

Jan Paweł Strumiłowski OCist  
(Wyższe Seminarium Duchowne w Katowicach-Panewnikach)

## Spójność cysterskiej estetyki i teologii doby średniowiecza

Życie cysterskie, tak jak życie monastyczne w ogóle, już u swoich założeń powinno odznaczać się spójnością i integralnością, o czym świadczy chociażby źródłowe znaczenie słowa „mnich”. Greckie *monachos* oznacza bowiem nie tylko „jeden, oddzielony”, ale również „cały, scalony”. Owa spójność, której egzystencja monastyczna jest poddana, wynika z podporządkowania wszelkich aspektów życia jednemu nadrzędnemu celowi, jakim jest poszukiwanie Boga – mnich to człowiek stojący sam jeden i całkowicie przed Bogiem<sup>1</sup>. Tak rozumiana centralizacja sprawia, że z jednej strony życie jest tak zorganizowane, żeby mogło prowadzić do Boga w każdym momencie, a z drugiej sam ów życiowy cel promieniuje i uzewnętrznia się, porządkując zewnętrzne życie mnicha.

W sposób szczególny jedność ta wybrzmiała w założeniach cysterskiej reformy życia monastycznego. W założeniach szarych mnichów owa harmonia miała już dotyczyć nie tylko modlitwy i pracy, lub mówiąc szerzej aktywności fizycznej i duchowej, ale odzwierciedlała się również w wyraźny sposób w organizacji przestrzeni życia mnichów. Z tego względu na przykład architektura i sztuka cysterska, zwłaszcza u genezy zakonu, była dość jasno i precyzyjnie określona, a obostrzenia w tej dziedzinie były restrykcyjnie przestrzegane.

<sup>1</sup> Por. A. Andrzejuk, *Mistyka miłości Bożej w pismach św. Bernarda z Clairvaux*, „*Studia Philosophiae Christianae*”, 47, 2011, nr 2, s. 68.

Jeśli zatem, tak jak możemy przypuszczać, zwracając uwagę na same fundamenty monastycznej duchowości i ich realizację w cysterskiej reformie, owa jedność wynikała ze ścisłego związku duchowości i życia, lub mówiąc precyzyjniej, podporządkowania wszystkiego Bogu, to w konkretnych formach estetycznych, zarówno w kwestiach szczegółowych, jak i w ogólnych założeniach, powinno być możliwe odnalezienie zdefiniowanych w ten sposób podstaw teologicznych. Estetyka bowiem w takim układzie musi być zależna od teologii, a przez to czytelna w kontekście teologicznym.

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie owej spójności, która będzie się sprowadzała do pewnego rodzaju lektury estetyki cysterskiej, uwypuklającej jej teologiczne założenia. Owa spójność oczywiście, jeśli ma być pełna, nie może się ograniczyć do zewnętrznego wyrazu pewnych treści teologicznych w formach artystycznych, ale powinna również dotyczyć ogólnych i wewnętrznych założeń estetycznych, odzwierciedlających założenia teologiczne szkoły cysterskiej. Określenie tak rozumianej spójności domaga się wstępnego nazwania cech charakterystycznych zarówno teologii, jak i estetyki cysterskiej.

Ambicje całościowego określenia teologii cysterskiej niewątpliwie przekraczają możliwości narzucone przez formę artykułu, nie wydają się też konieczne ze względu na wskazanie spójności łączącej teologiczne założenia pierwszych cysterskich mnichów z ich materialną realizacją odcisniętą w formach estetycznych. Na potrzeby wykazania spójności wystarczające będzie ogólne określenie charakteru teologii uprawianej w klasztorach cysterskich, co jest możliwe poprzez określenie pewnych cech charakteryzujących teologię autorów cysterskich.

Przede wszystkim podkreślić należy, że teologia cysterska jest przykładem szerszego zjawiska określanego mianem teologii monastycznej, która, wyrastając ze średniowiecza, stanowiła alternatywny sposób podejścia do namysłu teologicznego względem ówczesnej i dominującej scholastyki<sup>2</sup>. Samo określenie tego typu teologii zawdzięczamy Jeanowi Leclercq'owi. Dokonało się ono dopiero w XX w. na kanwie jego badań dotyczących między innymi spuścizny teologicznej cystersów<sup>3</sup>. Już właściwie Étienne Gilson, którego uczniem był Leclercq,

<sup>2</sup> Por. P. Chojnacki, *Badania dotyczące teologii monastycznej cystersów*, w: *Forum scientiae Cisterciense*, red. E. Łużyńska, A. Galar, Wrocław 2011, s. 68.

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 69.

zauważył w teologii św. Bernarda systematyczność<sup>4</sup>, co było impulsem do podjęcia badań nad teologią kręgów monastycznych. Po raz pierwszy natomiast Leclercq użył tego określenia w opublikowanej w 1953 r. monografii poświęconej Piotrowi Czcigodnemu<sup>5</sup>.

