

WOJCIECH MALESA
Warszawa

APEL PRZECIWIW KICZOWI

O kiczu na przestrzeni lat powiedziano bardzo wiele — od prób definicji, przez rozważania nad koniecznością istnienia kiczu, aż do jego służebnej funkcji wobec sztuki. Kicz jest zatem faktem, który pojawia się w rozmaitych dziedzinach życia i w jakimś stopniu wypiera prawdziwą, wysoką sztukę. Również w liturgię i sztukę, która wobec niej ma rolę służebną, zaczął wkradać się kicz. Najwyższy już czas, aby na nowo przyjrzeć się przepisom i zrewidować elementy sztuki obecne w liturgii — śpiew, malarstwo, rzeźbę czy choćby meble i sprzęty znajdujące się w świątyniach i służące celebrze. Za kilkanaście lat może się bowiem okazać, że prawdziwego piękna sakralnego w Polsce szukać będzie można z przysłowiową świecą, a jedynie dawne wyjątkowe zabytki będą wolne od pseudosakralnej tandety.

1. Próba definicji

Przez blisko 130 lat istnienia pojęcia kiczu jego pierwotne rozumienie wielokrotnie ewoluowało. Wśród monachijskich dziewiętnastowiecznych krytyków sztuki kiczem była szybko rozprzestrzeniająca się tandeta, „landszafty” nieznanego autorstwa zamknięte w bogato zdobionych ramach. Współczesna definicja kiczu określa go w następujący sposób: „Nazwa potoczna określająca lichy, bezwartościowy wytwór sztuki plastycznej (rzadziej utwór literacki), używana od końca dziewiętnastego wieku w monachijskim handlu dziełami sztuki; przyjęta w polskich środowiskach artystycznych w pierwszej połowie dwudziestego wieku, zwłaszcza w odniesieniu do obrazów”¹. Pomimo powyższej próby określenia terminu kiczu, wydaje się on być pojęciem ciągle nieostrym, a jednocześnie dużo szerszym niż zakłada definicja. O kiczu mówi się wszakże w odniesieniu chociażby do muzyki. Intuicyjnie każdy, posiadający minimum świadomości muzycznej i obycia z kulturą, odbiorca muzyki stwierdzi, że kiczem w żaden sposób nie jest msza żałobna *Requiem d-moll* Wolfganga Amadeusza Mozarta (KV 626). Przykładem intuicyjnie rozpoznawanego kiczu będzie twórczość z gatunku *disco polo*. Nieostrość pojęcia uwidacznia się przy próbie klasyfikacji niektórych wykonanych piosenek religijnych czy głośnych przed paroma laty oratoriów poświęconych pamięci błogosławionego już dziś papieża Jana Pawła II.

¹ Kicz, w: S. KOZAKIEWICZ (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2007, s. 167.

Znawcy tematu ciągle poszukują wyznaczników i granic kiczu. Jeden z nich, Józef Tarnowski, dokonał wyboru pewnych wartości, które muszą charakteryzować dzieło sztuki — wartości artystyczno-historyczne, artystyczno-warsztatowe, estetyczno-życiowe, estetyczno-formalne i poznawcze. Autor ten, analizując kryterium wartości artystyczno-warsztatowej, stwierdza, że dziełem sztuki jest reprezentowanie przez dany artefakt dodatknej wartości artystyczno-warsztatowej. „Kicz plasuje się na ujemnej skali tej wartości: kicz to taki artefakt, który miał być udany warsztatowo, ale nie jest, bo twórcy zabrakło umiejętności”². Idąc tym tropem stwierdzić należy, że kicz we wszystkich podanych wyżej kategoriach przedstawiać będzie minimalną lub ujemną wartość.

Inny badacz, Abraham Moles, choć nie był z wykształcenia historykiem sztuki, a psychiatrą i filozofem, zajął się poszukiwaniem wyróżników kiczu. Spośród wskazanych atrybutów wybrał on pięć, które uznał za istotne. Pierwszy z nich to niedostosowanie przedmiotu oceny do jego właściwej funkcji czy przeznaczenia. Kolejne cechy to kumulacja, nadmiar środków ekspresji, niejednorodność i wreszcie prostota intelektualna. Oprócz wymienionych powyżej Moles zaproponował kilka innych znamion wytworów, które określić można mianem kiczu: efekt produkcji masowej, kłamstwo materiału, banalizacja przekazu i pozorne emocje³.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na zjawisko kiczu religijnego, którego analizy w wybranych aspektach podjęła się Agnieszka Gralińska-Toborek. W jednym ze swoich artykułów autorka ta wymienia:

Plastikowe figurki Madonny i świętych, krzyżyki na złotych łańcuszkach, oleodruki i amatorskie „Chrystus w Ogrójcu” stały się symbolem prowincjonalności i złego gustu, ale zyskały prawo bytu w kulturze dzięki swojej obecności w kościołach. Nie wzbudzały już niechęci czy protestów ani ze strony władz kościelnych, ani wiernych. Zaczęły natomiast interesować artystów⁴.

