

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis 434

Studia de Arte et Educatione

Wizualność a metafizyka

redakcja naukowa
Bernadeta Stano, Rafał Solewski

ISSN 2081-3325

20 ■ 2025

Recenzenci tomu/Reviewers

prof. dr hab. Romuald Oramus

prof. dr hab. Bogusław Krasnowolski

Redaktor naczelna/Editor-In-Chief

dr Diana Wasilewska

Zastępczyni redaktor naczelnej/Deputy Editor

dr Agata Wójcik

Sekretarz redakcji/Editorial Secretary

dr Bernadeta Stano

Członkowie redakcji/Editors

dr hab. Patrycja Włodek, prof. UKEN

dr Weronika Plińska

dr Krzysztof Siatka

Social media

Mateusz Tybel

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UKEN, Kraków 2025

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
<http://studiadearte.up.krakow.pl>

ISSN 2081-3325

e-ISSN 2300-5912

DOI 10.24917/20813325.20

Wstęp

Zapraszamy do kolejnego tomu „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” zatytułowanego *Wizualność a metafizyka*.

Wydział Sztuki Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej jest miejscem, w którym od dekad trwa interdyscyplinarna refleksja nad obrazem – ujmowanym w perspektywie estetycznej (historia sztuki), antropologicznej (antropologia obrazu), kulturoznawczej (kultura wizualna), filozoficznej (warunki i metody interpretacji dzieła sztuki) oraz technologicznej (medioznawstwo, badania artystyczne). W refleksji tej uczestniczą badacze różnych dyscyplin, a także artyści i projektanci.

Obecnie dobiega końca projekt zespołu badawczego Sztuka i Metafizyka pt. *Metafizyczność obrazu. Obfitość przenikania, czyli o synestetycznej wartości dzieła*, realizowany pod kierunkiem artysty malarza i rysownika Stanisława Wójcickiego. Badania zespołu koncentrowały się na obrazach-relikwiach „nie ręką ludzką uczynionych” – *acheiropoietos*. Dotyczyły ich funkcjonowania w przestrzeni publicznej – praktykach wernakularnych z nimi powiązanych – i znalazły wyraz w dyskursach z zakresu teologii, filozofii i historii sztuki.

Chcielibyśmy, aby niniejszy tom „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” stanowił w swojej zasadniczej części dopełnienie wspomnianego projektu oraz wprowadzał go w szerszy kontekst badań nad sztuką religijną i sakralną. Refleksje członków zespołu, zamieszczone w części III zatytułowanej *Po Manoppello*, mają również charakter zapowiedzi monografii wieloautorskiej pt. *Bóg piękny. Welon z Manoppello i ikonologia Wcielenia*, pod redakcją Sebastiana Stankiewicza, której publikacja jest planowana na 2026 r.

Na nasze zaproszenie odpowiedzieli historycy sztuki, teolodzy, filozofowie oraz przedstawiciele innych dyscyplin związanych z kulturą. Nie jest to jednak monografia wieloautorska, choć – podobnie jak w poprzednich tomach Rocznika – zaproponowaliśmy autorom wspólny, inicjujący temat. Nie narzucaliśmy metod badawczych, choć dominują studia przypadków. Nie są to tylko pojedyncze dzieła podlegające analizie formalnej i interpretacji, ale także ich zespoły.

Autorzy prowadzą badania podstawowe, oparte na dostępnych archiwaliach, przeprowadzają wywiady, analizują pozyskane dane oraz odtwarzają przebieg wydarzeń sprzed lat. W studiach tych pojawiają się sylwetki Pawła Zaporozskiego, Juliusza Słowackiego, Leszka Mądzika, Danuty Waberskiej, Anny Grąbczewskiej i Marty Jamróg, a także grup artystów reprezentujących ekspresję lat osiemdziesiątych XX w. Wszyscy oni, posługując się środkami adekwatnymi do własnych dyscyplin, przekraczają cienką granicę między tym, co widzialne i rejestrowane innymi zmysłami niż wzrok, a tym, co duchowe.

Część II, umownie nazwaną *Jak i co chce widzieć artysta?*, poprzedza oraz domyka refleksja nad szeroko pojętą wizualnością, strukturą widzenia i jej sprawczością. Całość konstituuje część I, zatytułowana *Prawda – piękno – dobro. Obraz w perspektywie sacrum*, zawierająca refleksję z zakresu teologii i teorii sztuki. Odnosi się ona do istoty obrazu oraz obrazowania dogmatów Kościoła, osadzonych w realiach jego współczesnej sytuacji.

Bernadeta Stano, Rafał Solewski

I. Prawda – piękno – dobro.
Obraz w perspektywie *sacrum*

Ks. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
ORCID 0000-0003-3929-6008

Doktryna wiary i możliwości sztuki

Wiara chrześcijańska jest głęboko związana z obrazami i z okazywaniem im odpowiedniej czci. Niekiedy przypisuje się im rolę, którą mogą odegrać tylko częściowo bądź wcale. Na ten właśnie aspekt chciałbym zwrócić uwagę, uwzględniając dzisiejsze zainteresowanie sztuką religijną w ogóle, a obrazami w szczególności.

Właściwie nikt nie podaje w wątpliwość, że istnieje chrześcijańska doktryna obrazów. Kościół w ciągu wieków obszernie wypowiedział się na temat ich tworzenia i eksponowania w miejscach kultu, a także wykorzystania w liturgii, przepowiadaniu, katechezie, pobożności i w życiu chrześcijańskim. Mamy również opinie papieży, zwłaszcza Grzegorza Wielkiego, Pawła VI i Jana Pawła II, a także stanowisko niektórych synodów i soborów, jak II Sobór Nicejski (787), Sobór Trydencki (1563) i II Sobór Watykański (1962-1965) (Menozzi, 1991). Istnienie tej doktryny nie zakłada, że obraz jest w stanie wyrazić i utrwalić całość doktryny chrześcijańskiej, objąć integralnie cały „dogmat” oraz wypowiedzieć każdy jego aspekt swoim specyficznym językiem.

Biorąc zatem pod uwagę funkcję obrazu, łącznie z uwzględnieniem jego potrzeby w ramach nowej ewangelizacji, trzeba się także teoretycznie zająć relacjami zachodzącymi między obrazami a doktryną. Po obronie punktu widzenia, zgodnie z którym obraz, podobnie jak każda analogia metaforyczna lub symboliczna, nie posiada siły uzasadniającej w odniesieniu do doktryny, należy zwrócić uwagę na to, że dogmaty pozostają w zróżnicowanych relacjach z ich ewentualną ilustracją artystyczną. Następnie trzeba uwzględnić kwestię siły i ograniczeń obrazu w przedstawianiu wiary Kościoła we współczesnej społeczności.

1. Obraz i nauczanie religijne

Obraz ukazuje, odsłania, daje się, stanowi widzialne udzielanie się, wezwanie do uczestnictwa. Nie wypowiada – nie ma siły, aby to uczynić. Może natomiast pełnić funkcję ilustracji, w jakiejś mierze być echem treści wiary, harmonijnie się z nią łącząc, a w tym znaczeniu może wydatnie wspierać wypowiedź słowną i przyczyniać się m.in. do odpowiedniego rozłożenia w niej akcentów. Stanowi więc w jakiś sposób – oczywiście analogicznie – także wyznanie wiary. Formalnie obraz nie jest ekwiwalentem wypowiedzi, nie naucza, nie przepowiada, nie zawiera w sobie doktryny w sensie właściwym i nie jest w stanie wzbudzić świadectwa w oglądającym (Wiesing, 2005). W konsekwencji nie istnieje obraz wewnętrznie prawdziwy lub fałszywy, kanoniczny, deuterokanoniczny czy apokryficzny, ortodoksyjny lub heterodoksyjny, nawet jeśli – od czasu wynalezienia fotografii – można mówić o „obrazach kłamliwych”, gdy mamy do czynienia z zastosowaniem retuszu, a także jeśli uwzględni się obrazy, których bezpośrednio zamierzonym celem jest wywołanie iluzji (Gervereau, 2000).

Kościół przyznał „świętym obrazom” (w sensie tradycyjnym) uzasadnioną prawomocność, nadając im funkcję „pośredniczącą”, która opiera się na odsyłaniu do prototypu czy też pierwowzoru, nigdy zaś nie przypisywał im żadnego „natchnienia Bożego”, które stanowiłoby jakiś element objawienia pochodzącego od Boga. Dotyczy to także zjawiska „obrazów nie ręką ludzką uczynionych” (*acheiropoieta*) (Fogliadini, 2011). Obrazy nie są także uwzględniane w hierarchii „miejsc teologicznych”, czyli źródeł teologii (Boespflug, 1999: 385–396). Ich autorytet jest bardzo ograniczony, nawet jeśli niektóre z obrazów są niemal nieustannie studiowane pod kątem ich przesłania teologicznego, jak na przykład *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* Rafaela w loggiach watykańskich (Reale, 1998). Do tego dzieła odwoływał się także papież Benedykt XIV w słynnej bulli *Sollicitudini nostrae* (z 1 października 1745 r.), w której na tle „objawień” Marii Crescentii Höss (1682–1744), franciszkanki z Kaufbeuren, szeroko uwzględniał różne aspekty sztuki chrześcijańskiej (Boespflug, 1984).

Nie możemy mówić o „nauczaniu obrazów”, jednak nie zmienia to faktu, że mogą być odbierane jako echo wypowiedzi ewangelicznych lub dogmatów (Gilbert, 2015). W ciągu wieków doszło do wielu spotkań między dogmatem a obrazem, które przyniosły trwałe rezultaty. Przedstawienia Maryi z Dzieciątkiem Jezus słusznie mogą być uznane za ilustrację doktryny wcielenia Syna Bożego, chociaż taki obraz sam przez się nie może być uważany za bezpośrednie nauczanie takiej doktryny.

Zgodność obrazu z doktryną wiary jest przede wszystkim kwestią postrzegania. W przypadku większości obrazów takie postrzeganie ma charakter pośredni, opiera się zarówno na wyrażeniu ich związku z rzeczywistością

przedstawianą, jak i na wrażliwości postrzegającego. Ten fakt ma duże znaczenie dla doktrynalnej oceny obrazów w Kościele. Jeśli postrzeżenie obrazu jest na ogół milcząco przyjmowane, to potępienie obrazu musi być bezpośrednie i konkretnie uzasadnione. Obrazy są aprobowane w całości, ale nigdy nie zostały potępione całościowo – potępienie (lub zakaz) jakiegoś przedstawienia zawsze ma charakter jednostkowy, odnosi się do konkretnej realizacji.

Obrazy potępione lub zakazane przez władzę kościelną są stosunkowo nieliczne. Ich potępienie może być wypowiedziane w odniesieniu do niezgodności z doktryną chrześcijańską lub z powodu ich „dwuznaczności” czy „niegodności”, bądź też z innych powodów. Pod koniec XVI w. kardynał Gabriele Paleotti rozważał możliwość normowania obrazów religijnych w sposób analogiczny do indeksu ksiąg zakazanych, jednak idea ta nie przybrała formy oficjalnego „indeksu obrazów”, m.in. ze względu na trudność jednoznacznego przypisywania obrazom określonych treści doktrynalnych (Menozzi, 2014). W każdym razie przypadki potępienia obrazów, szczególnie ze strony inkwizycji, jasno pokazują, że nigdy nie zostały one odrzucone jako heterodoksyjne same w sobie, ale jako zdolne do wzbudzania w myślach tych, którzy na nie patrzą, z powodu ich motywów lub związanych z nimi legend, idei uważanych za heterodoksyjne. Świadectwem tego jest na przykład potępienie takich przedstawień Maryi Dziewicy, które otwierają się, ukazując w Jej łonie Trójkę Świętą, bądź też zakaz wykonywania przedstawień Maryi w szatach kapłańskich (Denzinger, 1996: nr 3632, 1260–1263).

Kwestia możliwości „przełożenia” doktryny na obrazy pojawia się we wszelkiego typu nauczaniu: religijnym, filozoficznym, naukowym, politycznym itd. Jest to równoznaczne z pytaniem, jakie doktryny i jakie teksty mogą być ilustrowane. Stosunkowo łatwo podać rozwiązanie w przypadku tematów mitologicznych i religijnych, których źródła mają silną wymowę ikonyczną, odznaczają się głównie charakterem narratywnym, odwołują się do wielkich działań i wymownych gestów, a ich styl przekazu zawiera wiele metafor. Ilustracje jakiegoś opowiadania wykorzystują wówczas ikoniczny potencjał danego przedstawienia. Widzimy to na przykładzie przedstawień stworzenia Adama i Ewy, których biblijne opowiadanie zaowocowało szczególnie bogatą tradycją ikonograficzną (Zahlten, 1979; Erffa, 1989). Równocześnie trzeba mieć świadomość faktu, że te obrazy, jeśli uwzględnimy wagę obecności i siłę przekazu, blokują także ruch wyobraźni, zamykają ją w sferze ograniczonych odniesień oraz domykają to, co w słowach pozostało otwarte.

Jakaś ilustracja bądź schematyzacja (np. Dziesięciu Przykazań czy Siedmiu grzechów głównych) jest do pomyślenia także wtedy, gdy dana doktryna wyraża się w języku czysto pojęciowym. Również w tym ostatnim przypadku fakt wizualny był pozytywnie pojmowany i systematycznie używany w swojej zdolności kondensowania wiedzy, jej referowania lub syntetycznego zebrania. Możliwości dydaktyczne obrazu były podkreślane w Kościele,

począwszy od pierwszych wieków, zwłaszcza przez ojców greckich (Lange, 1999). Doktryny bardziej abstrakcyjne i bardziej pojęciowe także były przekładane na obrazy. Działo się tak już w przypadku dialogów Platona. Podobnie było w doktrynie chrześcijańskiej. Już w sztuce paleochrześcijańskiej istniały obrazy o nośności doktrynalnej, a później funkcjonowały jako ilustracje symboli wiary i katechizmów. Obraz ofiary Abrahama został na przykład bardzo szybko zinterpretowany jako „figura” ofiary Chrystusa na krzyżu i odpowiednia aluzja do dogmatu odkupienia. Drzewo Jessego z kolei jest wymownym sposobem przedstawiania Dawidowego pochodzenia Jezusa. Przykłady można by mnożyć.

2. Obrazy i dogmaty

Dogmaty wiary mają relację bardzo zmienną z tym, co widzialne, podobnie jak same opowiadania biblijne. Obok tych, które mają pewne odzwierciedlenie widzialne, jak wcielenie i odkupienie, i które były wielokrotnie ilustrowane, są także te przedstawiane tylko w niewielkim stopniu z powodu poziomu abstrakcji lub złożoności, odzwierciedlające się w ikonografii sporadycznie lub w sposób zbyt wyszukany, by mogły się spotkać z powszechnym uznaniem. Niektóre dogmaty są ewidentnie niemożliwe do przedstawienia w sposób widzialny, a więc i do przełożenia ich na obrazy.

Dogmaty bez obrazów¹

Istnieją zatem pewne dogmaty nieikoniczne, których nie można przełożyć na język wizualny. Trzeba przyjąć, że pewne aspekty dogmatu chrześcijańskiego opierają się wszelkiemu zilustrowaniu malarskiemu czy w ogóle artystycznemu (Boespflug, 1990). Dotyczy to na przykład dogmatów, które nie odnoszą się do jakiejś postaci czy wydarzenia z dziejów zbawienia, ale do samych zasad poznania Boga, np. dogmatu Jego poznania naturalnego. Idea, że istnienie Boga może być poznane za pomocą samego rozumu, zgodnie z definicją I Soboru Watykańskiego (1870), wyjaśniającą pierwszy rozdział Listu do Rzymian św. Pawła, nie jest możliwa do wypowiedzenia za pośrednictwem języka obrazów. To samo dotyczy wielu innych elementów doktryny chrześcijańskiej. Jedyność, czasowość czy symboliczność wymykają się językowi obrazów.

Jak można by wyrazić za pośrednictwem obrazów, że jest jeden Bóg – „wierzę w jednego Boga”; że Jezus Chrystus jest jedynym Synem Bożym

¹ W tym podrozdziale wszystkie cytaty z Biblii pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, 2000.

i jedynym Panem – „wierzę w jednego Pana Jezusa Chrystusa”; oraz jedynym Zbawicielem – „I nie ma w żadnym innym zbawienia, gdyż nie dano ludziom pod niebem żadnego innego imienia, przez które moglibyśmy być zbawieni” (Dz 4,12)? Obraz może przedstawić jednego Boga, także Boga jedyne, ale nie może wydobyć różnicy między „jednym” a „jedynym” Bogiem. Fakt, że jakaś postać jest jedynym przedmiotem obrazu i jest określana jako Bóg i Pan, nie mówi niczego o tym, czy istnieją inni bogowie oprócz tego, który został przedstawiony. Język obrazu, jak się wydaje, jest niezdolny do wyrażenia jedyności Absolutu.

Obraz (malowane przedstawienie) jest – jak powiedział Maurice Denis – „płaską powierzchnią pokrytą kolorami zestawionymi w pewnym porządku” (Boespflug, 1990). Jest to sztuka przestrzeni. Zachodzi trudność w wypowiedzeniu sytuacji obrazu i jego przedstawienia z uwzględnieniem wymiaru czasowego. Jak można by pokazać, że jedyny Syn Boży „narodził się z Ojca przed wszystkimi wiekami” i że „Jego królestwu nie będzie końca”? Jak wyjaśnić, że postaci przedstawiane wokół Trójcy Świętej (np. przez Albrechta Dürera) są wybranymi, którzy osiągnęli wieczną szczęśliwość? Obraz nie ma możliwości przywołania wszystkich czasów, a przede wszystkim wskazania na coś „poza czasem”, czyli uchwycenia wieczności w stosunku do czasu historycznego.

Język obrazów również z trudnością może wskazywać na różnicę między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyrasta z wyobraźni; między tym, co fizyczne, a tym, co symboliczne. Trydencki dekret o czci obrazów, promulgowany w grudniu 1563 r., zalecał biskupom „pilne uczenie” wiernych, gdyż obraz służy ich pouczeniu i utwierdzeniu w prawdach wiary. W perspektywie soborowej chodziło więc o uwrażliwienie wiernych na znaczenie symboliczne przedstawiania Boga i tematów religijnych w sztuce (Baron, Pietras, 2004: 783). Katechizm rzymski z 1564 r. skonkretyzował nauczanie Soboru Trydenckiego i zakazał wykonywania antropomorficznych obrazów Boga, kładąc równocześnie jeszcze mocniejszy nacisk na ich charakter symboliczny:

Niech nikt nie wierzy, że przekracza się to przykazanie [tzn. zakaz zawarty w Dekalogu – J.K.] [...] gdy przedstawia się za pośrednictwem jakiegoś znaku zmysłowego jedną z osób Trójcy Przenajświętszej. [...] Nikt nie jest tak nieokrzesany, by wierzyć, że te postaci przedstawiają samo bóstwo. Pasterze jednak będą uczyć, że przez nie są wypowiedane (*illis declarari*) pewne przymioty bądź działania (*proprietas et actiones*), które są przypisane Bogu. Tak maluje się, począwszy od Daniela, Starowiecznego, który zasiada na tronie z otwartymi przed sobą księgami, za pośrednictwem których wskazuje się na wieczność Boga i nieskończoną mądrość, którą zgłębia, aby osądzać myśli i czyny ludzi (*Catechismus*, 1850: 303; tłum. J.K.).

Być może twórcy katechizmu byli zbyt optymistami, stwierdzając, że „nikt nie jest tak nieokrzesany”. Wyjaśnienia dawane w nauczaniu kościelnym były tym bardziej konieczne, że obrazy – bez wytłumaczenia, którego potrzebują – nie są w stanie same przez się powiedzieć, iż niektóre z nich odsyłają do rzeczywistości historycznych, podczas gdy inne powinny być interpretowane w kluczu symbolicznym. Ewangelie synoptyczne mówią o zstąpieniu Ducha Świętego „pod postacią gołębicę” podczas chrztu Jezusa w Jordanie (Mt 3,16), ale fakt ten nie jest oczywisty w przedstawieniach tego wydarzenia, które wprost sugerują, że chodzi o prawdziwą gołębicę, która pojawiła się przy tej okazji. Zwracał na to uwagę papież Benedykt XIV w przywoływanej bulli *Sollicitudini nostrae*. Z tego punktu widzenia postać Boga Ojca z otwartymi ramionami, która zwieńcza wiele obrazów renesansowych i retabulów barokowych, może wywoływać nieporozumienia, jeśli zestawia się ją z postacią Syna wcielonego, nie mówiąc już o postaciach świętych. Taki antropomorfizm malarski może sugerować zbyt wielkie podobieństwo między Bogiem a świętymi, na co już niejednokrotnie zwracano uwagę.

Dogmaty za pośrednictwem obrazów

Wspomniane przykłady stanowią niewątpliwie niewielką część doktrynalnych aspektów wiary chrześcijańskiej. Większość z nich wydaje się otwarta na wyrażenie za pośrednictwem obrazów. Wskażę niektóre średniowieczne przykłady, wybrane ze względu na ich zdolność stymulowania refleksji nad relacjami zachodzącymi między obrazem a doktryną.

„Pradogmat” bóstwa Jezusa Chrystusa („Bóg z Boga, światłość ze światłości, Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego”, jak stwierdza Credo nicejsko-konstantynopolitańskie) jest sugerowany, a nawet wyrażany, począwszy od sztuki paleochrześcijańskiej, przez ikonografię Jego cudów, w szczególności wskrzeszenia Łazarza. W późniejszym okresie na niektórych sarkofagach (np. sarkofagu Juniusa Bassusa) oraz od ok. 340 r. na obrazach w absydach kościołów dokonuje się podkreślenie bóstwa Chrystusa, do czego są wykorzystywane różne motywy: nimb, tron, berło itd. Wraz z biegiem czasu to przedstawienie nabiera coraz większego znaczenia, zwłaszcza za pośrednictwem *Maiestas Domini*, do czego zapewne przyczynił się kryzys ariański (Pollopré, 2005). Mozaika z absydy bazyliki św. Pudencjany w Rzymie jest jednym z najstarszych przykładów absydy, w której dominuje postać Chrystusa na tronie. Podobną funkcję spełnia przedstawienie chwalebego krzyża, usytuowanego na wzniesieniu, otoczonego chmurami, wysadzanego perłami, który łączy niebo i ziemię. Artyści chcieli przedstawić Boga, ukazując wzniosłą postać Chrystusa lub podkreślając Jego zbawcze panowanie nad światem.

Pozostaje kwestią dyskusyjną, czy artyści tworzący wspomniane przedstawienia inspirowali się wizerunkami cesarskimi. Ostatecznie nie ma

to jednak większego znaczenia, ponieważ akcent kładziony na bóstwo Chrystusa w tego typu przedstawieniach nie budzi wątpliwości. Świadczy o tym widoczny w sztuce starożytnej proces przechodzenia od ukazywania Chrystusa jako Nauczyciela ku uroczystemu przedstawianiu mocy Bożej, która w Nim się objawiła. Z tego względu Chrystus był przedstawiany jako władca, jako Pantokrator, ponieważ w tamtej epoce istniała zbieżność między obrazami dwóch władz: świeckiej i boskiej. Trafnie zauważono, że „to nie ikonografia królewska determinuje ikonografię boską, ale odwrotnie...” (Mezoughi, 1975: 245).

Obraz Stwórcy (Słowo, Bóg Ojciec lub Trójca stwarzająca), który dokonuje stworzenia świata i gwiazd niczym czarodziej swoją różdżką, niekiedy wyposażony w kompas i cyrkiel, pochylony nad globem ziemskim i w akcie nadawania mu miary, był powtarzany tak często, że stał się niemal „modelem” wizualnym tajemnicy stworzenia. Podobne znaczenie ma przedstawienie Stwórcy, który tchnie życie w Adama i wyprowadza Ewę z jego boku. W obydwu przypadkach działanie stwórcze jest sugerowane przez niektóre gesty Boże oraz postawę przyjmowaną przez Boga, na ogół pochylającego się nad swoim stworzeniem.

Te obrazy wiary chrześcijańskiej nie nauczają bezpośrednio dogmatu stworzenia świata i człowieka, lecz stanowią jego echo, ułatwiają jego przyjęcie i utrwalają pamięć o nim. Ich znaczenie nie wykracza jednak poza granice kultury chrześcijańskiej; ich ikonografia jest nie do zaakceptowania przez Żydów czy muzułmanów, którzy przyjmują wiarę w Boga Stwórcę, lecz nie posiadają obrazu tego dogmatu z tej racji, że nie dopuszczają figuralnego przedstawienia Boga.

3. Moc i słabość obrazów

Obraz religijny w społeczeństwach zachodnich, bardziej lub mniej zsekularyzowanych, jest dzisiaj wyraźnie oderwany od dogmatu z powodu redukcji dzieł sztuki do czegoś w rodzaju emblematów kulturowych oraz dowolnej manipulacji najbardziej znaczącymi tematami doktryny chrześcijańskiej. To, co stanowi przedmiot wiary, nie jest już pozytywnie uwzględniane w sztuce. Pokazuje się natomiast to, co jest odrzucane i co nie jest już przedmiotem wiary – jest kwestionowane, staje się motywem przewodnim przedstawień artystycznych, łącznie ze skrajnym nadużywaniem karykatury w odniesieniu do treści chrześcijańskich. Prawdziwe *sacrum* jest pojmowane, przyjmowane, wprowadzane w życie, a jego oddziaływanie jest odczuwalne, ale coraz rzadziej staje się widzialne. Tendencja do uczynienia wszystkiego widzialnym, która kiedyś była bardzo rozpowszechniona, ma tutaj swoje ograniczenia. Obraz – powtórzę – może wprawdzie dążyć do „przymierza” z dogmatem, lecz ma ono charakter dalece prowizoryczny. Może być miejscem kształtowania

pamięci, ale wymaga to odpowiedniej formacji oraz otwartości estetycznej ze strony wierzącego.

Doskonałe spotkanie, będące owocem i wyrazem pierwotnej harmonii między doktryną chrześcijańską a językiem obrazu, jawi się dzisiaj jako coś bardzo odległego. Może to być jednak bardzo stymulujące, ponieważ obraz – od chwili, gdy stara się wyrazić dogmat – dokonuje jego interpretacji, komentuje go, a także dodaje coś od siebie, to znaczy wrażliwość zrodzoną i obecną w środowiskach jego tworzenia. Efekty tego mogą być różne, byle nie rezygnowano z rozmaitych możliwości interpretacyjnych obecnych w sztuce. II Sobór Watykański słusznie podkreślił w konstytucji o liturgii *Sacrosanctum Concilium*, że Kościół nie narzuca sztuce kościelnej jednego stylu, lecz pozostaje otwarty na rozmaite możliwości dostarczane przez sztukę i jej dzieje. Świadczy o tym ważne miejsce oraz dwuznaczna rola źródeł apokryficznych i legendarnych wykorzystywanych w ikonografii średniowiecznej. Status sztuki religijnej domaga się otwartości wolnej od tendencji, pojawiającej się od czasu do czasu, do wprowadzania doskonałej odpowiedniości między myślą Kościoła a panoramą obrazów artystycznych. Spotkanie między obrazem a dogmatem pozostaje zawsze czymś jeszcze do osiągnięcia.

Nie można domagać się od obrazu, by stał się jedynie wiernym sługą doktryny (*imago ancilla doctrinae*), jak twierdził Émile Mâle w odniesieniu do sztuki średniowiecznej, podkreślając, że „artyści XIII wieku byli uległymi interpretatorami dogmatu” (Mâle, 1910: 455). W odniesieniu do tej tezy Jérôme Baschet uważał, że:

Dzieło Émile’a Mâle’a przyczyniło się do narzucenia idei utrwalonej i skodyfikowanej sztuki średniowiecznej. Będąc upodobniona do nauczania doktrynalnego, musi także oprzeć się na ściśle kontrolowanym kodeksie (Baschet, 2008: 252).

Oczywiście główne formuły wiary, należące trwale do doktryny chrześcijańskiej, zachowują wartość niekwestionowanego punktu odniesienia dla wszystkich chrześcijan. Tego samego nie da się jednak powiedzieć o obrazach dogmatu, być może z wyjątkiem sztuki paleochrześcijańskiej, która mogłaby się domagać dla siebie bycia – jeśli nie normą – to przynajmniej pierwszym w porządku czasowym przykładem wszystkich historycznych inkulturacji wiary chrześcijańskiej w języku obrazu. Jest dziś jasne, że europejskie systemy obrazów, w których w kolejnych epokach wypowiadała się wiara chrześcijańska, nie mogą być uważane za ponadczasowe ilustracje wiary ani nie mogą dyspensować Kościołów w krajach misyjnych od pracy nad inkulturacją doktryny chrześcijańskiej w językach różnych kultur. W Kościołach na kontynencie europejskim w ciągu wieków także dawała się odczuć potrzeba odnawiania artystycznego podejścia do zagadnień związanych z wyznaniem wiary. Myślenie o wyrażeniu wiary w językach wizualnych pozostaje zatem zadaniem nieustannie aktualnym i domagającym się dalszych poszukiwań.

Bibliografia

- Baron, A., Pietras, H. (układ i oprac.). (2004). *Dokumenty Soborów Powszechnych*. T. IV: (1511–1870) Lateran V, Trydent, Watykan I. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Baschet, J. (2008). *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- Boespflug, F. (1984). *Dieu dans l'art. Sollicitudini nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Paris: Éditions du Cerf.
- Boespflug, F. (1990). *Autour de la traduction picturale du Credo dans l'Occident médiéval (XIV^e–XV^e siècle)*, 55–84. W: P. De Clerc, E. Palazzo (red.). *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy*. Paris: Éditions du Cerf.
- Boespflug, F. (1999). *L'art chrétien comme «lieu théologique»*. *Revue de Théologie et de Philosophie*, 131: 385–396.
- Boespflug, F. (2008). *Il cristianesimo e l'arte moderna (1875–2003)*, 515–530. W: D. Menozzi (red.). *Le religioni e il mondomoderno*. T. 1: *Cristianesimo*. Torino: Einaudi.
- Catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad parochos, Pii V. pontificis maximi primum, deinde Clementis VIII. Jussu editus* (1850). Vindobonae: J.F. Gress.
- Denzinger, H. (1996). *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Bologna: EDB.
- Erffa, H. von (1989). *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*. T. 1. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Fogliadini, E. (2011). *Il Volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella Tradizione dell'Oriente cristiano*. Milano: Jaca Book.
- Gervereau, L. (2000). *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*. Paris: Seuil.
- Gilbert, P. (2015). *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*. Montrouge: Bayard.
- Lange, G. (1999). *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*. Paderborn: Schöningh.
- Mâle, É. (1910). *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Menozzi, D. (1991). *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris: Éditions du Cerf.
- Mezoughi, N. (1975). *Recherches sur l'iconographie des mandorles au premier millénaire. Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 6: 229–273.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. *Biblia Tysiąclecia*. (2000). wyd. 5. Poznań: Pallottinum.
- Pollopré, A.-O. (2005). *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, Ve–IXe siècle*. Paris: Éditions du Cerf.
- Prodi, P. (2014). *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Il Mulino.
- Reale, G. (1998). *Raffaello. La Disputa*. Milano: Rusconi Libri.
- Wiesing, L. (2005). *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zahlten, J. (1979). *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Abstrakt

Przy różnych okazjach Kościół w ciągu wieków wyrażał swoje stanowisko wobec obrazów, ich tworzenia oraz wykorzystania w życiu i praktyce kościelnej. Pozytywne odniesienie do obrazów nie oznacza jednak, że byłyby one w stanie wyrazić w pełni cały „dogmat” chrześcijański za pomocą własnego „języka”. W niniejszym artykule zostało podjęte zagadnienie relacji między obrazami a doktryną. Chodzi o pokazanie niektórych z zachodzących relacji, zwrócenie uwagi zarówno na możliwości sztuki w obrazowaniu doktryny, jak i na zachodzące w nim niektóre ograniczenia. Widać, że możliwości sztuki w relacji do doktryny nie zostały jeszcze wyczerpane. Spotkanie między obrazem i dogmatem, będące niewątpliwie faktem eklezjalnym, pozostaje jeszcze do osiągnięcia.

The Doctrine of Faith and the Possibilities of Art

Abstract

On various occasions over the centuries, the Church has articulated its position on images – their creation and their use in ecclesial life and practice. A positive attitude toward images, however, does not mean that they are capable of fully expressing the entirety of Christian “dogma” in their own “language.” This article addresses the relationship between images and doctrine. Its aim is to indicate some of the relations at work, drawing attention both to the possibilities of art in visualising doctrine and to certain limitations inherent in such representation. It becomes clear that the potential of art in relation to doctrine has not yet been exhausted. The encounter between image and dogma – undoubtedly an ecclesial reality – has yet to be fully realised.

Słowa kluczowe: doktryna, dogmat, Biblia, sztuka, obraz, inkulturacja

Keywords: doctrine, dogma, Bible, art, image, inculturation

Ks. prof. dr hab. Janusz Królikowski – kapłan diecezji tarnowskiej; związany z Uniwersytetem Papieskim Jana Pawła II w Krakowie oraz Katedrą Teologii Systematycznej Wydziału Teologicznego Sekcja w Tarnowie.

Kontakt: janusz.krolikowski@upjp2.edu.pl.

Rafał Solewski

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9631-9257

O godności i krytycznej obserwacji we współczesnej polskiej sztuce wizualnej w kontekście encyklik Jana Pawła II *Veritatis splendor* oraz *Fides et ratio*

Godność, czyli prawda i zawierzenie

W encyklice *Veritatis splendor* („Blask prawdy”) Jan Paweł II podkreślił, że człowiek „umacnia swoją osobową godność, żyjąc zgodnie z głęboką prawdą swojego bytu” (Ioannes Paulus PP. II, 1993: nr 53). Prawdę tę wyraża powszechne i niezmiennie moralne prawo Boże. Znajomość tego prawa oraz posłuszeństwo wobec niego pozwalają trwać w prawdzie i być wolnym, co odpowiada ludzkiej godności. Encyklika ukazuje zatem ścisły związek między ludzką godnością, wolnością i prawdziwym Dobrem wybieranym w świetle poznanej prawdy. Człowiek, wolny i znający prawdziwe Dobro, dokonuje jego wyboru, zachowując własną godność. Pytanie o Dobro jest zarazem pytaniem o sens życia.

W późniejszej encyklice *Fides et ratio* („Wiara i rozum”) Jan Paweł II wskazał, że godność osoby ludzkiej wynika z powierzonego jej zadania „badania rozumem prawdy”, a natura tej godności ma charakter duchowy, ponieważ otwarcie na prawdę odsłania metafizyczny wymiar rzeczywistości (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 17, 83).

Ponadto „pragnienie poznania jest wspólną cechą wszystkich ludzi”, a każdy człowiek posiada również „zakorzenioną zdolność zawierzenia innym

ludziom” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 16, 32). Są to fundamentalne antropologiczne założenia rozważań papieża zawartych w encyklice *Fides et ratio*. Wynika z nich przekonanie, że do prawdy dochodzi się nie tylko drogą rozumu, lecz także poprzez „ufne zawierzenie innym osobom, które mogą poręczyć za pewność [...] prawdy” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 33). Stąd m.in. wypływa twierdzenie, że można zrozumieć „samego siebie tylko jako «byt w relacji»: w relacji z sobą, z narodem, ze światem i z Bogiem” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 21).

Wywód zawarty w *Fides et ratio* przypomina zasadnicze twierdzenie, że człowiek jest tym, „który zna samego siebie” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 1). Zrozumienie własnej tożsamości, poznanie prawdy o sobie oraz wynikająca z tego realizacja potrzeby sensu należą do kluczowych zadań, którym została poświęcona ta encyklika. Zgodnie z tytułem dokument ukazuje więź między wiarą a rozumowym, filozoficznym poznaniem, oczyszczanym i dopełnianym przez wiarę. W tej wielorakiej relacji odkrywanie ludzkiej zdolności do poznania prawdy oraz wyjaśnianie sensu istnienia przez Ewangelię, otwierającą na Chrystusa, służą obronie godności człowieka (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 79, 102).

Sztuka współczesna. Krytyczna i społeczna

Encykliki Jana Pawła II nie podejmują bezpośrednio tematyki artystycznej. Jedynie w *Fides et ratio* św. Tomasz z Akwinu zostaje nazwany „mistrzem sztuki myślenia” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 43). Wskazanie na zdanie ze starotestamentowej Księgi Mądrości, że „z wielkości i piękna stworzeń poznaje się przez podobieństwo ich Stwórcę”, zestawione z Listem do Rzymian, a także z rozumowaniem filozofów greckich, może jednak sugerować myśl o sztuce wydobywającej i podkreślającej piękno stworzonego świata, a przez to odsłaniającej piękno absolutne (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 19, 22). Naśladowanie nie tylko wyglądom i jakości świata, lecz samego Stwórcy poprzez (od)twórczy akt artysty było natomiast przedmiotem refleksji Jana Pawła II w *Liście do artystów* (Jan Paweł II, 1999: nr 1).

Wciąż powstają współczesne dzieła piękne oraz sakralne (czyli poświęcone), a także religijne. W pierwszych z nich wartości estetyczne, konstytutywne dla sztuki, tradycyjnie ustępują doświadczeniu *sacrum*, w drugich zaś treść oraz metafizyczny wymiar ich piękna prowadzą ku temu, co święte (Stróżewski, 2002: 221–222, 225). Ich autorzy uważają się za twórców.

Znacznie częściej jednak dzieła sztuki współczesnej nie eksponują piękna, a bywa, że wręcz je skrywają (Solewski, 2015: 67 i nast., 200, 206). Niekiedy transcendencję wyrażają dawne ekwiwalenty ikonograficzne (Sztabiński, 1991: 35 i nast.), innym razem za formę nowocześnie ekwiwalentną wobec

transcendencji uznaje się abstrakcję. Często jednak transcendencja zostaje sprowadzona do niejasnych i zaskakujących marginesów doświadczenia, wykorzystywanych dla intensyfikacji doznań (Sztabiński, 2014: 59). Artyści współcześni unikają ponadto kreacjonistycznych porównań, podobnych do tych obecnych w *Liście do artystów*. Samodzielne ustanawianie punktów odniesienia jako trwałych wartości (Sztabiński, 2009: 126–129) wyraża raczej tęsknotę za prawdą niż samą prawdę. W sztuce najnowszej częste jest również wykorzystywanie brzydoty, mające służyć krytyce zła identyfikowanego jako wynik funkcjonowania w świecie „opresyjnych systemów” (Salwa, 2011: 31 i nast.).

Ekspozycja brzydoty w celu krytyki zła może jednak prowadzić do „wymazania z oblicza człowieka tych cech, które ujawniają jego podobieństwo do Boga” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 90), a tym samym do nihilizmu, potępianego przez papieża jako odbierającego człowiekowi godność. Postawa krytyczna w refleksji filozoficznej, jeśli zostaje pozbawiona nadrzędnego celu poszukiwania sensu i obiektywnej prawdy, może bowiem sprowadzić rozum do roli wyłącznie instrumentalnej. Zło pojmuje się wówczas jako niedoskonałość materii, a nie jako realizację wolności nieukierunkowanej na prawdę, co Jan Paweł II jednoznacznie dezawuował (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 80).

Nasuwająca się interpretacja pozwala postrzegać popularną dziś sztukę krytyczną jako artystyczną realizację tego rodzaju filozofii. Szczególnie widoczne jest to w podejmowaniu tematyki religijnej. Wiara oraz związane z nią praktyki mają być w pracach krytycznych poddawane obserwacji (Sztabiński, 2009: 118; 2014: 58), deklaratywnie obiektywnej, lecz najczęściej eksponującej słabości sposobów przeżywania i okazywania religijności. Zdarza się jednak również wychodzenie od postawy krytycznej ku wyrażaniu szacunku, podejmowaniu inicjatyw społecznych oraz działaniom służącym ludziom i ich godności. Sztukę wyrastającą z takiej postawy określa się mianem społecznej (Dziamski, 2002: 71–72) albo relacyjnej. W tej ostatniej wspólnota jest rozumiana jako „współprzebywanie wolnych podmiotów” (Bourriaud, 2012: 124 i nast.), a w tak pojmowanej wolności można dostrzec odniesienie do idei godności.

Wobec „narzucającej się” krytycznej refleksji, a także wobec wątpliwości dotyczących jej ogólnej zasadności, słuszne staje się pytanie o miejsce godności człowieka we współczesnej sztuce odnoszącej się do religii. W zarysowanym kontekście można sformułować je bardziej precyzyjnie: czy wobec sztuki krytycznej podejmującej tematykę religijną bądź działalności artystycznej do niej zbliżonej, a także wobec relacji między twórczością krytyczną i społeczną – konstruktywną wobec wspólnot (Dziamski, 2002: 71–72) oraz afirmatywną, choć zarazem wrażliwą społecznie – możliwe jest zastosowanie myśli zawartych w *Veritatis splendor* oraz *Fides et ratio*? A w konsekwencji: czy w sztuce najnowszej można dostrzegać pytania o godność człowieka oraz potencjalne odpowiedzi na te pytania?