Teologia monastyczna w cysterskim wydaniu wyrosła z podobnego historycznego pnia, co teologia scholastyczna. I jedna, i druga za swój fundament obrała dziedzictwo ojców Kościoła. Różnica polega na tym, że scholastyka dziedzictwo to podjęła w znaczeniu treściowym (pisma ojców stanowią źródło treściowe teologii), natomiast teologia cysterska w znaczeniu bardziej wewnętrznym, strukturalnym i egzystencjalnym – źródłem jest tutaj pierwotne doświadczenie duchowe, natomiast od ojców mnisi niejako uczyli się doświadczać Boga. Takie historyczne umiejscowienie jej genezy sprawia, że zarówno pod względem formy, jak i wewnętrznej dynamiki (poznania teologicznego ześrodkowanego na doświadczeniu Boga) jest ona podobna do teologii ojców i dlatego też nie dziwi określenie jej mianem patrystyki średniowiecznej<sup>6</sup>.

Alternatywne umiejscowienie względem kładącej nacisk na racjonalność scholastyki nie oznacza oczywiście, że teologia monastyczna jest w jakikolwiek sposób nieracjonalna. Cysterskie pisma kryją w sobie co prawda pewien sprzeciw względem scholastyki, lecz nie wynikał on z domniemanego antyracjonalizmu mnichów, ale raczej z dostrzeżenia niewłaściwego według nich postawienia rozumu w procesie teologizowania, co sprawiało, że sama spekulacja wypierała doświadczenie. Warto w tym miejscu zauważyć, że intelekt w porównaniu do doświadczenia wydaje się poruszać po powierzchni rzeczy, nie w takim sensie oczywiście, jakoby intelekt nie miał dostępu do głębi prawdy, ale w takim, że to dopiero doświadczenie pozwala nie tylko na poznanie, ale i na jej zasmakowanie<sup>7</sup>.

W swojej istocie teologia monastyczna jest zatem bliska teologii mistycznej, charakteryzującej się indukcyjną refleksją i znajdującą swoje *principium* w osobistym spotkaniu z Bogiem<sup>8</sup>. Jej rdzeniem jest przeżycie

<sup>4</sup> Por. tamże.

<sup>5</sup> Por. M. Bielawski, *Polis monachorum. Postaci, idee i księgi*, Bydgoszcz 2001, s. 46.

<sup>6</sup> Por. P. Chojnacki, *Badania dotyczące teologii monastycznej cystersów*, s. 70.

<sup>7</sup> Por. J.P. Strumiłowski, *Piękno zbawi świat?*, Kraków 2016, s. 219–220.

<sup>8</sup> Por. W.H. Shannon, *Milcząca lampa. Opowieść o Thomasie Mertonie*, tłum. A. Wojtasik, P. Ducher, Bydgoszcz–Lublin 2002, s. 249.

duchowe. Faktycznie teologia monastyczna, zwłaszcza w wydaniu cysterskim, była owocem głębokiej modlitwy, przede wszystkim liturgicznej, pozostając mocno zespolona z chrześcijańską codziennością<sup>9</sup>.

Zarówno ciągłość względem teologii ojców, jak i strukturalne podobieństwo ujawniające się w jej aspekcie doświadczalnym sprawia, że głównym jej rysem jest inkarnacyjność. Wcielenie stanowi miejsce szczytowe objawienia się Boga i Jego doświadczenia przez człowieka. Chrystus jest przez to jednocześnie początkiem i kresem duchowej wędrówki człowieka<sup>10</sup>. Nie oznacza to oczywiście, że teologia cysterska ów aspekt faworyzowała na sposób treściowy, ale że teolodzy cysterscy wydają się mocniej dowartościowywać kontekst paradygmaticzny wcielenia.

Doświadczalny charakter teologii cysterskiej sprawia ponadto, że jest ona faktycznie estetyką teologiczną, czyli teologią, która w swojej strukturze epistemologicznej podobna jest do dynamiki doświadczenia piękna, co staje się możliwe poprzez pokrewieństwo transcendentaliów prawdy i piękna. Również sam aspekt inkarnacyjny stanowi element paradygmaticzny estetyki (nie tylko teologicznej). Wcielenie, zjednoczenie natur w Chrystusie, sprawia, że niewyrażalny Bóg może wyrazić się w wyrażalnej formie<sup>11</sup>. Określony w ten sposób fundament teologii powoduje ekstrapolację związanej z owym aspektem estetycznej cechy na sam proces teologizowania i treść teologii.

Teologia cysterska zatem już z natury wydaje się naznaczona estetycznie. Niemniej samo piękno czy doświadczenie piękna w teologii cysterskiej nie stanowi jej źródła, a jedynie strukturę, co sprawia, że jest ona w ten sposób estetyką teologiczną. Podstawą estetycznej struktury teologii jest oczywiście źródłowo Bóg, będący zarówno źródłem Objawienia, a więc i źródłem teologii, jak też absolutnym pięknem, a więc źródłem również estetyki. W takiej perspektywie teologia cysterska, posiadając strukturę estetyczną, nie tyle czerpała z estetyki, ile w estetycznej formie wyrażała się (w swojej własnej strukturze). Jako taka wydaje się wyjątkowo predysponowana do tego, by odnajdywać swoje ucieleśnienie nie tylko w pismach cysterskich, ale również w cysterskiej

<sup>9</sup> Por. P. Chojnacki, *Badania dotyczące teologii monastycznej cystersów*, s. 70.