Kicz, jako medium proste i zrozumiałe dla dużego grona odbiorców, może stanowić nośnik treści istotnych. Nadmierne wykorzystywanie do rozmaitych celów nieudolnych kopii Częstochowskiej Ikony Matki Bożej czy wizerunków Jana Pawła II doprowadziło do ich banalizacji i wyeksploatowania. Zdaniem omawianej autorki, każdy

obraz zawierający wizerunek Matki Boskiej, jej zarys, cień bądź same dwa cięcia (najczęściej białe-czerwone) bez względu na wartość artystyczną wzbudzał uznanie i akceptację widzów, a także organizatorów wystaw i wielu krytyków sztuki jako znak patriotyzmu i odwagi. Takim samym znakiem rozpoznawczym stała się podobizna papieża Jana Pawła II. Często łączono oba wątki ikonograficzne: maryjny i papieski, nie siląc się na oryginalność. Powstaje więc pytanie, czy artyści wybierali owe łatwe do odczy-

² J. TARNOWSKI, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, w: L. ROZEK (red.), *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Częstochowa 2000, s. 13–14.

³ Por. A. MOLES, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, tł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 63–80.

⁴ A. GRALIŃSKA-TOBOREK, *Kicz religijny jako inspiracja, cytaty i gra w polskiej sztuce współczesnej*, w: ROZEK (red.), *dz. cyt.*, s. 39.

tania symbole ze względów artystycznych, religijnych czy też by zmanifestować swą przynależność do pewnej grupy, stając po jednej stronie⁵.

Przynależność religijna — manifestowana nie tylko w sferze sztuki — stanowiła i dalej stanowi pewien znak uwiarygodniający twierdzenia osób nią się legitymujących.

2. Wymogi liturgii

Mocnym wołaniem o poprawę stanu sztuki w liturgii był artykuł ks. Ryszarda Knapińskiego zamieszczony na łamach biuletynu „Anamnesis”, wydawanego przez Komisję do spraw Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Episkopatu Polski. Autor przyrównuje kicz do głupoty, która na płaszczyźnie etyki jest złem moralnym⁶. Kicz, czyli przekaz uproszczony i płytki, skutkujeubożeniem percepcji teologicznej odbiorców owej pseudosztuki sakralnej. Wystrój i budowa świątyń jest zwykle — zdaniem ks. Knapińskiego — efektem działań nieprzemyślanych i prowizorycznych, które ostatecznie prowadzą świątynie do desakralizacji w płaszczyźnie ludzkiej percepcji.

Sztuka ma rolę służebną wobec liturgii — ma ją w jakimś sensie komentować, obrazować i tłumaczyć. Zdecydowanie nie może zaistnieć sytuacja odwrotna, kiedy to sztuka, choćby najwyższa, przysłoni liturgiczne *sacrum*. Przed kilku laty w jednym z polskich kościołów odbyło się nagranie Mszy św. sprawowanej pod przewodnictwem biskupa. W trakcie liturgii wykonane było — wspomniane wyżej — *Requiem d-moll* W.A. Mozarta: przed prezbiterium ustawiono orkiestrę i chór, reżyserzy wybrali asystę, udekorowali i oświetlili świątynię, zaprosili do wnętrza odpowiednią ilość osób. Mozartowska msza przysłoniła Mszę św. Ołtarz, celebrans i — przede wszystkim — sam Chrystus zniknęli gdzieś za dyrygentem i muzykami. Obecnie płytę z nagraniem tego wydarzenia można nabyć w sklepach jako nagranie dzieła muzycznego.

Liturgia i przestrzeń liturgiczna jest miejscem, z którym nieodłącznie związana jest sztuka. Objawia się ona w pięknie budowli i ich wystroju, w muzyce, ale również w sztuce homiletycznej czy wyposażeniu wnętrza. Sama w sobie liturgia jest *sui generis* sztuką — sposób jej celebracji, rodzaj wykorzystanych szat, naczyń, świec czy innych przedmiotów związanych z celebrowaniem liturgii tworzy wezwanie dla osób odpowiedzialnych za troskę o piękno liturgii. Wszystko, co składa się na liturgię, ma być zgodne z jej duchem. Jednym z zadań liturgii jest zbliżanie człowieka do Boga. Piękno celebracji, wystroju przestrzeni liturgicznej i użytych paramentów wyrażać będzie pieczołowitą troską Kościoła o owo zjednoczenie z ofiarą Chrystusa oddającego cześć Bogu Ojcu.

⁵ *Tamże*, s. 42.

⁶ R. KNAPIŃSKI, *Kicz w kościele*, „Anamnesis” 42 (2005), s. 109–118.

3. Przestrzeń celebracji

Właściwym miejscem sprawowania większości liturgii jest kościół.

Jak tego wymaga jego natura, powinien być przystosowany do sprawowania świętych obrzędów, odznaczać się szlachetnym pięknem, ale bez przepychu, by przez to stał się prawdziwym symbolem i znakiem rzeczywistości nadprzyrodzonej⁷.

Należy zatem zadbać o właściwe zaplanowanie lokalizacji budynku, projekt jego układu przestrzennego oraz wymogi stawiane przez przepisy liturgiczne oraz zdrowy pragmatyzm. Majestat świątyni ma wyrażać majestat nieba, jak liturgia ziemska jest odbiciem liturgii niebiańskiej. Należy wyczuć właściwą granicę między niedozwolonym, rzucającym się w oczy, przepychem a dostojnym, poważnym i godnym majestatem. Świątynia jako miejsce uświęcone obecnością Boga, winna być majestatyczna.