Krytyka wiary. Rozumna obserwacja i utrata godności

Filmy rejestrowane kamerą wideo przez artystów towarzyszących wydarzeniom o charakterze religijnym pozornie są dokumentalne. W rzeczywistości stanowią przykłady artystycznej i krytycznej obserwacji praktyk, których celem jest doświadczenie transcendencji. Prezentowane później jako instalacje wideo pozostawiają wrażenie zatracania zarówno wartości duchowych, jak i estetycznych towarzyszących tym wydarzeniom. Pojawiają się w nich także emocje nieprzystające do godności człowieka, zwłaszcza w kontekście okazywanej religijności. Są rejestrowane spory o miejsce i rolę, kwestie finansowe, nie zawsze wyrafinowany wygląd i język, niepełne uczestnictwo w modlitwie oraz podatność na wpływy polityczne.

Film Kobasa Laksa *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* (Laksa, 1999), będący zapisem autobusowej podróży grupy wiernych do Lichenia, miał stanowić wnikliwą obserwację religijności tradycjonalistycznej i – być może – powierzchownej. Religijność ta została ukazana jako potencjalnie determinowana przez osobowość świeckich „liderów”. Autor filmował przede wszystkim własną matkę – organizatorkę i liderkę modlitewnego wyjazdu. Krytyczną wymowę miała również praca Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego *Pielgrzymka do Ziemi Świętej* z 2003 r. (Grygielewicz, 2007: 15-17). Podczas wyprawy do Jerozolimy postać Chrystusa przesłaniał pielgrzymom „ryt konsumpcyjny” (np. przy sklepach z pamiątkami), podczas gdy autorzy filmu stale pamiętali o żydowskiej martyrologii, fundamentalnej dla tożsamości Izraela. Tymczasem – według Żmijewskiego – towarzyszący mu katolicy pielgrzymi „nie zaakceptowali istnienia państwa Izrael” (Sienkiewicz, 2022), co wydawało się absurdalne i generowało konflikty. Z kolei Grzegorz Sztwiertnia sfilmował tłumne „spalenie Judosza” w Skoczowie (Sztwiertnia, 2009). Ceremonialne niesienie i podpalenie słomianej kukły, praktykowane podczas Wielkiego Tygodnia, w filmie artysty z 2009 r. miało zapewne wywoływać skojarzenia z debatą wokół zbrodni w Jedwabnem oraz refleksję nad antysemityzmem. Tłum uczestniczący w parareligijnym rytuale metonimicznie zyskiwał charakter reprezentacji ogółu wiernych.

Wymowa tych filmów może wynikać z braku wiary ich autorów lub z braku zrozumienia – a nawet wyrozumiałości – wobec tradycyjnych i popularnych form religijności. Artyści funkcjonowali przy tym jako uczestnicy wydarzeń o charakterze religijnym, jednak ich obserwacja była wyraźnie ukierunkowana psychologicznie oraz historyczno-politycznie. W takim kontekście osoby praktykujące religię jawiły się jako nie dość godne zawiezenia, często ukazywane jako tracące własną godność.

Tego rodzaju ukierunkowanie jest również obecne w pracy *Oni* wspomnianego Żmijewskiego. Jest to instalacja wideo dokumentująca warsztaty, które ujawniają niemożność porozumienia między różnymi grupami:

starszymi, praktykującymi katoliczkami, przedstawicielami Młodzieży Wszechpolskiej (opowiadającymi się za ideą Wielkiej Polski Katolickiej), młodymi Żydami oraz młodymi reprezentantami lewicy (Żmijewski, 2007). Początkowo wspólne rysowanie wizji Polski na dużych białych arkuszach przebiegało w atmosferze wzajemnej życzliwości. Starsze kobiety obrysowywały kontur kościoła, z czasem ukazując go z otwartymi drzwiami. Pojawił się szczerbiec, ale także napis „Polin” – również w alfabecie hebrajskim – na mapie współczesnych granic Polski. Im bardziej rysunki stawały się szczegółowe, tym bardziej zaczęły się pojawiać „nieproszone” ingerencje: znaczeniowo kontrastujące dopiski, agresywne zamalowywanie i niszczenie prac. Warsztaty zakończyło zniszczenie i podpalenie jednej z nich – tej, na której widniała forma świątyni oraz hasła odnoszące się do Wielkiej Polski Katolickiej. Wspólnoty okazały się „emocjonalne”, co sprzyjało konflikto-wości i agresji, wywołanej m.in. odwołaniem do wiary. Wydaje się jednak, że to raczej jej brak lub brak wartości odsłanianych przed rozumem właśnie przez wiarę, w tym nie tylko odniesienia do dobra transcendentnego, lecz także otwartości na wielość kultur – stał się ostatecznie przyczyną aktu destrukcji.

W miejsce zawierzenia nie wkroczyła obiektywna obserwacja, lecz dialektycznie sprowokowana agonalsność, w której nie odstąpiła się prawda, lecz raczej zło. „Agonalsność” sytuacji, w której miało się ujawnić dobro transcendentalne bądź jego brak, trafnie ilustrują słowa:

Tkwimy, właściwie wszyscy, w isticie sarmackim paradygmacie, z którego nie sposób się wyłamać, obojętnie jakie mamy poglądy. Można jedynie zniszczyć, spalić symbole wroga, by zastąpić je własnymi (Jakubowicz, 2010: 26).

Wydaje się zatem, że sztuka krytyczna ukazuje proces zastępowania zawierzenia krytyką, która służy raczej nieufności i niechęci. Poznanie prawdy staje się wtedy znacząco utrudnione, a niekiedy wręcz niemożliwe. Jedną z dróg dochodzenia do prawdy zostaje zamknięta, pozostaje natomiast krytyczne rozumowanie niezorientowane na poznanie, a przez to niwelujące godność. Sztuka przestaje wówczas służyć metafizycznemu poznaniu lub estetycznemu pocieszeniu, staje się aktem oskarżenia, w którym łatwo zatracić także własną godność.

Rozum oczyszczany przez wiarę. Szacunek i zawierzenie

Wojciech Wilczyk jest artystą często wymienianym wśród twórców sztuki krytycznej. Jego fotograficzne dokumentacje procesji w Kalwarii Zebrzydowskiej

z lat 1995–2004 również stanowią przykłady obiektywnej obserwacji, jednak odznaczają się odmiennym wyrazem. *Kalwaria* to cykl fotografii wykonanych podczas wiosennego Misterium Męki Pańskiej oraz w czasie uroczystości Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w sierpniu. Cykl został wydany w formie albumu w 2010 r. (Wróblewska, 2011: 26–27). Zdjęcia mają charakter zarówno portretów grupowych (np. *Wielki Piątek* 2003), jak i indywidualnych (np. *Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny* 1999). Prace te są uznawane za przykład reportażu humanistycznego, którego cechą konstytutywną jest odpowiedzialna konfrontacja z fotografowanym podmiotem (Wróblewska, 2011: 27; Śliwczyński, 2010). Uczestnicy wydarzeń religijnych często spoglądają wprost w obiektyw aparatu.

Czarno-białe fotografie ukazują modlitewne skupienie, zasluchanie, wpatrzenie w krzyż i figurę Chrystusa, a także szacunek i cześć wobec *sacrum*. Widoczne jest w nich przekonanie o wartości własnej wiary, wyrażane poprzez eksponowanie mocno trzymanego krzyża, dużych różańców, kwiatów ofiarowywanych Maryi, świec oraz odświętnych, noszonych z dumą strojów. W szczególnie sposób pojawia się motyw cierpienia i ofiary. Jest to

[...] pewien rodzaj poufałości [...] wobec krzyża, który jest przecież narzędziem kaźni. Na końcu pojawiają się osoby, mające na głowach korony cierniowe uplecione z gałęzi olch. Na ostatniej fotografii widać matkę, która trzyma przed sobą syna z założoną właśnie na głowę taką koroną. [...] Jest to chęć naśladowania męki Chrystusa i gotowość na przyjęcie cierpienia (Śliwczyński, 2010).

Fotoksiążka ma charakter autorski. Wilczyk nie tylko był twórcą fotografii, ale także dokonał ich selekcji (107 zdjęć spośród około 4700), opracował ich zestawienie oraz „posłowie”. Obiektywna prawda, uczciwość i empatia, a także konsekwentne unikanie groteski są wyraźnie widoczne w tych poważnych ujęciach polskiej religijności.

Ukazana przezeń wiara w Chrystusa oznacza odsłanianie metafizycznej wartości prawdy. Staje się to możliwe wówczas, gdy patrzeniu na wierzących towarzyszy rozumienie, a nie uprzedzenie. Choć autor był wcześniej znany z postawy charakterystycznej dla sztuki krytycznej, to jego działanie okazało się czymś więcej niż jedynie „obiektywną obserwacją” (Lipczak, 2020). Rozumienie pozwoliło bowiem dostrzec godność osób wierzących, a zarazem odsłoniło godność samego patrzącego, nawet jeśli nie towarzyszyła jej osobista wiara. Ta własna godność prowadziła jednak ku prawdzie.

Rytuály i zwyczaje związane z wiarą bądź takie, dla których wiara stanowi fundament, często są fotografowane. Artyści niekiedy przenoszą zdjęcia w obszar sztuki poprzez ich twórcze wykorzystanie lub przemalowywanie na różnorodne podłoża. Intensyfikacja walorów estetycznych staje się wówczas możliwa dzięki operowaniu barwą, światłem i cieniem oraz fakturą.

Artystyczność fotografii Wilczyka prowadziła ku wartościom wzniosłości i prawdy, pozostawiając wrażenie godności.

Wioleta Rzażewska w malarstwie olejnym – uznawanym za technikę „poważną” i wymagającą – opartym jednak na fotografii, podejmowała w wielkoformatowych obrazach (140 × 200 cm) studium polskich sposobów świętowania we wspólnocie rodzinnej i lokalnej, zwłaszcza wiejskiej, tak jak w serii *Sto lat!* z 2017 r. (Krajewski, 2018: 32, 33). Ceremonie weselne, ślubne i chrzcielne (np. *Na progu*) są ukazane jako grupy postaci stojących radośnie, a zarazem uroczyście, przed domem lub w jego progu. W scenach pogrzebowych (np. *Castrum doloris*) figury klęczą przy marach niczym majestatyczny orszak ze świecami. W innych kompozycjach, takich jak seria *Toasty*, osoby zasiadają wspólnie przy stole. W obrazie *Weselnicy* kadr obejmuje kilkadziesiąt postaci zgromadzonych wokół młodej pary.

Postacie ulegają jednak procesowi uwznioślającego powiększenia, uproszczenia i syntezy. Rysy twarzy zostają zamazane przez umykającą pamięć, pozostają natomiast rozświetlone plamy zieleni, brązów, granatu i fioletu. Barwy są intensywne, niekiedy kontrastowe, a zarazem podporządkowane spójnej tonacji i rytmicznej dyscyplinie obrazu. To właśnie rytm organizuje trwanie razem, nadając jednoczący puls rodzinie, „swoim”, a zarazem wspólnocie wiernych.

Spektakularną formą studiowania, zatrzymywania i kreowania dziedzictwa stały się deskale Arkadiusza Andrejkowa z cyklu *Cichy Memoriał* (2017–2020) (Franczuk, 2020). Zainspirowany fotografiami i związanymi z nimi historiami artysta malarsko przenosił ze zdjęć powiększone wizerunki na drewniane ściany, głównie stodół. Najczęściej przedstawiał rodzinne grupy, niekiedy pojedyncze postaci – jakby wciąż siedzące na ławce lub bawiące się przed domem. Pojawiały się zwierzęta gospodarskie, ulubione motocykle czy narzędzia. Czarno-białe deskale powstały m.in. w Dubnie, Knorydach, Włodawie, Hajnówce i Sitawce, głównie na Podkarpaciu, a także na Podlasiu i Białostocczyźnie. W latach 2017–2020 zrealizował 45 prac. Monumentalne malowidła wyróżniały się w nietypowych dla sztuki miejscach dzięki wyrazistej grze światłocienia na chropowatej powierzchni desek. Ich obecność była bardziej nagła i zaskakująca niż w przypadku miejskich murali, a identyfikacja i refleksja nad sensem ich pojawienia się wymagały większego namysłu. Jednocześnie skala, autonomiczność i ograniczona gama barwna podtrzymywały wrażenie dawności, powagi, ciszy i dostojeństwa – uwiecznienia wbrew „zwyczajności” użytkowych budynków codziennej pracy.

W twórczości obojga artystów były malarsko uwznioślane rodzina, bliscy, wspólnota „swoich”, a także wspólnota wiernych i zgromadzenie uczestników ceremonii sakramentalnych. Była podkreślana wzajemność i relacyjność. Święto i wydarzenia podniosłe, codzienna praca oraz trwanie

razem jawią się jako fundamenty godności, metafizycznego poznania i zawierzenia. Uwiecznione obrazy zdają się ilustrować słowa encykliki *Fides et ratio*: „Człowiek nie jest stworzony, by żyć samotnie. Rodzi się i dorasta w rodzinie, aby później włączyć się swoją pracą w życie społeczne” (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 31). Potwierdzają przekonanie, że godność odsłania się tam, gdzie zawierzenie jest uzasadnione. Gdy zaś obserwowana – i być może współdzielona – wiara oczyszcza rozum, kierowana nim sztuka staje się afirmatywna wobec istnienia. Jako taka pozwala w dziełach malarskich dostrzegać wartość transcendentálną, a jej poznanie stanowi najpełniejszą realizację ludzkiej godności.

Rozumienie wiary, czyli poznanie metafizyczne

Obserwacja może zaowocować również pracą malarską. Marcin Kędzierski w 2018 r. namalował akwarelę *Procesję Bożego Ciała na Sielcach*. Realistyczna praca niewielkich rozmiarów (ok. 27,9 × 21 cm) przedstawia na pierwszym planie, po lewej stronie, grupę czworga dzieci, prawdopodobnie z ojcem, którego jedno z nich obejmuje za nogi. Postacie są ubrane w letnie stroje utrzymane w błękitno-zielonych barwach, z akcentami bieli pasów na koszulce oraz rozjaśnieniami w miejscach padania światła. Na drugim planie, po prawej stronie, widać zarys niebiesko-białego samochodu. Tło tworzą dwa nieokreślone jasnobrązowe prostokąty, kontrapunktowane cynobrowo-czarnymi polami. Niewielki format, tania technika oraz szybkie malowanie plamami, z ograniczoną troską o kontur i detal, skłaniają do określenia pracy jako skromnej. Scena rodzajowa zostałaaby przez akademików umieszczona nisko w hierarchii tematów, tym bardziej że kompozycja silnie podporządkowuje się realistycznej konwencji. Niektórzy współcześni komentatorzy mogliby uznać obraz za chłodną obserwację religijnych praktyk, zawierającą krytyczne pytanie o potrzebę obecności policji podczas procesji. Jednak impresjonistyczne walory malowania plamą oraz kontrast barwny chłodnych tonów postaci z ciepłym tłem wywołują intensywne doświadczenie estetyczne. Jego siła uwarżliwia odbiorcę, a wówczas postrzeganie grupy osób i relacji między nimi budzi doznania wykraczające poza sferę estetyki.

Wartość piękna odsłaniana przez jakości malarskie koresponduje bowiem z tematem, którym jest wspólnota praktyki charakterystycznej dla religii katolickiej. Metafizyczność sztuki polega tu na odsłanianiu piękna poprzez nacechowane emocjonalnie barwy obrazu, natomiast metafizyczność w sztuce – na tematyzowaniu wiary jako narzędzia poznania metafizycznego. Narzędzie to wyrasta ze wspólnotowości rodziny, wiernych, Kościoła oraz lokalnej społeczności. We wspólnocie jest możliwe zawierzenie, a dzięki

niemu zrozumienie godności osób współtworzących społeczność odślaniającą piękno, dobro i prawdę.

Jarosław Modzelewski należy do starszego pokolenia malarzy. Był członkiem Grupy, identyfikowanej z neoekspresjonizmem Nowych Dzikich, inspirowanych niemieckim środowiskiem Neue Wilde. Być może dlatego jego wielkoformatowe płótna, pokrywane farbą temperową i nasyconymi barwami, oddziałują intensywnie, mimo że posługuje się realistyczną konwencją. W 2007 r. artysta pisał:

[...] potrzebuję zachwycić się jakimś obrazem zauważonym, żeby o nim myśleć jako o możliwym obrazie do namalowania. Wyobrażam sobie wtedy, że to jest ważna obserwacja mająca konsekwencje duchowe (jm, 2009: 36).

Od tego momentu zwykły widok, ukazana codzienna czynność, ujęta jakby w fotograficznym kadrze, otwierały w jego malarstwie wymiar duchowy.

Seria *Caritas* ukazuje pracę zakonnice. W obrazie *Caritas – kurczątka* (1998) siostra w czarnym habicie z białym kołnierzem w karo i kornetem o prostokątnych narożach, charakterystycznym dla Służebniczek Bożego Miłosierdzia, siedzi na tle rudoczerwonej ściany kurnika, w szczelinie pomiędzy brązowymi drzwiami a żółtą kratą ogrodzenia. Za kratą, na granatowym tle nieba, karmazynowa kwoka dogląda piskląt. Na pierwszym planie, na brązowej, ziemistej powierzchni, rozciąga się stadko żółtych kurcząt, które zakonnica karmi. *Caritas*, czyli miłość Boga zstępująca na świat (Benedykt XVI, 2005: nr 1), wyraża się tu jako realizacja dobra w codzienności oraz jako spełnianie uczynków miłosierdzia – na przykład nakarmienia głodnych. Dzięki temu dobru możliwe staje się także zawierzenie drugiemu człowiekowi.

W innych obrazach Modzelewskiego namalowane zakonnice uczą szycia, muzyki, dobierają lektury, przygotowują jadalne przetwory i dzielą się nimi. *Caritas, kucharstwo* (2022) przedstawia dwie siostry w kornetach i białych fartuchach, uczące czwórkę podopiecznych, również biało przepasanych, z widocznymi jednak świeckimi częściami strojów i fryzurami. Jest to szerzej rozumiane ukazanie „uczynków miłosierdzia względem ciała”, ponieważ nauczeni będą mogli „Głodnych nakarmić” i „Spragnionych napoić” (*Katechizm Kościoła Katolickiego*, 1994: 550–551). Kasztanowa czerwień, brąz i czerní, elementy żółcieni oraz ślady błękitu widoczne w części ubrań i włosów harmonizują z ugrupowaną tonacją tła. Dynamiczne ułożenie rąk, czasem wzajemnie się przecinających, sugeruje trwający proces nauki. Postacie stoją przy krawędziach stołu nakrytego jasnobezowym obrusem, na którym znajdują się naczynia, brązowe białe i szare, wypełnione mąką, ciastem, jajkami... Zawierzenie pozwala na to, by nauczać i być nauczonym, by odkrywać przez to cel i sens. Choć celem może się wydawać zdobycie praktycznych umiejętności, to głębokim sensem i właściwym celem jest okazanie miłosierdzia

i doświadczenie dobra. Obraz podpowiada rozumienie istoty zawierzenia, a dobro zostaje odsłonięte poprzez akt miłosierdzia motywowany wiarą. Dzięki temu *Caritas* jest piękne nie tylko w sensie malarskim.

Intellectus fidei, czyli rozumienie wiary (Ioannes Paulus PP. II, 1998: nr 42), realizujące się poprzez miłosierdzie, prowadzi ku Chrystusowi. Pragnienie ukazania dobra samego w sobie, doświadczanego metafizycznie przez wiarę, niejako kulminuje we współczesnym obrazie Jezusa Miłosiernego. Modzelewski wziął udział w projekcie stworzenia nowej wersji wizji św. Faustyny (*Obrazy Jezusa Miłosiernego według wizji siostry Faustyny*, 2022: 14–17). Na jednolitym ugrowo-brunatnym tle artysta przedstawił postać Zbawiciela w lekkim wykroku, ubranego w białą tunikę opadającą fałdami z lewego ramienia. Lewa dłoń sięga ku wycięciu pod szyją Chrystusa, skąd ku dołowi rozchodzą się ukośne, rozszczepione promienie miłosierdzia: lewy – biały, prawy – czerwony. Prawe ramię jest uniesione i zgięte w łokciu; prawą dłonią Jezus błogosławi, naucza i panuje. Na dłoniach są widoczne głębokie ślady po gwoździach. Lekko wydłużona, owalna twarz z brązowym zarostem, prostym nosem i migdałowymi oczami odpowiada zasadom ukształtowanym już na II Soborze Nicejskim. Włosy opadają na kark, na czole zaznaczają się cieniowane zmarszczki, pod oczami – pogłębione zażółcenia jasnobrązowej skóry. Pod postacią widnieje napis „Jezu, ufam Tobie”, wykonany czarną farbą bezpośrednio na tle.

Obraz pozostaje wierny mistycznej wizji św. Faustyny oraz zgodny z tradycją, którą respektuje konserwatywny malarz. Chrystus został tu oczyszczony ze zbędnych dodatków i aluzji – jest prosty, niemal surowy, jak w prawdziwej ikonie. Uobecnia się jako miłosierdzie przebaczące, którego można doświadczyć dzięki wierze; miłosierdzie, które zastępuje sprawiedliwość albo zgodność z prawem, rozpatrywane rozumowo. Z tego względu zwieńczenie przez Modzelewskiego cyklu *Caritas*, ukazującego uczynki miłosierdzia, obrazem Jezusa Miłosiernego staje się – nawet jeśli nie w pełni zamierzone – sugestią prawdy, której powinna służyć sztuka społeczna. Chrystus jest prawdą, której poznanie konstituuje godność człowieka i umożliwia zawierzenie, a przez nie – autentyczną relacyjność. Afirmacja wspólnoty jednoczonej przez *Caritas* w cyklu *Opere di Misericordia*, z malarsko ukazaną pracą zakonnic, prowadzi ostatecznie ku wizji wspólnoty scalanej przez miłosierdzie i jedności w Chrystusie Miłosiernym. Zawierzenie Chrystusowi oznacza bowiem poznawanie Go, poznawanie prawdziwego Dobra, a tym samym poznawanie metafizyczne.

Dobro jako sens odsłaniany przez religijną sztukę społeczną

Wybrane przykłady pokazują, że deklaratywna obiektywność obserwacji, obecna w obrębie sztuki krytycznej, często odsłania niekonsekwencje i niedoskonałości w ludzkim dążeniu do dobra. Ujęcie czysto rozumowe, pozbawione odniesienia do wiary, może wówczas prowadzić do identyfikowania przede wszystkim owych niedoskonałości i do ich definiowania jako zła. Brzydota niedoskonałości obnaża zło i staje się narzędziem jego krytyki, ponieważ niedoskonałość oznacza utratę godności. Choć elementy takiej krytyki bywają nierzadko uzasadnione, to ostateczna wymowa analizowanych prac zdaje się sugerować postulat pragmatycznego dostosowania wiary do wymogów dzisiejszych czasów, a niekiedy także postawę rozumowego zadufania – wprost krytykowaną w papieskich encyklikach. Dostosowanie się do rozumowo-pragmatycznych wymagań współczesności może oznaczać utratę poznania prawdziwego, niezmiennego dobra, a w konsekwencji – utratę godności, nawet jeśli wierzący mogliby wówczas uchodzić za „rozsądniejszych” czy „poważniejszych”.

Rozumowe podejście, nawet gdy pozostaje poza perspektywą wiary, może jednak być wolne od uprzedzeń i niechęci, o ile jego punktem odniesienia staje się godność człowieka. W takim przypadku sztuka krytyczna i oskarżycielska przekształca się w sztukę społeczną bądź raczej ustępuje jej miejsca. Sztuka społeczna jest bowiem konstytutywna dla wspólnoty, w której godność realizuje się poprzez zawierzenie drugiemu człowiekowi. Wstępne uznanie elementarnej wartości godności może w procesie tworzenia i odbioru dzieł tego rodzaju sztuki prowadzić do odkrywania wartości zawierzenia oraz poznania metafizycznego. To właśnie na zdolności do poznania i zawierzenia opiera się godność człowieka.

Gdy rozumowa krytyka zostaje ukierunkowana na odkrywanie dobra, rozumianego jako obiektywna prawda, sztuka wynikająca z takiej postawy oraz z obserwacji życia społecznego może się przekształcić w afirmację wspólnoty. Również wtedy okazuje się ona sztuką społeczną, choć działanie artysty nie polega na konstruowaniu nowej wspólnoty, lecz na ukazywaniu wspólnoty już istniejącej albo na wskazywaniu i uwydatnianiu warunków jej istnienia.

Taka afirmatywna sztuka społeczna może ostatecznie prowadzić do poznania wartości prawdy, którą jest jedność w Chrystusie. Sztuka religijna, tematyzująca zawierzenie, ukazuje wówczas cel działań artystycznych o charakterze krytyczno-społecznym i wskazuje warunek zaistnienia właściwej relacyjności. Warunkiem tym jest kierowanie się dobrem, które człowiek wybiera, jeśli je poznał przy udziale rozumu oczyszczonego przez wiarę. Prawdziwym dobrem jest zaś Chrystus. Ku tej ewangelicznej prawdzie prowadzą

papieskie encykliki; ku niej może również prowadzić sztuka wyprowadzona z obserwacji wspólnotowego, społecznego zawierzenia. Krytyczna obserwacja może służyć jedynie refleksji rozumowej, natomiast obecność wiary odsłania sens, którym jest prawdziwe Dobro poznawane w Chrystusie – metafizyczny wymiar człowieczeństwa, stanowiący o godności człowieka.

Bibliografia

- Benedykt XVI. (2005). *Deus Caritas est*. [Encyklika]. Watykan: Libreria Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html. (dostęp: 15.12.2022).
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej.
- Chodań, P. (2011). Utrwalanie mitu. *Arteon*, 1: 34.
- Dziamski, G. (2002). *Sztuka u progu XXI wieku*. Poznań: Humaniora.
- Franczuk, J. (2020). Arkadiusz Andrejkow. *Cichy memoriał, czyli historia ze stodoły*. „kra-inaBugu”. 30.10.2020. <https://krainabugu.pl/cichy-memorial-czyli-historia-ze-stodoly>. (dostęp: 22.08.2022).
- Grygielewicz, M. (2007). Terapia, rewolucja, pielgrzymka. *Arteon*, 7 (87): 15–17.
- Ioannes Paulus PP. II. (1993). *VERITATIS SPLENDOR. Do wszystkich biskupów Kościoła katolickiego o niektórych podstawowych problemach nauczania moralnego Kościoła*. [Encyklika]. Vatican: Libreria Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_06081993_veritatis-splendor.html. (dostęp: 01.07.2022).
- Ioannes Paulus PP. II. (1998). *FIDES ET RATIO. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*. [Encyklika]. Vatican: Libreria Editrice Vaticana. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html. (dostęp: 07.12.2022).
- Jakubowicz, R. (2010). Strażnik krzyża. *Arteon*, 11 (127): 26.
- Jan Paweł II. (1999). *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych «epifanii» piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*. https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html. (dostęp: 16.08.2025).
- Jm. (2009). [brak tytułu]. *Format*, 56: 36.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*. (1994). Poznań: Pallottinum.
- Krajewski, M. (2018). Potrzeba wspólnoty. *Arteon*, 9 (221): 32, 33.
- Laksa, K. (1999). *pojechałem z mamą na pielgrzymkę*. [film]. <https://vimeo.com/121135400>. (dostęp: 12.11.2022).
- Lipczak, A. (2020). Słownik polsko-polski – rozmowa z Wojciechem Wilczykiem. *Przekrój*. 27.03.2020. <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/sownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem>. (dostęp: 16.08.2025).
- Obrazy Jezusa Miłosiernego według wizji siostry Faustyny* (2022). Kraków: Fundacja Św. Mikołaja.

- Salwa, M. (2011). *Aktualność brzydoty*, 31–38. W: M. Geron, J. Malinowski (red.). *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*. Kraków: Libron.
- Sienkiewicz, K. (2022). *Artur Żmijewski*. <https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>. (dostęp: 12.11.2022).
- Solewski, R. (2015). *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.
- Stróżewski, W. (2002). *O możliwości sacrum w sztuce*, 206–230. W: W. Stróżewski. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas.
- Sztabiński, G. (1991). *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sztabiński, G. (2009). *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej. Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej*, 2: 111–130.
- Sztabiński, G. (2014). *Margins of transcendence in contemporary art. Art Inquiry*, t. XVI: *Margins and Marginalization*: 57–85.
- Sztwiertnia, G. (2009). *Rytuał*. [film]. <https://vimeo.com/471060370>. (dostęp: 05.09.2022).
- Śliwczyński, W. (2010). *Trzeba być blisko człowieka. Fotografia*, 34. W: Wojciech Wilczyk „Kalwaria”. <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16534-wojciech-wilczyk-kalwaria>. (dostęp: 26.08.2022).
- Wróblewska, M. (2011). *Kalwaria. Arteon*, 1: 26–27.
- Żmijewski, A. (2007). *Them*. [film]. <https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9l-PzXU>. (dostęp: 15.12.2022).

Abstrakt

Artykuł analizuje rolę wolności, wyboru prawdziwego Dobra, poznania rozumowego oczyszczonego przez wiarę oraz zawierzenia drugiemu człowiekowi jako fundamentów godności człowieka w encyklikach Jana Pawła II *Veritatis splendor* i *Fides et ratio*. Następnie przybliża rozróżnienie na sztukę krytyczną i sztukę społeczną, charakterystyczne dla refleksji nad sztuką współczesną, oraz stawia pytanie, czy myśl papieska może pomóc w dostrzeżeniu obecnych w tej sztuce pytań o godność człowieka, zwłaszcza gdy dotyczy ona religii.

Tekst wskazuje, że dzieła krytyczne najczęściej opierają się na pozornie obiektywnej obserwacji praktyk religijnych. Przykłady instalacji wideo Kobasa Laksy, Artura Żmijewskiego i Grzegorza Sztwiertni ukazują jednak przede wszystkim niedoskonałości tych praktyk, wynikające z rozumowej krytyki pozbawionej perspektywy wiary. Odmienny charakter ma fotograficzna obserwacja rytuałów religijnych Wojciecha Wilczyka, która poprzez postawę szacunku umożliwia zbliżenie się do doświadczenia wiary. Postawa ta obecna jest również w inspirowanych fotografią malowidłach Violetty Rzążewskiej i Arkadiusza Andrejkowa, gdzie godność odsłania się poprzez zawierzenie.

Rozumienie wiary jako formy poznania metafizycznego ujawnia się w malarzkich przedstawieniach wspólnoty autorstwa Marcina Kędzierskiego oraz w cyklu *Caritas* Jarosława Modzelewskiego. Jego *Opere di Misericordia* prowadzą do współczesnego

wizerunku Jezusa Miłosiernego, w którym poznane prawdziwe Dobro odśłania sens ludzkiego życia i stanowi o godności człowieka.

On Dignity and Critical Observation in Contemporary Polish Visual Art in the Context of John Paul II's Encyclicals *Veritatis splendor* and *Fides et ratio*

Abstract

The article analyses the role of freedom, the choice of the true Good, rational cognition purified by faith, and trust in another person as foundations of human dignity in John Paul II's encyclicals *Veritatis splendor* and *Fides et ratio*. It then outlines the distinction between critical art and socially engaged art, characteristic of contemporary art discourse, and asks whether papal thought can help to recognise the questions of human dignity present in this art – especially when it addresses religion.

The text argues that critical works most often rely on an ostensibly objective observation of religious practices. Examples of video installations by Kobas Laksa, Artur Żmijewski, and Grzegorz Sztwiertnia, however, primarily expose the imperfections of such practices, resulting from rational critique that lacks the perspective of faith. A different approach is represented by Wojciech Wilczyk's photographic observation of religious rituals, which – through an attitude of respect – enables a closer engagement with the experience of faith. This attitude is also present in photo-inspired paintings by Violetta Rzażewska and Arkadiusz Andrejkow, where dignity is revealed through trust.

An understanding of faith as a form of metaphysical cognition emerges in Marcin Kędziński's paintings of community and in Jarosław Modzelewski's *Caritas* cycle. His *Opere di Misericordia* lead to a contemporary image of Jesus the Merciful, in which the apprehended true Good discloses the meaning of human life and grounds human dignity.

Słowa kluczowe: *Veritatis Splendor*, *Fides et ratio*, wolność, prawda, wiara, rozum, sztuka krytyczna, sztuka społeczna, sztuka afirmatywna, miłosierdzie

Keywords: *Veritatis splendor*, *Fides et ratio*, freedom, truth, faith, reason, critical art, socially engaged art, affirmative art, mercy

Dr hab. Rafał Solewski, prof. UKEN – studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. W 2010 r. uzyskał stopień doktora habilitowanego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie jest profesorem na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kieruje Katedrą Badań Artystycznych. Jest autorem wielu książek i monografii: *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku / Affirmation and Criticism. Metaphysicality and Polishness in the Art of the First Two Decades of the 21st Century* (2024); *Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego / Moderation and Passion. The Life and Art of Janusz Orbitowski* (2019); *Wypatrując. Idea człowieczeństwa i hermeneutyka tożsamości osobowej we współczesnych sztukach wizualnych* (2016); *Viatoris. Który pokonuje drogę. Ponowoczesny romantyzm Piotra Jargusza / Viatoris, who hits*

the road hard. Postmodern romanticism of Piotr Jargusz (2016); *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2015); *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007); *Franciszek Mączyński (1874–1947). Krakowski architekt* (2005). Ponadto publikował artykuły w takich magazynach, jak: „Art Inquiry”, „Estetyka i Krytyka”, „The Polish Journal of Aesthetics”, „Ethos”, „Kwartalnik Filozoficzny”, „Sztuka i Dokumentacja”.

Dariusz Tabor CR

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID 0000-0001-8071-4174

He is the Image of the Invisible God: Cistercian Spirituality Focused on Christ as the Source and Background of Images

I. Introduction

The presence of images and the imaginary in the Cistercian spiritual area seems to be a crucial problem. Many authors took this problem into consideration. Georges Duby dedicated his important work to the influence of Saint Bernard's thought in the artistic creation of the Cistercians (Duby, 2002: 187-442). Alicja Karłowska-Kamzowa presented the results of research on the Cistercian book painting in Polish areas (Karłowska-Kamzowa, 1987: 368-370). Conrad Rudolph, in his large monography, analyzed the prescriptions of two chapters of *Apologia ad Gulielmum* and searched for their real inspiration in Cistercian creation (Rudolph, 1990: *passim*). Elisabeth Melczer studied the relationship between Cistercian monasticism and its aesthetics (Melczer, Soldwedel, 1982: 31-44). Yolanda Zaluska, author of a famous monograph on Cistercian book painting in Cîteaux of the 12th century, has confronted her findings with the prescriptions and attitudes of the Cistercians towards art (Zaluska, 1989: *passim*). Annegret Laabs published the large study on the Cistercian painting and sculpture in the 13th and 14th centuries (Laab, 2000, *passim*). She discovered the meaning and functions of representations in Cistercian churches. Diane J. Reilly confronted the realities

of Cistercian art with the considerations of “Apologia”. She analyzed several forms of art – book painting, pavements, and stained glass windows (Reilly, 2013: 125–139). Emilia Jamroziak, in her book about the Cistercian culture, studied the iconographical types of grey monks (Jamroziak, 2013: 156–182). The speaker and author of this paper also contributed to studies on Cistercian book painting and Cistercian imagery (Tabor, 2004: *passim*).

The object of this paper is the particular relationship between Cistercian pictures and Cistercian spirituality. The author tries to answer the question: Could Cistercian spirituality, as expressed in the writings of Cistercian spiritual masters, have been the source and background of images that emerged in the Cistercian milieu?

II. Cistercian Images

It could be very useful to review and analyze some painted and carved representations, which came from the Cistercian abbeys. These images were created for different Cistercian communities and were collocated in liturgical spaces.

Cruc Ligne

The wooden and painted crucifix from the abbey church in Loccum, created c.1250, displays a symbolic vision. In fact, Christ, nailed to the cross with three nails, reveals his monumental and triumphal character (Lutze, 1958/1959: 35–44; Nowiński, 2016: 263–265). He appears as a strong and majestic person, because there are no traces of suffering on his body. His figure is frontal, and his arms are stretched horizontally.

The ends of the cross are adorned with medallions with four apocalyptic animals and, at the bottom, an extended floral motive.

This crucifixion has been placed on the top of the lectorium, dividing the choir and nave. In fact, this screen, which separated the space of the monks and the space of converses, was the trouble spot in the Cistercian church. By this screen, there was an Altar of the Holy Cross. Members of the community, who participated in the convent liturgy, had the opportunity to look at the crucifix, because the image of Jesus was painted on both sides of the cross.

The monumentality of the figure and the strength of his posture were enhanced by the symbolic representation of four apocalyptic animals in the medallions. The apocalyptic context, given by the allusion to the animals, opens the understanding and identifies him as the Lamb, introduced to the throne and slain by the living. Evidently, the Lamb is a principal protagonist

of the heavenly liturgy from chapters 4 and 5 of the Apocalypse. Besides, the floral composition at the bottom of the cross suggests the meaning of *lignum vitae* – tree of life.

The elevated position of this cross, placed above the Holy Cross Altar at the central point of the church, among the celebrating and praying congregation, inspires all people present to adoration and contemplation. The Holy Cross Altar was a principal equipment in the Benedictine church from the 11th century. Its connection with the Eucharist is evident. Therefore, the highest position of the Crucifix, with Christ depicted on both sides, gives it a particular function. This is the contemplation of the crucified and elevated Lord, because the depicted figures on both sides draw attention. This contemplation, which includes visual engagement, seems to have been an integral part of the Cistercian ethos.

Sedes Sapientiae

The abbey of Cistercian nuns in Ołobok (Poland) has a sculpture of the Madonna with Child. This figure, created circa 1200, is very archaic but not primitive (Migdał, 2011: 39–40; Nowiński, 2016: 287–291). It represents Mary, Mother of God, sitting on the throne. Her frontal position and majestic posture reflect her character and role. In fact, she holds Jesus, who sits on her lap. Her Son is a miniaturized adult rather than a child. Mary is the dominant figure in this composition; however, she shows Jesus to the faithful, revealing him before their eyes.

Madonna from Bardo, a Cistercian priory on the border between Silesia and the Glatz district, shares similar characteristics. The Mother of God, sitting frontally on the throne, holds Jesus – a miniaturized adult – who makes a rhetorical gesture. Mary wears a splendid cloak, and her monarchic posture reveals her principal task: the presentation of Jesus. His rhetorical gesture and the book held in his left hand indicate his nature and mission.

Concluding this analysis, we can claim that the figure of Mary creates a frame and place for the revelation of her Son. In fact, she shows Jesus as the Lord of Heaven and Earth.

Planctus Mariae

The theological and mystical sources of the Pietà have been studied by scholars for more than 80 years. Evidently, this particular image, which appeared at the beginning of the 14th century, is due to the experience of Passion and sorrow. It is a very widespread iconographical theme in the Christian world; however, it was assimilated by the Cistercian world and Cistercian communities. Therefore, the Pietà of Lubiąż (c. 1360–1370), now in the National

Museum in Warsaw, found its position in the atmosphere of prayer and contemplation in the church of the Silesian Cistercian abbey (Kaczmarek, 2008: 43–60; Nowiński, 2016: 311).

The drama of Christ's Passion and the sorrow of Mary has been displayed by the system of lines which assume particular directions. So they make these profound emotions visible. Mary is sitting frontally, and the dead body of her Son lies on her lap. This body is divided into some parts, because the directional lines give them particular postures and positions. His chest takes a diagonal position, which changes into the vertical position of the belly. His legs are bent perpendicularly. The right hand of Christ is posed in a vertical position, whereas his left hand is stretched horizontally. The whole body is bent and flexed. Consequently, it seems to express some emotions and make visible the drama of sorrow and suffering.

All parts of the body, which make an extraordinary system of directive lines, create an original visual structure which helps and inspires the spectator to contemplation. What is more, this structure is marked by points that are the most valuable elements of this representation. These are three wounds – two on the hands and one in his side. They are put forward in the structure and attract the gaze of the contemplator.

This exposition of the dead body of Christ in the arms of his Mother, with the accentuation of the wounds, became an excellent instrument of contemplation. In fact, the meditation on the Passion of Christ was carried out through the visualization of the wounds.