<sup>10</sup> Por. B. McGinn, P.F. McGinn, *Mistycy wczesnochrześcijańscy. Wizje Boga u mistrzów duchowych*, tłum. E.E. Nowakowska, Kraków 2008, s. 159.

<sup>11</sup> Por. J.P. Strumiłowski, *Piękno zbawi świat?*, s. 117–123.

sztuce. W następnym punkcie wywodu należy zatem postawić sobie pytanie: czy sztuka cysterska jest poddyktowana teologią cysterską?

Pozornie problem ten może stwarzać trudności, a to ze względu na częste określenia wystroju świątyń i klasztorów cysterskich jako wyrazu sprzeciwu wobec estetyki. Radykalna asceza formy wyrażająca się w zakazie wykonywania i umieszczania malowideł, rzeźb i ozdób często bywa interpretowana jako niechęć do jakiegokolwiek piękna. Niemniej ten narzucający się osąd wydaje się niewłaściwy, kiedy przyjrzymy się źródłom owej estetycznej ascezy, to znaczy kiedy dostrzeżemy, jakie podstawy ideowe jej towarzyszyły.

Zaznaczyć tutaj należy, że sztuka i architektura cysterska były u podstaw związane ideowo przede wszystkim z *Regułą* św. Benedykta<sup>12</sup>. Przemocny wpływ na kształtowanie się estetyki cysterskiej miały też poglądy św. Bernarda, który postulował ascezę formy unikającej bogactwa i przepychu – zatem przesłanka, jaką tutaj dostrzegamy, jest natury teologiczno-moralnej, wskazuje na potrzebę ubóstwa.

Tak sformułowane postulaty zostały podjęte przez zakon już na pierwszych kapitułach generalnych XII i XIII w.<sup>13</sup> Niemniej fakt teologicznego uzasadnienia formy ascezy postulowanej przez Bernarda sprawiał, że nie miała ona znaczenia bezwzględnego. Opat z Clairvaux nie krytykował na przykład przepychu kościołów biskupich. Jednak kościoły mnisze powinny odzwierciedlać według niego mniszą duchowość<sup>14</sup>.

Asceza ta, przyjęta przez kapituły, obejmowała niemal wszelkie formy estetyczne, zabraniając wszystkiego, co mogłoby wskazywać na okazałość i bogactwo. Trudno jednak mniemać, żeby tak sformułowana przesłanka ustanawiała bezpośrednio strukturalną, teologiczną podstawę estetyki – ma ona przecież wydźwięk utylitarny (ze względu na ubóstwo, a nie poznanie Boga). Warto jednak tutaj wspomnieć, że kodyfikacja owych obostrzeń w dokumentach zakonu prowadziła sama przez się do krystalizowania się jednolitej formy architektoniczno-artystycznej<sup>15</sup>. Zatem już tutaj widzimy, że dążenie do jedności w kwestii

<sup>12</sup> Por. I. Eberl, *Cystersi. Historia zakonu europejskiego*, Kraków 2011, s. 168.

<sup>13</sup> Por. J. Nowiński, *Ars Cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016, s. 10.

<sup>14</sup> Por. I. Eberl, *Cystersi*, s. 168.

<sup>15</sup> Tamże, s. 169.

duchowości i zewnętrznego wyrażania ducha w sztuce i architekturze samo przez się prowadziło do uzewnętrznienia<sup>16</sup> artystycznego owej fundamentalnej dla życia monastycznego jedności. Poza tym można, mimo wszystko, założyć, że estetyka nacechowana ubóstwem wiodła do poznania Boga, który w Chrystusie stał się dla nas ubogi.

Cysterska asceza formy, często pejoratywnie określana jako cysterski ikonoklazm, nie była jednak podyktowana tylko pewnego rodzaju zrywem ku ubóstwu w reakcji na bogactwo benedyktyńskich kongregacji<sup>17</sup>, ale swoimi korzeniami sięgała do początku tradycji cysterskiej, gdzie możemy odnaleźć zręby specyficznego, monastycznego poczucia piękna.

Kiedy zwrócimy uwagę na duchowe korzenie Zakonu Cysterskiego, estetyka staje się bardziej zrozumiała. W interpretacji tradycji ascetyczno-mistycznej, a zwłaszcza jej stosunku do piękna, zwraca się uwagę na pewien lęk przed tym, co jest pełne blasku. Sama ucieczka na pustynię kojarzona często bywa z ucieczką od powabu. Jak jednak wskazuje John Chrystavigis, obrazując swoją tezę analizami Żywota świętego Antoniego, pustynia swoim bezmiarem wzbudzała u mnichów podziw bliski doświadczeniu religijno-estetycznemu, którego jednak nie należy utożsamiać z religijnym kultem i czcią. Bezkręś pustyni prowadzi do wzbudzenia uczuć o znamionach religijnych (sprzyja kontemplacji), natomiast jej ascetyczna estetycznie forma wydaje się mimo wszystko zabezpieczać przed bałwochwalczą czcią, jaka może wiązać się z bardziej dosadnym doświadczeniem piękna<sup>18</sup>. Zatem u progu tradycji monastycznej stoi już założona i pozostająca w pełnej spójności z duchowością koncepcja ascetycznego piękna, które swoją formą ma minimalizować ryzyko zatrzymywania na sobie. W takim ujęciu staje się ono faktycznie czymś przezroczystym, prowadzącym do doświadczenia Boga, wykorzystując formy estetyczne łączące zachwyty nad pięknem z poczuciem wzniosłości i bezkresu<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Por. L.J. Lekai, *Geschichte und Wirken der weissen Mönche. Der Orden der Cistercienser*, Köln 1958, s. 210.