Od początku chrześcijaństwa świątynia była *domus ecclesiae*, w którym wokół ołtarza gromadziła się wspólnota wierzących. Przez wieki patrzono na kościoły jako miejsca zebrania Ludu Bożego. W pogaństwie lud i kapłani gromadzili się na składanie ofiar przed świątyniami, w których zamieszkiwały bóstwa. Tradycja chrześcijańska zaprasza człowieka do wnętrza świątyni, która jest miejscem zamieszkania Boga. Przy budowie świątyni należy zatem uwzględnić jej cel.

Jeśli chcemy spojrzeć na świątynię chrześcijańską teologicznie, to musimy zawsze patrzeć od środka, od tego, co jest wewnątrz, a dopiero potem wychodzić na zewnątrz. Kościół buduje się od ołtarza, od przestrzeni *sacrum*, stamtąd dopiero rozrasta się w przestrzeń⁸.

Centralnym zatem miejscem każdej katolickiej świątyni jest ołtarz, na którym uobecniانا będzie ofiara krzyżowa Chrystusa. Już przy obrzędzie położenia kamienia węgielnego pod budowę nowej świątyni powinno być wyznaczone miejsce, gdzie w przyszłości stanie ołtarz. Umieszcza się tam „krzyż drewniany odpowiedniej wielkości”⁹.

Już od czasów Ojców Kościoła świątynie katolickie były orientowane, czyli budowane na linii wschód – zachód. Zwykle ołtarz był zwrócony ku wschodowi, aby zarówno kapłan celebrujący mszę świętą, jak i wierni w niej uczestniczący, spoglądając w stronę wschodu, wyczekiwali przyjścia Zbawiciela. Od reguły tej były wyjątki. Jednym z nich jest rzymska Bazylika św. Piotra, w której drzwi główne są zwrócone ku wschodowi, zaś ołtarz znajduje się w zachodniej części świątyni¹⁰.

⁷ *Obrzędy poświęcenia kościoła. Wprowadzenie*, nr 3, w: *Obrzędy poświęcenia kościoła i ołtarza*, Katowice 2001, s. 25–37; por. Z. WIT, *Posoborowe normy kształtowania przestrzeni do sprawowania liturgii*, „Anamnesis” 13 (1998), s. 16–33.

⁸ T. KWIECIEN, *Pochwała ciała. Liturgia i człowieczeństwo*, Kraków 2004, s. 24.

⁹ Por. *Obrzędy położenia kamienia węgielnego. Wprowadzenie*, nr 6, w: *Obrzędy poświęcenia kościoła i ołtarza*, s. 9–11.

¹⁰ Por. A. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. I, Warszawa 1893, s. 134–138.

Świątynia jest miejscem spotkania z działającym Bogiem. W historii Bóg niejednokrotnie działał, objawiając się na wzniesieniach. Było tak przy ofierze, jaką Abraham miał złożyć ze swego syna (por. Rdz 22,1nn), spotkaniu Mojżesza z Jahwe w krzaku gorejącym (por. Wj 3,1-10), nadaniu Prawa (Wj 19,2nn), cudownym rozmnożeniu chleba (Mt 15,29) czy wreszcie przy ofierze krzyżowej Chrystusa. Budowanie kościołów na górach ma zatem swoje teologiczne uzasadnienie: Bóg działa na wzniesieniu, zaś serce człowieka wierzącego ma wznosić się do Niego¹¹. Obecnie lokalizacja świątyń na wzniesieniach jest praktycznie niemożliwa. Kościoły budowane są zgodnie z lokalnymi planami zagospodarowania terenu, a zatem w miejscach odpowiadających potrzebom społeczności. Pogodzenie urbanistyki z teologią w obecnej sytuacji zdaje się być niemalże niemożliwe.

Sama bryła świątyni przez wieki przybierała coraz to inne formy — od ciężkich, warownych kształtów romańskich, przez gotyckie, unoszące wzrok i serce modlącego się wzwyż, aż do form projektów współczesnych, niekiedy niewiele różniących się od budowli świeckich. Przez lata

architektura miała sposobność do wzniesienia licznych świątyń na wszystkich krańcach świata, w każdym mieście, w każdej wsi, w każdym niemal zakątku. Zresztą nigdzie ta sztuka nie ma tyle pola do popisu, jak w budowlach kościelnych. W myśl liturgistów świątynia jest głosem wymownym (...). Więc architekt musiał tak budować, aby każdy kamień budowli przemawiał, a tembardziej drzwi, okna, kolumny, kapitele, wieże itp.¹²

Zachowanie sakralnego (a zatem różnego niż świecki) charakteru budowli jest jednym z wyznaczników, dzięki którym odróżnić można sztukę od kiczu w odniesieniu do architektury sakralnej. Wyjątkowość i pozytywna różność kościołów jest uzasadniona teologicznie — świątynie są dedykowane Bogu i przeznaczone wyłącznie do sprawowania kultu. Im piękniejsze i bardziej odrębne od budowli świeckich, tym lepiej spełniają swoją funkcję. Architektura cerkwi wschodnich wyraźnie wskazuje na ich odmiennność. Wchodząc do cerkwi, wchodzi się niejako do nieba. Kościół katolicki również powinien być zaprojektowany jako miejsce kultu nawiązujące do tradycji, nie zaś jako nowatorski wymysł postępowych architektów.