The Pietà from the Cistercian abbey in Wągrowiec (Western Poland), c. 1420, was created in another manner. Mary, who is sitting frontally and wearing the softly and mildly draped robes of international style, reveals melancholic and calm emotions (Wyrwa, 1998: 104). These emotions create a particular atmosphere in which Mary, holding the dead body of Christ and taking his left hand, can stay in contact with her Son. These emotions and gestures shape the visual structure. However, the most striking gesture of this structure is the turn of her head and the gaze of her eyes, because she directs them to the wounded side of Jesus. Consequently, Mary, through her attitude and gesture, shows the body of Christ to the viewer and contemplator and points to the central spot of the visual structure – the side of Christ marked by his wound.

This wound seems to be a key that opens the understanding of the image. In fact, this point is focused and brought before the eyes of the spectator. So it attracts the attention of praying and contemplating people. The visual communication seems to help them to notice the crucial reality and concentrate on their spiritual efforts.

Mostra Nobis

At the beginning of the 15th century, an image of the Mother of God with Child was procured for the Cistercian abbey of Vyšší Brod (Hohenfuhrt) in Bohemia (Laabs, 2000: 90; Klipa, 2008: 285–302; Nowiński, 2016, 331–335). The presence of the image of Mary with Child in the Cistercian area invites questions about the sense and function of this image. A detailed analysis could bring us the answer. Mary, who wears the delicately, mildly draped cloak and *maforium*, turns her face to the observer. However, she does not attract his attention because she turns her eyes to Jesus. In fact, she is holding the little Jesus in her left hand and supporting his hip with her right hand. Consequently, the Child Jesus, lying in the hands of his Mother and stretching his hand to her face, is getting ahead.

Mary turns her face to him and looks at her Son with pity and tenderness. This relationship between Mother and Son has particular importance. In fact, his position and pose make him the most emphasized element of the whole visual structure. Likewise, the tender look of the Mother guides the gaze of the observer not to her face but to the body of the Child Jesus.

It could be very useful and fruitful to take into consideration two other pictures that were the objects of worship and veneration in Cistercian abbeys. These are the Mother of God from Koprzywnica, a Cistercian abbey founded in 1183, and the Mother of God with Child from the abbey in Rudy (Rauden), founded in 1258 (Koprzywnica: Małkiewiczówna, 2015: 198–205; Nowiński, 2016: 335–341; Rudy: Będziński, 1999: *passim*; Nowiński, 2016: 341–343). Both pictures are very similar, because they represent the same iconographical schema.

Mary is presented in a half-length figure, on a gold field. Her head and shoulders are covered by a marvelous cloak, fastened by a fibula. She holds Jesus in her left hand. The Child, who is a miniaturized adult, wears a marvelous tunic. The attitude and gestures of Jesus are very significant because he raises his right hand in the rhetorical gesture of speaking and holds the book in his left hand. His position and gesture reveal him as a person who is in power and who carries out teaching.

The attitude and gesture of Mary remain in service to the gestures and attitude of Jesus. In fact, his mother points to him with her right hand. Mary maintains contact with the observer as she looks at him. However, her most striking gesture is the pointing hand. This is a key gesture that lets us understand the whole image. In fact, Mary – Hodegetria – leads us to Jesus.

In conclusion to this analysis, we can assert that all of Mary's images created in the Cistercian milieu are of a unique function and of a particular sense. Mary adoring the little Jesus and Mary pointing out her Son appear as figures who show Jesus and guide observers to him.

III. Cistercian Masters

The presence of pictures and sculptures in the Cistercian space of liturgy and common prayer seems to be something strange. On the one hand, even the regulations of the General Chapter do not give an adequate explanation of the images. So the statutes of the General Chapter from 1134 accept the wooden depicted cross above the choir barriers. On the other hand, we can affirm, after analyzing the works, that there existed among Cistercians a need for images, which were created with great effort and a great deal of financial resources.

What is the background of this need? Where is the source of the images that arose in the milieu of Cistercians? To answer this question, it is necessary to examine Cistercian spirituality and analyze some Cistercian texts.

Bernard of Clairvaux

When we take into consideration the famous work of Bernard – *De diligendo Deo* – we discover many remarks on the Passion of Christ (Bernardus sanctus, 1839: 3–56). In the 7th paragraph, he invites the believer to love the crucified Christ (*De diligendo Deo* 7). Consequently, the author, using the language derived from the Song of Songs, recognizes the Church as the bride. She looks at the crowned King Solomon, who looks at the Son, holding the cross, whipped, insulted, nailed to the cross, and pierced by a spear. Her heart is penetrated by profound emotion as she gazes at the bridegroom offering his soul for his friends. Moved by this emotion, she shouts: “Fulcite me floribus stipate me malis quia amore langueo” (SoS 2, 5). The bride tastes the red apple, representing the wounds of Christ, and smells the flowers – symbols of resurrection. The tasting of fruits and the smelling of flowers is an image of contemplation. In fact, the bride – the Church or the soul – contemplates and considers the Passion and Resurrection of Christ. The bridegroom recognizes his bride contemplating him and decides to come to her and to be with her (*De diligendo Deo* 8). This is inspired by the verse from the Song of Songs, which Bernard cites in his work: “Ecce tu pulcher es dilecte mihi et decorus lectulus noster floridus tigna domorum nostrorum cedrina laquearia nostra cypressina” (SoS 1, 15–16).

Some statements from Sermon 61 (taken from *Sermones in cantica canticorum*) are also very significant and inspiring (Bernard de Clairvaux, 2003: 240–259). Bernard emphasizes the wounds of Christ because these wounds open for the believer the intimate interior of his heart. In fact, his heart suffers. This internal suffering is called the sacrament of piety (*sacramentum pietatis*) and the intestines of mercy (*viscera misericordiae*). Both present the fundamental attitude of Christ and his relationship with mankind. This

intimate suffering is opened by the nails which pierced his legs and his hands. Therefore, in the wounds of Christ, his plan of salvation is revealed. The opened wounds of Christ allow us to taste the sweetness of the Lord.

Sermon 62 of *Sermones in Cantica canticorum* brings other statements concerning the relationship between the bride and bridegroom (Bernard de Clairvaux, 2003, 260–272). Columba, the dove, is the symbolic representation of the bride. She is recognized as the Church or as the soul. She stays on the rock, because rock is the Word of God. The dove resting on the rock does not contemplate the majesty of God but considers His will and His desire. However, she is not able to contemplate the face of the Bride, because her own face is not nice and she is not clean. Therefore, she needs to return to the clefts of the rock in order to purify herself. She finds purification in the cleft of the rock (*Foramina Petrae*, SoS 2, 14). This cleft symbolizes the wounds of Christ. Therefore, the Bride – the Soul – is to be plunged in the wounds of Christ, because she must be healed from her spiritual injuries and her conscience must be purified.

Bernard asserts that only a soul perfectly purified could look at the face of the Bridegroom and hear his voice. The citations from the Song of Songs seem to confirm this statement: “Ostende mihi faciem tuam sonnet vox tua in auribus meis” (SoS 2, 14). Consequently, the meditation on the wounded Bridegroom is to mean that the suffering and crucified Christ is the fundamental attitude of the Dove – the soul or the Church.

Guillaume de Saint-Thierry

Preces meditative of Guillaume show us just another perspective of the relationship with God (Guillaume de Saint-Thierry, 1986: *passim*). The author starts from the desire. It is the desire of God, the desire to stay in touch with heaven. In fact, the person remains in permanent waiting and expectation for the opening of the Ark of the Covenant. This desire was fulfilled when the spear of a soldier pierced the side of Christ. At this moment, the Ark of the Covenant and heaven are opened. In the spiritual experience of Guillaume, the wound of Christ is the gate. From this gate flows the glory of God and his sweetness.

Guillaume transforms this statement in a series of ardent prayers. He asks the Lord to open his side, because those who desire to look at the secrets of the Son could receive the sacraments of salvation.

In his work *De contemplando Deo*, dedicated to the relationship with God, Guillaume starts from the point of departure, which is the rock of faith (Guillaume de Saint-Thierry, 1977: *passim*). On this rock, Guillaume, protected by the hand of God, begins to look at God. He makes an effort to see God and he finally finds a solution. He quotes Saint Thomas the Apostle as a model

of spiritual striving, because he desired to look upon and touch Jesus. Consequently, Guillaume approaches the wound of Christ's side. He does not touch his wound with his finger, but he wants to enter into the profoundness of the Son of God. He is aware that he could achieve the heart of Jesus, which is the ark of testimony, a golden urn, and the soul of our humanity.

The wound of Christ was for him the most important object of contemplation. Truly, this is the primary object of consideration. Then another object appears. This is the face of Christ. He experiences another desire, namely the desire to see the face, according to the psalm verse: *Tibi dixit cor meum exquisivit te facies mea, faciem tuam domine requiram* (Ps 27,8). He waits for the day when God will take away his hand which covers his eyes and give him the grace of illumination. He looks at the face of Jesus, and this face is for him the object of admiration and high regard. From this moment, he begins to contemplate his face with all the faculties of his own conscience. His contemplation is permeated by the desire to see God's face. The desire for illumination is one of the most impressive markers of Guillaume's contemplation. However, the vision of God is the indispensable condition for the love of God.

Guerric of Igny

Guerric of Igny meditated on the Event of Nativity and the Mystery of the Incarnation (Guerric of Igny, 1972: *passim*).

In his 1st Nativity Sermon, Guerric asks God for mercy because he and his companions are unable to look at His glory and His splendor. He asks God to manifest the goodness and humanity of the Savior. Only through the manifestation of Christ in his human nature could mankind be worthy and able to see the majesty and divinity of God, who is the Creator of all beings. The revelation of God's mercy is a necessary condition for the relationship between God and mankind. This mercy is the object of desire and supplication. It could only be revealed through human misery. This misery means the human nature assumed by God's Son.

In his 2nd Nativity Sermon, Guerric asks the question: Do you want to see God with your own eyes, but God deprived of His glory and His divinity? He finds the answer: look at the Child in Bethlehem's crèche. He is your God, who emptied himself. He took on human misery because he decided to restore human nature.

In Guerric's thought, the vision of God is only possible through the vision of the incarnated God, who appeared as the Child Jesus. Only through the experience of human nature assumed by God is it possible to receive God's mercy.

IV. Conclusion: Spirituality and Images

After the analysis of spiritual experiences, we can identify the most significant and crucial values of Cistercian spirituality. The review of the texts convinces us that the basic point of spiritual experience is desire. In fact, desire pervades the thoughts of all three masters. What is more, desire shapes the whole universe of internal life and inspires the whole spiritual activity of the Cistercian monk.

This is the desire of the bride, who languishes for the Bridegroom in the writings of Bernard. This is the desire characteristic of a person waiting for God and His mercy in the texts of Guillaume. This is the desire for the mercy and humanity of God, expressed by Gueric. Consequently, a person who desires and makes efforts stays in front of the object of desire. Bernard shows us the Bridegroom – Christ; Guillaume reveals the suffering Christ; and Gueric leads us to the Child lying in the crèche. This discovery of Christ in His humanity is the fundamental reality of the spiritual experience of our three Cistercian masters. We can argue that it is the core of Cistercian monasticism. Consequently, the relationship between the monk and Christ is an object of internal care and grand efforts.

However, the relationship between the desiring subject and the desired object (Christ) reveals some particular elements. It is a symbolic reality that can make this communication more concrete and more real. Bernard emphasizes the wound of Christ. Guillaume brings attention to the wound of Christ's side. Gueric invites us to concentrate on the Child in the crèche. This particular reality is significant because it inspires an attitude in the viewer or observer. It leads one to receive a visualization and to start contemplation. This attitude is vision and contemplation. In fact, in order to stay in touch with the person – Christ, who is the object of desire – it is necessary to see and to gaze at him. The Bride is in search of the Bridegroom because she wants to see him. The contemplator of Guillaume tries to see the wounds and the face of Christ. Gueric argues that, in order to experience the mercy of God, it is necessary to gaze at the human misery of the Child in the crèche.

This spiritual atmosphere, created by the grand masters, is the natural milieu in which pictures appear. Therefore, the spiritual practice needs the painted cross, the Pietà that exposes the wounds of Christ, and the figure of the Mother of God, who presents the Child.

In conclusion, we can assert that the presence of images in the Cistercian milieu, in the Cistercian space of celebration, is not simply a result of disobedience or a lack of observance. It is a logical and natural consequence of the practice of spiritual values. The highest value of this spirituality is Christ in his human nature. This is the core and the center of Cistercian monasticism. The contemplation of him creates the image.

Bibliography

- Bernard de Clairvaux (1993). *L'Amour de Dieu. La Grâce et le libre arbitre*. Sources Chrétiennes 393. Paris: Cerf.
- Bernard de Clairvaux (2003). *Sermons sur les Cantique. tome 4. (Sermons 51–68)*. Sources Chrétiennes 472. Paris: Cerf.
- Bernardus sanctus (1839). *De diligendo Deo*, 3–56. In: *Sancti Bernardi Opera Omnia, curis D. Joannis Mabillon, Volumen primum, Tomus secundus, Parisiis: Apud Gaume fratres*.
- Będziński, P. (1999). *Obraz Matki Bożej Pokornej w Rudach na tle historii klasztoru*. Opole: Wyd. Świętego Krzyża.
- Duby, G. (2002). *Saint Bernard et l'art Cistercien, 187–442*. In: G. Duby, *L'art et la société: Moyen Age, XXe siècle*. Paris: Gallimard.
- Guerric of Igny (1972). *Sermons*. t. 1. Sources chrétiennes 166. Paris: Cerf.
- Guillaume de Saint-Thierry (1977). *La contemplation de Dieu. L'oraison de Dom Guillaume*. Sources Chrétiennes 61 bis. Paris: Cerf.
- Guillaume de Saint-Thierry (1986). *Oraisons Méditatives*. Sources Chrétiennes 324. Paris: Cerf.
- Jamroziak, E. (2013). *The Cistercian Order in Medieval Europe 1090–1500*. London – New York: Routledge.
- Kaczmarek, R. (2008). *Monumentalna Pietà z kościoła klasztornego w Lubiążu*, 43–60. In: A. Kozieł (ed.). *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*. Wrocław: Wyd. UWr.
- Karłowska-Kamzowa, A. (1987). *Znaczenie iluminatorstwa cysterskiego dla rozwoju gotyckiej dekoracji rękopisów na ziemiach polskich, Śląsk, Pomorze, Wielkopolska*, 368–370. In: J. Strzelczyk (ed.). *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*. Poznań: Wyd. UAM.
- Klípa, J. (2008). *The Madonna of Vyšší Brod and Madonna of Wrocław and their Donors*. *Biuletyn Historii Sztuki*, 1–4: 285–302.
- Laabs, A. (2000). *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralen Zeremonien und Stiftermemoria 1250–1430*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Lutze, E. (1958/1959). *Das bemalte Triumphkreuz in Loccum*. *Niedersächsische Denkmalpflege*, 4: 35–44.
- Malkiewiczówna, H. (2015). *Koprzywnica, 198–205*. In M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska (eds.). *Hodegetrie Krakowskie 1400–1450*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Melcher, E., Soldwedel, E. (1982). *Monastic Goals in the Aesthetics of Saint Bernard*, 31–44. In: M. P. Lillich (ed.). *Studies in Cistercian Art. And Architecture*. vol. 1. Kalamazoo: Cistercian Publications.
- Migdał, A.M. (2011). *Imago Mariae w duchowości i sztuce cysterskiej od XIII do XV wieku*. *Cistercium Mater Nostra*, V: 37–43.
- Nowiński, J. (2016). *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*. Warszawa: New Media Concept.

- Reilly, D.J. (2013). *Art*, 125–139. In: Mette Birkedal Bruun (ed.). *The Cistercian Order*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rudolph, C. (1990). „*The things of greater importance*”: *Bernard of Clairvaux Apologia and the Medieval Attitude toward Arts*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Tabor, D. (2004). *Iluminacje cysterskich kodeksów śląskich XIII wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Wyrwa, A.M. (1998). *Opactwo cysterskie Łekno-Wągrowiec (1153–1835/6). Zarys dziejów*. Poznań Wągrowiec: M-Druk.
- Zaluska, Y. (1989). *L'enluminure et scriptorium de Cîteaux au XIIe siècle*. Cîteaux: Abbaye de Cîteaux.

Abstract

This paper examines the image of Christ – understood as the image of God – within Cistercian culture and spirituality. In this milieu, the image of Christ takes multiple forms and is expressed through various iconographic types. The first and most important is the Crucifixion, as it embodies the Cistercian contemplation of the suffering Christ. Depictions of Mary, the Mother of God, likewise mediate the image of Christ, since iconographic types such as the Sedes Sapientiae, the Pietà, and the Hodegetria present the Mother with Jesus. They play a significant role, portraying Mary as the one who offers her Son to the viewer – either as the Child or as the dead Saviour. Cistercian masters of the spiritual life – Bernard of Clairvaux, Guillaume de Saint-Thierry, and Gueric of Igny – also shaped images of Christ in their writings, both in the mystery of the Incarnation and in the mystery of Redemption. The presence of images of Christ in the Cistercian environment inspired monks to contemplation, whose essential component was “desire”.

On jest obrazem Boga niewidzialnego: duchowość cysterska skoncentrowana na Chrystusie jako źródle i podłożu obrazów

Abstrakt

Przedmiotem tego tekstu jest wizerunek Chrystusa pojmowany jako obraz Boga, funkcjonujący w cysterskiej kulturze i w cysterskiej duchowości. Obraz Chrystusa w tym środowisku przyjmuje wielorakie kształty i realizuje się w różnych typach ikonograficznych. Pierwszym i najważniejszym obrazem jest Ukrzyżowanie, ponieważ wyraża ono cysterską kontemplację cierpiącego Chrystusa. Również przedstawienia Matki Boskiej są nośnikami obrazu Chrystusa, ponieważ typy ikonograficzne – Sedes Sapientiae, Pietà, i Hodegetria – ujawniają Matkę z Jezusem. Odgrywają ważną rolę, przedstawiają bowiem Maryję, która trzyma Dzieciątka lub ciało zmarłego Chrystusa. Cysterscy mistrzowie życia duchowego tworzyli w swych pismach obraz Chrystusa zarówno w tajemnicy Wcielenia, jak i w tajemnicy Odkupienia. Obecność obrazu Chrystusa w środowisku cysterskim inspirowała mnichów do jego kontemplacji. Jej istotnym składnikiem było „pragnienie”.

Keywords: Cistercians, Cistercian spirituality, Cistercian images, Christ, Mary Mother of God, Cistercian Art, image of Christ

Słowa kluczowe: Cystersi, cysterska duchowość, cysterskie obrazy, cysterska sztuka, Maria Matka Boża, Chrystus, obraz Chrystusa

Dariusz Tabor – Catholic priest, member of the Congregation of the Resurrection; art historian, PhD (doctor habilitatus), employed at the Institute of History of Art and Culture of the Pontifical University of John Paul II in Krakow. Research interests include book painting, Cistercian art, meaning in medieval art, medieval spirituality and art, medieval biblical exegesis and art, and medieval rhetoric and art. His recent publications concern the above mentioned themes [*Beatus Vir: chrystologiczny psalterz trzebnicki w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (IF 440) wobec egzegezy biblijnej i duchowości cysterskiej XIII stulecia*. Kraków 2020; Cross or Labarum? Character and Meaning of the Sign in the Central Quarter of Early Christian Sarcophagus in Museo Pio Cristiano in Rome (Lat. 171). *Vox Patrum* 2026, 93: 7–32; 12th-Century Cistercian Exegesis as a Source and Background of Images: A Study of Its Selected Writings and Visual Correlates. *Roczniki Humanistyczne KUL: Historia Sztuki* 2025, 73, 4: 39–62; *Cysterska wizja Chrystusa w XIII wieku – obraz i słowo*, 211–228. In: D. Tabor (ed.). *Dzieje i kultura cystersów w Polsce*, tom 3. Kraków 2025].

Alicja Saar-Kozłowska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID 0000-0002-5506-7574

Sztuka w odpowiedzi na potrzebę ukazania piękna w *sacrum*

*Rozważanie te dedykuję mojemu Ojcu,
Mieczysławowi Saarowi (1925–2015) –
malarzowi, który widział w zachwycie¹.*

Życie człowieka jest wędrówką – powrotem do domu Ojca, stopniowym zbliżaniem się do *sacrum*. Tam można oczekiwać tylko piękna. Dążenie do niego jest powszechne i wyraża się w każdym aspekcie ludzkich celów. Człowiek, stworzony na podobieństwo Boga, nosi w sobie przez całe doczesne życie wzór piękna, którego nieustannie, choć nie zawsze świadomie, poszukuje.

W Pierwszym Liście do Koryntian św. Paweł napisał:

[...] głosimy tajemnicę mądrości Bożej, mądrość ukrytą, tę, którą Bóg przed wiekami przeznaczył ku chwale naszej, [...] głosimy, jak zostało napisane, to, czego ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie zdołało pojąć, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy Go miłują (1 Kor 2, 7–9, za: *Biblia Tysiąclecia Online*, 2003).

Słowa te odnoszą się do wszystkiego, co człowiek traktuje, poznaje i rozumie jako piękno. Nie tylko do piękna w sensie estetycznym – widzialnym – lecz

¹ Na temat Mieczysława Saara pisałam w: *Mieczysław Saar. Malarstwo. Monografia* wydana z okazji 50-lecia pracy twórczej (Saar-Kozłowska, 2024) oraz *Warsztat malarski Mieczysława Saara, Wszystko można zobaczyć w zachwycie* (Saar-Kozłowska, w druku).

także do piękna idei i myśli, piękna sposobu działania, moralnego postępowania oraz mocy, również tej o charakterze nadprzyrodzonym.

Czego człowiek poszukuje w *sacrum*? Wszystkiego, co pojęte i niepojęte zarazem: pięknego wzoru, a wraz z nim dobra i prawdy oraz nieodłącznej kategorii stosowności – *decorum*. Pojęcie to zostało wprowadzone do historii myśli przez Arystotelesa (384–322 p.n.e.), rozwinięte przez Witruwiusza (I w. p.n.e.), podjęte przez św. Augustyna (354–430), a następnie przywołane w XV w. przez Leonarda Battistę Albertiego (1404–1472) w traktacie *O malarstwie*.

Człowiek pragnie poznać piękno idei – zamysłu i planu. Dokonuje tego poprzez piękno widzialne oraz znaki i symbole, które umożliwiają wgląd w rzeczywistość niewidzialną. Drogą poznania staje się również piękno *sacrum* wyrażone w sztuce przez ziemskie piękno pochodzące od Boga. Wymiarami, w których człowiek poszukuje piękna, a na które sztuka odpowiada, są: **teokalia** – piękno Boga, **antropokalia** – piękno człowieka, **kosmokalia** – piękno natury. Ta ostatnia sfera, najbardziej dostępna, pozostaje zarazem jedną z najbardziej obiecujących przestrzeni poznania dzieła Stwórcy: kosmosu, ziemi, nieba i otaczającego wszechświata (Zawada, 2014: 144 i nast., 163 i nast., 211 i nast.; Klauza, 2008: 136–257; Tatarkiewicz, 1988: 136–257²; Ghyka, 2014; Jaroszyński, 1992). Piękno, którego człowiek poszukuje, jest przede wszystkim pięknem Bożego stworzenia, a coraz częściej także pięknem Bożego planu dzieła stworzenia.

Już na wstępie należy postawić pytanie: czy człowiek mógł – i czy jest w stanie – na obecnym etapie rozwoju ludzkości poznać pełnię piękna? Odpowiedź brzmi: nie – ani w skali makro, ani w skali mikro.

² Z uwagi na ograniczoną objętość artykułu zostały pominięte rozważania dotyczące dziejów pojęcia „piękno”. Zob. np. M.A. Krąpiec OP (2013: 8): „W dziejach filozofii piękno łączono z różnymi właściwościami bytów. Dla pitagorejczyków pięknem była harmonia zestrzajająca wielość. Platon powołał ideę piękna, która uzasadniała wszelkie piękne działania. Arystoteles piękno powiązał z formą bytu i wskazał na moment organizacji jako podstawowy dla piękna, którego zasadą była proporcja. Z kolei Plotyn, odpowiednio do swojej koncepcji prajedni, pięknem nazwał blask, który jest zdolny rozświetlać wielość. Św. Augustyn, nawiązując do Plotyna, określił piękno jako *splendor ordinis* (rozbłysk porządku), akcentując porządek jako istotę piękna. [...] Według św. Alberta pięknem jest rozbłysk formy nad proporcjonalnymi częściami materii lub różnymi siłami i czynnościami. Akwinata natomiast w interpretacji tej definicji podkreślił, że piękno w sensie właściwym należy do porządku przyczyny formalnej, dodając, że możemy wskazać na trzy składniki piękna, którymi są: zupełność (*integritas*), czyli doskonałość (*perfectio*) – to, co zawiera braki, jest tym samym szpetne; właściwa proporcja (*debita proportio*) lub też harmonia; jasność (*claritas*). Wyróżnione przez Tomasza z Akwinu przedmiotowe składniki piękna (*integritas, proportio, claritas*) były synonimami piękna w sensie obiektywnym, a odrwane od bytu – głównie za sprawą interpretatorów dzieł Akwinaty – stały się bardziej estetyczną niż metafizyczną wykładnią piękna. Stąd piękno nie zawsze było traktowane jako powszechna kwalifikacja sposobu istnienia bytu, lecz tylko jako kategoria estetyczna”.

Przez wieki sztuka pozostawała najwymowniejszym narzędziem ukazywania piękna *sacrum*. Współcześnie, gdy stopniowo poznajemy kolejne wymiary Boskiego planu, coraz większą rolę odgrywa nauka jako narzędzie pomocnicze. To ona pozwala zobaczyć – lub przynajmniej poznać istnienie – najmniejszych elementów dzieła stworzenia, a jednocześnie uświadomić sobie jego bezmiar i dynamikę rozrostu, choćby dzięki obserwacjom prowadzonym za pomocą teleskopu Edwina Hubble’a, a od niedawna również Kosmicznego Teleskopu Jamesa Webba. Otwierają one przed człowiekiem nowe perspektywy ujawnionej potęgi i piękna kosmosu. Jesteśmy w drodze – ku pięknu i ku poznaniu.

Platon (427–347 p.n.e.) w *Uczcie* przedstawił koncepcję piękna wiecznych idei, które objawia się człowiekowi u kresu drogi i stanowi o wartości życia:

[...] piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. [...] piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się, ani nie wiecznie, [...] ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. – I nie ukaże [...] się piękno niby twarz albo ręce jakie [...], ani jako słowo, ni wiedza jakakolwiek, ani jako cecha jakiegoś [...] stworzenia, ni ziemi, ni nieba [...] tylko piękno samo w sobie, niezmiennie i wieczne [...] (Platon, 1924: 111–113; *Myśliciele...*, 1988: 33–34).

Myśl Platona na grunt chrześcijański przeniósł św. Augustyn. W *Wyznaniach* czytamy:

Oczy kochają kształty piękne i rozmaite, i barwy świetlne a miłe. [...] Są to cenne dobra, ale moim dobrem jest Bóg, a nie one. [...] Jak niezmiernie dużo dodali ludzie do istniejących już powabów oczu [...] nawet w obrazach i różnorodnych utworach rzeźbiarskich, które znacznie wykraczają poza konieczną i umiarkowaną potrzebę i zbożną treść. [...] Piękne dzieła, które dusza odtwarza rękami artystów, mają źródło w owej piękności, wyższej ponad dusze, do której w dzień i w nocy tęskni dusza moja (św. Augustyn, 1988b: 225).

Z kolei w traktacie *O muzyce* stwierdzał: „A jakież rzeczy możemy kochać, jeśli nie piękne. [...] rzeczy piękne podobają się nam dzięki zawartej w nich liczbie [...]” (św. Augustyn, 1988a: 223–224)³. Od najdawniejszych czasów sztuka reagowała na daną człowiekowi przez Stwórcę potrzebę

³ Informacje na temat poglądów średniowiecznych teologów dotyczących sztuki i piękna znajdziemy w opracowaniu Jana Białostockiego pt. *Myśliciele...* (1988: 227–248; zapis wymienionych zgodny ze źródłem): Aleksander Neckam (ok. 1157–1217), *O naturach rzeczy, O budynkach*; Bernard z Clairvaux (1091–1153), *Apologia skierowana do Wilhelma, opata St. Thierry*; Tomasz z Akwinu (1225/1226–1274), *Suma teologiczna, O fizyce*; Honoriusz z Autun (1 poł. XII w.), *O klejnocie duszy*; Wilhelm Durandus (1220/1237–1296), *Reguły służby bożej*; Witelo (ok. 1200–ok. 1280), *Optyka*; Mikołaj z Kuzy (1401–1464), *Prostaczek o umyśle*.

piękna: na dążenie do obserwowania przejawów *sacrum*, odnajdywania go w wymiarze estetycznym, a wreszcie – w odpowiedzi na te właściwości ludzkiej natury – na próby ukazywania *sacrum* pod postacią piękna ziemskiego oraz różnorodnych zjawisk o charakterze zarówno doczesnym, jak i nadprzyrodzonym. Sztuka, służąc podtrzymywaniu i rozwijaniu kultów religijnych, wydobywa piękno *sacrum* w kategoriach ludzkich i nadludzkich – w każdej epoce i w każdym kręgu kulturowym, w zmieniających się uwarunkowaniach estetycznych i celach artystycznych, przy różnorodnych oczekiwaniach wiernych oraz regułach poszczególnych wyznań. W kulturze chrześcijańskiej wykorzystywano wszelkie środki artystyczne pozwalające ukazać piękno form świata widzialnego oraz wyjątkowość zjawisk towarzyszących realizacji historii zbawienia. Z tego względu poszukiwano wzorów i metod przedstawiania piękna człowieka jako Boskiego stworzenia, szczególnie w odniesieniu do postaci uznawanych za najdoskonalsze: Adama i Ewy, Jezusa Chrystusa, Matki Bożej, świętych, aniołów ze *Zwiastowania*⁴, personifikacji abstrakcyjnych idei o pozytywnym charakterze⁵, harmonii kompozycyjnej i piękna natury, często nasyconej symboliką. Przykładem mogą być wizje raju, w których pojawiają się takie motywy, jak studnia wody żywej, góra sięgająca nieba, świetlisty tunel czy rośliny lecznicze na rajskiej łące⁶.

Platon określił sztukę jako byt trzeci w kolejności wobec idei stanowiącej wzorzec. Ideę stwarza Bóg, rzemieślnik realizuje „projekt”, natomiast malarz jedynie odwzorowuje to, co już powstało. Dlatego w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri (1265–1321) – dziele wyrażającym średniowieczną wizję świata – w pieśni XI *Piekła* (99–105) sztuka to jest „jakby boża wnuka” (Alighieri, 1990: 71). Z kolei Leonardo da Vinci (1452–1519) w *Traktacie o malarstwie* (da Vinci, 1988) napisał: „My dzięki sztuce możemy zwać się wnukami Boga (551)”, „[...] malarstwo przynosi cześć swemu stwórcy [...]” (546), „[...] bóstwo kocha taki obraz i kocha tego, który go miłuje i czci, i raduje się, że jest w nim wielbione [...]” (547). Od czasów starożytności sztuka poszukiwała wyrazu

⁴ Zob. np. Simone Martini, *Zwiastowanie z dwoma świętymi* (1333), Galleria degli Uffizi we Florencji.

⁵ Zob. np. w *Iconologia* (Ripa, 1603) – młoda kobieta jako *Cnota* ze skrzydłami i słońcem na piersiach (511) albo stara kobieta jako *Herezja* z pękniętym węży w dłoni (217). Zob. także Hans Memling, *Sąd Ostateczny* (1466–1473) – na nim dwie kobiety o analogicznych rysach twarzy – piękna i spokojna zbawiona kierująca się w stronę bramy raju oraz zrozpaczona potępiona.

⁶ Zob. np. Fra Angelico, *Sąd Ostateczny* (ok. 1431) – prowadzeni przez anioły do raju zbawieni tańczący na kwietnej łące; Hieronim Bosch, *Wizje Sądu Ostatecznego*, fragment, *Wzniesienie błogostawionych / Wstąpienie do nieba* (1500–1504), Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, Wenecja (unoszenie zbawionych do świetlnego tunelu); Dieric Bouts, *Raj* (1450), Musée des Beaux-Arts Lille (wizja otwartego nieba); Roelandt Savery, np. *Raj* (1618), Národní Galerie, Praga; Sandro Botticelli – ilustracje do *Boskiej komedii* Dantego przedstawiające raj (ok. 1490), Staatliche Museen, Berlin.

idealnego piękna możliwego do ukazania w kategoriach ziemskich. W tym kontekście kluczowe znaczenie miały dążenia do odnalezienia doskonałego modelu ludzkiego ciała, podejmowane zarówno w antyku, jak i w epoce nowożytnej. Jedną z metod było doskonalenie natury poprzez wybór. Sokrates (ok. 470–399 p.n.e.) miał w rozmowie z malarzem Parrasjosem zwrócić uwagę, że:

[...] ponieważ w rzeczywistości niełatwo jest spotkać pojedynczego człowieka, w którym by wszystko było bez skazy, obrazy pięknych postaci malujecie zapewne w ten sposób, że z wielu wzorów zbieracie razem to wszystko, co w każdym z osobna jest najpiękniejsze, i [...] dzięki tej waszej twórczości powstają postaci w całości piękne (Ksenofont, 1988: 22, 24)⁷.

Z czasów antycznych pochodzą nie tylko platońska koncepcja piękna wiecznych idei, filozofia liczb, które objawiały boski porządek, pitagorejska zasada złotego podziału (np. Zawada, 2014: 21–22), ogólna teoria piękna – wielka teoria, głosząca, że „piękno polega na doborze proporcji i właściwym układzie części” (Tatarkiewicz, 1988: 140), ale także opisany oraz zrealizowany w formie rzeźby *Doryforos* kanon proporcji Polikleta (450–415 p.n.e.), witruwiańskie (I w. p.n.e.) rozważania o proporcjach ciała ludzkiego, człowiek wpisany w koło i kwadrat, odniesienie proporcji budowli oraz porządków architektonicznych do proporcji człowieka (Witruwiusz, 1988: 81–82, 91–93).

Idee te i doświadczenia w zakresie kształtowania kanonów piękna zostały przejęte przez kolejne epoki. Dla chrześcijańskiego humanizmu istotne było przekonanie, że wzór doskonałego piękna ludzkiego ciała powinna stanowić para pierwszych ludzi, ukształtowanych ręką Boga, na Jego obraz i podobieństwo – Adam i Ewa (Rdz 1,26; 2,7). Albrecht Dürer (1471–1528), pisząc o dziełach starożytnych, stwierdził:

Sztuka jest bowiem wielka, trudna, i dobra i my moglibyśmy i chcielibyśmy obrócić ją z wielką czcią na chwałę Boga. Bo w taki sam sposób jak [starzy artyści] przysądzili najpiękniejszy kształt człowieka ich bożkowi Apollinowi, tak my chcemy użyć tej samej proporcji dla [przedstawienia] Chrystusa Pana, który jest najpiękniejszy na całym świecie. A jak oni przedstawiali Venus jako najpiękniejszą kobietę, tak my chcemy ten sam piękny kształt w sposób skromny użyć [do wyobrażenia] najczystszej Panny Marii, matki Boga. A z Herkulesa chcemy zrobić Samsona i podobnie chcemy postąpić z wszystkimi innymi (Białostocki, 1956: 102–103).

⁷ Tekst zawiera najwcześniejsze sformułowanie „teorii wyboru” – idealizacji przyrody przez sztukę (Władysław Tatarkiewicz nazywa ją „motywytem Sokratesa”).

Na skutek grzechu pierworodnego pierwszy obraz Boży został w człowieku przyćmiony i jego piękność uległa zmianie, ale nie zniknęła całkowicie (Kobielus, 2002b: 26). Poszukiwania piękna postaci ludzkiej były zatem odpowiedzią na daną człowiekowi potrzebę piękna, próbą odnalezienia widzialnej formy, która istniała immanentnie w ludzkim umyśle, lecz została zgubiona i mogła być – przynajmniej częściowo – odtworzona. Świadczą o tym studia nad proporcjami i kształtem ludzkiego ciała Villarda de Honnecourta, da Vinci czy Dürera, obejmujące zarówno wyliczenia matematyczne proporcji, jak i szkice geometryczne (Kobielus, 2002b: 30–32).

Sztuka, poszukując prawdy, dąży do przybliżenia pojęcia, a zarazem obrazu piękna. Piękno jawi się przy tym jako sfera trwałej relacji człowieka ze Stwórcą. W renesansie zarówno Leone Battista Alberti (1404–1472), jak i da Vinci pisali w traktatach o malarstwie na temat Boskiej mocy artysty-kreatora⁸. Rodzi się zatem pytanie, czy twórcy są kontynuatorami dzieła Boga, czy raczej Jego sprzymierzeńcami w naprawianiu zniekształconego modelu?

W epoce nowożytnej w teorii sztuki zaczęła funkcjonować **idea** jako czynnik konstytutywny aktu twórczego, istniejący w **umyśle artysty**. W teorii manieryzmu **idea** ta miała rodowód metafizyczny: pochodziła od Boga i była przekazywana na zasadzie iluminacji bądź tkwiła w umyśle twórcy. *Disegno* – wewnętrzne (wewnętrzna idea) i zewnętrzne (rysunkowy zapis) – stało się, według artysty późnego manieryzmu Federica Zuccariego (1543–1609), „segno di Dio”, boskim znakiem i inspiracją. Jak pisał, „*disegno* jest iskrą boskości, a więc częścią boskiej substancji lub jej przypadłością [...]” (Zuccari, 1985: 478); „*Disegno* jest znakiem [*segno*] imienia Boga [*Dio*] [...]” (487). A zatem „poprzez wewnętrzny rysunek artysta zyskuje jakiś udział w boskości” (Białostocki, 1985: 489).

Sztuka człowieka w służbie *sacrum* jawi się zatem jako oddana Bogu idea piękna. Zachodzi tu relacja zwrotna: jest ona formą spłaty długu zaciągniętego u Najwyższego, dobrze wykorzystanym talentem, udziałem w Bożej kreacji poprzez pomnażanie i rozwijanie pierwotnego wzoru, a także współtworzeniem z Bogiem w Jego *creatio continua* – nieustannym stwarzaniu, które podtrzymuje istnienie świata oraz rodzi nowe środki i metody ochrony Bożego stworzenia. Czy w tym sensie możemy mówić o relacji wzajemnej?⁹

⁸ Zdaniem Albertiego malarstwo posiada „jakąś niemal boską moc” (Alberti, 1963: 24).

⁹ *Katechizm Kościoła Katolickiego* [dalej KKK] (b.r.: nr 320): „Bóg, który stworzył wszechświat, podtrzymuje go w istnieniu przez swoje Słowo, Syna, który »podtrzymuje wszystko słowem swej potęgi« (Hbr 1, 3), i przez Ducha Stwórcę, który daje życie”. Dalej czytamy: „Po stworzeniu Bóg nie pozostawia stworzenia samemu sobie. Nie tylko daje mu byt i istnienie, ale w każdej chwili podtrzymuje je w istnieniu, pozwala mu działać i prowadzi je do jego celu. Uznanie tej pełnej zależności od Stwórcy jest źródłem mądrości i wolności, radości i ufności: Miłujesz bowiem wszystkie stworzenia, niczym się nie

Bóg jest nie tylko Malarzem, ale także Lekarzem i Aptekarzem. I malarz, i lekarz, i aptekarz są przedłużeniem ręki Boga (Steiger, 2005: 9). Medycy utrzymują dzięki Bożym darom istnienie stworzenia, a malarz pomaga człowiekowi poznać piękno Stwórcy i Jego dzieła. Według św. Augustyna stworzenie jest dziełem Boga, które dokonało się z niczego według idei odwiecznie obecnych w Jego umyśle. Stwórca nie tylko powołał świat do istnienia, lecz nieustannie go podtrzymuje i kieruje ku dobru. Można się zatem zastanowić, czy Bóg tworzy również metody poznania swego dzieła poprzez piękno widzialne.

Ludzkie wytwory piękna stanowią wyraz boskiego aspektu obecnego w człowieku. Piękno ziemskie jest – przynajmniej częściowo – obrazem *sacrum*. Pozwala poznać Stwórcę, Jego poczucie piękna, wszczepione człowiekowi: boskie poczucie proporcji, harmonii barw, dynamiki stworzenia, a zarazem jego trwałości i kruchości. Poprzez piękno wyrażone w sztuce poznajemy obraz Boga i utrwalamy w ziemskiej formie Jego nadnaturalne, wzorcowe dla człowieka przymioty. Artysta, poszukując piękna w *sacrum*, tropi obecność Boga i próbuje przekazać człowiekowi wyobrażenie o Nim poprzez Jego dzieła. Czy powstaje w ten sposób relacja współpracy?