<sup>17</sup> Por. *Polemika kluniacko-cysterska z XII wieku*, tłum. E. Buszewiczowa, red. T.M. Gronowski, Kraków 2010, s. 141.

<sup>18</sup> Por. J. Chrystavigis, *W sercu pustyni. Duchowość ojców i matek pustyni*, tłum. M. Chojnacki, Kraków 2007, s. 81.

<sup>19</sup> Por. J.P. Strumiłowski, *Piękno zbawi świat?*, s. 66.

Co ciekawe, w wielu publikacjach o sztuce i architekturze cysterskiej tak zdefiniowaną, surową pod względem formy estetykę nazywa się mianem toposu bernardyńskiego. W jego opisie wskazuje się wręcz na „nagość ścian” i zakaz bogatego uposażenia<sup>20</sup>. Umieszczenie cysterskiej estetyki w szerszym kontekście pustelniczo-monastycznym wskazuje jednak, że ów zwrot do tego ideału był w gruncie rzeczy powrotem do źródła.

Dla dopełnienia zrębów czy źródeł estetyki cysterskiej należy wskazać jeszcze jeden element. Oprócz ukierunkowania na ubóstwo i doświadczenie piękna Boga w bezkresie pustyni, estetyka cysterska kształtowana była również przez samą epokę, w jakiej się krystalizowała. Ów topos nie był czymś wyizolowanym, tak jak wyobcowana od ducha epoki nie była osoba i duchowość św. Bernarda ani duchowość cysterska w ogóle. Cechą wskazującą na pewną fuzję owej rodzącej się estetyki z duchem epoki jest chociażby obecne od początku założenie nakazujące wznoszenie kościołów na planie krzyża łacińskiego<sup>21</sup>. Również sam rozwój, dynamika przeobrażeń estetycznych, liczne zapożyczenia świadczą o tym, że estetyka cysterska, aczkolwiek formowała własny, oryginalny charakter, czerpała jednak z realizacji w pokrewnych środowiskach<sup>22</sup>.

Ta historyczna spójność rodzi jednak kolejną wątpliwość: czy osadzenie cysterskiej estetyki w konkretnej epoce wiąże się jedynie z zapożyczeniem pewnych pojedynczych form, czy może estetyka cysterska i estetyka epoki rządzone są podobnymi zasadami nadrzędnymi? Na pierwszy rzut oka w tym miejscu dostrzegamy podobną sprzeczność, jaka dzieli teologię monastyczną od teologii scholastycznej. Jednakże tak jak na gruncie teologicznym owa sprzeczność jest raczej pozorna i wynika nie tyle z przeciwstawienia, ile z obrania odmiennych principów, podobnie możemy domniemywać, że analogicznymi zasadami kierowała się estetyka. Wynika z tego zatem, że pomimo zewnętrznej odmienności, estetyka cysterska rządziła się podobnymi założeniami strukturalnymi (metafizycznymi), co estetyka epoki.

<sup>20</sup> Por. J. Nowiński, *Ars Cisterciensis*, s. 10.

<sup>21</sup> Por. *Rituale Cisterciense ex Libro usuuum, definitionibus ordinis, et Caeremoniali episcoporum collectum*, Parisiis 1689, lib. I, cap. III, 1.

<sup>22</sup> Por. J. Nowiński, *Ars Cisterciensis*, s. 10–11.

Okres, o którym mówimy, to czas wyłaniania się stylu gotyckiego. Gotyk sam przez się wyrasta z dowartościowania piękna i harmonii, a nade wszystko piękna światła<sup>23</sup>. Estetyka cysterska na tle epoki, patrząc tylko na zewnętrzną formę, może więc jawić się jako faktycznie ikonoklastyczna. Na gruncie porównawczym sztuki czysto gotyckiej i sztuki cysterskiej znajdujemy więc rozdzźwięk, niemniej na gruncie meta-zasady piękna odnajdujemy spójność. Katedry gotyckie nieprzypadkowo są porównywane do traktatów scholastycznych. Tak samo jak teologia scholastyczna dążyła do monumentalizmu, do wznoszenia się i ukazywania blasku boskiej prawdy, tak samo architektura w swoich założeniach wyrażała dokładnie taką samą treść. Nie bez przyczyny zatem katedry gotyckie nazywane są scholastyką w kamieniu<sup>24</sup>. Ową meta-zasadą gotyku jest więc teologia światła – teologia objawienia. Architektura wyraża potęgę i porządek boskiego majestatu. Podobnie architektura cysterska oddaje doświadczenie majestatu, z tą różnicą, że jest ono źródłowo doświadczeniem bezkresu pustyni, co odnajduje swoje odzwierciedlenie w architekturze. Świątynie cysterskie były ogołoczone, ale mimo wszystko budowano je tak, by budzić poczucie *sacrum*.