4. Ołtarz

Najważniejszym miejscem w czasie celebracji Eucharystii jest ołtarz. Pierwsze ołtarze budowano na grobach męczenników. Przez wieki dużą uwagę przykładano do tego, by w ołtarzach umieszczone były relikwie świętych męczenników lub wyznawców. Ołtarze budowano z kamienia (zachęta do kontynuowana tej tradycji po-

¹¹ Por. *tamże*, s. 138–139.

¹² *Tamże*, s. 32.

została do dziś¹³) i namaszczano podczas konsekracji. Ołtarz symbolizuje Chrystusa, który jest kamieniem węgielnym Kościoła (por. Dz 4,11).

- Ołtarz chrześcijański z natury swojej jest szczególnym stołem ofiary i Uczty paschalnej:
- szczególnym ołtarzem, na którym na wieki w sposób mistyczny uobecnia się ofiara krzyża, aż do przyjścia Chrystusa;
 - stołem, przy którym gromadzą się dzieci Kościoła, aby składać dziękczynienie Bogu oraz przyjmować Ciało i Krew Chrystusa¹⁴.

Ołtarz — jakkolwiek by nie był — jest niezbędny do celebracji Eucharystii, jest zatem „ważniejszy” niż świątynia, w której się znajduje.

Opublikowana niespełna rok po ogłoszeniu soborowej *Konstytucji o liturgii świętej* instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów *Inter oecumenici* zaleca, aby ołtarz eucharystyczny umieszczany był „w takim oddaleniu od ściany, aby go łatwo można obejść i aby celebra mogła się odbywać twarzą do ludu”¹⁵. Trzecie wydanie *Ogólnego wprowadzenia do Mszału rzymskiego* podaje, że w nowych świątyniach należy budować jeden tylko ołtarz, na którym ma koncentrować się uwaga zgromadzonych¹⁶.

W historii, gdy nie stosowano koncelebracji, wzrastała liczba ołtarzy w świątyniach katolickich. Dla odróżnienia nadawano im rozmaite nazwy. Ołtarz wielki (zwany głównym lub określany nazwą określającą, kto przy nim celebrował — np. ołtarz papieski itd.) umieszczany był w prezbiterium, stanowił centrum świątyni, przy nim sprawowano najważniejsze celebacje. Oprócz ołtarza wielkiego pojawiały się w kościołach także ołtarze drugorzędne (*secundaria*) — boczne lub znajdujące się w oddzielnych kaplicach. Niektóre ołtarze noszą nazwy pochodzące od różnorodnych przywilejów z nimi związanych: *altare privilegiatum* jest ołtarzem uprzywilejowanym przez Stolicę Apostolską; dusze zmarłych, za których celebrowana jest Msza św. przy tych ołtarzach, otrzymywać miały odpust zupełny. Nazwą *altare Sacramenti* oznaczano ołtarz, w którym przechowany był Najświętszy Sakrament, zaś *altare Crucifixi* oznaczało ołtarz „stojący przy wejściu do prezbiterium, po nad którym wisiał wielki krucyfiks”¹⁷.

Mensa ołtarza, na której sprawuje się ofiarę Chrystusa, powinna być wykonana z naturalnego kamienia. Za zgodą Konferencji Episkopatu zamiast niego można posłużyć się innym trwałym i godnym materiałem. Zwyczajowo pod mensą umiesz-

¹³ Por. OWMR 301.

¹⁴ *Obrzędy poświęcenia ołtarza. Wprowadzenie*, nr 4, w: *Obrzędy poświęcenia kościoła i ołtarza*, s. 116–127.

¹⁵ ŚWIĘTA KONGREGACJA OBRZĘDÓW, *Inter oecumenici*, nr 91.

¹⁶ OWMR 303.

¹⁷ NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, s. 320–321. Oprócz teologii i przedstawienia podziału ołtarzy rozpatrywać można kwestie stylu i zasad budowy, poszczególnych przywilejów nadanych konkretnym ołtarzom lub kapłanom na nich celebrowującym, a także różnym przynależnościom ołtarzy. Szerzej na te tematy: Z. KIERNIKOWSKI, *Symbolika ołtarza*, „Anamnesis” (2006), nr 46; B. NADOLSKI, *Misterium chrześcijańskiego ołtarza*, Kraków 2009; NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, s. 258–401.

cza się szkatułę z relikwiami świętych, które winny być takiego rozmiaru, aby można było bez wątpliwości stwierdzić, że są to części ciała ludzkiego. Ponadto należy się zatroszczyć o autentyczność relikwii¹⁸.

Modlitwa poświęcenia ołtarza wspomina ołtarze Starego Testamentu, które zostały zastąpione ołtarzem krzyża, na którym Jezus złożył najdoskonalszą ofiarę Bogu Ojcu. Ołtarz w świątyni ma służyć jedynie Ofierze Chrystusa i być świętym stołem Pańskim dla posilania Ludu Bożego. Ponadto ołtarz stanowi źródło „jedności Kościoła i braterskiej zgody, z którego wierni czerpać będą ducha wzajemnej miłości”¹⁹.