Sztuka sytuuje artystę bliżej Boga – podobnie jak jej odbiorcę. Ujawnia piękno w aspekcie materialnym, aby odsłonić jego wymiar duchowy; materialne środki ziemskie służą ukazaniu niematerialnego aspektu piękna duchowego. Piękno jawi się w sztuce jako jedna z metod odwzorowania *sacrum*, a zarazem jako jeden ze sposobów samoobjawienia się Boga człowiekowi. Piękno *sacrum* ukazuje imię Boga. Jakie piękno przedstawia sztuka, poszukując *sacrum*? Jest to piękno widoku, słowa, myśli, dźwięku, działania i mocy; piękno przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – piękno eschatologiczne. Rola ta, właściwa sztuce w ogóle, a zwłaszcza sztuce sakralnej, nabiera szczególnego znaczenia w dobie kryzysu wartości i braku właściwego pocieszenia wobec kresu życia. Sztuka może wówczas kreować wizję zaświatów jako przestrzeni ukojenia i oczekiwanych odpowiedzi – nawet jeśli wizja ta opiera się na ludzkiej wyobraźni, inspirowanej jednak tekstami o charakterze teologicznym.

Sztuka poszukująca piękna *sacrum* i próbująca ukazać jego obraz odbiorcom nie zawsze spotykała się z przychylnym przyjęciem. Od początków kultury chrześcijańskiej stosunek do dzieł sztuki przedstawiających postacie święte pozostawał obciążony dziedzictwem pogańskiego kultu idoli. W sztuce wczesnochrześcijańskiej do wyrażania *sacrum* chętnie posługiwano się symbolami, natomiast teolodzy myślący w kategoriach abstrakcyjnych

brzydzisz, co uczyniłeś, bo gdybyś miał coś w nienawiści, byłbyś tego nie uczynił. Jakżeby coś trwać mogło, gdybyś Ty tego nie chciał? Jak by się zachowało, czego byś nie wezwał? Oszczędzasz wszystko, bo to wszystko Twoje, Panie, miłośniku życia! (Mdr 11, 24–26)” (KKK, b.r.: nr 301).

sprzeciwiali się dopuszczaniu wyobrażeń Boga w cielesnej postaci. Obrazoburstwo przez ponad 100 lat stanowiło oficjalną ideologię religijną i społeczną cesarstwa bizantyńskiego (*Spór...*, 1988: 199–221)¹⁰. Zwycięstwo kultu obrazów należy traktować jako triumf ducha greckiego nad postawami wschodnimi (Białostocki, 1988: 199–221; Saar-Kozłowska, 2024).

W kulturze średniowiecznego Zachodu istotną rolę odgrywała informacyjno-dydaktyczna funkcja obrazów. W XVI w., w okresie reformacji, odżyły obecne w chrześcijaństwie niemal od jego początków tradycje aikoniczne i obrazoburcze, widoczne w wystąpieniach Andreea Karlstadta (1480–1551), Marcina Lutera (1483–1546) oraz Jana Kalwina (1509–1564). „Był to spór o zasady, o prawo do obrazowania *sacrum*” (Michalski, 1985: 109, 114–131). W dyskusjach przywoływano zarówno starotestamentowy zakaz zawarty w pierwszym przykazaniu, jak i argument o nadmiernej swobodzie artystów. Epifaniusz z Salaminy (ok. 315–403) napisał: „I w tym popełniają kłamstwo, że wymyślają rzeczy wedle własnego widzimisię” (Epifaniusz z Salaminy, 1988: 202).

Obrońcy kultu obrazów przekonywali jednak, że są one – jak twierdził Jan biskup Tesalonik (I poł. VII w.) – wspomnieniem osób, które istniały i posiadały ciała: świętych oraz Jezusa Chrystusa. Czczona jest nie materia obrazu, lecz osoba w nim przedstawiona. Anioły zaś są „duchowe, ale nie całkiem niecielesne i niewidzialne [...] mają one subtelne ciała o naturze powietrza lub ognia”; przedstawiane są w „formie ludzkiej [...] dlatego, że ustawicznie tak [...] ich widywali ci, do których bywali oni posyłani przez jedyne Boga” (Jan biskup z Tesalonik, 1988: 205–206).

Ojciec Kościoła wschodniego, Jan z Damaszku (ok. 675–749), podkreślał, że „na początku Bóg stworzył człowieka na własny obraz” (Rdz 1,26) (Jan z Damaszku, 1988: 208). Z kolei św. Bazyli z Cezarei (330–379) stwierdzał, iż „cześć oddawana obrazowi przechodzi na jego pierwowzór”. Twórcy wizerunków nie przedstawiali Boga niecielesnego; obraz służył przypominaniu, ponieważ nie każdy potrafił czytać. Jak pisał Jan z Damaszku:

[...] obrazem żywym, naturalnym, wiernym niewidzialnego Boga jest syn. Są też w Bogu obrazy i wzory przyszłych jego tworców. Poza tymi obrazami są rzeczy widzialne dla niewidzialnych i nie dających się ujawnić: obrazy wyrażają je zmysłowo dla słabego domysłu. Przez nie są nam słusznie przedłożone wyobrażenia rzeczy niewyobrażalnych i postacie rzeczy bezpostaciowych [...] obraz jest środkiem do przypominania [...] (Jan z Damaszku, 1988: 209–210).

¹⁰ Były to lata 726/730–842; za wyjątkiem panowania cesarzowej Ireny (797–802), która przywróciła kult obrazów jeszcze jako regentka swojego syna Konstantyna VI podczas II Soboru Nicejskiego w 787 r.

Papież Grzegorz Wielki (ok. 540–604) powtarzał: „Obraz jest [...] tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać [...]” (Grzegorz Wielki, 1988: 215; por. Kobielius, 2002c: 209–215). Argumenty obrońców kultu obrazów są w znacznej mierze aktualne.

W obrazowaniu prawd wiary artystów obowiązywała zasada zgodności z Pismem Świętym, nie zawsze jednak przestrzegana. Postanowienia Soboru Trydenckiego (1545–1563) zawierały zalecenia dotyczące sztuki sakralnej, w tym nakaz okazywania czci obrazom Chrystusa, Bogarodzicy Dziewicy i świętych, gdyż „cześć im okazywana odnosi się do pierwowzorów” (*Postanowienia...*, 1985: 391; por.: Boromeusz, 1985: 400–406; Ammannati, 1985: 407–413; Paleotti, 1985: 413 i nast.; *Uchwała synodu...*, 1985: 428–432¹¹).

Mimo to zarówno wcześniej, jak i później powstawały wizje nowatorskie, niejednokrotnie spotykające się z brakiem akceptacji. Wystarczy przywołać konkurs na drzwi do Baptysterium Florenckiego (1401), w którym jednym z warunków wykonania płaskorzeźby *Ofiary Abrahama* była zgodność z Biblią – wymóg ten w większym stopniu spełnił zwycięzca, Lorenzo Ghiberti (1378–1455). Innym przykładem jest niezaakceptowana, zbyt realistyczna, pierwsza wersja *Św. Mateusza* (1602) autorstwa Caravaggia (1571–1610), czy też tłumaczenie się przed Świętą Inkwizycją w 1573 r. Paolo Veronese’a (1528–1588) w związku z jego *Ostatnią Wieczerzą*, ostatecznie przemianowaną na *Uczę w domu Lewiego* (1573, Gallerie dell’Accademia, Wenecja) (*Przesłuchanie...*, 1985: 394–400). Artysta, znany z zamiłowania do wspaniałości, tworzył bogate kompozycje, wprowadzając do tematyki religijnej motywy dworskiego przepychu i okazałości oraz dodatkowe osoby towarzyszące (np. błaznów). Odpierając zarzuty inkwizytorów, stwierdził: „My malarze pozwalamy sobie na taką swobodę [*licentia poetica*] jak poeci i jak błaznowie” (*Przesłuchanie...*, 1985: 396).

Tym samym odwołał się do poczynionego już przez Arystotelesa (384–322 p.n.e.) rozłamu między prawdą nauki i sztuki¹², dokonanego po zastrzeżeniach Platona wobec iluzji sztuk pięknych zawartych w *Państwie* (Platon,

¹¹ W uchwałach Synodu Krakowskiego czytamy: „[...] chcemy by były usunięte z kościołów [...] obrazy przedstawiające Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie, na których maluje się dzieciątko Jezus schodzące z nieba w ludzkiej postaci jakoby wprost do łona Najświętszej Marii Panny. Takie obrazy dają sposobność do błędu [...]”. Przykładem może być *Zwiastowanie z Tryptyku de Mérode* (1420–1428) Roberta Campina, na którym maleńki Chrystus, niosąc krzyż, spływa ku Marii po strumieniu światła.

¹² Arystoteles, inaczej niż Platon, przyznawał sztukom odrębną sferę działania – prawda artystyczna była odmienna od prawdy naukowej, a „wypowiedzi artystyczne są jakby poza prawdą i fałszem” (zob. *Mysliciele...*, 1988: 50). Retor Gorgiasz (480–385 p.n.e.) twierdził, że poezja oraz m.in. malarstwo mają moc wprowadzania odbiorcy w stan zaszuchania, pozytywnego omamienia, oczarowania, zastygnięcia w jakimś wrażeniu, które przenosi człowieka w inny świat, w inną rzeczywistość, odrywania go od codzienności. Teoria ta stoi u początku wielkiej tradycji rozumienia sztuki jako tworzenia złudzeń, jako iluzji (por. Ziemia, 2005a: 29).

1988: 26–33), a przypomnianego przez Horacego (65–8 p.n.e.) w *Liście do Pizonów*: „malarze i poeci mieli zawsze słusznie [im daną] swobodę, by śmiało tworzyć co im się podoba” (Horacy, 1988: 52).

Podsumowując powyższe rozważania, można spróbować określić kilka podstawowych zadań sztuki zmierzających do ukazywania – na różne sposoby – piękna *sacrum*.

Sztuka ujawnia je poprzez piękno idei, piękno wyrażone za pomocą symboli i znaków oraz piękno odzwierciedlające ziemskie piękno stworzenia Bożego. Piękno idei dominuje przy tym nad pięknem kształtów. Sztuka odpowiada na ludzką potrzebę piękna: przypomina, uczy, wyjaśnia, unaocznia, rozbudza emocje, wzrusza oraz wywołuje zachwyt niezbędnym dla poznania. Gwarantem piękna, jego obietnicą i wzorem pozostaje *sacrum* – to w nim człowiek poszukuje najpełniejszych modeli piękna. Drogą poznania są zarówno systemy porządkujące (np. proporcje), jak i intuicja, rozumiana jako Boża emanacja i natchnienie. *Sacrum* jawi się jako najpełniejszy obszar, pojęcie, przestrzeń, idea i byt, w którym człowiek upatruje obecności piękna.

Sztuka określa relacje *profanum* wobec *sacrum* m.in. poprzez zastosowanie perspektywy hierarchicznej, perspektywy odwróconej właściwej ikonie czy poprzez wzajemne relacje postaci w obrębie kompozycji obrazu (Mazurczakowa, 1985: 5–53; zwłaszcza 22–31)¹³. Przekonuje o nadprzyrodzonym pochodzeniu przekazu o historii zbawienia przy pomocy dostępnych jej środków wyrazu (Ziemia, 2005a: 29 i nast.). Próbuje w imieniu człowieka zmierzyć się z tym, co pożądanym do oglądania i zrozumienia, a zarazem niepojęte. Do przedstawień historii wiary dołącza niejednokrotnie malarski komentarz dotyczący rzeczywistości nadprzyrodzonej, często realizowany poprzez zjawiska świetlne¹⁴.

Relacjonuje wprost (obrazuje) poprzez odesłania (symbole¹⁵, odniesienia do tekstów) i kompozycje słowno-obrazowe (Maślińska-Nowakowa, 1969: 195–213). Posługuje się symboliką jawną i ukrytą, odsyłającą widza do wydarzeń historii zbawienia (Panofsky, 1971: 122–150), a także rozszerzającą czas przedstawiony w obrazie (Mazurczakowa, 1985: 15 i nast.¹⁶). Obrazując

¹³ Zob. analiza obrazu Jana van Eycka *Madonna kanonika van der Paele* (1436), Groninger Museum, Brugia.

¹⁴ Zob. np. Matthias Grünewald, *Ołtarz z Isenheim* (ok. 1515), otwarty, druga odsłona *Narodziny z koncertem aniołów*, Musée Unterlinden, Colmar.

¹⁵ Na przykład refleks okna na gładkich wypukłych powierzchniach „zyskał sens symbolu światła, a jako niedwuznacznie ukazujący znak krzyża, łatwo mógł się stać także religijnym symbolem światła. [...] Dla mistycznego myślenia światło było objawieniem boskości [...]” (Białostocki, 1982b: 82; zob. też 68–85). Zob. także obraz Albrechta Dürera, *Madonna z Dzieciątkiem i z goździkiem* (1516), Alte Pinakothek, Monachium.

¹⁶ Analiza czasu przedstawionego w obrazie Roberta Campina, *Madonna przed ekranem kominka* (1430), National Gallery, Londyn.

dzieje świętych, unaocznia ich nieustanne wstawienictwo oraz obecność czasu świętego w życiu człowieka – m.in. poprzez „przebicie lica obrazu” i wejście przedstawienia w przestrzeń widza (Ziemia, 2005b: 149 i nast.; 2011: 157–162)¹⁷. Widz, poszukujący piękna *sacrum*, drogi powrotnej, miejsca świętego, wzoru, piękna idei i formy, cudownych mocy oraz działań, zostaje w ten sposób włączony w przestrzeń obrazu. Jednym z celów sztuki jest ukazywanie cudownych wydarzeń z historii świętych, dokonujących się za sprawą *sacrum*¹⁸. Jest nim także obrazowanie tych wydarzeń w kontekście realizacji Bożego planu, przy wsparciu Boga i w obecności postaci świętych.

W architekturze twórczość artystyczna tworzy dom Boga, kształtuje jego formę, dekoruje go i przesycza światłem¹⁹, wprowadza światło adaptowane²⁰, ustala idealne proporcje, posługuje się figurami doskonałymi w celu stworzenia przestrzeni sakralnej oraz symbolicznego „wbudowania” w mury Kościoła doskonałych chrześcijan²¹, nasącza tekstem²², obrazem i symboliką, tworząc wizję Niebiańskiej Jeruzolimy (Kobielus, 2002a: 81–91; 2004).

¹⁷ Zob. np. Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski* (1432), katedra św. Bawona, Gandawa – stopa Adama opuszcza przestrzeń obrazu, księgi proroków Zachariasza i Micheasza wychodzą poza przestrzeń dzieła; Jan van Eyck, *Dyptyk zwiastowania* (ok. 1435–1441), Muzeum Thyssen-Bornemisza, Madryt – przebicie lica obrazu, wejście w sferę widza; skrzydła anioła oraz cokoły postaci namalowane na rzeczywistej ramie; Sandro Botticelli, *Św. Augustyn w swojej celi* (1490–1494), Galleria degli Uffizi, Florencja – kotara, wychodzi z przestrzeni obrazu, wkracza w sferę widza.

¹⁸ Na przykład Jacopo Tintoretto, *Święty Jerzy i smok* (1555–1558), National Gallery, Londyn – postać Boga widoczna na niebie w ogromnej świetlistej mandorli.

¹⁹ Otto von Simson wskazuje m.in. na budowlę kościelną jako obraz nieba, doskonałość form geometrycznych, świetlistą jasność. Podkreśla, że „[...] średniowieczna filozofia piękna nie wywodziła się [...] z wrażeń zmysłowych, a w każdym razie nie było to ani jej źródło wyłączne, ani pierwszorzędne [...]”. Dla ówczesnego myśliciela piękno nie było wartością niezależną; było ono przede wszystkim promieniowaniem prawdy, blaskiem doskonałości bytu, wreszcie właściwością rzeczy, która odzwierciedla ich boskie pochodzenie. Światło i świetliste przedmioty dawały – nie inaczej niż harmonie muzyczne – wyobrażenie o doskonałości kosmosu, pozwalając przeczuwać potęgę Stwórcy” (von Simson, 1989: 83).

²⁰ Przykładowo: Gian Lorenzo Bernini, *Tron św. Piotra* (1657–1666) w Bazylice św. Piotra na Watykanie; rzeźba *Ekstaza św. Teresy* (1647–1652) w kaplicy Cornaro w Kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie; lub ołtarz główny kościoła św. Anny w Krakowie (1692–1703), gdzie zostało wykorzystane naturalne światło padające z okna.

²¹ Lech Kalinowski pisał, że „[...] kościół zbudowany z doskonałych, bo »kwadratowych« kamieni jest obrazem Kościoła, jako ciała mistycznego złożonego z doskonałych, bo »kwadratowych« chrześcijan [...] większe kamienie, mające postać doskonałych figur geometrycznych [...], starannie gładzone [...], umieszczane na zewnątrz [nietynkowanych – A.S.-K.] murów uosabiały ludzi o najwyższym stopniu doskonałości wewnętrznej [...]” (Kalinowski, 1989: 13–56, zwłaszcza 17–18).

²² Zofia Maślińska-Nowakowa wyjaśnia, że na fryzie belkowania kościoła św. Anny w Krakowie została opisana ludzka genealogia Chrystusa, począwszy od słów *Liber*

Sztuka ukazuje wiernym tajemnicę *sacrum*, np. przez odślanianie kotary²³, lub pozwala zajrzeć do innego świata przez łuki drzwi, bram, portali czy nagrobków (Białostocki, 1982a: 158–186; Saar-Kozłowska, 2013: 125–162, zwłaszcza 144–148). Dla przedstawiania zjawisk nadprzyrodzonych wykorzystuje bezruch, trwanie, unoszenie się, lot²⁴, świetlne określanie – konturowanie dymem postaci fruujących aniołów²⁵, wybór i oznaczenie postaci nadprzyrodzonych poprzez nimby, aureole lub np. wyróżnienie wyjątkową urodą i strojem, komentarz obrazowo-symboliczny w tle. Umożliwia duchową podróż do miejsc świętych (np. labirynty w posadzkach świątyń), ukazuje wizje związane z historią zbawienia (Labuda, 2002: 541–566)²⁶, a także religijne uniesienia²⁷.

Na zakończenie rozważań nad rolą sztuki w zaspokajaniu potrzeby ukazywania piękna *sacrum* chciałoby się zapytać: czy człowiek – jako artysta – tworzy wartości nowe, czy jedynie doświadcza natchnienia i poznania jako przejawów szczególnych zdolności udzielonych mu przez Stwórcę? Czy piękno *sacrum* pozostaje niezmiennie, niezależnie od wzrostu lub pomniejszenia piękna ziemskiego, jak sugerował Platon, czy też ulega przemianom i doskonaleniu w ramach *creatio continua*, a człowiek, poszukując na ziemi jego zagubionego wzoru, współpracuje ze Stwórcą?

Uwzględniając sytuację sztuki współczesnej, należy rozważyć, czego oczekuje dzisiejszy odbiorca. Czy nadal pragnie ukazywania piękna *sacrum* i wsparcia w jego poznaniu poprzez piękno widzialne? Odpowiedź wydaje się twierdząca, jednak problem jakości współczesnej sztuki sakralnej bywa niepokojący. Wobec kryzysu sztuki obrazującej oraz częstego obniżenia

Generationis Jesu Christi, umieszczonych na otwartej na pierwszej stronie księdze Ewangelii św. Mateusza, otoczonej świetlistą rzeźbioną glorią oraz smugą naturalnego światła padającego z okna znajdującego się ponad ołtarzem głównym (Maślińska-Nowakowa, 1969: 197–198).

²³ Por. Arnolfo di Cambio, *Nagrobek kardynała de Braye* (po 1282), San Domenico w Orvieto – ukazywanie tajemnicy, odślanianie kotary skrywającej ciało zmarłego przebywającego w rzeczywistości nadprzyrodzonej.

²⁴ Zob. np. Jacopo Tintoretto, *Cud świętego Marka ratującego niewolnika* (1548), Gallerie dell'Accademia, Wenecja.

²⁵ Zob. np. jedną najznakomitszych wersji ujawnienia obecności istot duchowych w dziejach malarstwa – Jacopo Tintoretto, *Ostatnia wieczerza* (1592–1594), San Giorgio Maggiore, Wenecja.

²⁶ Adam S. Labuda napisał, że obraz *Męka Chrystusa* (ok. 1480–1490), Toruń, kościół św. Jakuba – pozwala odbyć w myśli, w formie zastępczej, pielgrzymkę duchową do Ziemi Świętej. W obrazie *Biczowanie* (1490–1500), Muzeum Diecezjalne, Pelplin – środkami artystycznymi malarz przetłumaczył wewnętrzne widzenie fundatora na zewnętrzny obraz; został poruszony problem przedstawienia modlitwy i religijnej wizji.

²⁷ Zob. np. Gian Lorenzo Bernini, *Ekstaza św. Teresy* (1647–652), Kaplica rodziny Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie.

poziomu artystycznej realizacji sakralnych rodzi się pytanie, czy lepszą drogą nie staje się ponownie wyrażanie piękna *sacrum* poprzez harmonię proporcji, światło, znaki i symbole zakorzenione w tradycji. Nie zawsze są one jednak czytelne dla współczesnego odbiorcy, który często potrzebuje komentarza, aby symbole mogły spełnić funkcję rozbudzenia i dopełnienia wiedzy archetypicznie obecnej w ludzkim umyśle. Żyjemy bowiem w kulturze nasyconej łatwo dostępnym obrazem, a jednocześnie odczuwamy potrzebę komunikacji symbolicznej.

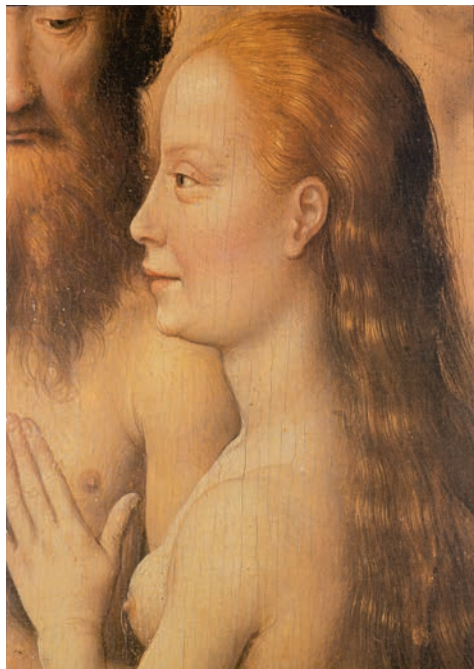
W poszukiwaniu piękna *sacrum* nadszedł zatem etap poszerzenia jego zakresu i skorzystania z osiągnięć nauki, które pozwalają przesunąć punkt ciężkości z ziemskiego odwzorowania ku kontemplacji piękna samego dzieła stworzenia.



Fot. 1. Mieczysław Saar, *Powszechność życia w kosmosie*, 1978, olej na płótnie, 172,5 × 140 cm, własność prywatna, fot. P. Koźurno



Fot. 2. Simone Martini, *Zwiastowanie*, 1333, fragment, Galleria degli Uffizi, Florencja, rep. wg Miny Gregori (oprac.); wprowadzenie Antonio Paolucci i Marco Chiarini; *Galerie Florencji Uffizi i Pitti*, tłum. Hanna Cieśla, Arkady, Warszawa 2003, s. 47, il. 41



Fot. 3. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, otwarty, fragment (postać zbawionej), 1467–1471, Muzeum Narodowe w Gdańsku, rep. wg Michała Walickiego, *Hans Memling. Sąd Ostateczny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: „Auriga”, Warszawa 1981 (ilustracje bez paginacji)



Fot. 4. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, otwarty, fragment (postać potępionej), 1467–1471, Muzeum Narodowe w Gdańsku, rep. wg Michała Walickiego, *Hans Memling. Sąd Ostateczny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: „Auriga”, Warszawa 1981 (ilustracje bez paginacji)



Fot. 5. Fra Angelico, *Sąd Ostateczny*, ok. 1431, fragment, Museo di San Marco, Florencja, rep. wg Diane Cole Ahl, *Fra Angelico*, Phaidon Press, London 2008, s. 76, il. 57



Fot. 6. Hieronymus Bosch, *Wizje Sądu Ostatecznego*, 1500–1504, fragment, *Wzniesienie błogosławionych / Wstąpienie do nieba*, Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa, Wenecja, rep. wg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Poliptyk_Hieronima_Bocha_Visions_of_the_Hereafter_%28cropped4%29.JPG. (dostęp: 24.01.2026)



Fot. 7. Sandro Botticelli, ilustracja do *Boskiej Komedii* Dantego, *Raj*, ok. 1490, fragment, Der Sammlung Hamilton, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, rep. wg. *Botticelli Renaissance*, hrsg. von Mark Evans und Stefan Weppelmann mit Ana Debenedetti and Ruben Rebmann; Übersetzung aus dem Englischen: Birgit Lemerz-Beckschäfer. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin; Munich: Hirmer Verlag, 2015, s. 307



Fot. 8. Sandro Botticelli, *Madonna Magnificat*, ok. 1482-1483, fragment, Galleria degli Uffizi, Florencja, rep. wg Giancarla Benevola, *Botticelli 500*, przekład Krzysztof Stopa, Jedność, Kielce 2023, s. 122



Fot. 9. Jacopo Tintoretto, *Cud św. Marka*, ok. 1548, Gallerie dell'Accademia, Wenecja, rep. wg Gleba Simonova, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Tintoretto_-_Miracle_of_the_Slave.jpg. (dostęp: 2.02.2026)

Bibliografia

- Alberti, L.B. (1963). *O malarstwie*. wyd. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Alighieri, D. (1990). *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz. Warszawa: PWN.
- Ammannati, B. (1985). *List do członków Akademii rysunku*, tłum. J. Białostocki, 407–413. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Św. Augustyn (1988a). *O muzyce*, tłum. D. Turkowska, 223–224. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Św. Augustyn (1988b). *Wyznania*, tłum. W. Tatarkiewicz, 224–225. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.

- Bernard z Clairvaux (1988). *Apologia skierowana do Wilhelma, opata St. Thierry*, tłum. J. Białostocki, W. Tatarkiewicz, 230–233. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści osztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Białostocki, J. (1956). *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Białostocki, J. (1982a). *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, 158–186. W: J. Białostocki. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa: PWN.
- Białostocki, J. (1982b). *Okno i okno. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, 68–85. W: J. Białostocki. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa: PWN.
- Białostocki, J. (1985). [Komentarz do] Federico Zuccari, *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, 1607, tłum. J. Białostocki, 489. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Białostocki, J. (1988). *Arystoteles*, 49. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Biblia Tysiąclecia Online* (2003). Poznań: Pallottinum. <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=287>. (dostęp: 22.01.2026).
- Boromeusz Karol św. (1985). *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła*, tłum. J. Białostocki, 400–406. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- da Vinci, L. (1988). *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, 545–612. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Durandus, W. (1988). *Reguły służby bożej*, tłum. J. Białostocki, W. Tatarkiewicz, 239–242. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Epifaniusz z Salaminy (1988). *List do cesarza Teodozjusza*, tłum. J. Białostocki, 202–203. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Grzegorz Wielki (1988). *List do Serenusa*, tłum. W. Tatarkiewicz, 215–216. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Honoriusz z Autun (1988). *O klejnocie duszy*, tłum. W. Tatarkiewicz, 239. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Horacy (1988). *List do Pizonów*, tłum. T. Sinko, 51–54. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Ghyka, M.C. (2014). *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. I. Kania. Kraków: Universitas.
- Jaroszyński, P. (1992). *Spór o piękno*. Poznań: Fonopol.
- Jan biskup z Tesaloni (1988). *Usprawiedliwienie malarstwa religijnego*, tłum. J. Białostocki, 205–206. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.

- Jan z Damaszku św. (1988). *O prawowitej wierze*, tłum. W. Tatarkiewicz, 208–211. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Kalinowski, L. (1989). *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, 13–56. W: L. Kalinowski. *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*. Warszawa: PWN.
- Krąpiec, A.M. OP (2013). *Byt a piękno*, 7–26. W: *Spór o piękno*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*. (b.r.). <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkI-2-1.htm>. (dostęp: 30.08.2025).
- Klauza, K. (2008). *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Kobielus, S. (2002a). *Idea Niebiańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła św. Anny w Krakowie*, 81–99. W: S. Kobielus. *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*. Ząbki: Apostolicum Wydawnictwo Księży Pallotyńów.
- Kobielus, S. (2002b). *Pojęcie piękna w pismach Albrechta Dürera*, 11–36. W: S. Kobielus. *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*. Ząbki: Apostolicum Wydawnictwo Księży Pallotyńów.
- Kobielus, S. (2002c). *Symboliczna sztuka średniowiecza jako narzędzie do prezentacji rzeczywistości niewidzialnej*, 209–215. W: S. Kobielus. *Dzieło sztuki, dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*. Ząbki: Apostolicum Wydawnictwo Księży Pallotyńów.
- Kobielus, S. (2004). *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*. Ząbki: Wydawnictwo Pallottinum.
- Ksenofont (1988). *Wspomnienie o Sokratesie*, tłum. L. Joachimowicz, 22–25. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Labuda, A.S. (2002). *Modlitwa, widzenie i przedstawienie w późnogotyckim obrazie Biczowania z kościoła świętego Jana w Toruniu*, 541–566. W: W. Bulsza, L. Sadko (red.). *Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Maślińska-Nowakowa, Z. (1969). *Formy słowno-obrazowe kościoła św. Anny w Krakowie*, 195–213. W: M. Witwińska (red.). *Treści dzieła sztuki*. Warszawa: PWN.
- Mazurczakowa, U.M. (1985). *Próba analizy czasu przedstawionego w obrazie*. *Rocznik Historii Sztuki*, 15, 5–53.
- Michalski, S. (1985). *Zagadnienia sztuki w pismach reformatorów w Europie północnej*, (108–111: wypisy z komentarzami; 114–131). W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Mikołaj z Kuzy (1988). *Prostaczk o umyśle*, tłum. W. Tatarkiewicz, 247–248. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500* (1988), wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.

- Neckam, A. (1988). *O naturach rzeczy*, tłum. J. Białostocki, 227–229. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Paleotti, G. (1985). *Rozprawa o obrazach świętych i świeckich*, tłum. J. Białostocki, 413–421. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Panofsky, E. (1971). *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. “Spiritualia sub metaphoris corporalium”, 122–150. W: E. Panofsky. *Studia z historii sztuki*, Warszawa: PIW.
- Platon (1924). *Uczta*, tłum., wstęp, objaśnienia, ilustracje W. Witwicki. Lwów-Warszawa: Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych.
- Platon (1988). *Państwo*, tłum. W. Witwicki, 33–34. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Postanowienia Soboru Trydenckiego* (1985), tłum. J. Białostocki, 390–393. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Przesłuchanie Paolo Veronese. Protokół z posiedzenia Trybunału Inkwizycji* (1985), tłum. J. Białostocki, 394–400. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Ripa, C. (1603). *Iconologia ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall’antichità, & di propria inuentione*. Roma: Appresso Lepido Facij.
- Saar-Kozłowska, A. (2004). *Mieczysław Saar. Malarstwo. Monografia wydana z okazji 50-lecia pracy twórczej*. Toruń: Toruńska Oficyna Wydawnicza.
- Saar-Kozłowska, A. (2013). *Szczęśliwość wieczna królowny Anny Wazówny. W niebie pod kopułą pomnika grobowego*. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLIV, Nauki Humanistyczno-Społeczne*, z. 414: 125–162.
- Saar-Kozłowska, A. (red.) (2024). *Zniszczyć obraz. Ikonoklazm europejski: akt destrukcji i akt twórczy*. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Saar-Kozłowska, A. (w druku). *Warsztat malarski Mieczysława Saara, Wszystko można zobaczyć w zachwycie [artykuł jako część monografii: Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta..., t. IV]*.
- Simson von, O. (1989). *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska. Warszawa: PWN.
- Spór o funkcję i kult obrazów* (1988), 199–221. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Steiger, J.A. (2005). *Medizinische Theologie. Christus medicus und theologia medicinalis bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit. Mit Edition dreier Quellentexte*. Leiden-Boston: Brill.
- Tatarkiewicz, W. (1988). *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: PWN.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600* (1985), wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Tomasz z Akwinu (1988). *Suma teologiczna, O fizyce*, tłum. W. Tatarkiewicz, 234–238. W: *Mysłliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.

- Uchwała Synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym* (1985), tłum. G. Chilkiewicz, 232–428. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.
- Witelo (1988). *Optyka*, tłum. W. Tatariewicz, 242–246. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Witruwiusz (1988). *Dziesięć ksiąg o architekturze*, tłum. K. Kumaniecki, 66–106. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wyb. i oprac. J. Białostocki. wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Zawada, M. (2014). *Duchowość piękna. Kosmokalia, antropokalia, teokalia w doświadczeniu mistycznym*. Poznań: Wydawnictwo Warszawskiej Prowincji Karmelitów Bosych.
- Ziemia, A. (2005a). *Iluzja jako zasada sztuki*, 29–36. W: A. Ziemia. *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1600*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ziemia, A. (2005b). *Przełamać barierę*, 149–238. W: A. Ziemia. *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1600*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ziemia, A. (2011). *Iluzja w malarstwie niderlandzkim – nowa koncepcja obrazu*, 157–162. W: A. Ziemia. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Zuccari, F. (1985). *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, 1607, tłum. J. Białostocki, 473–488. W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki. Warszawa: PWN.

Abstrakt

Sztuka reaguje na daną człowiekowi przez Stwórcę potrzebę piękna, na obserwowanie przejawów manifestacji *sacrum* oraz na jego odnajdywanie w aspekcie piękna. Poszukiwane piękno jest pięknem Bożego stworzenia oraz Bożego planu dzieła stworzenia. Ludzkie twory piękna stanowią wyraz boskiego aspektu obecnego w człowieku. Myśliciele, filozofowie i artyści, doznając Bożej emanacji, wykorzystywali obrazy piękna ziemskiego, aby próbować oddać wielkość piękna *sacrum*, a tym samym ukazać je wobec słabości ludzkiego poznania.

Sztuka człowieka w służbie *sacrum* jest „oddaną” Bogu ideą piękna. Artysta, poszukując piękna w *sacrum*, „tropi” Boga i próbuje dać człowiekowi wyobrażenie o Nim. Ujawnia piękno w aspekcie materialnym, aby odstąpić jego aspekty duchowe. Piękno jest jednym ze sposobów samoobjawienia się Boga człowiekowi, a w sztuce – jedną z metod odwzorowania *sacrum*. Potrzeba piękna w *sacrum* oraz możliwość odnalezienia w sztuce pocieszenia wobec kresu życia ludzkiego (np. poprzez obrazową wizję zaświatów) narasta szczególnie w dobie współczesnego kryzysu sztuki religijnej.

Art in Response to the Need of Representing the Beauty of *Sacrum*

Abstract

Art responds to the human need for beauty – understood as a gift of the Creator – as well as to the desire to witness manifestations of the sacred and to recognise the sacred through beauty. The beauty sought is the beauty of God’s creation and of the divine plan within the work of creation. Human artistic creations can be seen as expressions of the divine dimension present in the human person. Thinkers, philosophers, and artists, experiencing a divine emanation, have drawn on images of earthly beauty in an attempt to convey the grandeur of sacred beauty, thereby making it accessible despite the limits of human cognition. Art placed at the service of the sacred may be understood as an idea of beauty “offered” to God. In seeking beauty within the sacred, the artist “traces” God and tries to offer the viewer an imaginative apprehension of the divine. By presenting beauty in material forms, the artist discloses its spiritual aspects. Beauty is one mode of God’s self-revelation to humanity and, in art, one means of representing the sacred. The need to encounter beauty in the sacred – and to find in art consolation in the face of human mortality (for instance, through visual visions of the afterlife) – becomes especially urgent in the contemporary context of a crisis of religious art.

Słowa kluczowe: teoria piękna, *sacrum*, funkcje sztuki, rola artystów, doktryny artystyczne, filozofia, sztuka, symbolika

Keywords: theory of beauty, the sacred, *sacrum*, function of art, role of the artist, artistic doctrine, philosophy, art, the arts, symbolism

Dr Alicja Saar-Kozłowska – absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, specjalność Konserwatorstwo i Muzealnictwo. Adiunkt w Katedrze Zabytkoznawstwa i Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się głównie na sztuce nowożytnej przede wszystkim terenów Polski, Szwecji i Włoch oraz na zagadnieniach współczesnego wystawiennictwa. Wśród szczegółowych tematów badawczych znalazły się m.in.: biografia, pochówek i pomnik grobowy Anny Wazówny; nagrobek króla Szwecji Jana III Wazy w katedrze w Uppsali; rzeźba polska w XVII w.; rzeźba włoska XV w.; badania źródłowe dotyczące rodziny Wazów w Polsce i w Szwecji; zagadnienia ikonografii nowożytnej (np. symbolika perły, zwierząt, złota). Autorka tekstu *Uwagi o fikcji i fantazji w symbolice zwierząt w czasach nowożytnych* („Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, Nauki Humanistyczno-Społeczne” Toruń 2016, t. XLVII: 93–127); redaktorka i współredaktorka książek: J. Puciata-Pawłowska, *Moje życie*, wspomnienia wybrał K.K. Pawłowski, oprac. do druku, komentarze i przyp., red. nauk. A. Saar-Kozłowska, Toruń 2020; *Zniszczyć obraz. Ikonoklazm europejski. Akt destrukcji i akt twórczy. Studia pod redakcją Alicji Saar-Kozłowskiej*, Warszawa 2024. Prezes Oddziału Toruńskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, członek Towarzystwa Naukowego w Toruniu, sekretarz naukowy Międzynarodowego Centrum Zarządzania Informacją w Toruniu (2008–2020), członek Towarzystwa Miłośników Torunia oraz Polskiego Towarzystwa Badaczy Wieku Siedemnastego. Kontakt: alicja-saar@o2.pl oraz alasaar@umk.pl.

II. Jak i co chce widzieć artysta?

Sebastian Stankiewicz

Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-0200-4780

Czy artysta widzi więcej? – fenomenologiczne i neuroestetyczne refleksje na temat modalności wzrokowej i struktury widzenia. Albo o potencjale metafizycznym widzenia

Teoretyczny kontekst badań nad modalnością wzrokową a sztuka

Badania nad wizualnością – *visual culture studies* czy *Bildwissenschaft* – to różne nazwy rozwijającego się od kilku dekad w naukach humanistycznych i społecznych kierunku badań interdyscyplinarnych, których przedmiotem są: wzrok, obraz, sposoby widzenia, praktyki patrzenia oraz ogólnie figura i metafora oka¹. Dominują tutaj szersze ujęcia koncentrujące się wokół rozpoznania wizualnego charakteru naszej kultury i różnych najogólniejszych zakresów zależności pomiędzy wzrokiem a wiedzą, wzrokiem a ontologią,

¹ Bujny rozwój współczesnych badań nad wizualnością następuje z końcem XX w. i właściwie trwa do teraz, jednak w opinii teoretyków stanowi on przeformułowanie kwestii, które pojawiły się już w nurtach awangardy i jej teorii w latach 20. i 30. XX w., zwłaszcza tych związanych z fotografią i filmem (np. Walter Benjamin, László Moholy-Nagy czy Béla Balázs, jeśli chodzi o teorię, a w sztuce m.in. Dziga Wiertow, realizując w 1924 r. filmowy dokument *Kino-oko*, dostarczył nośnej metafory widzenia i oka).

wzrokiem a władzą, wzrokiem a etyką (Levin, 1993b: 3), wzrokiem a technologią, a także wzrokiem a sztuką. Odkrywanie przez współczesnych badaczy okulocentrycznego nastawienia kultury Zachodu (zob. Levin, 1993a, 1993b; Jay, 1994; Pallasmaa, 2012, 2015) – sięgającego, jak się wskazuje, czasów filozofii Sokratesa i myśli o „rozumie jako zwierciadle natury”, pojęcia „refleksja” konotującego w powszechnym odbiorze „wzrokowe odbicie” czy świadomości, że antyczna *θεωρία* [theoria] oznacza zarówno rozumienie, poznanie, jak i polegający na kontemplacji ogląd – przynosi nam rozeznanie, jak głęboko metafora widzenia wiąże się z wątkiem epistemicznym. Proste uzmysłowienie sobie faktu, że badacze najczęściej „dostrzegają”, „zauważają”, „zwracają uwagę”, prezentują swój „punkt widzenia” i „obrazy świata”, pokazuje, że praktyki widzenia, świadomie lub nieświadomie, często wprost utożsamia się z praktykami epistemicznymi, czyli z wiedzą. Najbardziej oczywiste narzędzie intersubiektywnej komunikacji, jakim jest język naukowego dyskursu, stanowi świadectwo tego uwikłania.