Powyższy opis estetyki cysterskiej wskazuje na jej wewnętrzne podobieństwo i pewnego rodzaju strukturalną analogiczność względem teologii. Pokazuje, że faktycznie sztuka pierwszych cystersów nie była oderwana od całości życia, ale posiadała uzasadnienie teologiczne i przez teologię była kształtowana. Warto w tym miejscu zatem dokładniej przyjrzeć się temu powiązaniu realizowanemu na różnych poziomach estetyki.

W początkach Zakonu Cysterskiego architektura i sztuka podporządkowane były założeniom ideowym<sup>25</sup>, które mocno wiązały się z pewnego rodzaju profilem teologicznym jego duchowości. Takie powiązanie sprawiało, że założenia teologiczne odnajdywały swoje ucieleśnienie nie tylko w czystej formie estetycznej, ale w ich funkcjonalnym ukształtowaniu, o czym dobitnie świadczy na przykład architektura. Klasztory były projektowane w taki sposób, żeby umożliwić

<sup>23</sup> Por. J. Rabiej, *Światło i kolor – uniwersalne walory architektury sakralnej*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego”, 2015, nr 35, s. 425–426.

<sup>24</sup> Por. A. Liedtke, *Historia sztuki kościelnej w zarysie*, Poznań 1961, s. 87.

<sup>25</sup> Por. E. Łużyniecka, *Pelplin i Doberan. Architektura opactw cysterskich spokrewnionych filiacyjnie*, Wrocław 2014, s. 19.



mnichowi jak najlepszy kontakt z Bogiem. Owo ukształtowanie oczywiście nie było czysto funkcjonalne, ale raczej miało oddziaływać na wiele sposobów. Jednym z aspektów tak ukształtowanej architektury i sztuki jest jej wymowa, która niemal w każdym detalu miała przywoływać pewne intuicje teologiczne. Pierwotna krytyka wszelkich form splendoru i okazałości oraz aprobata prostoty formy<sup>26</sup> były oczywiście podyktowane duchem ubóstwa<sup>27</sup>, co już stanowi mocną przesłankę teologiczną, o czym była mowa powyżej. Jednakże przed ubóstwem św. Bernard przytacza argument jeszcze bardziej związany z duchowością. Otóż nadmiar formy według niego utrudnia skupienie i modlitwę<sup>28</sup>. Estetyka zatem winna być w swojej formie tak ukształtowana, żeby sprzyjać życiu kontemplacyjnemu<sup>29</sup>.

Owa argumentacja teologiczna, mocno akcentująca praktykę mnichów cysterskich, co jest związane ze wskazaną powyżej spójnością cysterskiego życia, posiada co najmniej dwa poziomy swojej zasadności. Po pierwsze, sama forma powinna być tak dostosowana, by sprzyjała kontemplacji. W homiliach do *Pieśni nad pieśniami* Bernard podkreślał, że mnich szukający Boga nie powinien poszukiwać Go w pięknie zewnętrznym, gdyż żadne piękno zewnętrzne nie może równać się z pięknem wewnętrznym, które jest dostępne nie poprzez zewnętrzny ogład, ale wewnętrzne zjednoczenie z Tym, który jest najpiękniejszy<sup>30</sup>. Po drugie, forma jest podyktowana koncepcją wcielenia akcentującą wymiar kenotyczny. Kościół i elementy jego wystroju mają same przez się przypominać o uniżeniu Bożego Syna.

Owe dwa poziomy determinują rzutowanie idei teologicznych na dwa wymiary estetyczne, z których pierwszy jest doświadczeniem niewyraźnego Boga, a drugi wyrażeniem treści teologicznych za pośrednictwem sztuki. Sztuka cysterska w ten sposób powinna być

<sup>26</sup> Por. M. Untermann, *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*, München 2001, s. 104–107.

<sup>27</sup> Por. Bernard z Clairvaux, *Apologia do opata Wilhelma*, w: tenże, *Apologia. O nawróceniu. Życie świętego Biskupa Malachiasza*, tłum. S. Kiełtyka, Skoczów 2007, s. 43–44.

<sup>28</sup> Por. tamże, s. 42–43.

<sup>29</sup> Por. L.J. Lekai, *Geschichte und Wirken*, s. 210–211.

<sup>30</sup> Por. Bernardus Claraevallensis, *Sermones in Cantica Cantorum*, w: tenże, *Opera omnia*, t. 2, Paris 1863 (*Patrologiae Latinae cursus completus*, ed. J.-P. Migne, 183), Sermo XXV, 6.

zatem najpierw pewnego rodzaju językiem wyrażającym treść objawienia, a następnie prowadzić do samego doświadczenia Boga, który chociaż się wyraził, pozostaje niewyraźalny. Warto zauważyć, że w takiej konfiguracji sztuka cysterska mieści w sobie dwa bieguny teologii: katafaticzny i apofaticzny. Ponadto w tak zdefiniowanej sztuce wybrzmiewają również dwa elementy znamionujące zarówno estetykę jako taką, jak i teologię (zwłaszcza estetykę teologiczną): racjonalność i doświadczenie ponadkonceptualne.

