw wobec antycznego pogaństwa, musiało szukać środków artystycznego wyrazu poza Grecją, Rzymem i spadkobiercami form ich sztuki<sup>19</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że proces, o którym mowa, zaważył w sposób fundamentalny na toczącym się do dziś sporze o istotę sztuki i architektury sakralnej. Utyskiwania na to, że współczesne kościoły są za mało sakralne, że nie stwarzają nastroju modlitwy, że nie unoszą ludzkiego ducha w idealne światy, jest powtórzeniem argumentacji za *sacrum* utożsamionym z romantyczną wizją średniowiecza, a przeciw poganizmowi klasycyzmu i klasycznego języka architektury. Dowodem na to niech będą słowa religioznawcy, poszukującego istoty świętości i form jej uzewnętrzniania się w świecie. Rudolf Otto w roku 1917 pisał:

„Dla nas, ludzi Zachodu najbardziej numinotyczną sztuką wydaje się gotyk, a to przede wszystkim z powodu swej podniosłości. (...) Gotyk posiada jakiś *urok* wrażenia, a ten jest czymś więcej niż urok czegoś wzniosłego”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 730; tenże, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 7.

<sup>18</sup> J.-K. Huysmans, *Z Katedry. Rozdział XVI* [w:] *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, opr. E. Grabska, tłum. Z. Ostrowska-Grabska, Wrocław 1969, Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, t. 16, s. 187–188. – Szerzej na ten temat: W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 55–59.

<sup>19</sup> W odniesieniu do malarstwa francuskiego problem ten analizuje Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, s. 21–22.

<sup>20</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów irracjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 94.

Romantyczna „rewolucja” w pojmowaniu *sacrum* zbiegła się z zachodzącymi w tym samym czasie rewolucyjnymi przemianami w rozumieniu architektury. Okres nowożytny upłynął na określaniu architektury kategoriami witrufiańskimi. Ideał sztuki budowniczej był jeden, precyzowały go pojęcia *firmitas*, *utilitas* i *venustas*, zaś ich przełożenie na język konkretnych form stanowiły porządki architektoniczne, pozwalające dodatkowo na uniknięcie monotonii wznoszonych gmachów i dające możliwość dostosowania proporcji i charakteru dzieła do jego przeznaczenia (zasada stosowności)<sup>21</sup>. Gdy witrufianizm zaczął się pod koniec wieku XVIII kruszyć, pojawiającą się pustkę pojęciową wypełniło pojęcie stylu.

Styl – powiada Jacques Derrida – jest jak ostroga: może służyć zarówno do popędzania konia, jak i do obrony, „na przykład jako ostroga żaglowca: *rostrum*, ten występ, który wychodzi naprzeciw, przełamuje atak, rozpruwając wrogi obszar”<sup>22</sup>. Styl „to rylec” powiada Gottfried Semper<sup>23</sup>, również akcentując „ostry” charakter pojęciarnarzędzia. Gdy jednak Derrida widzi w stylu przedmiot zdolny bronić przed obecnością, czyli przed tym, co narzuca się w sposób natarczywie bezpośredni, usuwając w cień to, co niedopowiedziane, co nie daje się ująć w racjonalne kategorie („Styl może więc również chronić swą ostrogą przed przerażającą, oślepiającą i śmiertelną groźbą [tego], co się *uobecnia*, uporczywie pozwala się widzieć: obecnością, a zatem treścią, rzeczą samą, sensem, prawdą”<sup>24</sup>), to dla ludzi wieku XIX styl był czymś dokładnie odwrotnym: właśnie sposobem oswojenia, urzeczowienia, dookreślenia i całkowitego wyjaśnienia, czym jest architektura. „Styl – pisał Viollet-le-Duc – jest to w dziele sztuki *manifestacja (la manifestation) ideału opartego na określonej zasadzie*”<sup>25</sup>. Manifestować się, to pozwolić jakiejś rzeczy odsłonić się, ujawnić „taką jaką *jest*”<sup>26</sup>. *Verum est manifestativum et declarativum esse* – stwierdzał św. Hilary z Poitiers<sup>27</sup>. Jeśli zatem styl manifestuje jakąś zasadę, istotę, ideę, to znaczy, że ją odsłania, czyni jawną, określoną, poznawalną i wyrażającą sens. Styl, wyrażając epokę, ucieleśnia kierujące nią ideały. A jeśli tak, to znaczy, że uznając te ideały za swoje, można posługiwać się określonym, doprowadzonym do pełnej „obecności”, stylem. Posługiwać się nim jak bronią zaczepną w ataku przeciw ideom przeciwnika i stosować go jak *rostrum* np. wobec pytań o istotę architektury i sztuki sakralnej. Augustus Welby Pugin wołał:

„Czyż prawie każda budowla wzniesiona w kilku ostatnich stuleciach nie potwierdzała trudnego do uwierzenia faktu, iż wtedy, gdy Chrześcijaństwo ostatecznie obaliło produkcję Pogaństwa wraz z jego fałszywymi doktrynami, i kiedy dzięki świętemu i szlachetnemu wpływowi [chrześcijaństwa] stworzony został nowy i wzniosły *styl w sztuce*, [chrześcijańscy] profesorowie w następnych wiekach zarzucili ów wspaniały wyczyn ich własnej religii, by powrócić do skorumpowanych idei pogańskiej zmysłowości”<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> G. Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt 1987.

<sup>22</sup> J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 9.

<sup>23</sup> G. Semper, *Kleine Schriften*, Berlin-Stuttgart 1884, s. 403.

<sup>24</sup> Derrida (przyp. 22), s. 10.

<sup>25</sup> E. Viollet-le-Duc, *Style [w:] tegoż, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIIe au XVIe siècle*, t. 8, Paris [b.d.], s. 477.

<sup>26</sup> W. Stróżewski, *Tak – tak, nie – nie (kilka uwag o prawdzie) [w:] tegoż, W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 78.

<sup>27</sup> Cyt. za: tamże, s. 78.

<sup>28</sup> A. Welby N. Pugin, *Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages, and corresponding Buildings of the present day; showing the present decay of the taste*, Edinburgh 1898 (wyd. I, 1836), s. 8 (podkr. moje – W.B.).

Pugin atakuje nowożytny „zepsucie smaku” za pomocą chrześcijańskiego stylu średniowiecznej architektury, czyli za pomocą gotyku. Gdy zaś pyta, jaka powinna być prawdziwie chrześcijańska architektura czasów mu współczesnych, też chroni się pod egidą (za „ostrogą”, *rostrum*) stylu:

„Chrześcijaństwo dało tak wspaniałą architekturę, tak wzniosłą i tak doskonałą, że wszystkie przedtem porównywane dzieła pogańskiej starożytności zrównują się z poziomem fałszywych i skorumpowanych systemów, które je tworzyły. Ostrołukowa, czyli Chrześcijańska Architektura znacznie bardziej zasługuje na nasz podziw niż zwykle piękno”<sup>29</sup>.

Styl w wieku XIX rozumiano jako uobecnianie określonej idei. To dlatego więc zrezygnować trzeba było z uniwersalizmu form klasycznych, te bowiem postrzegać zaczęto jako twór i manifestację poganizmu. Sztuka chrześcijańska wyrastać zatem musiała z chrześcijańskich źródeł, musiała tworzyć chrześcijańskie *sacrum* oraz wyrażać chrześcijańskiego ducha. A te cechy dostrzeżono w stylach średniowiecznych, przede wszystkim w gotyku. Renesans chrześcijański być nie mógł, gdyż powracał do form pogańskich.