Warto zauważyć, że w rozległym planie inter- lub transdyscyplinarności współczesnych badań naukowych, odkrywaniu potencjału widzenia nie tylko w jego funkcji epistemicznej, ale także w jego funkcji społecznej, politycznej, kulturalnej i artystycznej, bardzo często towarzyszą również biologicznie nacechowane lub otwarcie biologicznie ukierunkowane badania nad percepcją wzrokową jako zmysłową modalnością. Szczególną rolę odgrywają tu prowadzone równoległe i niezależnie od humanistyki i nauk społecznych badania w ramach dynamicznie rozwijających się w ostatnich trzech dekadach neurobiologii i psychologii poznawczej, których osiągnięcia dostarczają nową wiedzę o ludzkich systemach poznawczych, afektywnych i zmysłowych² oraz inspirują do – interesującej z perspektywy tego artykułu – refleksji nad sztuką, artystycznością i doświadczeniem estetycznym.

Historia uwzględniania przez filozofów, estetyków, historyków i teoretyków sztuki elementów szczegółowych badań nauk przyrodniczych dotyczących percepcji wzrokowej jest długa, chociaż dopiero obecnie – m.in. z przyczyn technologicznego uwrażliwienia współczesnej kultury na tematykę wizualności – zaczynamy sobie z niej wyraźnie zdawać sprawę. Przywołanie skróconej i pobieżnej sekwencji faktów historycznych sugeruje m.in., że zainicjowane na przełomie XVII i XVIII w. przez Isaaka Newtona fizyczne badania nad optyką, światłem i kolorem oraz filozoficzna refleksja nad percepcją George’a Berkeleygo z pewnością miały wpływ na XIX-wieczne, psychologiczno-fizyczne dociekania nad kolorem Johanna Wolfganga Goethego oraz traktat o harmonii i kontraście kolorystycznym chemika Michela

² Jest to związane zwłaszcza z pojawieniem się na początku XXI w. w powszechnym eksperymentalnym użyciu nieinwazyjnych metod neuroobrazowania, m.in. funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI), magnetoencefalografii (MEG) i przezczaszkowej stymulacji magnetycznej (TMS).

Eugène'a Chevreula³. Druga połowa XIX w. to moment wyodrębnienia z filozofii i dynamicznego rozwoju psychologii jako autonomicznej dyscypliny, zwłaszcza ukierunkowanej na mierzenie i badanie percepcji wzrokowej szkoły psychologii eksperymentalnej Wilhelma Wundta, Hermanna von Helmholtza, Gustava Fechnera i Ernsta Webera⁴, a następnie pod jej wpływem, i po części w opozycji do niej, powstanie na początku XX w. percepcyjnie zorientowanej szkoły psychologii postaci i teorii Gestalt Maxa Wertheimera, Kurta Koffki i Wolfganga Köhlera⁵. Pośród wymienionych badaczy wielu łączyło wprost wyniki swoich przyrodniczo nacechowanych badań nad widzeniem i percepcją ze sztuką i jej odbiorem. Czynili tak m.in.: Goethe, Chevreul⁶, Helmholtz (1902), Fechner oraz kontynuator Gestaltu – Rudolf Arnheim.

Zastosowanie tej biologicznie sprofilowanej wiedzy od 2. poł. XIX w. bezpośrednio w nowo tworzącej się historii sztuki i estetyce zaczęto określać mianem podejść sensualistycznych lub psychologicznych. Zwłaszcza ta ostatnia etykieta – „psychologii”, „psychologii sztuki” lub „psychologii twórczości” – stała się poręczną kategorią, do której właściwie do 2. poł. XX w. włączano wszelkie biologicznie ukierunkowane teorie: „sensualizmu”, „ożywienia”, „empatycznego wczucia”, „dynamicznego pola sensorycznego” (Mallgrave, 2011: 41–97)⁷ lub „psychologii twórczego oka” (Arnheim, 2005). Dopiero od końca XX w., kiedy w kontekście znacznego przyrostu biologicznej

³ Prace Newtona pojawiły się w 1704 i 1728 r. (1704: *Opticks: or, a treatise of the reflections, refractions, inflexions and colours of light*; 1728: *Optical Lectures*); Berkeleya w 1709 r. (*An Essay towards A New Theory of Vision*); Goethego w 1810 r. (*Zur Farbenlehre*); Chevreula w 1839 r. (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*).

⁴ Fechner stworzył na podstawie koncepcji psychofizyki (dyscyplina, którą zaproponował wraz z Weberem jako naukę polegającą na eksperymentalnym, matematycznym mierzeniu percepcji) program tzw. estetyki „von unten” (estetyki oddolnej, *induktiv*) w opozycji do dotychczasowego sposobu uprawiania filozofii sztuki „von oben” (odgórnej, *deduktiv*; zob. Fechner, 1876). W ramach proponowanej formuły postulował kwantyfikowalną wymierność wielu parametrów percepcji wzrokowej, doświadczenia estetycznego i jakości estetycznych. Zainicjowane przez Fechnera podejście badawcze w estetyce i w badaniach nad sztuką jest rozwijane do dzisiaj, przede wszystkim w ramach tzw. estetyki eksperymentalnej.

⁵ Opozycyjność przedstawicieli psychologii postaci (Gestaltu) wobec wcześniejszych badań polegała na odrzuceniu atomistycznego podejścia do różnych modalności zmysłowych na korzyść holistycznego ujęcia kooperacji wielu modalności zmysłowych w „dynamicznym polu percepcyjnym” (zob. Mallgrave, 2011: 85–97).

⁶ Inspirująca rola traktatu Chevreula w powstaniu i ukształtowaniu się francuskiego impresjonizmu została omówiona w pracy *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain* (Zeki, 1999: 209–215; por. także: Stankiewicz, 2016a: 72–83).

⁷ Mallgrave, koncentrując się na pojęciu „ucieleśnienie”, tropi biologiczne wątki w teoriach architektury. Zalicza do sensualizmu ujęcia Edmunda Burke'a, Uvedale'a Price'a i Richarda Payne'a Knighta; do podejścia ożywionego – poglądy Karla Friedricha Schinkla, Carla Böttichera i Gottfrieda Sempera; do stanowiska empatycznego – pisma Friedricha

wiedzy na temat zmysłowo-afektywnych systemów poznawczych człowieka zaczęto otwarcie pisać i mówić o wizualności, zarzucono w tym kontekście nazbyt ogólną – a tym samym budzącą coraz więcej nieporozumień – kategorię „psychologii sztuki”. Zaproponowano w jej miejsce bardziej precyzyjne etykietowanie różnych perspektyw badań nad sztuką przy użyciu terminu „percepcja” i często przy tym podkreślano źródłowy, neurobiologiczny kontekst badania jej mechanizmów.

W ten sposób w historii sztuki i estetyce na przełomie wieków pojawia się wiele percepcyjnie zorientowanych podejść do badań nad sztuką. Choć w historii „percepcyjnie zorientowanej historii sztuki” można odnaleźć wiele nazwisk badaczy z XIX i XX w.⁸, to wśród najmocniej ugruntowanych w neurobiologii i neuroestetyce stanowisk należy wymienić *neuronale Kunstgeschichte* Karla Clausberga (1999) oraz neurohistorię sztuki Johna Oniansa (2007). Z kolei w „historii percepcyjnie zorientowanej estetyki”, oprócz zorientowanej zdecydowanie na modalność wzrokową neuroestetyki, czyli neurologii estetyki, Semira Zekiego (1999), przeważają ujęcia sprofilowane na szeroko rozumianą percepcję ucieleśnioną i doświadczenie estetyczne, m.in.: somaestetyka Richarda Shustermana (1999), fenomenologia architektury Juhaniego Pallasmaa (2012) czy oparta na cielesnych metaforach estetyka ludzkiego rozumienia Marka Johnsona (2007).

Ten związek, bynajmniej niewyczerpujący przegląd biologicznie inspirowanych badań nad wizualnością i widzeniem w kontekście doświadczenia artysty, sztuki i doświadczenia estetycznego ma służyć precyzyjniejszemu usytuowaniu badawczej perspektywy odpowiedzi na pytanie „Czy artysta widzi więcej?”. Wychodząc od fenomenologicznego poziomu opisu przeżywanego doświadczenia, na którym pojawia się wiele kwestii domagających się wyjaśnienia, korzystam z neuroestetyki Zekiego oraz innych badań neurobiologicznych nad modalnością wzrokową, aby wyjaśnić fenomen

i Roberta Vischerów, Heinricha Wölfflina i Adolfa Göllera; do podejścia dynamicznego pola sensorycznego – koncepcje badaczy Gestaltu.

⁸ Wykorzystuję tu pojęcie „percepcyjnie zorientowanej historii sztuki” Łukasza Kędziory, który na podstawie neurohistorii sztuki Johna Oniansa proponuje własne podejście do współczesnej historii sztuki uwzględniające neuroestetykę Semira Zekiego i Vilayanura Ramachandrana. Kędziora opisuje historię tego rodzaju badań, analizując koncepcje Aloisa Riegla, Heinricha Wölfflina, Hansa Prinzhorna, Aby Warburga, Rudolfa Arnheima, Władysława Strzemińskiego, Ernsta Gombricha, Maxa Imdahla, Gottfrieda Boehma i Wolfganga Kempa, oraz uwzględnia z jednej strony wstrzeźliwość wobec biologii percepcji, ale z drugiej odnoszące się do niej – koncepcje antropologii obrazu Hansa Beltinga, potęgi wizerunku Davida Freedberga czy wizualności dzieła sztuki Georgesa Didi-Hubermana. Ze współczesnych ujęć autor uwzględnia przede wszystkim niemiecki krąg *Bildwissenschaft*. Nie odnosi się szerzej do W.J.T. Mitchella, Svetlany Alpers czy Michaela Baxandalla (zob. Kędziora, 2022: 15–168).

intencjonalnego treningu widzenia artysty i świadomego kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi.

Czy artysta widzi więcej?

Podstawowym doświadczeniem każdego początkującego adepta sztuk wizualnych, stającego w pracowni przed białą powierzchnią pustego kartonu i próbującego narysować ułożoną przez profesora martwą naturę, jest narastająca frustracja wynikająca w sposób oczywisty z braku wyćwiczonej umiejętności adekwatnego do rzeczywistości uchwycenia kształtu, relacji wielkości i proporcji czy charakteru linii. Jednak ów brak warsztatu jest dla adepta zrozumiałym i w pełni akceptowalnym, ponieważ nie od razu jest się mistrzem. Natomiast całkowicie nie do pojęcia jest dla niego powtarzana przez profesora fraza: „nie rysuj tego, co wiesz o tej butelce, lecz zacznij ją widzieć!”. W ocenie prowadzącego fakt, że się patrzy na przedmiot, nie oznacza, że się go widzi, ponieważ uniemożliwia to jakaś bliżej niezidentyfikowana bariera, która oddziela spojrzenie adepta od rzeczy.

W powszechnym rozumieniu jest to nieintuicyjne, ponieważ z reguły wydaje się nam dość normalne, że wystarczy otworzyć oczy i mamy do dyspozycji świat jako konkretny kadr ze sceny wizualnej z całym dobrodziejstwem inwentarza, czyli wszelkimi możliwymi do zaobserwowania aspektami, atrybutami i relacjami. Jesteśmy przecież profesjonalistami w widzeniu, całe życie używamy wzroku i w dużej mierze dzięki temu zmysłowi potrafimy działać w świecie i go poznawać. Jednak jeśli spojrzymy z perspektywy doświadczenia artystów i praktyków nauczania artystycznego, to okaże się, że tego typu nastawienie, zakładające oczywistość widzenia, jest błędne i powinno być zrewidowane. Doświadczenie tworzenia i nauki sztuki pokazuje przede wszystkim, że widzenie podlega nieustannemu rozwojowi i należy je rozumieć raczej jako świadomie prowadzony „proces uczenia się widzenia”, który opiera się na intencjonalnym kierowaniu uwagi wzrokowej oraz świadomości tego, że sam proces nie rozpoczyna się od zera. Początkujący adepci sztuki jako „profesjonaliści od widzenia” wchodzą bowiem w proces edukacji artystycznej z ogromnym zasobem wiedzy wizualnej o świecie, który w tym momencie stanowi dla nich największe obciążenie – ową niezidentyfikowaną barierę oddzielającą ich od rzeczy⁹. W uruchomionym już procesie „odzyskiwania widzenia”, przy świadomości ogromu zasobu wiedzy

⁹ W *Bauhausie*, który stanowi swoisty wzorzec dla współczesnej edukacji artystycznej, zaradzeniu temu problemowi miał służyć „pierwszy, słynny kurs wstępny, trwający sześć miesięcy, [który – S.S.] miał na celu uwolnienie ucznia od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył, aby wprowadzić go w teorię i praktykę warsztatu” (Naylor, 1977: 41).

wizualnej o świecie, początkujący adept sztuki na równi z dojrzałym artystą nieustannie kształci swą uważność i otwartość na widzenie rzeczy, odkrywając nowe aspekty dobrze znanych sobie fragmentów rzeczywistości.

Przykłady z historii sztuki – np. reprezentacje perspektywy zbieżnej i barwnej w powieszonych naprzeciw siebie w Galerii Uffizi we Florencji obrazach *Zwiastowanie* Leonarda da Vinci (1472–1476) i *Bitwa pod San Romano*. *Bernardino della Ciarda zrzucony z konia* Paola Uccella (1435–1436) – dobrze ilustrują tę kształtującą się uważność widzenia rzeczy. Różnice w odwzorowaniu obu perspektyw skłaniają do pytania: czy obaj twórcy w swoim codziennym doświadczeniu postrzegali świat w identyczny sposób – z zachodzącymi za siebie coraz dalszymi planami przedstawiającymi coraz mniejsze postacie o coraz mniej nasyconych, płowiejących barwach przesuwających się w zakres widma zimnego, niebieskiego światła? Obrazy dowodzą, że każdy z artystów dostrzegał w swojej scenie wizualnej inne aspekty, atrybuty i relacje. Da Vinci zastosował w miarę poprawną perspektywę zbieżną i barwną, natomiast widzeniu Uccella można w tym zestawieniu zarzucić, że choć patrzył na ten sam świat, to nie dostrzegał tych samych relacji. Widział, że im dalej znajduje się postać, tym jest mniejsza, lecz nie uchwycił zmian w nasyceniu koloru, gdy plan się oddalał. Widział, że trójwymiarowy świat przedstawia się w naszym widzeniu na wielu bliższych i dalszych planach, lecz nie oddał właściwej relacji między tymi planami, które zamiast zachodzić za siebie i subtelnie się nawarstwiać, zostały przedstawione w dziwnym spiętrzeniu jeden nad drugim. Sprawiają wrażenie „stającej dęba” perspektywy. Można powiedzieć, że w obydwu rodzajach perspektyw Uccello coś zobaczył, ale nie do końca udało mu się to zrozumieć i przełożyć na poprawne – z punktu widzenia odkrycia Leona Battisty Albertiego i opisu Filippa Brunelleschiego – ujęcia perspektywiczne.

Opisany przykład pokazuje, że patrzenie na świat jest dla artysty punktem wyjścia do tego, aby jakiś jego aspekt zobaczyć, zrozumieć, nazwać i opracować sposób przeniesienia go na dwuwymiarową powierzchnię płótna. Podobna procedura wyjaśnia dostrzeżenie przez da Vinci faktu, że w chwili oglądania każdej sceny wizualnej barwa przedmiotu jest wypadkową barw towarzyszących i nie ma charakteru lokalnego, a do najbardziej satysfakcjonujących barwnych zestawień należą pary barw wzajemnie się dopełniających. Podobną procedurę przeprowadził również Caravaggio, zauważając coś, co było naturalnym aspektem rzeczywistości codziennej każdego żyjącego w jego czasach artysty i zwykłego człowieka, a mianowicie, że światło w świecie rzeczywistym zawsze jest zdefiniowane pod względem kierunku padania i swego natężenia, a malowanie scen we wnętrzach wymaga zastąpienia światła uniwersalnego świadomym doborem kierunku jego padania oraz odpowiednim dostosowaniem natężenia do jasności płomienia świecy lub pochodni.

Fenomenologiczny opis doświadczenia wzrokowego początkującego adepta sztuki i doświadczonego artysty jest właściwie dość podobny, ponieważ w obu przypadkach mamy do czynienia ze (1) świadomą nauką widzenia w postrzeganiu realnie istniejących cech przedmiotu, pomagającą w tym (2) nauką kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi oraz (3) równoczesnym powstrzymywaniem posiadanej wizualnej wiedzy o przedmiocie. Zjawisko daje się wyraźnie zaobserwować w przypadku mocnego kontrastu doświadczeniowego zarówno u początkującego adepta sztuki doświadczającego niezrozumienia, gdy prosi się go o to, aby „zobaczyć butelkę”, a on uważa, że przecież ją widzi, jak i u dojrzałego artysty (da Vinci, Caravaggio) w przyjemnym efekcie „aha” (Ramachandran, Hirstein, 2006: 341), gdy w scenie wizualnej wychwytuje, rozumie, nazywa i przekłada na środki malarskie całkiem nowy, niedostrzegany wcześniej przez siebie (a w obu przypadkach także przez innych) aspekt tego świata. Jednak z racji tego, że każdy człowiek takiej nauce widzenia podlega i posługuje się mechanizmem kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi, o czym świadczy zarówno ontogeneza, jak i codzienne doświadczenie, poprawniej byłoby tę naukę w przypadku artystów określić mianem świadomego intensywnego treningu widzenia lub intencjonalnym kształceniem podstawowej – obok kompetencji warsztatowych, wyobraźni i cech intelektualnych – umiejętności artysty. W ten sposób pytanie o artystę, który widzi „więcej”, zyskuje na poziomie opisu fenomenologicznego częściową odpowiedź w postaci obserwacji, że świadome kultywowanie nauki widzenia, kierowania wzrokowymi procesami uwagowymi oraz celowe powściągnięcie natłoku posiadanej już wizualnej wiedzy o świecie przynosi dużo częściej efekt „świeżego spojrzenia”, który przekłada się na dostrzeganie nowych aspektów, atrybutów i relacji w świecie widzialnym. Przypomina to wyrażaną w zachowanych pismach i listach niektórych dawnych artystów powtarzającą się tęsknotę za umiejętnością spojrzenia na świat „niewinnym okiem” lub „okiem dziecka”, które nie jest obciążone całą dotychczasową wizualną wiedzą o świecie. Dokładnie to miał na myśli Claude Monet w rozmowie z Georges’em Clemenceau, kiedy powiedział, że chciałby urodzić się ślepy, a potem odzyskać wzrok, aby móc widzieć i malować wrażenia wzrokowe, które nie byłyby zapośredniczone w wizualnej wiedzy o świecie, nabytej w przeszłych doświadczeniach (Zeki, 1999: 214).

W opisie fenomenologicznym mamy do czynienia z sugestiami, które zyskują mniej bądź bardziej klarowne objaśnienie albo w badaniach i wnioskach neuroestetyki, albo innych neurobiologicznych badaniach. To przedłużenie i przechodniość przesłanek między typową refleksją nad korelatami mózgowymi doświadczeń dzieł sztuki (doświadczeń estetycznych) a ogólnym planem badań neurobiologicznych bierze się stąd, że metody obu dziedzin pozostają w części wspólnej neurobiologiczne. W neuroestetyce sięga się

jednak do dzieł sztuki, doświadczeń artystów i doświadczeń estetycznych i formułuje pytania, których neurobiolog sobie nie zadaje. Zwiększa się tym samym potencjał heurystyczny obu zakresów przedmiotowych (Zeki, 2012: 143–228).

W opisie fenomenologicznym pojawiły się cztery główne problemy, domagające się dalszych wyjaśnień:

1. problem widzenia jako uczenia;
2. problem widzenia jako badania;
3. problem widzenia jako „dotarcia do realnie istniejącego bodźca” i struktury widzenia;
4. problem zdefiniowania intencjonalnego treningu wzrokowego.

Kwestia pierwsza wiąże się ze stałą neuroplastycznością mózgu, którą jesteśmy w stanie zaobserwować w zjawiskach występujących na poziomie fenomenologicznym. Z perspektywy neuroestetycznej procesy neuroplastyczności opierają się na: neurogenezie, czyli produkcji nowych neuronów z komórek macierzystych, nieustannym przekablowywaniu połączeń, tworzeniu nowych i przycinaniu starych połączeń między neuronami i grupami neuronów z różnych obszarów mózgowia oraz na najbardziej podstawowym mechanizmie długotrwałego wzmocnienia synaptycznego (LTP – *long-term potentiation*) polegającego na tym, że jeśli sygnał zaczyna częściej przepływać konkretnym połączeniem, to z czasem zwiększa się liczba receptorów i neurotransmiterów między synapsami, a tym samym wzrasta szybkość przekazywanego sygnału, aż do przyrostu wolumetrycznego samych synaps włącznie (Costandi, 2026; Beck, 2017: 33–58). Z uwagi na neuroplastyczność i nieustanne dostarczanie zewnętrznych bodźców w rozwoju ontogenetycznym stopniowo uczymy się widzieć rzeczy, coraz bardziej wnikając w istniejącą strukturę sceny wizualnej. Odkrycia perspektywy, zasady barw dopełniających są *de facto* wynikiem procesu uczenia się.

Kwestię drugą, czyli problem widzenia jako badania, można z jednej strony uznać za formę procesu uczenia się, z drugiej jednak strony należy łączyć z podstawową funkcją biologiczną mózgu wzrokowego (MW), którą według Zekiego jest funkcja poznawcza związana z percepcją¹⁰. Ponadto składające się na proces widzenia aktywne procesy selekcji, pomijania

¹⁰ Nie zgadzają się z tą hipotezą David A. Milner i Melvyn A. Goodale (2008) i przypisują MW przede wszystkim funkcję działania w środowisku. Opierają się na opracowaniu dojrzałszej koncepcji dwóch strumieni wzrokowych: strumienia grzbietowego (*dorsal*) – związanego z widzeniem nieświadomym, zorientowanego na działanie w środowisku, oraz strumienia brzuszno (ventral) – związanego ze świadomym widzeniem percepcyjnym. W moim przekonaniu ich wersja nie przeczy obecności funkcji poznawczej i nieusuwalnego sprzężenia, jakie zachodzi między oboma strumieniami, a tym samym funkcjami.

i porównywania bodźców¹¹ sugerują, że widzenie w swej całości jest procesem badawczym polegającym na wysuwaniu hipotez testowanych następnie w habituacyjno-adaptacyjnej procedurze widzenia.

Trzecia kwestia to problem dotarcia do źródłowego bodźca i sprawa struktury widzenia artysty. W swojej książce *Inner Vision* Zeki analizuje procesy przetwarzania bodźców na szlaku oddolnym (*bottom-up*), czyli bodźce idące od dzieł sztuki, które składają się z wielu atrybutów wizualnych, przypominających swoiste części elementarne widzenia, takich jak: linie, kolor, ruch, twarze, podstawowe kształty geometryczne. Autor za każdym razem podkreśla, że wcale nie twierdzi, iż nie jest w ten proces zaangażowane widzenie na szlaku odgórnym (*top-down*), czyli widzenie idące od rekordów wzrokowych stanowiących wizualne zapisy przeszłych doświadczeń wizualnych, ale dla klarowności opisu zmiennych jednego typu pozostaje zasadniczo przy widzeniu w opisie szlaku *bottom-up* (Zeki, 1999: 50–89, 99–165). Charakter interakcji widzenia oddolnego i widzenia odgórnego nie zostaje u Zekiego opisany, ale interesujące dowody pojawiły się w późniejszym badaniu anatomicznych połączeń wychodzących i przychodzących do ciał kolankowatych bocznych (LGN), usytuowanych we wzgórzu (*thalamus*) w połowie drogi między oczami a MW na trasie układu wzrokowego. Badanie pokazało, że w oddolnym kierunku przekazywania impulsu od ciał kolankowatych bocznych do MW jest dziesięć razy mniej połączeń niż tych, które przewodzą bodźce w kierunku odgórnym, z MW do ciał kolankowatych bocznych (Eagleman, 2018: 64). Oznacza to, że istnieje odgórnym, bazujący na posiadanej wiedzy wzrokowej, tzw. model wewnętrzny „generujący własną rzeczywistość, zanim otrzyma informacje pochodzące z oczu” (Eagleman, 2018: 63), który niejako uprzedza to, co zobaczymy¹². Przychylając się do neurobiologicznej interpretacji i przyjmując, że informacje odgórne (czyli wizualna wiedza o świecie) zdają się dominować z racji dziesięciokrotnej przewagi w liczbie samych połączeń, możemy w istocie właściwie ocenić, jak wielki to trud przezwyciężyć wpływ informacji *top-down*, aby udrożnić kanał oddolny i rzeczywiście móc widzieć – patrząc.

Podsumowanie kwestii trzeciej, polegające na tym, że nieustannie negocjujemy w naszym widzeniu bodźce oddolne z dużą przewagą bodźców odgórnych, rzuca zarazem światło na czwarty problem: na czym polega intencjonalny trening widzenia artysty? Do celów codziennego funkcjonowania hipoteza o dominacji bodźców odgórnych wyjaśniałaby fenomenologiczną

¹¹ Zeki, obalając „mit widzącego oka”, uzasadnia, że aktywne procesy selekcji, pomijania i porównywania, zaangażowane w widzenie, nie występują na poziomie wyspecjalizowanego filtra bodźców wzrokowych, jakim jest oko, lecz na poziomie wzrokowego centrum widzenia, czyli MW, znajdującego się w korze potylicznej (Zeki, 1999: 13–21).

¹² We wzgórzu następuje porównanie informacji odgórnych i oddolnych, ponownie w celach habituacyjno-adaptacyjnych (Eagleman, 2018: 65).

kwestię tego, dlaczego bardzo często widzimy to, co chcemy, i nie dostrzegamy szukanych rzeczy, które leżą tuż przed naszym nosem. Jednak w kontekście widzenia artysty pokazywałaby nam mechanizm treningu polegający na świadomej inhibicji informacji odgórnych i próbie uwagowego kierowania widzenia na realnie istniejące bodźce źródłowe. Oczywiście nie da się powstrzymać za pomocą woli mechanizmów mózgowych funkcjonujących w zasadzie w nieświadomym tle organicznym, stąd też świadomość rodzaju zachodzących procesów jest w stanie zaledwie przytłumić widzenie odgórne. W rzeczywistości sprzężenie widzenia odgórnego i oddolnego jest niezbędne do normalnego funkcjonowania i gdyby w planie ontogenezy istniała możliwość wyłączenia któregoś ze szlaków, to albo znaleźlibyśmy się całkowicie *offline*, odcięci od bodźców zewnętrznych, albo stalibyśmy się kimś o absolutnie „niewinnym spojrzeniu”, kto byłby całkowicie zagubiony w świecie nieprzypominającym nam nikogo i niczego.

Dochodząc do odpowiedzi na tytułowe pytanie: „Czy artysta widzi więcej?”, można powiedzieć, że ktoś, kto codziennie trenuje się w widzeniu, czyli w powstrzymywaniu „wizualnych uprzedzeń” widzenia odgórnego (*resp.* zapisów przeszłych doświadczeń wizualnych), aby dotrzeć do źródłowych bodźców, ma statystycznie zdecydowanie większe szanse widzieć więcej aspektów, atrybutów i relacji w doświadczeniu wzrokowym niż ktoś, kto poprzestaje na „fabrycznych ustawieniach” naturalnego, niezreflektowanego trybu widzenia. Jednak istnienie odgórnego modelu wewnętrznego jest ważnym artystycznym zasobem. W ten bowiem sposób działa również w trybie pozapercepcyjnym niezwykle ważna w byciu artystą wyobraźnia.

Konfuzja paradygmatów metafizyki

Czy badanie empirycznego doświadczenia widzenia artysty w fenomenologicznym opisie przeżywanego doświadczenia przy pomocy takiej samej w charakterze interpretacji kilku historyczno-artystycznych faktów oraz próba sformułowania refleksji neuroestetycznej, wyjaśniającej specyfikę i strukturę mechanizmu widzenia kultywowanego przez artystów, niesie z sobą jakieś treści metafizyczne? Czy w jakikolwiek sposób sugeruje zasadność poszukiwania metafizyczności w sztuce? Warto się zastanowić nad tym, czy zanurzenie się w najbardziej przyziemnym wymiarze zmysłowej modalności otwiera czy też zamyka drogę dla poznania metafizycznego?

We współczesnym odbiorze metafizyczność konotuje coś tajemniczego, niewidzialnego, niepoznanego i wręcz niedającego się poznać, jakiś sekretny porządek, który może, choć nie musi, mieć wpływ na zdarzenia dające się empirycznie zaobserwować w doświadczeniu codziennym. Jednak naszemu rozumieniu metafizyki i metafizyczności towarzyszy silna, nieuświadomiona

ambivalencja, której ulegamy wskutek zawiłej historii przemian rozumienia tego pojęcia, a właściwie dzięki łączeniu pod tą samą nazwą zasadniczo różnych pojęć. Można to skrótowo i ogólnie ująć w kategoriach konfuzji dwóch paradygmatów, czyli pomieszczenia klasycznego rozumienia metafizyki w formule Arystotelesa i dopełnieniu św. Tomasza z Akwinu z nieklasycznym i nowoczesnym przeformułowaniem Immanuela Kanta, które w dużym stopniu zdefiniowało nasze współczesne rozumienie tego, czym jest metafizyka.

Przedmiotem klasycznej metafizyki jest realnie istniejący świat (*resp.* byty, rzeczywistość), a nie jakiś świat pozafizyczny, transfizyczny czy hyperfizyczny¹³, natomiast przedmiotem nieklasycznej metafizyki Kanta jest świat rzeczy-samej-w-sobie (*Ding-an-sich*), czyli dokładnie ten, który wyklucza wersja klasyczna: świat całkowicie pozafizyczny, transfizyczny i pozazmysłowy. W związku z takimi ujęciami przedmiotów obu wersji metafizyki, w metafizyce klasycznej wychodzimy od doświadczenia empirycznego, aby poznanie metafizyczne mogło się w ogóle pojawić. Natomiast w dominującym współcześnie obrazie metafizyki w wersji nieklasycznej wyklucza się w ogóle świat doświadczenia empirycznego jako źródło poznania, a poznanie metafizyczne – w ujęciu Kanta – „[j]est [...] poznaniem *a priori*, czyli poznaniem [płynącym – S.S.] z czystego intelektu i z czystego rozumu” (Kant, 1993: 19–20). Mogłoby się wydawać, że to jedynie drobne przesunięcie w rozumieniu przedmiotu i metod metafizyki, lecz faktycznie doprowadziło to do powstania dwóch odmiennych paradygmatów: paradygmatu afirmującego realne istnienie bytów i całego świata oraz paradygmatu negacjonistycznego wobec realnego istnienia bytów i całego świata¹⁴.

Z perspektywy historycznej metafizyka klasyczna została niemal całkiem wyparta ze współczesnej refleksji filozoficznej, ponieważ nieklasyczne przeformułowanie poprzez odcięcie metafizyki od rzeczywistości zdyskwalifikowało ją w konkurencji z pozytywistycznie rozumianą nauką, która *de facto* całkowicie przejęła przedmiot metafizyki klasycznej, czyli realnie istniejący świat. Jednakże metafizyka w klasycznej wersji – rozwijana tylko w nielicznych enklawach środowisk kontynuatorów tomizmu – obdarzając głębokim zaufaniem doświadczenie empiryczne, daje sposobność, aby mówić o możliwości metafizyki w wizualności, widzeniu, doświadczeniu artysty czy też ogólnie sztuce.

¹³ Metafizyka jako coś w rodzaju *hyper-physics* (nauki dotyczącej spraw boskich, czyli spraw znajdujących się *ponad światem przyrody*) funkcjonowała już w ujęciu neoplatonizmu, np. Symplicjusza (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 102).

¹⁴ Klasyczna metafizyka oznacza obszar filozofii realistycznej i zdaniem Krapca i Maryniarczyka przenoszenie samej nazwy poza ten obszar – np. do wersji idealizmu Kanta – jest „nadużyciem językowym i poznawczym, prowadzącym do nieporozumień, a przede wszystkim do deformacji samej filozofii” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 104).

Okazuje się zatem, że odruchowa odmowa uznania badania empirycznego jako ważnego albo przynajmniej godnego wzięcia pod rozwagę na gruncie metafizyki wynika z nieświadomego przyjęcia nieklasycznej wersji metafizyki definiującej swój przedmiot w kategoriach poznania apriorycznego¹⁵. Warto poświęcić więcej uwagi bliższemu rozpoznaniu relacji między metafizyką klasyczną a wizualnością.

Wizualność a metafizyka

Metafizyka w najogólniejszym sformułowaniu Mieczysława A. Krąpca i Andrzeja Maryniarczyka jest to:

[...] racjonalnie zasadne i intelektualnie sprawdzalne poznanie realnie istniejącego świata (nie wyłączając z tego afirmacji Bytu absolutnego), nakierowane na poszukiwanie ostatecznych przyczyn jego istnienia, których ślady rozum odkrywa w rzeczach danych w doświadczeniu empirycznym (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 102).

W tej krótkiej definicji są zawarte zarówno rozumowe metody poznania metafizycznego, jak i jego przedmiot, czyli realnie istniejące byty, oraz cel, którym jest wiedza o pierwszych i ostatecznych przyczynach bytowania wszystkich realnie istniejących bytów. Ponadto w tym określeniu jest sugerowany także porządek poznania – na który wskazywał św. Tomasz z Akwinu – polegający na tym, że wychodząc od badania zmysłowego, przechodzimy do trudniejszej części, czyli do badania metafizycznego, w którym poznajemy to, czego zmysłowo poznać nie sposób (Św. Tomasz z Akwinu, 2005: q. 5, a. 1), ponieważ zmysłowo są dostępne jedynie „ślady w rzeczach”. W tym przypadku nie należy jednak utożsamiać porządku poznania z porządkiem bytowania rzeczy, czyli porządkiem metafizycznym. Autorzy, eksplikując dalej klasyczne rozumienie metafizyki, podkreślają, że poznanie metafizyczne dotyczy dokładnie „tego samego świata, który bada fizyk i przyrodnik”, lecz w tym świecie „możemy odkryć to, czego fizyk nie odkrywa, gdyż zatrzymuje się na tym, co dane zmysłowo, głębiej w to nie wnikając”, i dzięki temu możemy objąć całość świata i rzeczy (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 102–103). Dzięki poznaniu metafizycznemu możemy wykryć więcej niż fizyk i przyrodnik, ponieważ zadajemy pytanie, którego oni nie zadają: *διὰ τί?* [diati] (dlaczego?). Czym jest to „więcej”, które jest treścią poznania metafizycznego?

¹⁵ Ściśle rzecz biorąc, idealizm transcendentálny Kanta jest monistycznym ujęciem epistemologicznym, w ramach którego o możliwej dualistycznej ontologii świata fenomenów i noumenów można jedynie domniemywać.

Tym „więcej” jest odkrycie przyczyn istnienia bytów, wyodrębnienie powszechnych (transcendentalnych) właściwości bytów, a wśród nich takich, jak bycie prawdą, dobrem i pięknem, odkrycie pierwszych metafizycznych praw ukazujących podstawy porządku racjonalnego bytowania i poznania rzeczy, wyodrębnienie złożzeń bytowych, które odsłaniają wewnętrzną strukturę i naturę bytów, a wśród nich takie, jak istota i istnienie, materia i forma, ciało i dusza, akt i możliwość, substancja i przypadłość. Dalej odkrycie uprzączynowanego i analogicznego sposobu bytowania rzeczy, co stanowi podstawę uformowania teorii poznania przyczynowego i analogicznego oraz dotarcie na terenie filozofii do prawdy o stworzeniu świata *ex nihilo*. To wszystko stanowi owo „więcej”, które tylko m[etafizyka – S.S.] może nauczyć odkrywać i dostrzegać, a co pozwala dopiero w pełni zrozumieć poszczególne byty i całą rzeczywistość (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 103).

Podstawową sprawnością naszej władzy poznawczej w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” jest intuicja intelektualna, dzięki której „dochodzi do ogarnięcia wielości w jedności a całości w złożoności” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 105). Intuicja intelektualna „usprawnia człowieka bardziej do rozumienia rzeczywistości niż jej dyskursywnego poznania” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 105) i jest początkiem drogi prowadzącej do poznania metafizycznego, mającego polegać na poznawczym odkrywaniu, kontemplacji i oglądaniu (θεωρία [theoria]) „prawdy dla niej samej [...], którą rozum odczytuje w rzeczach danych nam w doświadczeniu empirycznym” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 103).

W ramach poznania metafizycznego możemy i posługujemy się poznaniem abstrakcyjnym, opisywanym przez Arystotelesa, oraz doskonalszym, zdaniem św. Tomasza, poznaniem separacyjnym. W abstrakcji „wydziela[my] i odrywa[my] dla celów badawczych aspekt rzeczy i ten aspekt utożsamiamy z bytem”, natomiast w separacji „rozzóżniamy, czyli separujemy (*nie odrywamy*) takie aspekty bytu, bez których nie może on istnieć” (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 109; wyr. i uzup. – S.S.). Zdaniem Akwinaty w samej abstrakcji nie tylko nie potrafimy uchwycić zasadniczej kategorii istnienia (egzystencji) rzeczy, ale także umyka nam całość i jedność istnienia bytów i procesów, ponieważ abstrakcja skłania nas do wyłączenia części z całości oraz do przenoszenia poznania części na całość (Krapiec, Maryniarczyk, 2006: 109). Dlatego też separacja metafizyczna – która nie odrywa, a jedynie tymczasowo separuje części dla lepszego oglądu jej relacji z innymi elementami całości – wydaje się odpowiedniejsza dla poznania uchwyconej w intuicji intelektualnej „wielości w jedności a całości w złożoności”.

W kontekście takiego obrazu metafizyki relacja między wizualnością, czyli istotnym obszarem naszej zmysłowości (doświadczenia empirycznego), a rozumowym poznaniem metafizycznym jest relacją koniecznego porządku

poznawania, porządku *sine qua non* metafizyki. Dociekanie „ostatecznych przyczyn istnienia, których ślady rozum odkrywa w rzeczach danych w doświadczeniu empirycznym”, oraz przekonanie, że metafizyka jest nakierowana na rzeczywistość świata danego w doświadczeniu empirycznym (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 103), oznaczają, że każde badanie świata bytów empirycznych, *nolens volens*, niesie w swej potencji konsekwencje dla poznania metafizycznego – prowadzi przez „bramę” intuicji intelektualnej – i leży u podstaw każdej metafizycznej refleksji.

Zgłębiając doświadczenie empiryczne artyści i wychodząc z założenia o poznawczym, w sposób przyrodzony, charakterze działań artystycznych i sztuki¹⁶, uważam, że rozważania artykułu pozostają metafizycznie brzemienne, pomimo iż koncentrują się w nim na badaniu sfery empirii z perspektywy przeżywanego doświadczenia (fenomenologiczny poziom opisu) oraz badań nad modalnością wzrokową (neuroestetyczny poziom opisu). Chociaż Krąpiec i Maryniarczyk sugerują, że przenoszenie nazwy „metafizyka” do dziedzin pozafilozoficznych, takich jak poezja czy ogólnie sztuka, ma swoje poważne ograniczenia (Krąpiec, Maryniarczyk, 2006: 104), to można zauważyć, że są one związane jedynie z osiągniętym wynikiem.

Przy bliższym oglądzie może się okazać, że działania artysty i działania metafizyka wykazują daleko idącą analogię. Dla obu bowiem punktem wyjścia jest doświadczenie empiryczne oraz stałe nastawienie poznawcze. W przypadku artysty nastawienie poznawcze może być nieuświadomione i pozostawać niejawną motywacją procesu twórczego (Zeki, 1999: 1–12). Owo stałe nastawienie poznawcze artysty wobec empirycznej rzeczywistości implikuje w tym wypadku wniosek o stałej obecności metafizycznego potencjału jego sztuki, a droga artysty do momentu pojawienia się intuicji intelektualnej jest taka sama jak droga metafizyka (można rzec, że artysta zatrzymuje się w tym miejscu, a metafizyk zaczyna prowadzić zasadniczą część swego badania). Ponadto możemy zauważyć, że różne sposoby opisu łączonych ze sztuką doświadczeń estetycznych (twórczych i odbiorczych) są bliskie sposobom opisu poznania metafizycznego. Owo podobieństwo można zaobserwować szczególnie wtedy, gdy odkrywana najpierw w intuicji intelektualnej, a potem w poznaniu metafizycznym złożoną sieć łańcucha przyczynowego, na który składają się przyczyny pierwsze i ostateczne wraz z pomniejszymi przyczynami bliższymi i dalszymi, określa się jako „wielość w jedności” lub „całość w złożoności”, czyli dokładnie w ten sam sposób, w który najczęściej charakteryzuje się doświadczenie estetyczne (Dewey, 1975: 20–72; Shusterman, 2007: 195–219). Przedmiot metafizyki i sztuki w swej strukturze – choć najczęściej nie w treści – można oddać za pomocą

¹⁶ Myśl tę uzasadniano m.in. w: Zeki, 1999: 1–12; Stankiewicz, 2016a: 72–83; 2016b: 3–4; 2018: 99–115.

określenia „wielość w jedności i całość w złożoności”. Z tego powodu metoda separacji metafizycznej związana ze strukturą przedmiotu metafizyki jest również metodą, którą kieruje się artysta przekonany o konieczności dążenia do wzorca sprzężenia części w całość i ich nie-odrywalności. Natomiast istotną odrębność stanowi w działaniu metafizyka i artysty forma i zakres komunikacji treści, które są odmienne. Metafizyk w dyskursywnej formie eksplikuje treści metafizyczne, które podlegają ocenie prawdziwościowej, artysta eksplikuje zaledwie „intuicję metafizyczną” lub „potencjał metafizyczny” w niedyskursywnej formie zmysłowej materii, której treść nie podlega tak rygorystycznie obwarowanej ocenie.