Jeśli zatem postawiona teza o spójności cysterskiej estetyki i teologii jest słuszna, to możliwe powinno być odczytanie w sztuce pierwszych białych mnichów zarówno elementu treściowego, jak i doświadczalnego (mistycznego), co postaram się poniżej pokazać.

Wpływ teologii cysterskiej na estetykę jest szczególnie widoczny tak w sztuce *sensu stricto*, jak i w architekturze. Te dwie spokrewnione ze sobą dziedziny stanowią pewnego rodzaju alternatywny język wyrażania myśli teologicznej. Istotne jest to o tyle, że posiada on potencjał bezpośredniego i ciągłego oddziaływania, tworząc niejako przestrzeń życia mnicha, wpływającą na formację teologiczną tych, którzy w tej przestrzeni żyją. Architektura i sztuka staje się w ten sposób zapisem teologii zrodzonej z doświadczenia, ale jest również księgą, której nieustanne odczytywanie ma prowadzić do doświadczenia. Nie dziwi więc fakt, że charakter cysterskich budowli wyraża to, co akcentowała myśl teologiczna, czyli nade wszystko skromność i prostotę<sup>31</sup>. Plan architektoniczny klasztoru i świątyni był tak zorganizowany, by w całości stanowić swego rodzaju „duchowy dom Boga”, oddając przy tym pokorną postawę współmieszkających z Bogiem mnichów. To właśnie przez to świątynie cysterskie świadomie przeciwstawiały się wzniosłości i splendorowi wielkich katedr średniowiecznych<sup>32</sup>, co stanowi wyraz implementacji w przestrzeń architektoniczną teologii wcielenia oraz wynikającej z niej myśli antropologicznej. Zatem już tutaj widzimy, że ubóstwo formy stanowiło pozytywny wyraz prawdy teologicznej. Formy architektoniczne oddawały ją nie tylko w ogólnych zasadach – jak budowanie klasztorów w dolinach w taki sposób, by ich bryła nie wyrastała powyżej linii horyzontu, co miało wyrażać cysterską pokorę

<sup>31</sup> Por. K. Morajko, *Charyzmat zakonu cystersów. Studium historyczno-prawne*, Kraków 2006, s. 313.

<sup>32</sup> Por. tamże, s. 341.

i uniżenie na wzór uniżenia Chrystusa, albo budowanie świątyni na planie krzyża, podkreślające charakter społeczności gromadzącej się w jej wnętrzu (wspólnoty stanowiącej mistyczne ciało Chrystusa) – ale i w szczególach, jak zakaz stosowania w architekturze krzywizn, które kojarzone z chwiejnością nie licowały z monastycznym ślubem stałości.

Widzimy zatem, że architektura i sztuka cysterska uosabiała konkretne idee teologiczne. Pozostają one spójne z ogólną koncepcją teologii monastycznej, na co wskazuje chociażby ich silne powiązanie z ideą wcielenia (uniżenie, pokora itp. wynikają bezpośrednio z teologii wcielenia). Cysterska estetyka podjęła zatem istniejący już w tradycji monastycznej ascetyczny ideał piękna, wzbogacając go jeszcze silniejszym ładunkiem teologicznym. Ów splot przesłanek i założeń sprawiał, że w planach architektoniczno-estetycznych pierwszych mnichów cysterskich świątynia i klasztor miały być wyrazem teologicznej prawdy o wcieleniu, które dla św. Bernarda (a za nim dla wczesnej tradycji cysterskiej) cechowało się pewną ambiwalencją: z jednej strony było pełnym pokory uniżeniem – co wyrażało ubóstwo formy, a z drugiej aktem objawienia piękna Boga. Zgodnie z tymi założeniami św. Bernard inaczej niż inni mistycy nurtu neoplatońskiego kontemplację piękna umiejscawiał na początku, a nie na końcu drogi duchowej<sup>33</sup>. Świątynia cysterska miała zaś tę kontemplację umożliwiać, dlatego łączyła w sobie ubóstwo formy (błędnie odczytywane jako antyestetyka) oraz wyrażanie boskiego majestatu pełnego prostoty.

Takie założenia wskazują, że element treściowy ubogiej formy nie stanowił jedyne poziomu powiązania teologii i estetyki, ale miał prowadzić poprzez swoje subtelne piękno do doświadczenia Boga. Estetyka wiodła więc w kierunku mistyki.

Określenie elementu mistycznego estetyki jest właściwie dopiero tym momentem, w którym możemy wskazywać na jej spójność z teologią. Teologia cysterska została bowiem zdominowana przez aspekt doświadczalny, zatem samo powiązanie treściowe jest niewystarczające. Ponadto doświadczenie Boga, stanowiąc element konstytutywny, jest rdzeniem teologii, a tym samym jej elementem niezmiennym, który dopiero kształtuje jej treść. Najpierw jest doświadczenie, a następnie jego wyraz. Podobna struktura winna zatem znamionować estetykę.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 71.