Ołtarz, który jest miejscem sprawowania liturgii, jest wyłączony z innego użytku. Umieszcza się na nim zatem tylko te przedmioty, które służą do sprawowania Eucharystii.

Stół eucharystyczny jest jakby krzyżem, na którym Chrystus składa swoją najdoskonalszą ofiarę. Zgodnie z tym, co mówili już starożytni autorzy, a do czego odnosi się wprowadzenie do *Obrzędów poświęcenia ołtarza* – „Ołtarz jest Chrystusem”²⁰; ma wyrażać Chrystusa, być kamieniem, na którym wsparty jest Kościół. Wobec powyższego należy postawić pytanie: Jaka forma ołtarza we właściwy sposób wyraża Chrystusa i Jego krzyż? Czy stół z mensą wykonaną ze szkła akrylowego (zwanego też pleksiglasem) jest znakiem fundamentu? Czy odwrócony kajak kieruje myśli ku Chrystusowi? Niech te pytania pozostaną na razie bez odpowiedzi.

Na ołtarzu lub obok niego należy, oprócz krzyża, umieścić odpowiednią ilość świeczników. Świece, które palą się przy ołtarzu, wzmacniają uroczysty charakter liturgii oraz wskazują na Chrystusa, który jest prawdziwym światłem²¹. Klasycznym już przykładem fałszu pojawiającego się w liturgii związanego z symbolem światła jest wykorzystanie paschałów, które nie są „owocem pracy pszczelego roju”, jak wypowiada się o tej świecy *Exultet*. Wydany w 1988 r. *List okólny o przygotowaniu i obchodzeniu Świąt Paschalnych* wyraźnie zaznacza, iż „należy przygotować świecę paschalną, która ze względu na prawdziwość znaku winna być odlana z wosku, corocznie nowa, jedna, zwyczajnej wielkości, nigdy zaś sztuczna. Ma zaś przypominać Chrystusa światłość świata”²². Aby zachować prawdziwość znaku, podobne zasady powinny być przestrzegane w odniesieniu do świec ołtarzowych — powinny być woskowe, właściwej wielkości, nigdy sztuczne. Znak prawdziwego światła jest w liturgii wykorzystywany wielokrotnie — oprócz celebracji Mszy św.

¹⁸ Por. OWMR 296–308.

¹⁹ *Obrzędy poświęcenia ołtarza*, nr 48, w: *Obrzędy poświęcenia kościoła i ołtarza*, s. 139–146.

²⁰ Por. *tamże*, 4.

²¹ Por. NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, s. 483.

²² KONGREGACJA KULTU BOŻEGO, *List okólny o przygotowaniu i obchodzeniu Świąt Paschalnych*, nr 82.

czy Wigilii Paschalnej, także przy liturgiach sakramentów i sakramentaliów: chrztu, bierzmowania, pogrzebu. Należy zatem zatroszczyć się o prawdziwość znaku światła.

5. Obrazy

Tajemnica świętych obcowania obecna jest także w liturgii i przestrzeni dla jej sprawowania przewidzianej. Jedną z form wyrazu wiary we współuczestnictwo świętych w ziemskich celebracjach jest wynikająca z tradycji praktyka umieszczania w świątyniach wizerunków świętych.

(...) obrazy Chrystusa Pana, Najświętszej Maryi Panny i świętych umieszcza się w kościołach, by wierni mogli im oddawać cześć, i tak się je przedstawia, aby prowadziły wiernych do misterium wiary sprawowanych w liturgii. (...) wystrzegać się należy zbyt wielkiej liczby obrazów, a ich rozmieszczenie winno być takie, by nie odwracały uwagi od samej celebracji liturgicznej²³.

Malowidła mają zatem wobec liturgii i przestrzeni sakralnej funkcję służebną. Każdy wizerunek świętego, który znaleźć się ma w świątyni, powinien być w niej umieszczany w sposób roztropny i przemyślany — można umieszczać co najwyżej jeden obraz danego świętego, warto zastanowić się nad specyfiką pobożności danego regionu i dopasować wybór treści obrazów do pobożności wiernych. Teologicznym szczytem sakralnej sztuki malarskiej zdają się być ikony, wywodzące się z tradycji chrześcijańskiego Wschodu. Prawdziwe ikony, pisane latami, zachwycają swoim pięknem i mistycyzmem.

W historii pojawiały się również malowidła zwane *biblia pauperum*, przedstawiające sceny staro- i nowotestamentalne. Ich zadaniem było przybliżyć historie biblijne uczestnikom liturgii, którzy niejednokrotnie nie byli w stanie zrozumieć treści wygłaszanych w obcym dla nich języku łacińskim. Obrazy te miały prowadzić wiernego do Chrystusa, w którym wypełniły się zapowiedzi Starego Testamentu, a Objawienie osiągnęło swój szczyt.

Obrazy przedstawiające wspólną historię Boga i ludzi nie tylko ukazują wydarzenia przeszłości, lecz także ujawniają w nich wewnętrzną jedność Bożego działania. W ten sposób wskazują na sakrament, przede wszystkim na chrzest i Eucharystię; poprzez wspólne odniesienie do sakramentu łączą się z nim, wyrażając tym samym wymiar teraźniejszości; są w ścisły sposób związane z liturgicznym działaniem²⁴.