Powyższe rozważania pokazują, że swoistym gwarantem możliwości metafizycznego potencjału doświadczenia widzenia artysty, doświadczenia estetycznego i w ogóle sztuki, jest przyjęcie klasycznej metafizyki w zasadniczym uzupełnieniu o kategorię istnienia św. Tomasza z Akwinu. W jej ujęciu metafizyczne badanie doświadczenia empirycznego dotyczy treści związanych ze światem realnie istniejącym, chociaż zmysłowo możemy docierać jedynie do „śladów w rzeczach”. Dla artystów, którzy pozostają w ścisłej relacji widzenia z istniejącymi rzeczami, jednym słowem pozostają w bezpośrednim kontakcie ze światem, instancja realnego istnienia stanowi zabezpieczenie nieustannej łączności z potencjałem metafizycznym oraz intuicjami intelektualnymi. Treści takich intuicji mogą być różne, ale artyści, w przeciwieństwie do metafizyków, nie są ograniczeni wymogiem prawdziwościowym. Na marginesie wypada wspomnieć, że istnieją oczywiście różne podejścia w działalności twórczej i artyści niekoniecznie muszą się realizować w aktualnej łączności z realnie istniejącym światem, mogą na przykład zamiast tego cenić sobie bardziej działający na szlaku *top-down* wyobrazeniowy model wewnętrzny, dzięki któremu tworzą oderwane od realnego istnienia dzieła sztuki będące swoistymi konstruktami. Nie należy jednak zapominać, że zasoby, z których taki artysta korzysta, nie wzięły się znikąd.

Bibliografia

- Arnheim, R. (2005). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (1954), tłum. J. Mach. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Beck, H. (2017). *Mózg się myli. Dlaczego błędy mózgu są naszą siłą*, tłum. U. Szyman-derska. Łódź: Feeria Science.
- Clausberg, K. (1999). *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien: Springer.
- Costandi, M. (2016). *Neuroplasticity*. Cambridge: MIT Press.
- Dewey, J. (1975). *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki. Wrocław: Ossolineum.

- Eagleman, D. (2015/2018). *Mózg. Opowieść o nas*, tłum. A. Wojciechowski. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Fechner, G. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Helmholtz, H. (1902). *Fizyczne podstawy malarstwa (1884 Optisches über Malerei)*, tłum. L. Bruner. Warszawa: Wydawnictwo „Poradnika dla czytającego książki”.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago.
- Johnson, M. (2015). *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Płuciennik. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kant, I. (1993). *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, oprac. J. Suchorzewska. Warszawa: PWN.
- Kędziora, Ł. (2022). *Sztuka i mózg. W stronę percepcyjnie zorientowanej historii sztuki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Krąpiec, M.A., Maryniarczyk, A. (2006). *Metafizyka*, 102–116. W: *Powszechna Encyklopedia Filozofii. Tom VII*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Levin, D.M. (1993a). *Decline and Fall – Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of History of Metaphysics*. W: D.M. Levin (red.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Levin, D.M. (1993b). *Introduction*. W: D.M. Levin (red.). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Mallgrave, H.F. (2011). *The Architect’s Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Milner, D.A., Goodale, M.A. (2008). *Mózg wzrokowy w działaniu*, tłum. G. Króliczak. Warszawa: PWN.
- Naylor, G. (1977). *Bauhaus*, tłum. E.M. Biegańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Onians, J. (2007). *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven-London: Yale University Press.
- Pallasmaa, J. (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany. Kraków: Instytut Architektury.
- Pallasmaa, J. (2015). *Mysłąca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany. Kraków: Instytut Architektury.
- Ramachandran, V., Hirstein, W. (2006). *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, 327–364. W: W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.). *Mózg i jego umysł*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Shusterman, R. (1999). *Somaesthetics: a disciplinary proposal*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3: 299–313.
- Shusterman, R. (2007). *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. W: R. Shusterman. *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki. Wrocław: Atla 2.

- Stankiewicz, S. (2016a). O niejawnej poznawczości praktyk artystycznych – casus Moneta. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, XI: 72–83.
- Stankiewicz, S. (2016b). Wstęp. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, XI: 3–4.
- Stankiewicz, S. (2018). *Ruch jako atrybut sceny wizualnej. Badania nad kinetyzmem w rzeźbie Wielkiej Awangardy z perspektywy neuroestetyki*, 99–115. W: E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa (red.). *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*. Lublin: Wydawnictwo KUL i Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
- Św. Tomasz z Akwinu (2005). *O poznaniu Boga (Sancti Thomae Aquino „Super Boetiam [In Boethii] de Trinitate”)*, tłum. P. Lichacz OP (q. 1–2, wyd. łac.-pol., wstęp i przeł. q. 1–2), M. Przanowski OP (q. 3–4), M. Olszewski (q. 5–6). Kraków: Wydawnictwo M.
- Zeki, S. (1999). *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Zeki, S. (2012). *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, tłum. A. Binder, M. Binder. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na odpowiedzi na pytanie: „Czy artysta widzi więcej?”, z perspektywy współczesnych badań nad wizualnością w ujęciu biologicznie nacechowanych i ukierunkowanych nurtów. Wykorzystywana w kognitywistycznych ujęciach fenomenologia przeżywanego doświadczenia w połączeniu z refleksją neuroestetyczną i neurobiologiczną prowadzi do wniosków, które następnie zostają usytuowane w przyjaznym dla doświadczenia empirycznego artysty środowisku klasycznej metafizyki św. Tomasza z Akwinu, środowisku, w którym zostają ujawnione ogólne warunki zaistnienia potencjału metafizycznego tego doświadczenia.

Does the Artist See More? Phenomenological and Neuroaesthetic Reflections on Visual Modality and the Structure of Vision. Or on the Metaphysical Potential of Seeing

Abstract

This article addresses the question “Does the artist see more?” from the perspective of contemporary research on visibility, particularly approaches informed and oriented by biological accounts of perception. The phenomenology of lived experience as employed in cognitive science, combined with neuroaesthetic and neurobiological reflection, yields a set of conclusions that are subsequently situated within the classical metaphysics of St. Thomas Aquinas – an intellectual framework that remains compatible with the artist’s empirical experience and within which the general conditions for the metaphysical potential of such experience can be articulated.

Słowa kluczowe: neureoestetyka, modalność wzrokowa, struktura widzenia, widzenie odgórne i oddolne, metafizyka klasyczna św. Tomasza z Akwinu

Keywords: neuroaesthetics, visual modality, structure of vision, top-down and bottom-up vision, classical metaphysics of St. Thomas Aquinas

Sebastian Stankiewicz – absolwent historii sztuki i filozofii, zajmuje się estetyką filozoficzną, teorią sztuki, zagadnieniami metafizyki w kontekście sztuki, badaniami łączącymi podejścia kognitywne i neurobiologiczne z refleksją nad sztuką. Związany z Instytutem Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

Kontakt: sebastian.stankiewicz@uken.krakow.pl.

Adam Organisty

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

ORCID 0000-0001-5640-3800

„Oko, którym widzę, jest tym samym okiem,
które widzi mnie”.
Rozmowa z Danutą Waberską

Odpowiadając na zaproszenie zespołu badawczego „Sztuka i Metafizyka” do zastanowienia się nad związkami pomiędzy „wizualnością, synestetycznością a metafizyką”, przygotowaliśmy z Panią Danutą Waberską artykuł w formie dialogu. Punktem wyjścia była nasza rozmowa na żywo, która następnie przekształciła się w wymianę pisemnych refleksji. W tekście znajdują się również odniesienia do badań nad obrazami „nie ręką ludzką uczynionymi”, prowadzonych przez redakcję „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”.

Danuta Waberska (ur. 1943) wychowywała się w Borysławicach (Wielkopolska). Uczyła się w Liceum Plastycznym w Poznaniu, a w 1969 r. ukończyła studia z malarstwa pod kierunkiem Eustachego Wasilkowskiego (1904–1977) oraz z grafiki warsztatowej w pracowni Andrzeja Pietscha (1932–2010) w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Do 2011 r. była związana z tym miastem, brała udział w większości wystaw Poznańskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, konkursach ogólnopolskich oraz prezentacjach polskiej sztuki za granicą. Wielokrotnie otrzymywała nagrody i wyróżnienia (m.in. Nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki – 1973 oraz Złoty Medal na XI Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa „Bielska Jesień” – 1973; I Nagrodę w VII Ogólnopolskim Konkursie im. Jana Spychalskiego – 1979; Wyróżnienie Specjalne na XIX Festival International de la Peinture – Cagnes-sur-Mer – 1987).

Rok 1985 stał się dla niej czasem przełomu duchowego. Zaczęła wówczas odkrywać w chrześcijaństwie nieznaną uprzednio głębię, którą wcześniej – dzięki lekturom i przyjaźniom – znajdowała w duchowości dalekowschodniej. Od tego momentu tworzyła obrazy, które zaistniały w przestrzeni obiektów sakralnych w kraju i za granicą. W 2003 r. otrzymała „Pierścień Mędrców Betlejemskich” – Nagrodę Duszpasterstwa Środowisk Twórczych, a w 2011 r. – Nagrodę Arcybiskupa Metropolity Poznańskiego Stanisława Gądeckiego za osiągnięcia w dziedzinie kultury chrześcijańskiej. Od 2011 r. mieszka w Janowie Lubelskim, jak pisze: „Obecnie, daleko od zgiełku metropolii, ucze się słuchać oddechu Ciszy”¹.

Adam Organisty: W jakim celu możemy malować obrazy religijne, a w szczególności wizerunki Boga?

Danuta Waberska: Nie wiem. Mnie nie jest potrzebny żaden wizerunek Boga. „W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” – mówi św. Paweł (Dz 17, 28)². W Psalmie 139 czytamy: „Panie, przenikasz i znasz mnie, Ty wiesz, kiedy siadam i wstaję” (Ps 139, 2). To moja ucieczka przed pytaniem, niestety...

Pomiędzy treścią pierwszego przykazania: „Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie!” (Wj 20, 3), a drugiego przykazania: „Nie będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego” (Wj 20, 7), odnajdujemy słowa Boga skierowane do Mojżesza na górze Synaj:

Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył [...] (Wj 20, 4–5).

Stanowią one odrębne „drugie przykazanie” na gruncie Starego Testamentu. Usunięto je z Dekalogu pod wpływem nauk św. Augustyna (por. Harasimowicz, 2002: 187–206).

Czy można malować Boga? Jeśli tak, to w jaki sposób? Znamy wiele argumentów przeciwnych wyobrażaniu Boga. Armand Jean Bouthillier de Rancé (1626–1700) odnosił się do *Apologii do opata Wilhelma* św. Bernarda z Clairvaux, urzeczony radykalizmem patriarchy cystersów. Rancé przypominał, że św. Bernard uważał przedstawienia figuralne za jedno z głównych źródeł „rozprożeń” dla mnichów. Jego zdaniem nie należy

¹ Biogram i wypowiedzi artystki za: Orłowska, 2018. O twórczości malarki pisa-
li m.in.: Ławniczak, 1986; Rogozińska, 2013: 90–105; Haake, 2013: 106–118; Organisty,
2023: 131–147.

² Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za: *Biblia Tysiąclecia...* 1980.

dopuszczać obrazów do konwentów (por. Krasny, 2016: 180). Maksymilian Nawara OSB napisał:

Nauka ojców o *phantasii* jest radykalna i zawiera także przestrożę, aby nie wyobrażać sobie ani Pana Jezusa, ani Bogurodzicy, ani świętych. A przecież czasem przychodzi nam taka myśl, że dobrze by było, kiedy mówi się do Pana Jezusa, wyobrazić Go sobie (Nawara, 2017: 32).

Myślę, że zakaz czynienia obrazów, obowiązujący Izraelitów, uchronił ich przed naturalną skłonnością do idolatrii i był pomocny w zachowaniu monoteizmu – to oczywiste. Nie jestem filozofką ani teolożką. Naczytałam się jednak wiele i bliskie są mi poglądy autorów z rezerwą odnoszących się do wyobraźni i traktowania Boga jako przedmiotu naszego przeżycia; warto przypomnieć np. tekst *Sztuka nie jest religią* Wiesława Juszcza w „Znaku” (Juszcza, 2004: 31–37).

Kiedyś znajomy ksiądz nalegał, abym namalowała Trójcę Świętą jako taniec – gr. *perichoresis* („współprzenikanie”). Stwierdziłam jednak, że tego nie da się namalować jako czegoś statycznego. „To” jest relacją, w której jako dziecko Boga sama uczestniczę. Tylko Jezus jako Syn Człowieczy może być wyobrażony, bo stał się naszym Bratem. Całe Jego życie tu na ziemi, wszystko, o czym mówi Ewangelia, może służyć za kanwę do snucia opowieści, interpretacji malarskich itp. Tylko Jego człowieczeństwo otwiera nas na tajemnicę Ojca, który Go posłał. Jan z Damaszku napisał, że „[...] przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej” (za: Spirutta, 2014: 234). Nadmierne przywiązanie do obrazu jednak hamuje mnie przed pójściem dalej, przed wejściem w Niewyobrażalne. Dlatego pogląd św. Bernarda uważam za uzasadniony, ale jeśli dotyczy mnichów, a nie ludzi świeckich, którzy są „cieleśni”, nie potrafią się skupić i muszą mieć jakiś przedmiot organizujący uwagę.

Zresztą, tu znów mogę mówić tylko o sobie: w czasie modlitwy *Ojcze nasz* czuję Ojca jakby za mną, z tyłu, jako wielką, delikatną Obecność, a Jezusa – we mnie, który razem ze mną wypowiada te słowa. Który mówi we mnie „Abba”. I to „Abba” jest moją „mantrą” w ciągu dnia, poruszaną przez oddech. I świadomość tego... Ale także wyobrażam sobie Jezusa przede mną jako Przyjaciela, któremu powierzam siebie i wszystkie sprawy. Mówiąc to, czuję się trochę zdrającą, ale może komuś to się przyda?

Co do obrazów w Kościele, to nie umiem się wypowiedzieć. Mnie są one o tyle potrzebne, o ile nie zakłócają harmonii wnętrza – jeśli wewnątrz jest w ogóle przemyślane pod kątem liturgii. A więc jestem chyba trochę ikonoklastką... Ale co to za ikonoklastka, która maluje obrazy Jezusa i świętych? Chciałabym więc wyjaśnić, jak to widzę. Uważam, że zakaz wytwarzania wizerunków i oddawania im pokłonu (Wj 20, 4–6) dotyczy tego wszystkiego, co mogłoby zastąpić Niewyraźnego, czyli samego Boga. Jest przecież

w człowieku wielka skłonność do wielbienia wytworów własnych rąk, jest pożądlivość oczu i ciała, wielka pycha i próżność, jest żądza władzy. Bóg przez Mojżesza odwraca kierunek myślenia człowieka, przywraca mu pamięć o SWOICH wielkich dziełach, mówiąc: „Słuchaj, Izraelu, Pan jest naszym Bogiem – Panem jedynym. Będziesz miłował Pana, Boga twojego, z całego swego serca, z całej duszy swojej, ze wszystkich swych sił” (Pwt 6, 4–5). *Szema, Izrael, Adonai eloheinu, Adonai echad...* To przykazanie uznaje Jezus za pierwsze (Mt 22, 37). Ponieważ trudno jest nam miłować Niewyraźalnego, „zesłał Bóg Syna swego, zrodzonego z Niewiasty”, abyśmy mogli „poradzić sobie z Bożą miłością i przyjąć ją przez zwykłe ludzkie środki” (Rohr, 2023: 92). Bo kochającej nie wystarczy głos (Stary Testament) kochającego – musi go widzieć, dotknąć (Nowy Testament).

Jezus przez swoje życie, relacje z ludźmi – braćmi, nauczanie i dobrowolne oddanie życia na krzyżu – stał się wzorem Przyjaciela i Oblubieńca. Stał się Zbawicielem. Pokazał, jak Syn dochodzi do Ojca. Opowiedział sobą Boga. Mogę Go sobie wyobrażać, zwłaszcza że tak bardzo przemawia do mnie „nieuczyniony ręką ludzką” wizerunek na Całunie Turyńskim lub Chuście z Manoppello. Mogą Go przedstawiać ludzie na całej Ziemi, bo jest WZOREM Człowieczeństwa. Raimundo Panikkar podpowiada:

Chrystus jest jedynym pośrednikiem, ale nie jest wyłączną własnością chrześcijan – w rzeczywistości jest obecny i działa w każdej autentycznej religii, bez względu na jej postać czy nazwę. Chrystus jest symbolem [...] wciąż transcendentującej, lecz i wciąż po ludzku immanentnej Tajemnicy (Panikkar, 1986: 74; por. Wąs, Szyszka, 2007).

Wyobrażam Go sobie, jak idzie posłany przez Ojca w innych ludziach do mnie, i jak idzie we mnie do innych, posługując się tym, czym nas obdarował.

Rozumiem, że zakaz sporządzania wizerunków w Księdze Wyjścia (20, 4) miał oznaczać wyłącznie potępienie ich adoracji jako bałwochwalstwa. Obrazy są medium przypominającym o duchowej rzeczywistości. Nie należy jednak pokładać w nich ufności ani wiary w zbawczą siłę. Czy obrazom należy oddawać cześć? Jeśli tak, to czy artyści tworzący wyposażenie kościołów powinni być anonimowi?

Myślę, że tylko Bogu należy się cześć. Obrazy można podziwiać i szanować zależnie od ich wartości i dobrze byłoby znać ich autorów.

Czy artyści powinni być po akademicku wykształceni, czy też powinni to być tzw. twórcy ludowi?

Wydaje mi się, że artysta z wykształceniem akademickim daje większą gwarancję profesjonalizmu, ale jeśli tzw. twórca ludowy będzie równie rzetelny w rzemiośle i głęboko wierzący, to także wypełni zadanie. Powinna to oceniać jakaś kompetentna komisja.

Czy artysta wykonujący obraz o tematyce religijnej powinien być osobą wierzącą?

Byłoby idealnie, gdyby artysta zajmujący się twórczością religijną był wierzący. Byłaby nadzieja, że to, co zrobi, wypłynie z jego ducha, z głębi. Mógłby wtedy, znając swoje rzemioło oraz ikonografię i teologię, pozwolić sobie na twórcze podejście w tej dziedzinie. Nie wchodziłby w kolizję z tzw. *decorum*. Niewierzący pewnie nie będzie zainteresowany taką pracą, chyba że będzie to kopiowanie... A na to jest nieustanne zapotrzebowanie...

Jaki jest Pani stosunek do narodu żydowskiego w dzisiejszych czasach narastającego antysemityzmu? Pamiętam, jak katoliccy pisarze narzekali na dzieła literackie Romana Brandstaettera. Sam spotkałem się z opiniami, że Jezus nie był Żydem, że miał niebieskie oczy itp. Co Pani o tym sądzi?

Powiedzenie, że Jezus nie był Żydem, to przyznanie się do własnej ignorancji albo objaw jakiejś choroby umysłowej wynikającej z zacierzwienia ideologicznego. Mam szacunek dla narodu żydowskiego ze względu na jego historię oraz pochodzenie Chrystusa. Współczesnych Żydów widzę jak każdy inny naród – z jego wadami i zaletami. Bez Biblii historia całej kultury świata jest niewyobrażalna. Pamiętam, jakie wrażenie zrobiła na mnie powieść *Józef i jego bracia* Tomasza Manna albo *Jezus z Nazarethu* Romana Brandstaettera oraz inne jego książki, zwłaszcza *Krąg biblijny i franciszkański* z relacją o jego spotkaniu z Chrystusem za pośrednictwem fotografii rzeźby Innocenza da Palermo przedstawiającej Ukrzyżowanego. Od czasu Soboru Watykańskiego II trwa spotkanie katolicyzmu i judaizmu – po tylu wiekach nienawiści...

W Pani kompozycjach odnajdujemy wiele odniesień do alfabetu hebrajskiego i symboliki żydowskiej. Skąd czerpie Pani wiedzę na ten temat? Czy może Pani podać autorów najważniejszych dla Pani publikacji? Czy zna Pani hebrajski?

Z alfabetem hebrajskim zetknęłam się w związku z lekturą różnych ezoteryzmów pod koniec lat 70. Zauważyłam, że jest to system, który może wprowadzić w wielką przygodę duchową. W tamtym okresie pożyczałam książki, które tematycznie wiązały się z tarotem, astrologią, kabałą itp. Z poważniejszych, później zdobytych, czytałam prace takich autorów jak:

Z'ev Ben Shimon Halevi, *Kabała. Tradycja wiedzy tajemnej* (1994); Brat Efraim, *Jezus – Żyd praktykujący* (1994); Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki* (1997); Charles Mopsik, *Kabała* (2001); Lawrence Kushner, *Księga liter. Mistyczny alef-bet* (2010) i inne. Oczywiście wszystko to przerasta moje możliwości intelektualne, ale przyciąga jak magnes. Około 2011 r. w czasopiśmie „Biblia – Krok po Kroku”, które prenumerowałam, znalazłam cykl lekcji podstaw języka hebrajskiego. Ale to wszystko. Amatorszczyzna.

Jakie znaczenie ma dla Pani życie i twórczość Edyty Stein? W kompozycji z serii *Sedes Sapientiae* (2013) pojawia się jej wizerunek. Czy może Pani opowiedzieć o ikonografii tych przedstawień?

Życie i twórczość Edyty Stein stawały mi się coraz bliższe dzięki relacjom z Karmelem poznańskim oraz wieloletniej, przyjaznej znajomości z prof. Anną Grzegorzczuk, która w 2003 r. założyła Centrum Badań im. Edyty Stein na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2004 r. namalowałam dla nich obraz przedstawiający tę świętą. Kiedy w 2013 r. namalowałam obraz *Sedes Sapientiae I*, z twarzą Edyty Stein daną Matce Bożej (fot. 1), wspomniałam o tym Annie Grzegorzczuk, a ona poprosiła o zdjęcie, bo okazało się, że właśnie napisała tekst do „Zeszytów Naukowych Centrum Badań im. Edyty Stein” zatytułowany *Edyta Stein w świetle ikony* (Grzegorzczuk, 2014a: 219–239).

Myślę, że do Edyty Stein można odnieść słowa Mikołaja z Kuzy: „Wiara ma w sobie, w »zwinięciu« wszystko, co daje się pojąć, intelektualne zaś pojmowanie to jeno rozwinięcie wiary” (Mikołaj z Kuzy, 1997: 224).

Jeśli chodzi o obrazy, to *Sedes Sapientiae I* nawiązuje do tradycyjnej ikonografii – Matka z Dzieckiem na kolanach (Matka ma twarz Edyty Stein, patronki Europy) siedzi na tęczy (pokój) na tle nieba nad miastem (Poznań, Wilda). Jej postać wyłania się z czerni – jakby źrenicy Oka Opatrzności. Pod jej stopami, na tle ciemnych obłoków po zachodzie słońca, płonie siedem lamp (dary Ducha Świętego). Jej lewa ręka spoczywa na sercu Dziecka, prawa podtrzymuje Księgę na Jego kolanach (Poznanie przez Miłość).

Drugi obraz – *Sedes Sapientiae II* – podyktowało mi przeżycie związane z *Koronką do Miłosierdzia Bożego* (fot. 2). Tym razem Maria-Ecclesia (i każda modląca się osoba) ofiaruje Ciało i Krew Jezusa Chrystusa Ojcu Przedwiecznemu „na przebłaganie za grzechy nasze”. Jezus to jakby menora o siedmiu lampach (symbolika liczby siedem) wzniesiona nad miastem; środkowa lampa to Łono Maryi – Hostia z Twarzą Całunu. Korpus Jezusa w czerwieni – nad miejscem zachodu słońca. Modlitwa o miłosierdzie Boga nad światem trwa równolegle z Męką Pana ukrzyżowanego w tym świecie, niecofającego swej Miłości, która ma moc oświecającą. Kompozycja obrazu nawiązuje

do typu ikonograficznego Tron Łaski. W *Sedes Sapientiae II* jest obecna także Trójca Święta: Ojciec jest niewyraźną jasnością z nieba, Syn – ukrzyżowany nad ziemią i Duch jako oddech – modlitwa Matki, Oblubienicy Obu, Stolicy Mądrości.

Z jakich wzorów korzysta Pani, kiedy maluje wizerunek Jezusa?

W 1985 r. przeczytałam *Całun Turyński* Iana Wilsona. Lektura ta sprawiła, że prawda o męce i Zmartwychwstaniu Jezusa wreszcie do mnie dotarła. Twarz z Całunu bezgłośnie wołała: „To Prawda!”. Czułam OBECNOŚĆ. Przy malowaniu *Drogi do Centrum* (z cyklu *Miasto*) ta Twarz stała się głównym bohaterem kompozycji, ale trochę ukrytym, nie każdy ją zauważał w tym miejskim pejzażu. Dla mnie samo malowanie było źródłem wielodniowego płaczu, który wreszcie „wymusił” pójście do spowiedzi – po wielu latach...

Nic dziwnego, że potem, gdy ksiądz Marcin W. zaproponował mi namalowanie obrazu Miłosierdzia Bożego, usiłowałam tę Twarz zrekonstruować już realistycznie. No i się zaczęło! Potem, już z własnej potrzeby, usiłowałam ją malować z nadzieją, że wyjdzie mi lepiej. I znów, i znów... Starłam się oddać tę Obecność, którą wciąż czułam. Pamiętałam o wszystkim, o czym mówi s. Faustyna w swoim *Dzienniczku*. W 1986 r., gdy powstawał pierwszy obraz Miłosierdzia Bożego, wszystko to było zanurzone w wielkim cierpieniu: u mojego dwuipółrocznego bratanka Mateusza stwierdzono raka. Zmarł 20 stycznia 1987 r. Ta Twarz „mówi sobą” każdą inną twarzą... To jest WZÓR.

W kompozycji *Mater Ecclesiae* (2013) pojawiają się zarówno hebrajskie słowa, jak i wizerunki rodzinne (fot. 3). Czy mają one ze sobą związek? Czy może Pani powiedzieć, kto pozował do tych przedstawień i jakie jest przesłanie tego dzieła?

Hebrajskie litery to JHWH (*jod, he, waw, he*), czyli czytane od lewej strony Imię Boże: „»JESTEM, KTÓRY JESTEM« [byłem, będę – D.W.]” (Wj 3, 14), które sygnalizuje obecność Boga Ojca. Jego ręce – to Słowo i Mądrość, czyli Syn i Duch (według Ireneusza z Lyonu), którymi Bóg kształtuje świat i człowieka, a więc swój Kościół – Eklezję (zgromadzenie). Do Maryi – Eklezji pozowała mi moja kuzynka, Ania T., a do małego Jezusa – mój bratanek Sebastian, który urodził się trzy lata po śmierci Mateusza. Przez ich namalowanie chciałam jakoś włączyć trudne sprawy tego świata w nurt życia i świętości Boga. Przesłanie obrazu byłoby więc takie: jak Eklezja uczy poznawać Jedyne, prawdziwego Boga i Tego, którego posłał – Jezusa Chrystusa (J 17, 3), tak przez Ducha Świętego każdy chrześcijanin jest stopniowo wtajemniczany w Synostwo Boże aż do zjednoczenia z Tym, który go posłał.

Jak powstają Pani prace malarskie, które ukazują wizerunek „nie ręką ludzką malowany”, inspirowane Chustą z Manoppello, Całunem Turyńskim (fot. 4 i 5)? Czy są malowane ręką? W tym kontekście pokazywała Pani rozpylacz do farby...

Te wizerunki powstawały w dużej mierze z jakiegoś wewnętrznego „przymusu”, z tajemniczego faktu, że człowiek może „wydobyć” z materii nieożywionej coś, co MÓWI. Oblicze z Całunu inaczej mówi niż Oblicze z Chusty z Manoppello. A jednak mamy do czynienia z tym samym Obliczem. Koniec dotyka Początku, objawia się Majestat Czasu Uwiecznionego. Człowiek przechodzi w Boga? Bóg w człowieka? W Krzyżu...

Czy widziała Pani na żywo Chustę z Manoppello, Całun Turyński?

Nie widziałam na żywo żadnego z nich, ale ich reprodukcje z książek Zbigniewa Treppy (2004, 2009) do mnie „mówią”. Gdyby było inaczej, nie weszłabym na drogę do Centrum...

Z jakich publikacji na temat Chusty z Manoppello i Całunu Turyńskiego Pani korzystała?

Korzystałam z wszystkich materiałów, które wpadły mi w ręce. Mam też u siebie sporo książek, m.in. takich autorów, jak: Saverio Gaeta (2007), Michele Giulio Masciarelli (2009), Andreas Resch CSsR (2006), Christoph Schönborn OP (2001) i wspomniany już Zbigniew Treppa (2004, 2009).

Gdy czytałam o templariuszach oskarżonych o „czczenie wizerunku głowy brodatego mężczyzny”, pomyślałam, że skoro Całun był złożony tak, że uwidaczniał tylko twarz – w negatywie – to można było przez nieruchome wpatrywanie się w nią uzyskać, na moment po zamknięciu oczu, powidok ujawniający twarz w pozytywie, jak na fotografii, którą wykonał Secondo Pia 29 maja 1898 r. Ale nie wiem, czy byłoby to rzeczywiście możliwe...

Czy możemy jeszcze raz przypomnieć, jak to się stało, że zaczęła Pani malować wizerunki Jezusa? Kto zachęcił Panią do przyjrzenia się podobiznom z Manoppello i z katedry w Turynie?

Nie pamiętam, jak to się stało, że pożyczyłam książkę o Całunie – chyba słyszałam o niej w kręgu znajomych. W latach 1981 i 1982 realizowałam w Lesznie i w Siekierkach malarstwo ścienne z polecenia kustosa Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu (nie mogli znaleźć chętnego do malowania na stropie...). Chyba w czasie rozmów o modelu do *Chrztu Chrystusa* ktoś wspomniał o Twarzy z Całunu. Ale jakoś nie pamiętam, abym ją wtedy

widziała... Zresztą byłam wówczas raczej nominalną chrześcijanką, nie chodziłam do kościoła.

Jakie są Pani najważniejsze fascynacje malarskie? Którzy twórcy szczególnie Panią inspirują w procesie tworzenia?

Fascynacje malarskie się zmieniają. W liceum plastycznym zachwycał mnie Michał Anioł, potem impresjoniści, Botticelli, secesja, wreszcie de La Tour, Rembrandt, Chardin, Vermeer, a w końcu chyba Rothko... Ale nie miałam chęci, aby w trakcie malowania przeglądać reprodukcje. Teraz przypominają mi się dawne czasy, gdy na pytanie Józefa Fliegera, którego byłam asystentką, o to, co ostatnio mnie zainteresowało w malarstwie, odpowiedziałam: „Pierre Soulages!”. Obraził się śmiertelnie, a ja nie zdawałam sobie sprawy, jak byłam okrutna i przewrotna... To był zły rok – 1972. Umarł nasz ojciec, życie osobiste się zawaliło, straciłam pracę na PWSSP i przeszłam na Politechnikę itd. W następnym roku wzięłam udział w sympozjach organizowanych przez Mariana Bogusza.

Czy można powiedzieć, że prace Mariana Bogusza, z którym miała Pani kontakt, były dla Pani inspirujące? Czy jego kompozycje abstrakcyjne z lat 60. mogły mieć wpływ na Pani prace niedopowiedziane, np. *Mysząc o Marku* (2018)? Czy jego reliefy z tej dekady, zrealizowane w technice mieszanej, a zwłaszcza cykle *Listy z getta* (1965–1966), *Listy z obozu koncentracyjnego* (1966), *Epitafia i Fugi*, np.: *Epitafium dla Mondriana*, *Epitafium dla Celnika Rousseau* (1966), *Ściany kul kwitną twarzami* (1966), *Czarna fuga*, *Fuga na czerwień i blachę* (1965) (por. Kowalska, 2007: 86–116, il. 70–75, 80–81, 86–92), mogły inspirować Panią w trakcie rozbudowanych kompozycji malarskich, które zyskały konstrukcyjne elementy oraz drewnianą i szklaną oprawę, jak *Szalom. Zmartwychwstały z Manoppello* (2006) (fot. 5)?

Prace Mariana Bogusza były mi niezbyt znane, imponował mi natomiast „roz-mach” jego idei. Chciałam się włączyć w awangardę, żeby nie tkwić w przeszłości. Marian pracował szybko, zdecydowanie; widziałam, jak tworzył kompozycje na blasze aluminiowej, oksydowanej, wykorzystując „urodę” różnie szlifowanej powierzchni. Podobało mi się to, ale nigdy nie przyszło mi do głowy, żeby go naśladować. Wcześniejszych jego prac nie znałam, może trochę z reprodukcji. Bogusz był katalizatorem mego pochopnego małżeństwa z J.B., który z nim współpracował, jeszcze zanim uzyskał dyplom w ASP w 1974 r. Realizowaliśmy malowidła ścienne na Rynku w Krapkowi-cach w 1975 r. Na początku 1976 r. już rozwód... I na zawsze rozstałam się z „awangardą”.

Czy któryś z Pani pedagogów na uczelni miał wpływ na Pani twórczość?

W czasie studiów pod kierunkiem profesora Eustachego Wasilkowskiego lubiłam czasem przychodzić do pracowni profesora Zdzisława Kępińskiego, żeby podłuchiwać jego wykłady. Nic z tego nie pamiętam, ale wtedy bardzo mnie interesowały (choć nie jego malarstwo...). Podobały mi się natomiast prace profesora Stanisława Teisseyre'a, a także jego orientacja w nowościach światowych. Podobały mi się ponadto grafiki Andrzeja Pietscha, byłam w jego pracowni. To może właśnie on najbardziej wpłynął na mój świat wyobraźni (seria prac *Podróźni, Podróże*).

Niezwykle bliskie są mi Pani kompozycje pejzażowe. Czy korzysta Pani ze szkiców w plenerze? Jak wspomina Pani kontakty z Edmundem Łubowskim?

Pejzaże Edmunda Łubowskiego były również dla mnie ważne, ale może jeszcze silniej fascynowały mnie malowane przez niego wnętrza. On chyba pracował „przy naturze”, mnie natomiast natura obezwładnia, oślepia... i zniewala. Pozostaje w pamięci i wyobraźni jako klimat dla pejzaży „wewnętrznych”. To raczej emocje nakłaniają mnie do ich uzewnętrznienia w malarstwie.

Czy malowanie może być terapią?

Podobno malarstwo może być terapią. Wtedy będzie chyba bardzo egocentryczne, subiektywne. Właśnie to jest tak cenne dla psychoanalizy czy samopoznania, abstrahując od walorów estetycznych. Dla mnie malowanie jest / było przeważnie „zadaniem”, szczególnie w pracach przeznaczonych do użytku publicznego. Czuję, że to mnie jakoś ogranicza.

Często podczas rozmyślań, swego rodzaju kontemplacji tajemnic wiary, przypominają mi się Pani obrazy z zarysowaną postacią, niejako cieniem figury. Pojawia się ona między innymi w kompozycjach *Potrójny ślad pewnej obecności* (2015), *Obłok dla Hugo Lassalle'a* (2016), *Grawitacja* (2018) (zob. fot. 6, 7, 8). Czy można wskazać genezę tego typu syntetycznie kreślonych postaci? Czy może Pani opowiedzieć nieco więcej o inspiracjach, treściach i przesłaniu tych obrazów?

Chyba to są właśnie „ślady obecności”. Ta obecność jest o tyle tajemnicą, że jesteśmy jej świadomi tylko dzięki tej Obecności, która jest jakby Meta-obecnością. Ale jest to doświadczenie raczej nieopisywalne. Dlatego może intuicyjnie czułam, że cień, sylwetka czy zarys postaci będą tu na miejscu. Raczej zasłona niż realność. „Piękno to życie, gdy odsłoni swą najświętszą twarz.

Lecz myśmy sami tym życiem i my – zasłoną” (za: Grzegorzcyk, 2014b: 62; por. Gibran, 2003: 82).

Malując *Obłok dla Hugo Lassalle’a*, chciałam wyrazić dla niego wdzięczność. Poprzez tytuł nawiązuję do *Obłoku niewiedzy* z XIV w., klasycznego angielskiego dzieła o życiu duchowym, a także do imienia, które nadał mu mistrz Zen Roshi Yamada: „Obłok Miłości”.

Lassalle (zmarł 7 lipca 1990 r. w wieku 92 lat) swoim życiem udowodniał głębokie podobieństwo między technikami medytacji buddyjskiej a mistyką chrześcijańską. „Odnalazł w sobie dwie skrajności i odkrył, że są one jednością: Eucharystia i Zen. Jego Eucharystia była Zen-Eucharystią, jego Zen był eucharystyczny” (Enomiya-Lassalle, 2008: 9).

Do Eucharystii nawiązuje też *Grawitacja* – „Ja zaś, gdy będę nad ziemię wywyższony, przyciągnę wszystkich do siebie” (J 12, 32). *Myśląc o Marku* to taka sobie improwizacja w stylu, jak się wydaje, Marka Rothko... (fot. 9).

Czy należy w malarstwie sakralnym bądź religijnym nawiązywać do tradycji? Jeśli tak, to do jakiej – ikonowej, barokowej, nazareńskiej? Czy możemy się obawiać, że pluralizm, eklektyzm formalny może doprowadzić do banalizacji wypowiedzi artystycznej?

Chyba nie da się nie nawiązywać do tradycji. Czasem nawet trzeba – jak w ikonie. To zależy od okoliczności i sposobu interpretacji tej tradycji, od tego czyba, czy zachowuje się tzw. *decorum*... Na przykład do kaplicy hospicjum w Pucku „musiałam” namalować mały obraz Niepokalanego Serca Maryi według wzoru nadesłanego przez osoby modlące się w tym miejscu. Trochę jeżyło się moje ego, ale wczułam się i namalowałam.

Czy są dzieła, które w malarstwie Pani odrzuca?

Ach, nawet takiego Leonarda Św. *Jan Chrzciciel* jest dla mnie niestrawny (źle zbudowane ramię, obleśny wyraz twarzy...) czy *Turecka łaźnia* Ingesa (w ton-dzie), czy *Jowisz i Tetyda* i inne... Na przykład Beksiński... To, czym zachwycałam się dawno temu, teraz – przy podziwieniu dla warsztatu – wydaje mi się właśnie kiczowate.

Kiedy granica kiczu w sztuce religijnej staje się widoczna?

Ten słodki błękik za głową Jana Pawła II... Kicz to chyba tak dogłębne osadzenie w sytym samozadowoleniu i wygodach, że aż kipi od śliczności i banału. W sztuce religijnej od kiczu nie będzie ucieczki, dopóki ton nadaje duchowość – no, jaka...? A czy ja mam prawo osądzać tę duchowość? Bo się naczytałam mistyków i filozofów, bo jestem wykształcona w plastyce

i humanistycie (choć już prawie nic z tego nie pamiętam na starość). Oczy i uszy męczy obfitość tandety. Pragnę ciszy i prostoty, aby móc w pokoju spotkać Tego, który przychodzi. A może Bogu nie przeszkadza to wszystko, co boli mnie? Może ma boleć? Nie wiem. Może to On sam mną (i nie tylko) cierpi, a jeśli tak – może i to ma sens?

Wacław Oszejca SJ napisał, że „kicz chybia celu, prawdę podszywa fałszem, oczywiście, dobry człowiek także ze złej sztuki może wyprowadzić dobro [...]” (Oszejca, 2017: 19). Czy w Kościele należy zniszczyć wizerunki kiczowate? A może w najlepszym razie zabronić ich obecności? Thomas Merton postulował likwidację kiczowatych obrazów religijnych (Merton, 1988a: 320).

Myśl Mertona jest dla mnie bardzo inspirująca, zgadzam się z nim w stu procentach. Może ma rację w propozycji zniszczenia kiczowatych obrazów religijnych, ale kto miałby o tym decydować?