Faktycznie o spójności estetyki cysterskiej doby średniowiecza świadczy bardzo mocno stałość jej zasadniczych linii i tendencji utrzymujących się na przestrzeni zmieniającego się czasu. Jak wiadomo, formy estetyczne zmieniają się w czasie, a zmiany te są spowodowane szerszymi ruchami społecznymi oraz przeobrażeniami mentalności. Nie omijały one również Zakonu Cysterskiego, i to od samego początku, o czym świadczą kapituły, na których upominano poszczególnych opatów za wprowadzanie innowacyjnych rozwiązań estetycznych niezgodnych z duchem zakonu<sup>34</sup>. Jednakże te same napomnienia, świadczące o dbałości w poszanowaniu tradycji estetycznej, świadczą, że za tą tradycją kryły się głębsze idee duchowo-teologiczne, które poprzez zbyt pochopne modyfikacje zewnętrznej formy mogły prowadzić do zagubienia fundamentu. Niemniej nie wszystkie modyfikacje były jednakowo napiętnowane, a same zmiany, które znalazły aprobatę (choć nie bez trudności), świadczą o istnieniu pewnego zasadniczego nurtu estetycznego, który rozwijał się, lecz w swoich transformacjach zachowywał pierwotnego ducha<sup>35</sup>.

Asceza formy, o którą cystersi u początku istnienia zakonu tak mocno zabiegali i którą pielęgnowali, wydaje się mieć silne uzasadnienie teologiczne. Powyżej zostało powiedziane, że różne rozwiązania architektoniczne i artystyczne podyktowane były względami teologicznymi i dlatego też zawarta w nich jest na sposób symboliczny wymowa teologiczna. Wiele detali architektoniczno-estetycznych swoim ascetycznym rysem wyraża prawdę o wcieleniu. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że owe elementy, wyrażające pewną treść, odnajdują powiązanie z teologią na jeszcze głębszym poziomie. Chodzi więc tutaj o wskazanie, że estetykę i teologię cysterską cechuje spójność i współbrzmienie nie tylko na płaszczyźnie wyrazu poszczególnych prawd teologicznych przez konkretne elementy estetyczne, ale i na bardziej fundamentalnym poziomie. Otóż spójność ta dotyczy ogólnych zasad estetycznych, które są odzwierciedleniem zasad meta-teologicznych.

W kontekście powyższych rozważań warto zwrócić uwagę, że estetykę cysterską, ze względu na jej ascetyzm, uważa się za niedowartościującą doświadczenie estetyczne jako element spełniający pewną

<sup>34</sup> Por. J. Nowiński, *Ars Cisterciensis*, s. 10.

<sup>35</sup> Por. tamże, s. 9.

rolę w przeżyciu mistycznym<sup>36</sup>. Tymczasem – co pokazano powyżej – ascetyczna forma nie była podyktowana antyestetyzmem, ale swoistą ascetyczną estetyką, która bardzo mocno korespondowała z duchowością. Owa spójność, jak się wydaje, wiązała się nie tylko z zewnętrzną formą i wyrazem z nią związanym (forma i wyraz przez estetykę cysterską faktycznie są minimalizowane), lecz z samym doświadczeniem lub drogą do doświadczenia Boga. W ten sposób odnajdujemy sugestię, jakoby estetyka cysterska w swoim ubóstwie korespondowała nie tylko z ideami teologicznymi, ale z samą dynamiką teologii, z poznaniem teologicznym, a więc z tym, co współcześnie nazywamy estetyką teologiczną, meta-teologią oraz mistyką.

W tekście wybrzmiało również fundamentalne znaczenie idei wcielenia rozumianego kenotycznie, jako jednego z fundamentów zarówno estetyki, jak i teologii. Ów akcent odnajduje znaczenie również w założeniach mistycznych. Według św. Bernarda u progu przeżycia duchowego, prowadzącego do zbawienia, stoi doświadczenie cielesnej miłości do Chrystusa. Syn Boży właśnie dlatego stał się człowiekiem, żebyśmy mogli poznać Go na sposób ludzki<sup>37</sup>. Zatem idea wcielenia rozumianego jako uniżenie się do miary człowieka posiadała swoje uzasadnienie mistyczne, nastrajające estetykę cysterską. Pokora Syna Bożego powinna w ten sposób stać u progu budowania własnej pokory, a zatem ma być swojego rodzaju odwróceniem kierunku kenozy. Syn Boży uniżył się, abyśmy przez Jego uniżenie i w Jego uniżeniu dostrzegli i skierowali się ku wielkości Boga<sup>38</sup>. Asceza estetyczna miała zatem prowadzić do doświadczenia piękna Boga wyrażonego w ubóstwie.

Warto zwrócić tutaj uwagę, że już w tych wstępnych rozważaniach meta-teologicznych wybrzmiewa spójność z samą koncepcją teologii (teologia monastyczna jako osadzona na doświadczeniu) i estetyką podyktowaną względami teologicznymi. Tajemnica wcielenia wydaje się tutaj rządzić względami estetycznymi, natomiast tak powstała estetyka jest jakby ekstrapolacją wcielenia, które miało umożliwić doświadczenie Boga, co teraz realizuje się w sztuce wyrażającej uniżenie Boga. Węzłem łączącym owe dwie sfery (estetykę i teologię) jest zatem

<sup>36</sup> Por. P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 141.

<sup>37</sup> Por. B. McGinn, P.F. McGinn, *Mistycy wczesnochrześcijańscy*, s. 159.