Abp Nowowiejski wyróżnia sześć zadań plastyki w służbie liturgii:

- nakłonienie odbiorcy do zachwycenia wiecznym Pięknem, a odwrócenie od szatana, który jest „zbiorowiskiem brzydoty wszelkiej”,
- oddanie hołdu i uwielbienia Bogu,

²³ OWMR 318.

²⁴ J. RATZINGER, *Duch liturgii*, tł. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 120.

- zbudowanie wiernych przez przybliżenie prawd teologicznych lub żywotów świętych,
- sprawianie radości i zadowolenia w duszach wiernych,
- uwrażliwienie „na działanie światła nadprzyrodzonego i przyrodzonego”,
- zwiększenie piękna liturgii²⁵.

Właściwie liturgii służyć będą zatem te malowidła i obrazy, które są nośnikiem prawd teologicznych i piękna transcendentalnego. Dopuszczenie konkretnego dzieła do obecności w świątyni powinno być dowodem spełnienia powyższych postulatów. Również kształtowanie pobożności ludowej czy indywidualnej winno opierać się o kanony prawdziwej sztuki. Różne wizerunki Najświętszej Maryi Panny czy popularne ostatnio podobizny bł. Jana Pawła II lub inne „produkty” o tematyce religijnej wykonywane w sposób, którego estetyka budzi wiele zastrzeżeń, nie powinny znajdować się w domach osób wierzących, a tym bardziej w świątyniach, które są miejscem sprawowania oficjalnego kultu. Brakiem wycucia i dobrego smaku byłoby zatem umieszczanie w świątyni „produktów” sprawiających wrażenie trójwymiarowości, zmieniających wygląd przedstawionej sceny w zależności od kąta obserwacji czy drukowanych reprodukcji, niejednokrotnie zamkniętych w przeszklonych ramach i wielokrotnie podświetlonych.

6. Szaty

Paramenta liturgiczne wywodzą się ze strojów świeckich. Jeszcze w V w. papież zalecał, aby duchowni nie wyróżniali się strojem, a postawą życia. Od ok. VIII w. pojawia się w Kościele czas ozdabiania szat liturgicznych. Średniowiecze doszukiwało się symboliki Chrystusa w szatach mszalnych. Towarzyszące ich zakładaniu modlitwy wskazywały na charakter moralny — określały cnoty, jakimi mają odznaczać się osoby noszące poszczególne szaty. W XIII w. papież Innocenty III opisał zestaw barw szat i ich zastosowanie w poszczególnych celebracjach²⁶.

Przywoływany już niejednokrotnie abp Nowowiejski w swoim *opus vitae* odnosi się do tkanin, z jakich powinno wykonywać się paramenty:

Rzecz to jest niezmiernie ważna, wyrabiano materje czysto jedwabne, gdyż przepisy liturgiczne nie pozwalają używać na szaty, noszone bezpośrednio przy Ofierze świętej, innych materji jak tylko jedwabnych, złotych i srebrnych. Obok jedwabiu i brokat złotych i srebrnych, tylko len i konopie, jako białizna liturgiczna, zaszczyt bezpośredniego uczestnictwa w kulcie mają. Inne zaś tkaniny tylko drugorzędne w kulcie liturgicznym mogą zajmować miejsce²⁷.

²⁵ Por. NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, s. 527–530.

²⁶ Por. T. SINKA, *Zarys liturgiki*, Kraków 2003, s. 103–107; S. CZERWIK, *Symbolika szat liturgicznych. Wymowa kolorów*, „Anamnesis” 13 (1998), s. 62–76.

²⁷ A. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, t. II, Warszawa 1902, s. 33.

Kościół – Oblubienica Chrystusa stroi się do sprawowania liturgii, aby uroczyście i godnie uczestniczyć w ofiarnej uczcie Zbawiciela. Sam Jezus w przypowieści o uczcie królewskiej zwraca uwagę na właściwe przygotowanie się do spotkania z nim: „Przyjacielu, jakże tu wszedłeś nie mając stroju weselnego?” (Mt 22,12). Oczywiście, oprócz przygotowania zewnętrznego istotne jest także przygotowanie wewnętrzne — właściwe usposobienie ducha i myśli do udziału w liturgicznych misteriach. Niemniej jednak strój uczestnika liturgii, posługujących, a nade wszystko celebransa powinien być godny. Szata duchownego zakrywać ma wszystko to, co jest codzienne. Symbolizuje ona jednocześnie „przyobleczenie w Chrystusa” (Ga 3,27). Zdaniem kard. Ratzingera,

Znaczenie szaty liturgicznej wykracza poza znaczenie zewnętrznego odzienia — jest ona antycypacją nowego odzienia, zmartwychwstałego Ciała Jezusa Chrystusa, tego, co nowe, co czeka nas po zniszczeniu „przybytku” i daje nam „schronienie”²⁸.

Podstawową szatą dla duchowieństwa i usługujących jest biała alba, która symbolizuje czystość, a zatem właściwe usposobienie do przystąpienia do uczestnictwa w ofiarnej uczcie²⁹. Już ona zakrywa to, co codzienne. Ornat czy dalmatyka wkładane przez duchownych na czas liturgii są szatami zewnętrznymi, jeszcze bardziej ukazującymi nowość i odświętność misterii, w których są używane.