Potrzebna jest „praca u podstaw”, czyli praca nad liturgią i duchowością. Wszystko zaczyna się od nauki modlitwy kontemplacyjnej, medytacji w Duchu i Prawdzie, słuchania Boga, a nie zagłuszania Go hałasem naszych wymysłów...

Czy są wewnątrz kościelne, które są Pani szczególnie bliskie? Czy preferuje Pani określony styl architektoniczny? Które z kościołów nowoczesnych ceni Pani najbardziej?

I znów nie wiem, jak odpowiedzieć. Kiedy mieszkałam w Poznaniu, mogłam wybierać. Tu, w Janowie Lubelskim, mam dwa kościoły, do których i tak już nie chodzę chyba od czterech lat (z powodów zdrowotnych).

W Poznaniu najlepiej czułam się u dominikanów (dość surowe wnętrza z XX w.), ale też u karmelitów (prosty, elegancki barok). Jednak „wizja” ma dla mnie znaczenie mniejsze niż „fonia” (zawsze można zamknąć oczy). W Janowie jest piękna barokowo-rokokowa świątynia, ale kazania bywały tam „radiomaryjne”... Nie wiem, jak jest teraz.

Dobrze czułam się w Tyńcu – tu i „forma”, i „fonia” były w porządku. Może najlepiej czułabym się w surowym, romańskim wnętrzu kościoła św. Piotra w Asyżu – takie egzotyczne mam dziś rojenia. O współczesnych kościołach nie bardzo mam pojęcie.

Mogę natomiast wyrazić mój prywatny szacunek dla twórców kościoła św. Jadwigi Królowej w Płocku – architektów Kazimierza Badowskiego i Ignacego Bładowskiego. Na prośbę pani Izy Pawłowskiej włączyłam się w „całokształt”, malując obraz Miłosierdzia Bożego. Został on wkomponowany

w wielki franciszkański krzyż, wyrzeźbiony przez Grzegorza Kwapisiewicza z Suchedniowa, wykonawcę ołtarza głównego.

Całość jest autorstwa Barbary Pałowskiej („Iza” to pseudonim z powstania warszawskiego), Danuty Rzewuskiej-Krupińskiej i Tadeusza Krupińskiego z Warszawy. Pani Iza była uczennicą Zofii Baudouin de Courtenay. Współpraca z nią była jakoś „opatrnościowa” – w dniu przyjazdu po obraz ks. Stanisław Kaźmierczak, proboszcz, otrzymał telefon z Warszawy o śmierci pani Izy tego dnia.

Czy należy stosować multimedia w kościołach, takie jak ekran, nagrania?

Bez tych ekranów chyba nie da się żyć – kto teraz ma w pamięci teksty pieśni...?

Co sądzi Pani o filmach ukazujących żywot Jezusa? Z jednej strony pojawiają się ekranizacje w duchu sentymentalnego malarstwa, jak *Jezus z Nazaretu* (1977) w reżyserii Franco Zeffirellego, z drugiej filmy epatujące brutalnością, jak *Pasja* (2004) Mela Gibsona.

Film Zeffirellego wcale mnie nie odrzucał; scena Zwiastowania lub ta z ulewą po ukrzyżowaniu i Maryją w czerni były według mnie bardzo poruszające. Natomiast na *Pasję* Gibsona bałam się iść, czując, że nie zdzierzę... Wolę jednak lekturę Ewangelii i własną wyobraźnię.

W którym momencie zaprzestaje Pani malowania? Kiedy pojawia się moment zatrzymania? Czy można to wysławić?

Nie ma recepty na to, kiedy należy zaprzestać malowania. Wolę prace „nie-dopowiedziane”, ale sama zwykle „przemęczam” obraz. Zdarzają się więc „zdychające” partie... Często jednak trzeba wszystko dopowiedzieć, zwłaszcza gdy chce się uniknąć narzucania „siebie”, własnego *genre*.

W Pani pracowni ważne miejsce zajmują płyty i kasety z nagraniami. Czy słucha Pani muzyki podczas malowania? Jeśli tak, to jakiej?

Tak, lubię – albo raczej lubiłam – słuchać muzyki w czasie malowania: Jana Sebastiana Bacha, Karola Szymanowskiego, Claudia Monteverdiego, muzyki liturgicznej, Hildegardy z Bingen, Arvo Pärta (fot. 10). Jednak z moim słuchem jest źle. Straciłam zupełnie słuch w lewym uchu, w prawym noszę aparat... Przy tym nie mam dobrego sprzętu audio... Za późno już, aby się tym przejmować. Chyba w końcu przyda się nauka tracenia, umierania...

Czy podczas malowania można się modlić? Jeśli tak, to jak to czynić?

To też jest jakaś modlitwa. Przyjąć niemożność...

Miała Pani do czynienia z medytacją buddyjską. Czy może Pani powiedzieć, kto Panią zainspirował do tego typu praktyki? Na czym ona polega? Co daje taka forma medytacji Pani malarstwu?

Nie bardzo mogę powiedzieć, że praktykowałam medytację buddyjską. Nie miałam mistrza... Próbowałam wczuć się w sens czytanych książek.

W 1979 r. straciłam nagle słuch w lewym uchu i znalazłam się w szpitalu. Tam poznałam Szczęsnego Górskiego, pracownika szpitala, fizyka, który tłumaczył z angielskiego niektóre teksty Jiddu Krishnamurtiego, był nim zafascynowany i dał mi jego *O konieczności przemiany*. Zaraził mnie swoją fascynacją i poznał ze swymi przyjaciółmi, m.in. poetą Bolem [Bolesław Kuźniak – A.O.] i jego żoną Marią, a także ze swoją rodziną.

Zaczęły się częste spotkania, również „sabaty” u mnie w pracowni na Wildzie. No i lektury. Bolowie mieli bogaty księgozbiór. Maria także tłumaczyła z języka angielskiego. Czytałam zachłannie klasyczne teksty z hinduizmu, buddyzmu, taoizmu, a także *Siedmiopiętrową górę* Mertona; potem już z innych źródeł św. Jana od Krzyża, św. Teresę z Ávili. Docierały też do mnie zmiany posoborowe w Kościele, jakieś otwarcie... Ekumenizm!

Jakoś intuicyjnie czułam, że Bóg musi być JEDEN, skoro siedzi w nas – ludziach różnych kultur – ta sama tęsknota za NIM. Pewnie to miało wpływ na moje malowanie, nie umiem tego ogarnąć. Medytacja praktykowana po amatorsku na pewno znalazła odzwierciedlenie w moich *Oknach*, białych pejzażach, w *Walce Jakuba z Aniołem*. Zaczęła mnie otwierać na obecność niewyraźną i cichą. Jakby widzącą mnie od środka i kochającą mimo wszystko...

Zen mówi, że nasz umysł powinien być pusty. Jak połączyć tę zasadę z medytacją chrześcijańską w duchu ignacjańskim, to znaczy z wyobrażeniem sobie miejsca i sytuacji z Biblii?

To ma chyba związek z drogami życia duchowego, z ich różnorodnością i zależnością od osobistych predyspozycji człowieka. O podobnych sprawach mówi zarówno Zen, jak i Mistrz Eckhart oraz autor mistycznego dzieła *Obłok niewiedzy*. Ale podstawą jest przecież medytacja nad tekstem Ewangelii, znajomość własnej wiary i wierność Panu, który prowadzi nas do Ojca w swoim Duchu. To Jego miłująca Obecność (lub nieobecność!) wciąga nas już bez słów i wyobrażeń w tajemniczą otchłań Bóstwa. O. Hugo Lassalle w *Medytacji Zen dla chrześcijan* pisał na ten temat. Nie jestem w stanie tego zreferować. Ta książka jest dla mnie „oświecająca”. Ale ja nie mam „daru słowa”.

Którzy mistrzowie buddyjscy są Pani najbardziej bliscy duchowo? Które z ich refleksji poleciałaby Pani współczesnemu młodemu człowiekowi?

Cenne, porządkujące myślenie zawiera książeczka Hansa Waldenfelsa *Medytacja na Wschodzie i Zachodzie* (1984). Nie jestem znawczynią, po prostu przeczytałam parę książek, z których *Wprowadzenie do buddyzmu Zen* Daisetsu Teitaro Suzuki (2022) wydaje się elementarne, a także Thomasa Mertona *Mistycy i mistrzowie Zen* (2003), jego *Dziennik azjatycki* (2005), *Zen i ptaki żądzę* (1988b) i inne. Oczywiście Hugo Lassalle, Willigis Jäger i jego *Kontemplacja – droga chrześcijańska* (1999). A może *W szkole Jezusa* (2015) Franza Jalicsa SJ? Albo książka Richarda Rohra, *Uniwersalny Chrystus...* (2023). Trochę tego za dużo. Najważniejsza jest praktyka.

Czy Pani malarstwo odnosi się do tajemnicy śmierci? Co czeka nas po śmierci? Czy wierzy Pani w istnienie piekła, czyśćca i nieba? Czy piekło i czyściec nie były wytworem religii władzy, „religii zamkniętej”, jak nazywał Henri Bergson religię podtrzymującą wymagania społeczne, będącą wyobrażeniem Boga jako strażnika społecznego ładu (Bergson, 1993: 19, 133)? Czy powinniśmy straszyć karzącym Bogiem, malować piekło, czyściec, jak wyobrażał je sobie Dante, a za nim malarze kontrreformacyjni?

W malarstwie bezpośrednio nie odnoszę się do tajemnicy śmierci. Może trochę w sensie „przemiany alchemicznej” w obrazie *Janua artis (Brama sztuki)* na temat Pendereckiego.

Myślę, że śmierć to etap na drodze. Ciasna brama przejścia, której trzeba się uczyć już teraz przez różne trudne zdarzenia, przyjmować je jako ćwiczenia, także przez zmierzenie się z własną ciemnością i grzechem w medytacji. „Kto umrze, zanim umrze, nie umiera, gdy umiera”, jak mówi Anioł Ślżak. Może Bergson ma trochę racji. W wizjach piekielnych, opisywanych czy malowanych, jest tylko ludzka wyobraźnia, jakieś okrucieństwo i perwersja. Piekło Dantego – obok całego kunsztu poetyckiego – wydaje mi się wyrazem ludzkiej zemsty czy resentymentu. Nie wiem. Nie mam wglądu w CAŁOŚĆ. Straszanie karzącym Bogiem wywołuje skutek odwrotny do zamierzonego. Ważna jest dla mnie pedagogia nadziei ks. Wacława Hryniewicza. Jego teologia. I słowa: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało” (1 Kor 2, 9).

Bliskie mi są słowa Jezusa z krzyża: „»Ojcze, przebac im, bo nie wiedzą, co czynią«” (Łk 23, 34). Bóg cierpi w Jezusie i w tych, którzy Go zabijają. To jest jeden Bóg. Jedno cierpienie. Bóg nie żądał od Jezusa cierpienia i zastępczej ofiary z życia w imię karzącej sprawiedliwości i odpłaty za grzechy świata. W osobie swego Syna sam Bóg stał się ofiarą ludzkiej winy i przemocy.

Myślę, że osobiste spotkanie z Bogiem wszystko wyjaśni. Poznamy, jak zostaliśmy poznani. Bez naszej bujnej wyobraźni...

Oko, w którym ja widzę Boga, jest okiem, w którym Bóg widzi mnie; moje oko i oko Boga są jednym okiem, jednym widzeniem, jednym poznaniem i jednym kochaniem (Eckhart, 1986: 141; por. także: Mt 6, 22–23).



Fot. 1. Danuta Waberska, *Sedes Sapientiae I*, 2013, olej, płótno, wym. 132 × 89 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 2. Danuta Waberska, *Sedes Sapientiae II*, 2013, olej, płótno, wym. 132 × 89 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 3. Danuta Waberska, *Mater Ecclesiae*, 2013, olej, płótno, wym. 148 × 83 cm,
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 4. Danuta Waberska, *Droga do Centrum*, 1985, olej, płótno, wym. 120 × 170 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 5. Danuta Waberska, *Szalom. Zmartwychwstały z Manoppello*, 2006, kompozycja złożona, olej, płótno, wym. 57 × 37 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 6. Danuta Waberska, *Potrójny ślad pewnej obecności*, 2015, dyptyk, olej, płótno, wym. 92 × 146 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 7. Danuta Waberska, *Obłok dla Hugo Lassalle'a*, 2016, olej, płótno, wym. 145 × 100 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 8. Danuta Waberska, *Grawitacja*, 2018, olej, płótno, wym. 110 × 80 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 9. Danuta Waberska, *Myśląc o Marku*, 2018, olej, płótno, wym. 110 × 110 cm,
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki



Fot. 10. Danuta Waberska, *Silentium. Dla Arvo Pärta*, 2017, olej, płótno, wym. 110 × 80 cm, fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki

Bibliografia

- Bergson, H. (1993). *Dwa źródła moralności i religii*, tłum. P. Kostyło, K. Skorulski. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych.* (1980). Poznań – Warszawa: Pallottinum.
- Eckhart Mistrz (1986). *Kazania*, tłum. W. Szymona. Kraków: Wydawnictwo W Drodze.
- Enomiya-Lassalle, H.M. (2008). *Medytacja Zen dla chrześcijan*, tłum. T. Zatorski. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Gaeta, S. (2007). *Drugi Całun. Prawdziwa historia Oblicza Jezusa*, tłum. W. Lisowski. Radom: Wydawnictwo Polwen.
- Gibran, K. (2003). *Prorok*, tłum. T. Truszkowska. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie.
- Grzegorzczak, A. (2014a). Edyta Stein w świetle ikony. *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein*, 11: 219–239.
- Grzegorzczak, A. (2014b). *Humanistyka i Obecność*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Haake, M. (2013). „Św. Józef z małym Chrystusem” Danuty Waberskiej. Studium z ikonologii i estetyki recepcji. *Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej*, 6: 106–118.
- Harasimowicz, J. (2002). *Vera idolatria est in corde. Z dziejów obrazowania pierwszego przykazania Bożego w sztuce nowożytnej*, 187–206. W: M.U. Mazurczak, J. Patyra (red.). *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”, KUL – Lublin, 6–8 października 1999*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- Jäger, W. (1999). *Kontemplacja – droga chrześcijańska*, tłum. T. Żukowski. Warszawa: Wydawnictwo Palabra.
- Jalics, F. (2015). *W szkole Jezusa. Cztery etapy duchowego rozwoju*, tłum. J. Poznański. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Juszczak, W. (2004). Sztuka nie jest religią. *Znak*, 6, 589: 31–37.
- Kowalska, B. (2007). *Bogusz – artysta i animator*. Pleszew: Muzeum Regionalne w Pleszewie, Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne.
- Krasny, P. (2016). *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu Kościoła w epoce nowożytnej*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Ławniczak, A. (1986). *Danuta Waberska. Malarstwo* [katalog wystawy]. Zielona Góra: Dział Sztuki Współczesnej, Muzeum Ziemi Lubuskiej.
- Masciarelli, M.G. (2009). *Tajemnica Manoppello. Mała teologia oblicza Jezusa*. tłum. A. Soćko. Warszawa: Wydawnictwo W Drodze.
- Merton, M. (1988a). *Sztuka sakralna a życie duchowe*, tłum. J.S. Mroczkowska, 313–321. W: T. Merton. *Szukanie Boga*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych.
- Merton, T. (1988b). *Zen i ptaki żądzy*, tłum. A. Szostkiewicz. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Merton, T. (2003). *Mistycy i mistrzowie Zen*, tłum. T. Bieroń. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

- Merton, T. (2005). *Dziennik azjatycki*, tłum. E. Tabakowska. Kraków: Wydawnictwo Salwator.
- Mikołaj z Kuzy (1997). *O oświeconej niewiedzy*, tłum. I. Kania. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Nawara, M. (2017). *Oddychać imieniem. O medytacji chrześcijańskiej*. Poznań: Wydawnictwo W Drodze.
- Organisty, A. (2023). „Eucharystia daje życie”. *Sposoby przedstawiania doświadczenia mistycznego we współczesnej sztuce na przykładzie trzech realizacji artystycznych w Wyższym Seminarium Duchownym Księży Zmartwychwstańców w Krakowie*, 131–147. W: B. Ciciora, D. Tabor (red.). *Estetyka i charyzmat. Duchowość i życie konsekrowane wobec sztuki w XIX i XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka.
- Orłowska, A. (red.) (2018). *Danuta Waberska. Obrazy* [katalog wystawy]. Kielce: Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek”.
- Oszajca, W. (2017). Podrabianie prawdy, dobra i piękna. *Życie Duchowe*, 89: 7–20.
- Panikkar, R. (1986). *Religie świata w dialogu*, tłum. J. Marzęcki. Warszawa: Wydawnictwo PAX.
- Resch, A. (2006). *Oblicze Chrystusa. Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello*, tłum. A. Kuć. Radom: Wydawnictwo Polwen.
- Rogozińska, R. (2013). Szukając Oblicza. Droga Danuty Waberskiej do twórczości sakralnej. *Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej*, 6: 90–105.
- Rohr, R. (2023). *Uniwersalny Chrystus. Prawda, która zmienia wszystko*, tłum. W. Drażek. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Schönborn, C. (2001). *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona. Poznań: Wydawnictwo W Drodze.
- Spirutta, J. (2014). Mistyka katedry gotyckiej. Architektura sakralna jako obraz i symbol postawy modlitewnej. *Studia Gnesnensia*. Tom XXVIII: 231–239. Gniezno: Prymasowskie Wydawnictwo Gaudentinum Sp. z o.o. https://studiagnesnensia.archidiecezja.pl/pliki/804060_pSG_XXVIII.pdf. (dostęp: 20.11.2025).
- Suzuki, D.T. (2022). *Wprowadzenie do Buddyzmu Zen*, tłum. M. Grabowska, A. Grabowski. Warszawa: Wydawnictwo Vis-A-Vis Etiuda.
- Treppa, Z. (2004). *Całun Turyński. Fotografia Niewidzialnego*. Warszawa: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Treppa, Z. (2009). *Fotografia z Manoppello. Twarz Zmartwychwstającego*. Warszawa: Wydawnictwo Duszpasterstwa Rolników.
- Waldenfels, H. (1984). *Medytacja na Wschodzie i Zachodzie*, tłum. A. Bronk. Warszawa: Wydawnictwo Verbinum.
- Wąs, A., Szyszka, T. (red.) (2007). *Oblicza Jezusa Chrystusa w kulturach i religiach świata*. Warszawa: Wydawnictwo Verbinum.

Abstrakt

Tekst powstał na podstawie rozmowy z Danutą Waberską (ur. 1943), uznaną malarką w trzeciej ćwierci XX w., która pod wpływem doświadczeń religijnych zrezygnowała z publicznego życia artystycznego i od 1985 r. koncentrowała się na realizacji prac sakralnych lub metafizycznych. W rozmowie przytacza ona podstawowe wydarzenia

biograficzne, wskazuje na swoje inspiracje oraz wspomina spotkania z ważnymi dla niej duchowymi i twórcami (m.in. Marianem Boguszem) w Poznaniu, gdzie mieszkała do 2011 r. Wśród zagadnień dotyczących sztuki religijnej pojawiają się próby odpowiedzi na pytanie o możliwość przedstawiania Boga, także w kontekście biblijnego zakazu (Wj 20, 3–7), o zasadność malarstwa figuralnego, wzory wizerunków Jezusa (Chusta z Manoppello, Całun Turyński), słuszność kultu obrazów. Oddzielnie jest omawiana tradycja żydowska. Artystka zastanawia się ponadto nad drogami wspólnymi dla medytacji chrześcijańskiej w duchu ignacjańskim i kontemplacji buddyjskiej. Refleksji jest poddana kondycja współczesnego artysty, konieczność jego wykształcenia, kwestia anonimowości. Wreszcie jest analizowana współczesna sztuka sakralna i zjawisko kiczu. Rozmowa odnosi się do wielu doświadczeń malarzki, dlatego na końcu pojawia się medytacja nad tajemnicą śmierci, a także pytania o istnienie piekła, czyśćca i nieba.

“The Eye with Which I See Is the Same Eye That Sees Me”.
A Conversation with Danuta Waberska

Abstract

This text is based on a conversation with Danuta Waberska (b. 1943), a painter recognised in the third quarter of the twentieth century who, influenced by religious experiences, withdrew from public artistic life and from 1985 focused on producing sacred or metaphysical works. In the interview, she recounts key biographical events, points to her inspirations, and recalls meetings with clergy and creators important to her (including Marian Bogusz) in Poznań, where she lived until 2011. Among the topics concerning religious art are attempts to answer questions about the possibility of depicting God – also in the context of the biblical prohibition (Exod. 20, 3–7) – the legitimacy of figurative painting, models for images of Jesus (the Veil of Manoppello, the Shroud of Turin), and the validity of the veneration of images. Jewish tradition is discussed separately. The artist also reflects on common paths between Ignatian Christian meditation and Buddhist contemplation. The conversation considers the condition of the contemporary artist, the need for artistic education, and the issue of anonymity. Finally, it addresses contemporary sacred art and the phenomenon of kitsch. Because the interview touches on many of the painter’s experiences, it concludes with a meditation on the mystery of death, as well as questions about the existence of hell, purgatory, and heaven.

Słowa kluczowe: dialog, modlitwa, obrazowanie Boga, współczesna sztuka sakralna, wizerunki acheiropityczne, kult obrazów, tradycja żydowska, medytacja buddyjska, poznańskie środowisko artystyczne

Keywords: dialogue, prayer, depicting God, contemporary sacred art, acheiropoietic images, veneration of images, Jewish tradition, Buddhist meditation, Poznań artistic milieu

Adam Organisty – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), adiunkt Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Kurator wystaw w kraju i za granicą. Publikuje teksty głównie na temat sztuki śląskiej oraz twórczości artystów-pedagogów krakowskiej Akademii.

Michał Stęchły

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II

Metafizyka światła w ikonach Pawła Zaporozskiego. Dialog tradycji bizantyńskiej z zachodnioeuropejską estetyką malarską

Współczesne badania nad sztuką sakralną w XX w. często koncentrują się na zagadnieniu odnowienia i reinterpretacji tradycyjnych form w obliczu zmieniających się kontekstów kulturowych i artystycznych¹. Na tle tych przemian i poszukiwań stylu wyjątkowe miejsce zajmuje Paweł Zaporozski², który

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Barbary Ciciory i ks. prof. Andrzeja Witko w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Jest zaakceptowany i rekomendowany do druku przez promotora.

² Paweł Zaporozski (Павло Запорізький) urodził się w 1892 r. w Jelizawetgradzie. Kształcił się na wieczorowych kursach rysunku w latach 1908–1910, zorganizowanych w rodzinnym mieście przez Petra Krestonoscewa, profesora Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jelizawetgrad był w tym okresie jednym z pięciu ośrodków w Rosji, w których odbywały się wystawy najwybitniejszych ówczesnych malarzy, w tym przedstawicieli tzw. Pieriedwiżników, m.in. Illi Riepina, Wiktora Wasniecowa, Iwana Kramskoją oraz Nikołaja Ge. Artyści ci powołali Towarzystwo Pieriedwiżnych Chudożestwiennych Wystawok – Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych i samodzielnie organizowali ekspozycje, prezentując swoje dzieła w różnych miastach kraju. W latach 1870–1922 zorganizowali czterdzieści siedem wystaw, z czego osiemnaście odbyło się w rodzinnym mieście Zaporozskiego.

W 1920 r. artysta założył pracownię malarską „Widrożenie” („Odrodzenie”). Pracownia specjalizowała się w konserwacji cerkwi zniszczonych w wyniku działań wojennych

podjął się ambitnego zadania ożywienia malarstwa ikonowego w greckokatolickich cerkwiach. Malowidła ścienne Zaporozkiego oraz współpracowników pokrywają całe ściany i sklepienia świątyń. Układ poszczególnych przedstawień figuralnych, scen grupowych oraz wizerunków pojedynczych świętych jest dostosowany do podziałów architektonicznych świątyni. Towarzyszą im bogate dekoracje ornamentalne, geometryczne, roślinne i symboliczne. Powierzchnie sklepienne naw i sanktuariów są zarezerwowane dla kompozycji ukazujących Chwałę Boga, Tróję Świętą oraz Jezusa Chrystusa, zwykle w otoczeniu istot niebiańskich, a także ewangelistów i proroków. Na filarach dominują wizerunki świętych, najczęściej św. Olgi i św. Włodzimierza, a w dalszej kolejności takich świętych, jak: Helena, Paraskewa, Katarzyna Aleksandryjska, Antoni Pieczerski, Teodozy Pieczerski, Cyryl i Metody, Borys i Gleb, Barbara, Magdalena czy Michał Archanioł. Ściany świątyń pokrywają również rozbudowane sceny figuralne, m.in. Drogi Krzyżowej, Chrystusa nauczającego dzieci, Chrztu Rusi, Wniebowstąpienia, Ukrzyżowania oraz Pokrowu Bogurodzicy w otoczeniu świętych. Jego malarstwo ścienne charakteryzuje się rytmicznością, hieratycznością, symetrią, harmonią, delikatnością barw, geometrycznością i świetlistością.

W sztuce sakralnej światło od wieków pełniło funkcję wykraczającą poza jego fizyczne właściwości, stając się nośnikiem głębokiego przesłania metafizycznego. W tradycji bizantyńskiej, gdzie ikona stanowi „okno ku wieczności” (Florenski, 1984: 115), światło nie pochodzi z zewnętrznego źródła, lecz emanuje z wnętrza przedstawionej postaci lub sceny, symbolizując boską obecność i transcendencję. Nie jest to światło naturalne, lecz symboliczne – manifestacja Boskiej Energii, która oświeca i przemienia ludzką duszę. Koncepcja ta odróżnia ikonę od malarstwa zachodniego, w którym światło często służy budowaniu iluzji przestrzeni. Sztuka bizantyńska, głęboko zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej, czerpie inspirację z filozofii neoplatonickiej, zwłaszcza z myśli Plotyna i Platona. Teolodzy – Paul Evdokimov, Leonid Uspienski czy Paweł Florenski – podkreślali, że dzieła sztuki bizantyńskiej, szczególnie ikony, realizują koncepcje teoretyczne tych filozofów,

na terenie eparchii przemyskiej. Dzięki wysokiemu poziomowi realizowanych zamówień działalność ta zyskała uznanie społeczności greckokatolickiej na obszarze Łemkowszczyzny. Duża liczba zleceń doprowadziła do utworzenia przez Zaporozkiego w 1927 r. własnej Pracowni Artystyczno-Malarskiej i Ikonopisarskiej.

Malarz wraz ze swoim zespołem odnawiał wnętrza cerkwi, wykonywał dekoracje malarskie pokrywające ściany świątyń oraz ikonostasy, a także pisał ikony. Jego autorstwo zostało potwierdzone w odniesieniu do malowideł ściennych w wielu cerkwiach, m.in.: pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Szczawnem, pw. Opieki Matki Bożej w Bonarówce, pw. św. Paraskewy w Kuryłówce, pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Oparówce oraz pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu. Po II wojnie światowej los artysty pozostaje nieznanymi (za: Giemza, 2024: 273–274; Nowak, 2016: 117–129; Koleńczuk, b.r.).

łączą metafizykę światła z doświadczeniem mistycznym oraz ujęciem Piękną i Dobrą. Florenski napisał: „Ikonę maluje się na świetle” (Florenski, 1984: 139). Evdokimov tłumaczył, że: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca” (Evdokimov, 2003: 162). Natomiast Uspieski uważał, że: „Ikona nie przedstawia zwykłego piękna, ale widzenie Światła – Światła boskiego. Tło ikony symbolizuje Światło, a ikona zawsze je emanuje” (Uspieski, 1991: 141, 142).

Platon, wprowadzając pojęcia *idea* i *eidos*, stworzył podstawy dla rozumienia piękna i dobra jako fundamentalnych przymiotów boskości. *Idea* odnosi się do realnie istniejących bytów, takich jak idea Dobra–Piękna, podczas gdy *eidos* obejmuje szersze kategorie, w tym wzory przedmiotów zmysłowych i matematycznych. W filozofii Platona piękno (*kalos*) i dobro (*agathos*) łączą się w koncepcji *kalokagatii* (*kalos kai agathos* – „piękny i dobry”), oznaczającej doskonałość moralną, estetyczną i intelektualną. Jak pisał Platon, najwyższa idea Dobra i Piękna jest źródłem harmonii i ładu zarówno w świecie widzialnym, jak i w świecie myśli: „Ona jest przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum” (Platon, 1999: ks. VII, 517b–c). Neoplatonicy, tacy jak Maksymos z Tyru, rozwinęli te idee, twierdząc, że jedynie „wzrok duszy piękny, i czysty, i myślny” – zdolność intelektualnego pojmowania – pozwala zbliżyć się do Boga. W kontekście ikony prawosławnej piękno staje się nie tylko wartością estetyczną, lecz także religijną i mistyczną, łączy się z łaską oraz poznaniem Boskiego światła. W ujęciu Plotyna piękno jest emanacją boską, a jego kontemplacja prowadzi do poznania świata boskiego (*claritas*). W filozofii Platona idea Dobra stanowi absolutne kryterium oceny działań ludzkich. Człowiek, który żyje zgodnie z wiedzą o Dobru, osiąga szczęście, rozwija w sobie piękno i dobro (*kalos kagathos*), które prowadzą do doskonałości (*kalokagatia*). Piękno w ujęciu Platona wykracza poza wartości estetyczne i obejmuje również wartości moralne i poznawcze (Ciciora, w druku).

Ikona jest nośnikiem „Boskiego Światła”. Jej proces twórczy rozpoczyna się od nanoszenia światła na deskę i opiera się na stopniowym rozjaśnianiu koloru, co sprawia, że „źródło światła na ikonie jest nieobecne, gdyż światło jest wewnątrz ikony” (Tendera, 2014: 137). Złoto oraz czyste barwy, dominujące w ikonach, symbolizują boską obecność i transcendencję. Jak zauważa Paulina Tendera, sztuka bizantyńska operuje uduchowionymi formami, które urzeczywistniają neoplatonickie idee, tworzą przestrzeń mistyczną, będącą „niebem na ziemi” (Tendera, 2014: 136). Wnętrza cerkwi, bogato zdobione ikonami i złotem, miały wzbudzać zachwyty oraz ułatwiać wiernym kontemplację. Właściwym sposobem obcowania z ikoną jest kontemplacja religijna, wymagająca zaangażowania i duchowej dojrzałości zarówno od artysty, jak i od odbiorcy. Ikona nie jest zwykłym obrazem – jest muśnięciem światła,

które pojawia się nagle, ale jest zauważalne dopiero przez wpatrywanie się. Złoto, jako dominujący element, nie tylko podkreśla Boską transcendencję, lecz także pełni funkcję narzędzia wizji – światło ikony jest zarówno przedmiotem, jak i medium kontemplacji. Ikona staje się przestrzenią, ideą i zbiorem przekazów teologicznych, dzięki którym odbiorca może doświadczyć bliskości Boga.

W świetle powyższych analiz dotyczących teologii ikony, metafizycznego znaczenia światła oraz filozoficznych podstaw piękna w tradycji bizantyńsko-neoplatonickiej szczególnego znaczenia nabiera analiza dorobku malarskiego Zaporozkiego. Jego monumentalne realizacje w cerkwiach grekokatolickich stanowią nie tylko próbę odnowienia tradycyjnych form, lecz także świadome zakorzenienie twórczości w głębokim nurcie duchowym i filozoficznym chrześcijańskiego Wschodu. W kolejnej części pracy omówię realizacje artysty, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów, w jakie wcielał w życie koncepcję światła jako manifestację boskości, a także formalne środki wyrazu, które służą nie tylko estetyce, ale i mistycznemu doświadczeniu przestrzeni sakralnej.

Rosyjskie malarstwo cerkiewne i bizantyńskie zakłada odbiór kompozycji z perspektywy wzroku widza skierowanego ku górze (Lichaczowa, Lichaczow, 1977: 25). Na przedstawienia spogląda się z dołu, a postacie są umieszczone zazwyczaj powyżej poziomu głowy człowieka, co w percepcji automatycznie tworzy efekt perspektywy skróconej. Średniowieczni malarze-monumentaliści świadomie odstępowali od zasad realistycznego przedstawienia, modelując proporcje postaci tak, aby harmonizowały z architekturą świątyni. Zaporozki ustawiał swoje postacie na filarach, nawiązywał do tradycji średniowiecznych mistrzów. Przedstawione figury są odpowiednio dostosowane do tej perspektywy, co podkreśla ich duchowy wymiar i integruje je z przestrzenią sakralną. Perspektywa skrócona nadaje ikonom wrażenie hieratyczności oraz proporcjonalnego zwięzienia sylwetki od piersi do głowy świętego. Ustawiane postaci są bowiem boskim łącznikiem między światem ziemskim a niebiańskim. Zostały ukształtowane tak, aby wpisywać się w architekturę świątyni i jednocześnie zachować pozory realistycznej stylizacji, choć w swej istocie są to manifestacje świętych duchów.

Krajobrazy na ikonach Zaporozkiego charakteryzują się wyraźnymi formami geometrycznymi oraz schematycznymi przejściami barwnymi, co przywodzi na myśl pejzaże zaczerpnięte z tradycji zachodniej. Staroruskie ikony natomiast cechuje symboliczne i umowne traktowanie otoczenia – elementy pejzażu są sprowadzone do semantycznych znaków o znaczeniu duchowym. Złote tło, typowe dla sztuki bizantyńskiej i staroruskiej, nie pełni funkcji realistycznej, lecz symbolizuje przestrzeń ahistoryczną, kontemplacyjną i transcendentną. Zabieg ten jest typowy dla staroruskich przedstawień, np. ikon Teofana Greka, gdzie tło jest płaskie, a elementy krajobrazowe, takie

jak świątynie, przyjmują formę stylizowanych, symbolicznych kształtów (np. trójkątne góry w scenie *Zaśnięcia Matki Bożej*). Przestrzeń w tych dziełach ma charakter pojęciowy i jest podporządkowana przekazowi teologicznemu, a nie odtworzeniu rzeczywistości.

Zaporozski wprowadza w swoich pracach nowe rozwiązania – zastępuje złote tło subtelnymi przejściami tonalnymi i walorowymi, prowadzonymi wzdłuż linii perspektywicznych zwężających się ku górze postaci. Taki sposób modelowania przestrzeni nadaje przedstawieniom większą iluzję głębi i dynamiki, co stanowi cechę jego stylu oraz zbliża go do tradycji malarstwa zachodniego. Wprowadzenie pejzażu do ikon jest rozwiązaniem nowatorskim, szczególnie w kontekście zastosowania zasad akademickich, takich jak *fini* czy tonalne przejścia barwne, typowe dla francuskiego malarstwa akademickiego (np. u Williama Bouguereau). Elementy te, choć inspirowane akademickim studium modelu lub przedmiotu³, zostały przekształcone tak, by zachować sakralny charakter przedstawienia. Twórczość Zaporozkiego wyróżnia się właśnie połączeniem tradycyjnej symboliki z nowymi, bardziej przestrzennymi i realistycznymi środkami wyrazu, które wzbogacają tradycję, a nie zatracają jej duchowej głębi. W jego dziełach przestrzeń staje się realna, rzeczywista i zakorzeniona w świecie ziemskim – jest regionalna i historyczna.

Przedstawienia Zaporozkiego są symetryczne, po obu stronach osi widzenia elementy kompozycji zbiegają się w centrum, gdzie umieszczona jest najważniejsza postać. W malarstwie grecko-bizantyńskim figury wykazują natomiast mniejsze zmiany perspektywiczne w pejzażu czy architekturze. Artysta w cerkwiach na terenie eparchii przemyskiej stosował kompozycję zamkniętą, przeciwstawną idei dzieła nieograniczonego ramami, typowego dla Bizancjum. W tradycji bizantyńskiej kompozycja otwarta, czyli złote tło, które nie ograniczało postaci, a cała przestrzeń świątyni, w wielu miejscach była dekorowana złotem, stanowiła wyraz obecności Boga. Malarz świątyni grekokatolickich przeciwnie: poprzez ramy i zamknięcie scen nadawał swoim dziełom bardziej narracyjny charakter, podporządkowywał je logice strukturalnej wnętrza lub realnej przestrzeni.

Zaporozski dążył do przekazania jasności form, co jest widoczne w ikonach takich jak *Święty Cyprian* czy *Święty Andrzej* w cerkwi w Jarosławiu. Atrybuty świętych są ukazane w prostej, czytelnej pozycji wobec widza. Święci zostali przedstawieni w sposób hieratyczny, a architektura w tle – choć ujęta w perspektywie geometrycznej i skróconej – zachowuje wyrazistość

³ Studia te tworzą kompozycje, które charakteryzują się dążeniem do odwzorowania rzeczywistości w sposób idealizowany i zgodny z rygorystycznymi zasadami akademickimi. Nurt ten rozwijał się w XIX w. w ramach oficjalnych akademii sztuk pięknych, takich jak Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu czy École des Beaux-Arts w Paryżu.

oraz proporcje właściwe tradycji ikonograficznej. Twarze w postaciach Zaporozkiego mają długie linie brwi, dominujące, odpowiadające wąsom czy brodzie, długi wydatny nos przedstawiony jako bryła geometryczna z dodatkami nozdrzy. Światło na twarzy układa się od ciemnego do jasnego, bliki świetlne są zaznaczone, ale delikatnie, subtelną linią. Włosy to długie linie, niemalże pasy ciągnące się z jednego punktu. Wydłużone palce u dłoni są delikatnie podzielone tylko na dwie części, nie oddają w pełni anatomii dłoni. Otaczające postać szaty przylegają do ciała i są niemalże wyznacznikiem ich anatomii. Światło na ikonach jest przedstawiane jako rozproszone, pozbawione określonego źródła czy kierunku padania. Poszczególne elementy, takie jak draperie, ornamenty czy części ciała (twarz, dłonie), są modelowane za pomocą światłocienia. Formy pozostają uproszczone, lecz charakteryzują się klarownymi proporcjami i wyraźnym, mocno prowadzonym konturem.

Aby lepiej zrozumieć wyjątkowość twórczości Zaporozkiego, konieczne jest przyjrzenie się wybranym przykładom malarstwa wschodniego i zachodnioeuropejskiego, które stanowią dwie odrębne, choć miejscami przecinające się tradycje artystyczne w sztuce chrześcijańskiej. Różnią się one podejściem do przestrzeni, światła, symboliki oraz funkcji obrazu sakralnego. Zestawienie to pozwala uchwycić, w jaki sposób współczesna ikona może się stać przestrzenią spotkania Wschodu i Zachodu, zachowując swoją duchową tożsamość i funkcję liturgiczną.

Przy zestawieniu ze sobą obrazu Juliusa Schnorra von Carolsfelda *Zostań z nami*, powstałego w tradycji zachodnio-europejskiej, oraz ikony Teofana Greka *Przemienienie Pańskie*, powstałej w tradycji wschodniej, widać, że obydwa dzieła są linearne. Artyści położyli nacisk na wyraźne kontury, zaznaczając postać ciemną linią. Dodatkowo postaci są wyróżnione z krajobrazu kontrastem barwnym, ciemnoczerwoną szatą i oddzielają ją od znajdującego się na trzecim planie pejzażu. W obu przedstawieniach twórcy zawarli również elementy malarskie. Wprowadzili cieniowanie i zmiany walorowe; utrzymali szaty raczej barwy lokalnej i tylko w miejscach, gdzie jest to potrzebne, rozświetlili lub przyciemnili kolorem jasnym lub ciemnym. Zasadnicza różnica dotyczy stopnia geometryzacji i „odrealnienia” form. W ikonie narasta poczucie symboliczności i semantyczności znaku, który przekracza rzeczywistość ziemską. W obrazie z XIX w. światło ustawione jest z prawej strony i oświetla plecy postaci oraz Chrystusa. Światło jest tutaj cechą, która wpływa na odbiór dzieła. Jest potrzebne, aby uzyskać efekty wizualne zgodne z duchem zachodnich wzorców. Światło jest cechą formalną, bez której widz nie otrzyma pełnych informacji o przedstawieniu; ponadto definiuje styl artysty czy epoki. Natomiast w ikonie Greka światło jest rozproszone, nie ma jednego określonego kierunku. Schnorr prowadził kompozycję obrazu w głąb, zaznaczał światło rytmicznie po liniach wertykalnych, pasami, które biegną poziomo. W tle widać pagórki, świątynie – po prostu pejzaż, ale mocno

uproszczony (jak u Zaporozkiego), raczej semantyczny niż naturalistyczny w sensie studium rzeczywistego widoku lub przynajmniej rzeczywistych elementów, takich jak drzewo, góra, roślinność. Pejzaż jest traktowany jako umowne, schematyczne zasygnalizowanie przestrzeni wypełnionej ziemskim widokiem, naturą.