Oczywiście teoria nigdy nie wciela się w pełni w praktykę. Liczne aspekty malarstwa renesansowego (wraz z kultem Rafaela) rozwijali w swej twórczości nazareńczycy<sup>30</sup>. Neorenesansowe kościoły powstawały np. w Wielkiej Brytanii, na zasadzie kontrastu do neogotyckich świątyń anglikańskich i jako wyraz przynależności do Rzymu<sup>31</sup>. Szereg budowli sakralnych w takich formach wznosił też w Warszawie i Królestwie Kongresowym Henryk Marconi (a także Józef Pius Dziekoński)<sup>32</sup>, przywoływaniem form włoskiego *cinquecenta* chcąc zapewne również wyrazić przynależność zabranych przez Rosję ziem polskich tak do kultury łacińskiej, jak i do rzymskiego katolicyzmu. Wreszcie na rok przed ukazaniem się książki Hecknera ksiądz Johann Graus, docent na uniwersytecie w Grazu, opublikował na łamach czasopisma „Kirchenschmuck” artykuł o renesansie i Kościele katolickim. Zadał tam proste pytanie: skąd się wziął renesans? I odpowiadał, że styl ów powstał we Włoszech, a więc w samym centrum katolicyzmu, i to nie bez gorącego poparcia papieży i książąt Kościoła. Dalej zauważał, iż Kościół katolicki nigdy przed wiekiem XIX nie walczył z kulturą antyczną<sup>33</sup>. Wprost przeciwnie: „Kościół zawsze *akceptuje i wykorzystuje* to, co ludzkości przynosi wiecznotrwałą wartość: w tym sensie *każdy styl jest kościelny*”<sup>34</sup>. A zatem dechrystianizacja renesansu nie ma podstaw ani merytorycznych, ani duszpasterskich.

Takie jednak sądy długo jeszcze musiały czekać na pełną akceptację. Tezę o całkowitej pogańskości i laickości renesansu podjęli w stuleciu XX marksistowscy ideolodzy, a polemikę z nimi (jak i z tradycyjnymi zarzutami o bezbożność i nadmierne epa-

<sup>29</sup> Tamże, s. 2. – Cyt. za: A. Welby N. Pugin, *Przeciwstawienia, czyli zestawienie wspaniałych budowli Wieków Średnich z odpowiadającymi im budynkami współczesnymi; pokazanie obecnego upadku smaku*, tłum. I. Żera [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. E. Grabska, M. Poprzeczka, Warszawa 1974, s. 466.

<sup>30</sup> J. Białostocki, *Rafaël i Dürer jako symbole dwóch artystycznych idealów w dobie Romantyzmu* [w:] tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 175–178.

<sup>31</sup> Zgórnjak (przyp. 5), s. 86–88.

<sup>32</sup> A. Majdowski, *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 71–85.

<sup>33</sup> J. Graus, *Die Renaissance und die katholische Kirche* [przedruk w:] tegoż, *Vom Gebiet der kirchlichen Kunst*, Graz 1904, s. 113–169.

<sup>34</sup> Tamże, s. 169.

towanie nieuzasadnioną nagością) stanowi książka księdza Janusza Pasierba, argumentująca za chrześcijańskim wkładem w kulturę i sztukę wieku odrodzenia<sup>35</sup>.

Ale, ale, dawne dziewiętnastowieczne poglądy i dziś nie do końca zostały przewyciężone:

„Podług legendy, Bramante, kontynuując budowę bazyliki Piotrowej na Watykanie, zapomniał zwieńczyć ją krzyżem (rzecz to całkiem możliwa w tej areligijnej z gruntu epoce, jaką był włoski renesans i okres późniejszy)”<sup>36</sup>.

Ten cytat z roku 1991 pozostawiam już jednak, wraz z jego merytoryczną niedorzecznością, bez komentarza...

---

<sup>35</sup> Ks. J.St. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1999 (wyd. I, 1969). – Jako polemikę z oficjalną wykładnią renesansu można też traktować pracę Lecha Kalinowskiego *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej*, napisaną w latach 1952–1955 (zob. tegoż, *Speculum artis...*, s. 418).

<sup>36</sup> I. Kania, *Czy kościół istotnie nie jest łodzią podwodną?* „Znak” 439, 1991, s. 78.