Wypada zatem, aby szaty przeznaczone do wyłącznego użytku liturgicznego były wyraziste — wykonane z najlepszych materiałów, przybliżające swoim kolorem, krojem i haftem na nich umieszczonym znaczenie celebrowanych tajemnic. Idąc za myślą kard. Ratzingera, skoro szata liturgiczna symbolizuje przyszłe ciało, znak ten musi być wyraźny i jak najbardziej doskonały. Niedopuszczalne będzie więc stosowanie tzw. alb o kolorach innych niż biały, dodawanie ozdób nie mających swojego uzasadnienia w przepisach liturgicznych. Różne eksperymenty projektantów i organizowane niekiedy rewie mody liturgicznej często nie mają wiele wspólnego ze zdrową teologią i wiernością przepisom.

7. Naczynia liturgiczne

Wśród naczyń używanych do celebracji liturgicznych do najważniejszych należą kielich i patena, które nazywane są „naczyniami świętymi” ze względu na ich wyłączne przeznaczenie do składania ofiary eucharystycznej. Oprócz powyższych wymienić można szereg innych naczyń, które podzielić można na przeznaczone do kontaktu z Najświętszym Sakramentem (wspomniane już kielich i patena, a także cyboria, puszki, kustodie z melchizedekiem, monstrancje) oraz pozostałe (ampułki, lawaterze). *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego* jasno określa, że kielich, patenę i inne naczynia przeznaczone do ofiarowania chleba i wina „należy wyko-

²⁸ RATZINGER, *dz. cyt.*, s. 193–194.

²⁹ Por. OWMR 336, 339.

nać ze szlachetnego metalu. Jeśli zostały wykonane z metalu ulegającego korozji lub mniej szlachetnego od złota, winny być zasadniczo wewnątrz pozłoczone³⁰. Ponadto należy zachować właściwy wygląd i kształt, wskazujący na wyjątkowość i sakralność naczyń. „Troskliwie należy zabiegać o to, by (...) zachowane były zasady estetyki, a szlachetna prostota łączyła się z czystością”³¹. Szacunek dla najważniejszych naczyń liturgicznych jest wyrazem szacunku do Eucharystii. Estetyczne naczynia używane do celebry są znakiem dla zgromadzenia. Choć można wyobrazić sobie i bez zastrzeżeń zaakceptować w pewnych okolicznościach usprawiedliwione sytuacje wielce nadzwyczajne (np. składanie Hostii na samym korporele bez użycia pateny), nie można dopuścić, aby w normalnych warunkach do liturgii wykorzystywane były naczynia zniszczone, brudne, czy wykonane z niewłaściwych materiałów.

Niedopuszczalne jest wykorzystywanie „naczyń świętych” do innych celów niż przechowywanie Eucharystii (tu warto zwrócić uwagę na zwyczaje związane z błogosławieństwem i kosztowaniem wina w święto św. Jana Apostoła — 27 grudnia). Niewłaściwym również będzie używanie do celów liturgicznych naczyń codziennego użytku, bądź w jakiś sposób sugerujących ich codzienne przeznaczenie³².

Również pozostałe przedmioty służące do przechowywania Najświętszego Sakramentu powinny być otaczane szacunkiem i właściwie utrzymane. Stanowią one również znak dla zgromadzenia i wyraz wiary osób odpowiedzialnych za ich stan (duchowieństwa, ceremoniarzy, zakrystianów, ministrantów itd.).

Warto przy okazji zwrócić uwagę na inne sprzęty służące w liturgii — naczynia na oleje święte, naczynie na wodę święconą, kropidło, czy kadzielnicę i łódkę. W przypadku dwóch ostatnich pojawiać się zaczęły nadużycia polegające na wprowadzeniu elektrycznych płyt grzewczych do trybularzy, na których spalać się ma kadzidło, które zresztą również niejednokrotnie bywa sztucznie aromatyzowane różnymi nienaturalnymi zapachami.

8. Podsumowanie — granice sztuki

Nawiązując do przedstawionej na początku koncepcji Abrahama Molesa, można pokusić się o próbę wyznaczenia granicy między sztuką a kiczem. Przypomnijmy — wyróżnikiem kiczu dla Molesa są następujące cechy:

³⁰ OWMR 328. Stolica Apostolska ma możliwość zatwierdzenia decyzji poszczególnych Episkopatów zezwalających na wykonywanie naczyń liturgicznych z innych materiałów niż szlachetne metale. Na mocy takiego pozwolenia można dopuścić wykonanie naczyń liturgicznych przeznaczonych do składania w nich Hostii z materiałów trwałych i powszechnie uważanych za szlachetne — np. kość słoniowa, twarde drewno (por. OWMR 329). Zasadniczo nie powinno się dopuszczać do wykonywania cyborii, paten czy kielichów z gliny ani z innych kruchych materiałów.

³¹ OWMR 351.

³² Por. *Obrzędy błogosławieństwa kielicha i pateny. Wprowadzenie*, nr 1, w: *Obrzędy poświęcenia kościoła i ołtarza*, s. 177.

- niedostosowanie przedmiotu oceny do jego właściwej funkcji czy przeznaczenia,
- kumulacja,
- nadmiar środków ekspresji,
- niejednorodność,
- prostota intelektualna.