<sup>38</sup> Por. tamże, s. 160.

doświadczenie, które w duchowości św. Bernarda i pierwszych cystersów miało pierwszorzędne znaczenie<sup>39</sup>.

W tym miejscu konieczne jest dopowiedzenie, że docelowo w duchowości cysterskiej chodzi o doznanie mistyczne. Doświadczenie cielesne stanowi oczywiście pierwszy etap inicjujący drogę do poznania Boga, natomiast samo to doświadczenie musi ulec oczyszczeniu. Asceza formy wydaje się więc idealnie sprzyjać takiemu zadaniu.

Jeśli przyjrzymy się tradycji mistycznej Kościoła, to zobaczymy, jak duży nacisk kładzie ona właśnie na oczyszczenie, abstrahowanie od stworzonych form ku samej istocie mistyki, którą jest doświadczenie Boga, będącego przecież sam w sobie poza wszelką postacią. Niewątpliwie w Chrystusie niewidzialny Bóg, który z natury jest nieograniczony, poddaje się delimitacji (*perigraphie*), przez co przybiera postać widzialnego obrazu, dzięki czemu staje się nam „dostępny” w człowieczeństwie Syna<sup>40</sup>. To Syn sprawia, że niewyraźalny i niezmierny Ojciec otrzymuje swoją konkretną, wyraźną i uchwytną formę. Nie jest ona jednak tożsama z Jego naturą, zatem w doświadczeniu mistycznym, aczkolwiek niezbędna, musi podlegać ona oczyszczeniu.

Takie założenie wydaje się spójne z ascezą formy w estetyce cysterskiej. Święty Bernard wręcz boi się jej nadmiaru właśnie z tego względu – żeby nie zatrzymywała na sobie<sup>41</sup>. Ubóstwo formy wskazuje zatem w sposób treściowy na uniżenie (*kenozę*) Syna, który we wcieleniu stał się dla nas poznawalny. Połączenie owej treści z estetycznymi elementami form ascetycznych miało prowadzić do doświadczenia majestatu szlachetnego ubóstwa. Świątynia cysterska – uboga, lecz piękna – sama przez się miała prowadzić do doświadczenia Boga, który jest niewyraźalny, lecz wyraził się poprzez ubóstwo. Mnich w świątyni nie miał więc zatrzymywać się jedynie na zewnętrznej formie – stąd ów minimalizm – jednakże nie była ona całkowicie porzucona. Minimalistyczna (ascetyczna) stanowiła konieczne minimum świadczące o ubóstwie wcielonego Syna, będąc elementem przystępności Boga. Wzniosła pusta przestrzeń miała umożliwiać doświadczenie niewyraźnego

<sup>39</sup> Por. tamże, s. 163–164.

<sup>40</sup> Por. J. Daniélou, *Message évangélique et culture hellénistique aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, Paris 1961, s. 348.

<sup>41</sup> Por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Kraków 2009, s. 15–17.

Majestatu, zamkniętego w ubóstwie formy, bez ryzyka zatrzymywania mnicha na jedynie zewnętrznym pięknie formy. Świątynia cysterska w swoim ubóstwie jest tak zaprojektowana, by prowadzić mnicha do mistycznego doświadczenia Boga, co pozostaje w pełnej zgodzie z założeniami tego zakonu, a jednocześnie jest całkowicie spójne z prawdą teologiczną i z samym charakterem nauczania cysterskiego. Ogołocona pustka świątyni w naturalny sposób prowadzi do psychologicznego (cielesnego) doświadczenia religijnego, które z kolei ma wieść do duchowego poznania Boga. Świątynia cysterska miała pozostać pusta nie ze względu na niechęć do piękna. Element pustki miał prowadzić do doświadczenia Majestatu.

Podsumowując, można zatem stwierdzić, że cysterska sztuka i architektura pozostaje w harmonii z założeniami teologicznymi szarych mnichów. W sztuce i teologii odnaleźć możemy analogiczne elementy strukturalne, gdyż są one mocno powiązane z aspektem doświadczalnym. Dla obu dziedzin jest ono nadrzędne względem treści, treść jednak stanowi element konieczny doświadczenia. W kwestii treści również możemy odnaleźć elementy wskazujące na zgodność. Ponadto tak ukształtowana estetyka pozostaje nie tylko zgodna z założeniami teologicznymi, ale także z tradycją monastyczną co do estetyki, jak i jedności życia mniszego.

Artykuł nie rozstrzyga oczywiście, czy owa zbieżność i spójność jest zabiegiem w pełni świadomym. Pewne przesłanki wskazują na to, że – przynajmniej na poziomie treści wyrażanej przez formy artystyczne – mnisi kierowali się racjami teologicznymi. Nie wiadomo jednak, czy asceza formy była świadomie obrana jako środek prowadzący do doświadczenia mistycznego lub mu sprzyjający. Ów proces nie musiał być celowy, gdyż sama realizacja postulatu jedności życia określonego na poszukiwanie Boga mogła powodować, że zarówno teologia, jak i estetyka spontanicznie ukierunkowywały się na poszukiwanie formy prowadzącej do doświadczenia Boga. Niemniej sama spójność, niezależnie od tego, czy założona i realizowana w sposób świadomy, czy też wynikająca z faktu jedności życia skierowanego ku Bogu, wydaje się faktem.