Wobec powyższej analizy teologii sztuki, pokazania pewnych skrajności oraz odniesienia do wypowiedzi na temat kiczu, wydaje się, iż granica między kiczem a sztuką służbie liturgii przebiega tam, gdzie sztuka:

- odrywa się od teologii i jej nie służy (dzieło, które w przestrzeni liturgicznej czy w samej liturgii ma się znaleźć, odrywa się od swojego właściwego zadania);
- jest wytworem sztucznym, pozornym, imitującym prawdziwość (paramenty wykonane ze sztucznych tkanin, mensy ołtarzowe z pleksiglasu, odwrócone kajaki jako stoły ofiarne, plastikowe paschały z pojemnikami na olej parafinowy itd.);
- nie jest unikatowa (masowe powielanie „obrazy”, różnego rodzaju plandeki z symbolami eucharystycznymi umieszczane jako wątpliwe ozdoby w świątyniach, sztuczne kwiaty na ołtarzach);
- nie zbliża do prawdziwego piękna poprzez wywołanie u odbiorcy wysokich wrażeń artystycznych;
- nie spełnia wielokrotnie pojawiającego się w przepisach postulatu o zachowanie piękna i estetyki bez przepychu.

Sztuka ma służyć liturgii. Nie można dopuścić do odwrotnej sytuacji. W końcu XIX w. abp Nowowiejski pisał o teologii sztuki:

Kontemplacja rzeczy Bożych usposabiała człowieka do najpiękniejszych kreacyj w sztuce. (...) Kościół powołał sztuki piękne do służby w kulcie, aby uświęcając ludzi, uwielbiały Boga, i podaje za wzory dla sztuki ideał nieśmiertelnego piękna, Boga-Człowieka, ideał niedostępny dla nas śmiertelnych, który choć pociąga swą pięknnością ku sobie, nie pozwala się dobrze odbić, jakby swą nieskończonością wzywając artystę ku sobie: wyżej, dalej! (...) Jeżeli z jednej strony sztuki piękne wiele przynoszą chwały naszej liturgii, to z drugiej strony liturgia oddała im niezmiernie usługi; pod jej ochroną i kierownictwem utrzymały się one i bujnie rozwijały³³.

Wiek później kard. Ratzinger wołał o odnowę spojrzenia na sztukę, która służy liturgii:

Sztuka nie może być „produkowana” tak, jak zleca się i produkuje urządzenia techniczne. Sztuka jest przede wszystkim darem. Natchnienia nie można postanowić, trzeba je przyjąć — za darmo. Dokonująca się w wierze odnowa sztuki nie może nastąpić ani dzięki pieniądзом, ani przez powołanie jakiejś komisji. Sztuka taka zakłada przede wszystkim dar nowego spojrzenia³⁴.

Przedstawione powyżej myśli nie wyczerpują tematu, stanowią jednak kolejny głos w trwającej dyskusji o przywrócenie liturgii prawdziwej sztuki. Pominięte zostały pewne aspekty sztuki — oratorskiej, muzycznej, czy *ars celebrandi*. Zadaniem

³³ NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, t. I, s. 31.

³⁴ RATZINGER, *dz. cyt.*, s. 122.

artykułu jest zwrócenie uwagi na niektóre mankamenty pojawiające się w przestrzeniach liturgicznych i w samej liturgii. Wnioski końcowe, oparte o analizę teologiczną i estetyczną, niech staną się przyczynkiem do refleksji dla wszystkich zainteresowanych stron — duszpasterzy i ich współpracowników, którzy w granicach norm mają kreować przestrzeń modlitwy, laikatu, który słusznie ma prawo domagać się najwyższych form sztuki w liturgii, i wreszcie dla artystów, którzy swoimi dziełami mogą teologię wspierać.

The appeal against kitsch

Summary

For over a hundred years the issue of kitsch has been discussed by historians of art and its followers. The concept of kitsch has evolved over the years and lost the rigid boundaries. Attempts to determine what could be called a work of art, and may be included in the field of kitsch, has caused various difficulties. There are several concepts indicating the characteristics of kitsch in relation to particular realities. Also in the field of sacred art there are creations which are far from the canons of art, approaching both its form and content to kitsch. The liturgy is the very demanding “space”. Approved for it may be only those works of art that are characterized by compliance, real beauty, theological correctness, and are far from inappropriate splendour. The major place in liturgy is the temple built around the altar, which is a *domus ecclesiae*. Therefore, the requirements of the rules and traditions of canonical sets of requirements for the creation of the architectural design of future temples. Also the altar — the place the most important in the liturgy, along with the surroundings is worthy of special attention from artists, as it is the symbol of the cross on which Christ has made its most perfect sacrifice. The presence of religious paintings both in churches and private homes should be characterized by their beauty and theological correctness, so as faithful praying in front of them direct their thoughts toward God and let people worship Him. Among the vestments and vessels used in the liturgy we cannot miss their beauty and theological correctness.

In the article’s conclusion, based on the result of an earlier analysis of legislation and in relation to the various examples cited for the use of human products in the liturgy, the author points out the qualities that should characterize the work of sacred art. All these raise the thesis that the boundary between art and kitsch appears where it breaks away from the work of theology and liturgy, it is the artificial product, it loses its uniqueness, it does not cause deep feelings which make the recipient closer to the true beauty and does not meet the requirements of the law to preserve the beauty and avoid the of splendour.