Pejzaże są bliskie człowiekowi, ale też operują wymiarem duchowym. Właśnie ten stopień odrealnienia, umowności kieruje widza w stronę percepcji transcendentnej i duchowej (Bóg), a nie zmysłowej (rzeczywistość ziemska). Natomiast w ikonach tło nawiązuje do złotej płaszczyzny symbolizującej wieczność, obecność Boga i transcendencję. Artyści wschodni wykorzystują formy geometryczne (trójkąty, półkola, schematyczne drzewa), które pełnią funkcję znaków semantycznych. Struktura jest płaska, pozbawiona perspektywy linearnej, a elementy krajobrazu są podporządkowane hierarchii teologicznej. Postaci w *Przemienieniu Pańskim* Greka mają wydłużone proporcje z minimalnymi szczegółami naturalistycznymi. Mojżesz i Elias, stojący po bokach Chrystusa, oraz apostołowie Piotr, Jakub i Jan, usytuowani u podnóża góry, mają uproszczone rysy twarzy, które nie wyrażają emocji. Jedynie Jezus ma łagodny wyraz twarzy, który jest przejawem Dobra i Piękna. W tym kontekście Chrystus jawi się jako emanacja Boga. Ikonę czyta się od dołu do góry: u dołu apostołowie oszołomieni blaskiem padają na kolana przed światłem Chrystusa umieszczonym nad nimi, u góry. Schnorr proponował, aby obraz czytać od prawej strony, gdzie dwie postacie są zwrócone w stronę Chrystusa. Jezus jest utożsamiany z człowiekiem, bliskim życiu ziemskiemu, jako przewodnik prowadzący do zbawienia.

W ikonie wschodniej linie są ostre, silnie akcentowane, zgeometryzowane, definiują fałdy szat, elementy krajobrazu czy przedstawienia świętych. Widzimy fałdy, które są zaznaczone linią prostą lub składającą się z dwóch prostych linii ustawionych pod innym kątem, z których jedna biegnie wertykalnie, a druga diagonalnie. Ukierunkowanej linii diagonalnej odpowiada druga linia diagonalna, pędząca z przeciwnej strony ikony. Ostatecznie postać jest formowana w kształt kanciastej kuli o ściętych brzegach. W ikonie wschodniej proporcje są hieratyczne: Chrystus przedstawiany jest jako największy, apostołowie jako mniejsi, co podkreśla różnicę ontologiczną między naturą boską a ludzką. U Schnorra proporcje są realistyczne – postacie pozostają proporcjonalne względem siebie, choć centralna jest nieco większa. Różnicowanie to jest subtelnie zaznaczone poprzez barwę i modelunek światłocieniowy. Obraz zachodni ma cel narracyjny i edukacyjny – angażuje widza w opowieść biblijną poprzez realizm i emocje. Ikona natomiast pełni funkcję „okna ku Bogu”, prowadzącego do Prawdy.

W ikonach Zaporozkiego barwa ma wyjątkową siłę oddziaływania – nawet w półtonach, ale nigdy nie jest nasycona, przedmiotowa i ciężka. Artysta nie nakładał światła na kolor. Kolor jest światłem. Układ barw zależy

od zawartego w nich światła. Czyste kolory i światło oddają piękno duchowe, są obietnicą, przeczuciem rajskiej szczęśliwości. Jak zauważył Michał Ałpatow: „Kolory miały migać, świecić i lśnić nieziemskim blaskiem, czerwienie i zielenie wyrrywają się ogólnej tonacji i płoną jak drogocenne kamienie rzadkiej piękności” (Ałpatow, 1968: 6). Każda plama barwna coś oznacza, coś symbolizuje, „nie tylko się włącza w ogólny koloryt, lecz wyobraża także ogień świętego uniesienia ludzkiej duszy” (Ałpatow, 1968: 6).

Zaporożski realizował te założenia zgodnie z bizantyńskim smakiem estetycznym. Uszlachetnienie materii poprzez wyraźny linearyzm, wzmocniony konturem i kontrastem, sprawia, że forma pozostaje czysta i czytelna. Nasycenia barwne lśnią, a światło nałożone na postacie nie poddaje się logice przedstawienia – nie pochodzi z jednego źródła, lecz funkcjonuje jako wszechobecny byt Boski. Plotyn postulował, by starać się unikać w malarstwie „kolorów ciemnych i cieni symbolizujących materię i smutek, dlatego mozaiki i ikony pełne są świetlistych powierzchni, nadających lekkości materii i pogłębiających doświadczenie estetyczne” (Tatarkiewicz, 1985: 297). Wyraźnie określony, lecz miękko prowadzony kontur nadaje przedstawieniom Zaporozkiego siłę i powagę. Ikona ma pokazać absolutną Prawdę oraz jedność, która „przewyższa wszelki byt” (Špidlík, 1990: 98). Trójwymiarowość postaci harmonizuje tu ze swobodnym i rytmicznym konturem. Plotyn postulował też, „by unikać elementów będących wynikiem niedoskonałości ludzkiego wzroku, blaknięcia barw, deformacji, zniekształceń czy rozmycia konturów” (Tendera, 2014: 137). Kontury u Zaporozkiego są czyste i wyraźnie odrywają postać od tła, a ukazane atrybuty mają tylko barwę lokalną, są wyraźnie określone linią, zazwyczaj ciemną.

Zaporożski łączył dwa światy – wschodni i zachodni. Jego pejzaże są bliższe rzeczywistości ziemskiej: pojawiają się kamienie, kwiaty oraz droga prowadząca w głąb kompozycji. Nadal pozostają to jednak kompozycje symboliczne, ponieważ obserwator nie może określić konkretnego miejsca – pejzaż ma charakter uogólniony i kontemplacyjny. Dominują stonowane barwy, ciepłe światło i subtelne przejścia barwne dające poczucie piękna i dobra. Są to miejsca, w których dusza zazna spokoju i odkupienia. Zaporożski ukazywał natomiast świat sztuki Wschodu w przedstawieniach świętych – geometryzował szaty, układając je na wzór stożka rozwidlającego się ku dołowi, a drapowanie kształtował (rytmicznie) długimi liniami z naprzemiennymi jasnymi i ciemnymi barwami. Ta odmienność podkreśla różne cele artystyczne: staroruskie ikony kierują widza ku kontemplacji, podczas gdy Zaporożski łączył tradycję cerkiewną z zachodnią wrażliwością pejzażową – tworzył nową jakość wizualną.

Choć zabieg ten mógłby budzić zastrzeżenia w środowisku rosyjskich teologów, rygorystycznie przywiązanych do kanonu, to w kontekście sztuki greckokatolickiej pozostaje logiczny i teologicznie uzasadniony. Zaporożski

jako przedstawiciel Kościoła greckokatolickiego starał się połączyć dwa światy: bizantyńską tradycję w przedstawianiu postaci poprzez silne i monumentalne formy z zachodnią wrażliwością. Idea Dobra i Piękna pozostaje tu niezmienna, natomiast „duch” wszechobecny zmienia narrację i wiąże piękno dwóch światów sztuki – zachodniej i wschodniej.



Fot. 1. Paweł Zaporozski, scena *Wniebowstąpienia* na sklepieniu nawy głównej cerkwi w Jarosławiu z postaciami *Ewangelistów* w lunetach, fot. M. Stęchły, materiały autora



Fot. 2. Paweł Zaporozki, Święty Andrzej, cerkiew pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu, fot. M. Stęchły, materiały autora



Fot. 3. Paweł Zaporozski, Święty Cyprian, cerkiew pw. Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu, fot. M. Stęchły, materiały autora

Bibliografia

- Ałpatow, M. (1968). *Historia sztuki*, t. 2. Warszawa: Arkady.
- Ciciora, B. (w druku). Sielanki Siemiradzkiego. *Ethos*, 1/2026.
- Chrzanowska, J. (2011). *Krótką historią symetrii*. https://www.academia.edu/5151671/Kr%C3%B3tka_historia_symetrii. (dostęp: 07.02.2024).
- Evdokimov, P. (2003). *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów PROMIC.
- Florenski, P. (1984). *Ikonostas i inne szkice*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Giemza, J. (1999). *Kształtowanie się malarskiego wystroju drewnianej cerkwi w XVI–XVIII w. na przykładzie zabytków Radruża. „Rzeszowska Teka Konserwatorska”*, t. I. Rzeszów: Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.
- Giemza, J. (2020). *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*. Rzeszów: Libra.
- Нора, О. (2019). *Павло Запорізький – малознаний український іконописець першої третини ХХ століття*, Lviv. <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-6/26.pdf>. (dostęp: 10.01.2024).
- Koleńczuk, A. (b.r.). *Pawło Zaporizskij – artysta z wielkiej Ukrainy i jego rodacy*. [kopia maszynopisu w zbiorach prywatnych Damiana Nowaka].
- Lichaczowa, W., Lichaczow, D. (1977). *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Nowak, D. (2016). *Zarys dziejów parafii i cerkwi w Oparówce. „Strzyżowski Rocznik Muzealny”*, t. 2. Strzyżów: Muzeum Samorządowe Ziemi Strzyżowskiej im. Zygmunta Leśniaka.
- Platon (1999). *Państwo*. Warszawa: PWN.
- Tatarkiewicz, W. (1985). *Historia estetyki*. Warszawa: Arkady.
- Tendera, P. (2014). *Od filozofii światła do sztuki światła*. Kraków. http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/od_filozofii/od_filozofii.pdf. (dostęp: 12.02.2024).
- Uspienski, L. (1991). *Teologia Ikony*. Poznań: Wydawnictwo W drodze.
- Špidlík, T. (1990). *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów PROMIC.

Abstrakt

W artykule poddano analizie rolę światła jako nośnika treści metafizycznych w twórczości Pawła Zaporozkiego, artysty pierwszej połowy XX w., który ożywił tradycję malarstwa ikonowego w greckokatolickich cerkwiach. Zaporozki łączył kanoniczną formę wschodniego malarstwa sakralnego z indywidualną manierą inspirowaną zachodnioeuropejskim malarstwem akademickim. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób artysta tworzył ikonę emanującą „wewnętrznym blaskiem”. W analizie uwzględniono zastosowanie symetrii, harmonii barw, rytmicznych linii oraz przesłania teologicznego. Artysta czerpał z kanonów bizantyjskich i wpływów zachodnioeuropejskich. Jego dzieła stanowią swoisty dialog między wschodnią mistyką a zachodnią estetyką, skłaniając odbiorców do kontemplacji zagadnień duchowych.

The Metaphysics of Light in Paweł Zaporozski's Icons.
A Dialogue between the Byzantine Tradition
and Western European Painterly Aesthetics

Abstract

This article analyses the role of light as a bearer of metaphysical meaning in the work of Paweł Zaporozski, an artist of the first half of the twentieth century who revitalised the tradition of icon painting in Greek Catholic churches. Zaporozski combined the canonical form of Eastern sacred painting with an individual manner inspired by Western European academic painting. The aim of the article is to show how the artist created an icon that emanates an "inner radiance". The analysis takes into account the use of symmetry, colour harmony, rhythmic lines, and theological content. Drawing on Byzantine canons and Western European influences, his works constitute a distinctive dialogue between Eastern mysticism and Western aesthetics, inviting viewers to contemplate spiritual questions.

Słowa kluczowe: metafizyka światła, ikona, Paweł Zaporozski, sztuka bizantyńska, sztuka sakralna, estetyka teologiczna, malarstwo greckokatolickie

Keywords: metaphysics of light, icon, Paweł Zaporozski, Byzantine art, sacred art, theological aesthetics, Greek Catholic painting

Michał Stęchły – absolwent studiów magisterskich z historii sztuki na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze obejmują sztukę polską XIX w., dydaktykę i praktykę artystyczną w École des Beaux-Arts, ze szczególnym uwzględnieniem okresu nauczania Jeana-Léona Gérôme'a, a także sztukę cerkiewną końca XIX i początku XX w.
Kontakt: michal.stechly1@gmail.com.

Victoria Anclam
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Tam, gdzie „śnieg nie plami skrzydeł anielskich” – duchowa Syberia Słowackiego¹

„Wreszcie jest to zidealizowany Sybir – ja sam
zidealizowany, a wszystko razem jest tylko nastrojeniem
kilku obrazów dla malarza, jeśliby się taki znalazł w Polsce”.
(Słowacki, 1962: 398)

Anhelli Juliusza Słowackiego to utwór napisany podczas podróży poety na Wschód. Stanowi zapis wewnętrznej przemiany artysty oraz wyraz jego duchowych poszukiwań. Dzieło, kształtowane w doświadczeniu samotności, modlitwy i kontemplacji, zyskało ostateczną formę dopiero we Florencji (Przybylski, 1982: 465). Poemat osadzony w śnieżnej Syberii ukazuje świat rozpięty między życiem a śmiercią, ciałem a duszą. W tym kontekście przestrzeń utworu – surowa, odrealniona, oniryczna – nabiera szczególnego znaczenia. Jest miejscem przenikania się światła i ciemności, aniołów i pokutujących, wreszcie staje się przestrzenią ofiary głównego bohatera, podobnej do tej, którą złożył Chrystus.

Taka wizja świata, w której zaciera się granica między materią a duchem, znalazła swoją kontynuację w malarstwie Witolda Pruszkowskiego. Artysta

¹ Artykuł powstał na podstawie jednego z rozdziałów pracy seminaryjnej napisanej pod kierunkiem dr Barbary Ciciory w Instytucie Historii Sztuki i Kultury UPJPII. Jest zaakceptowany i rekomendowany do druku przez promotora.

nie tylko zilustrował sceny z poematu, lecz także w swojej interpretacji oddał jego nastrój i malarskość. Istotnym spoiwem między tekstem a obrazem stała się barwa – nośnik znaczeń duchowych, element scalający warstwę poetycką i plastyczną. Właśnie na tej płaszczyźnie ujawniła się szczególna zgodność między wizją Słowackiego a malarską wrażliwością Pruszkowskiego.

Najpierw wyjaśnię, co było szczególnie istotne dla malarza w tworzeniu obrazów. W 1882 r. zapisywał swoje przemyślenia z pewnej wystawy i tak mówił o jednym z dzieł, które miał okazję tam oglądać:

Ot ten drugi obraz przedstawiający ulicę jakąś przy nocnym oświetleniu nie podoba mi się co prawda, bo co mnie to może zajmować jakiś kawał ulicy, ciemności, przechodnie spieszący w tę lub ową stronę. Widocznie artysta nie umiał albo nie chciał wyszukać w wyobraźni swojej jakiejś myśli, którą by mógł przemówić do duszy widza (Pruszkowski, 1992: 50).

Artysta nie eksponował zastrzeżeń technicznych czy *stricte* malarskich, lecz krytykował niemożność „przemówienia do duszy widza” – i z tego właśnie uczynił największy zarzut. Dlaczego więc Pruszkowski uważał, że aby obraz był dobry, musi „przemawiać do duszy widza”? Ponieważ tylko ona może odebrać głębokie treści duchowe, którymi jest przesycony zarówno sam utwór, jak i inspirowane nim dzieła malarskie.

Jakie są to treści? Aby dać pełną odpowiedź, należy najpierw podążyć za Słowackim i zrozumieć, co nim powodowało podczas tworzenia *Anhellego*, co przelał w swój poemat.

Jeszcze przed podróżą poeta czuł się niezwykle samotny i opuszczony. Już w 1835 r. odczuwał silną potrzebę złączenia z Bogiem:

Teraz nie mam nikogo, co by mi najmniejszą chwilę życia przyjazną rozmową skrócił – nikogo, co by mi przyjaźnie za rękę ścisnął [...]. Bóg mi przeznaczył miejsce w jakim cichym klasztorze, dlaczego już nie dał mi tej mistycznej pochodni, z którą w klasztorze mógłbym się zamknąć i latać na skrzydłach wiary w jakąś błękitną krainę nieskończoności? (Słowacki, 1983: 190–191).

Czuć w tych słowach tęsknotę za religijnym spełnieniem – artysta wyraża pragnienie życia kontemplacyjnego, ukrycia się w klasztorze. Mówi o „mistycznej pochodni” i „skrzydłach wiary”, co świadczy o jego tęsknocie za wyższym, medytacyjno-duchowym wymiarem egzystencji. Właśnie w takiej kondycji wewnętrznej wyruszył na Wschód.

Podróż ta znacząco wpłynęła na wieszczka i stała się źródłem jego przemiany. Twórczość romantyka nabrała wyraźnie metafizycznego charakteru: zaczęła wyrażać treści transcendentne, była pełna tajemniczych wizji i niezemskich obrazów. Od tego momentu jego poezja była bardziej metaforyczna

i malarska, a także silnie nasycona symboliką. Świat przedstawiany przez Słowackiego jawił się często jako zasnuty mgłą, wypełniony zjawami, duchami oraz postaciami z pogranicza życia i śmierci. Jednym z pierwszych dzieł o takim charakterze był właśnie *Anhelli*.

Mistrz tworzył swój poemat podczas pobytu w klasztorze Batcheszban (Chilińska, 2021: 27). Jednak niezwykle istotne wydarzenie dla metamorfozy romantyka – na które zwracają uwagę m.in. Ryszard Przybylski (1982) oraz Milena Chilińska (2021) – miało miejsce jeszcze przed przyjazdem do klasztoru. W nocy z 14 na 15 stycznia 1837 r. w Jerozolimie wieszcz spędził całą noc przy Grobie Pańskim (Chilińska, 2021: 49). O wadze tego przeżycia świadczy wiersz zapisany w *Raptularzu Wschodnim*:

I porzuciwszy drogę światowych omamień
I wysłuchawszy serca – gdy rzekło: Jam czyste,
Tu rzuciłem się z wielką rozpaczą na kamień,
Pod którym trzy dni martwy leżałeś, o! Chryste.
Skarzyłem się grobowi – a ta skarga była
Ani przeciwko ludziom – ani przeciwko Bogu
(Słowacki, w: Kalinowska i in. 2019: 387).

Słowacki wyrzekł się pokus świata zewnętrznego i materialnego, porzucił wszystko to, co ulotne i oddalające człowieka od Boga, wybierając drogę wewnętrznego przeistoczenia „transfiguracji moralnej” (Przybylski, 1982: 84). Dzięki temu jego serce mogło wyrzec: „Jam czyste”². To właśnie ono otwiera drogę do bezpośredniej relacji z Bogiem, do doświadczenia Jego bezgranicznej miłości.

Przybylski zauważył, że chrystologia wieszczka zaczęła się formować już podczas podróży na Wschód. Badacz podkreślał, że powyższy tekst stanowi również poetycką aluzję do wydarzeń związanych ze Zmartwychwstaniem:

Istotny był [...] ów kosmiczny aspekt tajemnicy paschalnej, wiara, że duch może zwyciężyć śmierć i rozkład ciała. Toteż niebawem z uporem będzie twierdził, iż esencją bytu jest duch (Przybylski, 1982: 86).

Z kolei w liście do matki Słowacki opisał jeszcze inne zdarzenie, które pomogło mu dokonać pełnego rozliczenia z przeszłością:

Dzień Wielkiej Nocy przepędziłem w tym klasztorze i przyjechał umyślnie ksiądz jezuita, ofiarując mi się za spowiednika. Zrazu nie chciałem tego uczynić, lecz jego przyjacielskie nalegania tyle sprawiły, że wypowiadałem mu się

² Na ten fragment zwraca również uwagę Chilińska w *Topografii wyobraźni Anhellicznej* (2021).

ze wszystkich grzechów mego życia. Ale kiedy w szarej godzinie poranku uklęknąłem przed nim, chcąc wymówić pierwsze słowo, rozplakałem się jak dziecko – tak mi to przypominało dawne lata, dawną niewinność, wszystko, od czego mnie potem długie lata oddzieliły... Po skończonej spowiedzi ksiądz wstał, uderzył mię po ramieniu i rzekł: „Idź w pokoju: wiara twoja zbawiła ciebie” (Słowacki, 1962: 358).

Spowiedź – obok porzucenia doczesności – jest kolejnym etapem oczyszczenia, którego doświadczył poeta. Rozliczenie się z przeszłością, stanięcie przed własnymi grzechami i skruszenie bariery między Stwórcą a człowiekiem było następnym etapem jego duchowej drogi, zapisanym na zawsze zarówno w sercu romantyka, jak i na kartach *Anhellego*. Jest tu również widoczne przewyciężenie samego siebie: „Zrazu nie chciałem tego uczynić”. Jednostka, podążając w stronę Jasności, musi więc przemoc nie tylko świat zewnętrzny, co jest zapewne łatwiejsze i dokonało się już przy Grobie Pańskim, lecz także siebie samą. To zadanie trudniejsze, wymagające większej determinacji i siły. Jest to droga niezwykle wymagająca, a jedyną opoką pozostaje Stwórca: „Czasem okropne myśli przechodzą przez moją głowę i serce, po tym ufam w Boga i spokojniejszy jestem” (Słowacki, 1931: 30).

Z wyprawą na Wschód wiąże się jeszcze jeden niezwykle istotny aspekt. Zdaje się, że Słowacki nawiązał szczególną więź z Chrystusem (Chilińska, 2021: 51), a może raczej odnalazł swoje wewnętrzne oblicze Chrystusa. Wieszcz podążał Jego śladami, był m.in. nad Jeziorem Genezaret, w Betlejem, Nazarecie i Jerozolimie. Jak pisał: „Wszystkie te okolice Jerozolimy napełniają serce jakąś prostotą i świętością” (Słowacki, 1962: 350).

Odblask podróży nad jezioro odnajdziemy także w poemacie: „I rzekł Szaman: jestże to Morze Genezaretańskie Polaków? A ci ludzie sąż rybakami nieszczęścia?” (Słowacki, 1947: 23). Ponadto właśnie w tym miejscu romantyk miał ujrzeć postać Zbawiciela, o czym pisał w liście do matki:

[...] nad jeziorem Genezaretańskim, gdzie Chrystus mi był przed oczyma. Zdało mi się, że postać jego spokojna stoi jeszcze na błękitach fal z głową otoczoną promieniami (Słowacki, 1931: 41).

Jak pisał Przybylski (1982: 95):

Tę fantazję stworzyło wewnętrzne oko poety, który wierzył w nieustanną obecność Chrystusa na ziemi; który uważał, iż zadaniem człowieka jest powtórzenie ofiary i bohaterstwa duchowego Jezusa.

Jest tu zawarte przeświadczenie o sensie ludzkiego losu, które zapisze się w poemacie w czerwieniąjącym słońcu, i ofierze głównego bohatera. Jak

zauważa Chilińska (2021: 51), gdy wieszcz opuszczał klasztor, porównał pobyt w nim do pokuty Odkupiciela na pustyni:

To dziwne, że ja, co ze łzami prawie wyjeżdżam z libańskiego klasztoru, gdzie tylko dni czterdzieście jak na pokucie przesiedział, a takiej, wyjeżdżając, doznałem tęsknotę, jak gdyby miło mi było życie z tymi dobrymi mnichami przepędzić (Słowacki, 1983: 297).

To podobieństwo do Zbawiciela odnajdziemy również w samym *Anhellim*, którego bohater „[m]elancholiczną i trochę Chrystusową ma twarz” (Słowacki, 1962: 398). A utwór, jak mówił sam poeta: „[...] pisałem bez żadnych wyskoków imaginacji [...] ubierając wszystko w szaty Chrystusowe” (Słowacki, 1962: 398). Widzimy więc, że poeta przelał w słowa poematu owoce swojej przemiany. Było to pisanie bez „wyskoków imaginacji” (Słowacki, 1962: 398), a więc nie z wyobraźni, lecz z ducha – i to ducha zmienionego, uwznioślonego przez pobyt w klasztorze i w Ziemi Świętej.

Ponadto należy zaznaczyć, że poemat został napisany w tzw. stylizacji biblijnej, którą wcześniej wieszcz raczej się nie posługiwał. Taki zabieg nadaje tekstowi charakter podniosłości i powagi, a także wprowadza czytelnika w sferę *sacrum*. Biblijny język pozwala na tworzenie symbolicznych paraleli – główny bohater staje się figurą cierpiącą za przyszłe pokolenia, by nie były one z „ludzi martwych” (Słowacki, 1947: 5). Poddaje się woli Szamana, by „pozostał sam w wielkiej ciemności z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu” (Słowacki, 1947: 4).

W ten sposób autor wpisuje los Polaków – szczególnie zesłańców syberyjskich – w szerszą, religijną narrację o ofierze, nadziei i odkupieniu, a także o walce: tej przeszłej, powstańczej; tej obecnej – z szaleństwem, potępieniem i złem; oraz tej przyszłej, która będzie toczona mocą płomieni Rycerza.

Droga Słowackiego to wędrówka człowieka szukającego sensu poza światem materialnym. Z samotnego, wewnętrznie rozdartego artysty, który tęsknił za ciszą klasztoru i obecnością Boga, poeta stał się kimś głęboko przepełnionym duchowością. *Anhelli* jest wyrazem tej przemiany: poemat mówi o boskiej opiece, gdy jednostka jest zagubiona, gdy zdaje się ją pochłaniać lodowa pustynia; o przeznaczeniu i ofierze głównego bohatera, którą składa za ukochaną ojczyznę i jej dzieci; o odpuszczeniu win i pokucie oraz nadziei, którą przynosi Rycerz, mówiąc: „Oto zmartwychwstają narody”. Całą swoją samotność i ból, które biją z listów, Słowacki przelał w *Anhellego*. Postać Eloë – jak przypuszczają badacze – może w pewnym sensie odnosić się do Ludwiki Śniadeckiej, miłości poety z czasów młodości (Matuszewski, 1892: 53).

Utwór jest napisany językiem, który nie tylko ma dotyczyć umysłu, ale przede wszystkim także serca i duszy czytelnika. Podróż na Wschód stała

się dla wieszczki zarówno wyprawą geograficzną, jak i wędrówką w głąb siebie. Artysta przekroczył pewien wymiar swojej ziemskiej egzystencji, by doświadczyć istnienia duchowego. Była to także ścieżka prowadząca do spotkania z Bogiem. Modlitwa przy Grobie Pańskim, spowiedź i pobyt w klasztorze zmieniły jego spojrzenie – odtąd tworzył nie tylko z wyobraźni, ale i z ducha. Jak pisał wybitny przedwojenny znawca twórczości poety, Ignacy Matuszewski:

W umyśle Słowackiego zatarła się ostatecznie różnica między poezją a rzeczywistością, czy inaczej: poezja wchłonęła rzeczywistość. Wszystko jest formą ducha – a poezja jest sposobem odkrywania, odsłaniania tych duchowych treści (Matuszewski, 1911: 93).

Ponadto przestrzeń, którą kształtuje Słowacki w swoim poemacie, jest szczególna – to „kraina grobowcowa” (Słowacki, 1947: 50), pochłaniająca powstańców oczekujących na objawienie, na głos Boga, na „mistyczną pochodnię”, aż w tej śnieżnej głuszy popadających w szaleństwo. Postaci – na przykład Eloë – jawią się jako twory z eteru i mgły; wokół anielicy unosi się aura tajemnicy: „Otom zobaczył Anioła podobnego tej niewieście, którą kochałem z całej duszy mojej, będąc jeszcze dzieckiem” (Słowacki, 1947: 50). Zapewne dla zachowania tej nuty tajemnicy Pruszkowski na swoich obrazach nigdy nie obdarzył tej bohaterki twarzą. Postaci stworzone przez Słowackiego zdają się bardzo bliskie tym wykreowanym przez malarza – eteryczny anioł z pogranicza materii i ducha czy Ellenai, delikatna niczym dusza ubrana w szkicowe ciało, bijąca białym światłem.

To, jak bardzo dzieła Pruszkowskiego są bliskie onirycznej przestrzeni poematu, chyba najlepiej można ukazać na przykładzie obrazu *Eloë* z 1892 r. (fot. 1), który stanowi interpretację rozdziału XI poematu, gdy Anhelli wraz z Szamanem, podczas swojej wędrówki po pustkowiach Syberii, docierają do cmentarza. Bohater pyta przewodnika: „[...] co to za Anioł z białymi skrzydłami i ze smutną gwiazdą na włosach, przed którym ucichają grobowce?” (Słowacki, 1947: 31). Malarz kreuje śnieżne pole, nad którym rozlewa się bezbrzeżny błękit. Widzimy nieskończony firmament i bezgraniczny śnieg – wszystko zasnute mgłą, rozmyte w dalekim bezkresie, w którym drzewa tracą kształty, a horyzont rozplywa się między niebem i ziemią, zacierając granicę między światem ludzi i duchów. Eloë, wyłaniająca się ze śniegu, wydaje się postacią z mgły; spowita jasnością, rozkłada majestatycznie ręce nad grobami, strzegąc ich spokoju. Patrząc na ten obraz, można odnieść wrażenie niepewności co do tego, który świat namalował artysta – ziemski czy boski. Odpowiedź wydaje się jednoznaczna: boski. W jego interpretacji jest to kraina, której „śnieg nie plami skrzydeł anielskich” (Słowacki, 1947: 33).

W poemacie kolejnym odbłaskiem przemiany wieszczca jest stosowanie konkretnych barw, które stają się nośnikami treści transcendentnych. O tym, jak wiele uwagi przywiązywał on do koloru i jakie nadawał mu znaczenie, świadczą następujące wersy:

Któż by nie zajrzawszy
W krainy ducha wiedział, co to znaczy,
że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,
inne jakoby z tęczy wite przez tkaczy
(Słowacki, 1972: 444).

Są to barwy, które swoje źródło mają w „krainie ducha”, którymi rządzi nie tyle sam twórca, ile one same rządzą nim. Już sama wyobraźnia Słowackiego jest plastyczna, skoncentrowana na kolorze. W realizacji malarskiej Pruszkowskiego dochodzi zaś do najpełniejszego zjednoczenia imaginacji lirycznej z plastyczną – jest to bowiem płaszczyzna, na której spotykają się kolorysta-malarz i kolorysta-poeta.

Ewa Teleżyńska zwróciła uwagę na semantykę kolorów w poezji polskich romantyków. Autorka omówiła dwie barwy: czerwień i błękit. Według badaczki częściej w twórczości Słowackiego występuje błękit (Teleżyńska, 1989: 160). Jednak szczególne znaczenie w kontekście „podobieństwa” Anhellego i samego poety do Chrystusa zyskuje kolor czerwony, będący barwą krwi Zbawiciela. Pojawia się on niemal za każdym razem, gdy w poemacie któraś z postaci umiera. Szczególnie ważne w kontekście utworu i jego malarskich recepcji jest znaczenie płonącego zorzą nieba i słońca. Słowacki pisze w poemacie: „W ciemności, która była potem, rozwidniała się wielka zorza południowa i pożar chmur” (Słowacki, 1947: 49) – do tych słów odniósł się malarz w *Śmierci Anhellego* (1879).

Okazuje się, że zarówno światłu, jak i ogniewi, a co za tym idzie – wyrażającej je barwie czerwonej, można przypisać nie tylko w *Anhellim*, lecz także w całej twórczości romantyka konkretne znaczenia. Według Marii Cieśli-Korytowskiej (1989: 161) jest to „pozawerbalny sposób objawiania absolutu”. Przywołany wcześniej cytat z poematu określa chwilę następującą po śmierci głównego bohatera. Poeta opatrzył jego odejście malarskim opisem krwawego słońca i promieniującego nieba, z czego można wnioskować, że za pomocą czerwieni w tym momencie wieszcz daje czytelnikowi znak obecności Boga, sprawującego pieczę nad duszą zesłańca. To barwa staje się nośnikiem treści metafizycznej i transcendentnej.

Podobnie jest u Pruszkowskiego. Twórca, który zetknął się z treścią poematu i wybrał do realizacji takie fragmenty utworu, jak śmierć Anhellego, Ellenai czy oczekiwanie głównego bohatera na śmierć – przesycone kolorem jako środkiem przekazu wspomnianych treści, nie mógł i nie pozostał wobec nich obojętny.

Wlastimil Hofman w swojej innej interpretacji malarskiej inspirowanej poematem, na przykład w obrazie *Eloe nad zwłokami Anhellego* (1917), nie ukazał wybuchającej nad zesańcem zorzy i nie skoncentrował się na całym ładunku znaczeń, jaki ona za sobą niesie. Niebo jest tam zasnutę szarością, spomiędzy której wyłaniają się wielokolorowe błyski, jednak nie dotykają one bezpośrednio Anhellego. Jego śmierć jawi się więc jako ostateczna – nie jest rodzajem przejścia w inny świat: ponadmaterialny, duchowy, wieczny, lecz jedynie naturalnym, biologicznym procesem jednoznacznie kończącym życie.

W dziełach Pruszkowskiego sytuacja przedstawia się zdecydowanie inaczej. Zorza staje się łuną zmartwychwstania, światła Chrystusowego, które odnajduje każdą duszę – nawet na pustyni, gdzie zapomina się słów pacierza – i rozjaśnia drogę, prowadząc ku bramom spokoju. Jest to także znak zarówno w poemacie, jak i na obrazie, że ofiara Anhellego została przyjęta. Do tej kwestii malarz odnosi się w obrazie *Anhelli przed śmiercią* z 1889 r. (fot. 2). Nawiazuje on do proroctwa aniołów:

Możesz być przeznaczony na ofiarę spokojną [...] Ostrzegamy więc ciebie z woli Boskiej, że za niewiele godzin umrzesz, przeto bądź spokojniejszy. Usłyszawszy to, Anhelli spuścił głowę i poddał się woli Boskiej. A zaś aniołowie odeszli. [...] A gdy rozmyślał Anhelli o tajemnicach przyszłych, zaczerwieniło się niebo i wybuchnęło wspaniałe słońce; a stanąwszy na kręgu ziemskim, nie podnosiło się czerwone jak ogień (Słowacki, 1947: 47).

Powyższe obrazy są przesycone treścią martyrologiczną, ale przede wszystkim transcendentną, która uwidacznia się dzięki bliskości barw obrazu z ich lirycznymi odpowiednikami, odmalowanymi piórem.

W tym kontekście należy przywołać słowa syna artysty:

Wbrew temu, co piszą niektórzy krytycy, artystyczna natura W. Pruszkowskiego zbyt ściśle związana była z poczuciem koloru i kształtu, by się lubować w dociekaniach metafizycznych lub nawet w mistyce (Pruszkowski, 1935: 11).

Jeśli artystyczna natura malarza była – jak pisze jego syn – skoncentrowana na kolorze, to nie mógł on nie dostrzec całego ładunku znaczeniowego, jaki Słowacki zawarł w barwie. W zetknięciu z duchowością liryki wieszca oraz z kolorytem, którym się posługiwał, a który autor *Eloe...* oddawał z niezwykłą wiernością – słowa syna twórcy dają się łatwo podważyć, ponieważ rozmijają się zarówno z treścią obrazów malarza, jak i z naturą liryki romantyka.

Gdy Ellenai jest umierająca, wypowiada słowa: „A oto patrzaj, nad łóżem mojem ta szyba lodu słońcem czerwona, z dwoma skrzydłami promieni: nie

jest to Anioł złoty stojący nade mną?” (Słowacki, 1947: 41). Poeta po raz kolejny przywołuje barwę czerwoną w momencie śmierci jednej z postaci. Dalej napisał: „Zaczęła więc tu umierająca mówić litanije do Matki Chrystusowej i właśnie wymówiwszy: Różo Złota! – skonała” (Słowacki, 1947: 41). Pruszkowski w swoim obrazie wiernie oddał tę malarską kompozycję wieszczą, po raz kolejny koncentrując się na kolorze. Jacek Malczewski, inspirując się tym samym utworem i tym samym momentem, wybrał bardziej monochromatyczną gamę barwną – jego *Ellenai* jest realistyczna, dokładna, dopracowana³. Autor *Anhellego* przed śmiercią rzucił zaś na płótno postać szkicową, oniryczną, delikatną, młodą dziewczynę, na piersi której spoczywa róża – symbol maryjny.

Malarz, malując kwiat, stworzył kompozycję o wyraźnym wymiarze religijnym, bowiem Najświętsza Panienka jest orędowniczką grzesznych, a wiemy, że *Ellenai* odbywała na Syberii pokutę. Na obrazie można zauważyć, że przy łodyżce pojawiają się jakby gołębie skrzydła, co pozostaje w zgodzie z poematem: „lecz róża owa cudowna, dostawszy skrzydeł gołębich, poleciała w górę” (Słowacki, 1947: 42). Warto zaznaczyć, że kwiat unosi się ku górze, by odpędzić chmurę ciemnych duchów, które „krzyczały: naszą jest!” (Słowacki, 1947: 42). Pruszkowski, wzbogacając swoje dzieło o motyw róży i dodając jej skrzydła, stworzył scenę o wymiarze eschatologicznym – opowiadającą o grzechu, pokucie i wybaczeniu, a także o wstawiennictwie Matki Boskiej.

W obrazie *Śmierć Ellenai* z 1892 r. (fot. 3) czerwień wiąże się z motywem sądu ostatecznego. Jak zauważył Andreas Petzold, w sztuce średniowiecznej Chrystus jako Najwyższy Sędzia często był ukazywany w czerwonym płaszczu, podkreślającym jego władzę nad losem dusz oraz moc odpuszczania grzechów (Petzold, 2019: 443). W podobny sposób światło o czerwonym zabarwieniu może sugerować moment przejścia duszy – nie tylko jako śmierć cielesną, lecz także jako sąd nad jej losem. Ognisty blask może również oznaczać obecność Ducha Świętego, zespolenie ludzkiej duszy z absolutem w chwili śmierci, a w konsekwencji – zmartwychwstanie. Zgodnie ze słowami Księgi Ezechiela:

Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela i poznacie, że ja Jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój. Udzielę wam mego ducha po to, byście ożyli (Ez 37: 12-14).

Podróż Słowackiego na Wschód była wędrówką człowieka samotnego, poszukującego „mistycznej pochodni”. Zdaje się, że ją odnalazł – zapaliła ona jego wyobraźnię i wydała owoce w postaci *Anhellego*. Dla wieszczą był to poemat szczególny, a stworzonego bohatera nazywał „chłopczykiem”

³ Mowa o obrazie *Śmierć Ellenai* Malczewskiego z 1883 r.

(Słowacki, 1962: 399). Wyprawa ta miała charakter prawdziwej pielgrzymki, podczas której jego twórczość uległa przemianie. Według Matuszewskiego to właśnie ten utwór stanowi preludium do tzw. okresu mistycznego w dorobku artystycznym autora *Genesis z Ducha* (Matuszewski, 1908: 38).

Realizacje malarskie Pruszkowskiego bardzo wiernie oddają oniryczną przestrzeń śnieżnej pustyni, którą wykreował romantyk. Wspólnym językiem poety i malarza, którym przemawiają „do duszy widza” (Pruszkowski, 1992: 50), stają się barwy, szczególnie czerwień – symbol ofiary i obecności Boga, niosące treści transcendentne, metafizyczne i eschatologiczne.



Fot. 1. Reprodukacja obrazu *Eloe*, pocztówka (ok. 1915); Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie (2025a)



Fot. 2. Witold Pruszkowski, *Anelli przed śmiercią* (1889); Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie (2025b)



Fot. 3. Reprodukacja obrazu *Śmierć Ellenai*, pocztówka (ok. 1915); Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie (2025c)

Bibliografia

- Chilińska, M. (2021). *Topografia wyobraźni anhelicznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Cieśla-Korytowska, M. (1989). *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche – Novalis – Słowacki*. Kraków: Znak.
- Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie. (2025a). <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/203546>. (dostęp: 20.06.2025).
- Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie. (2025b). <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/900702>. (dostęp: 20.06.2025).
- Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie. (2025c). <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/20355>. (dostęp: 20.06.2025).
- Kalinowska, M., Makowska, U., Przychodniak, Z., Troszyński, M., Kaja, D. (red.) (2019). *Raptularz Wschodni Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze, t. 2: Edycja – komentarz – objaśnienia*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia; Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Matuszewski, I. (1892). Geneza i znaczenie Eloi u Słowackiego. *Ateneum. Pismo Naukowe i Literackie*, 3, 7.
- Matuszewski, I. (1908). Kiedy Słowacki stał się mistykiem? *Witeź*, 1.
- Matuszewski, I. (1911). *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze, t. 2*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Petzold, A. (2019). *The Iconography of Color*. W: C. Hourihane (red.). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London: Routledge.
- Pruszkowski, K. (1935). Witold Pruszkowski w oczach syna. *Przewodnik*, 99 (styczeń). Warszawa: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/43717/edition/38619/content?format_id=2. (dostęp: 20.06.2025).
- Pruszkowski, W. (1992). *Fragment eseju*. W: Witold Pruszkowski. *Katalog wystawy monograficznej*, oprac. D. Suchocka, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- Przybylski, R. (1982). *Podróż Słowackiego na Wschód*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Słowacki, J. (1931). *Listy*, oprac. L. Piwiński. Warszawa: Biblioteka Arcydzieł Literatury.
- Słowacki, J. (1947). *Anhelli*, oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa: Książka.
- Słowacki, J. (1962). *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słowacki, J. (1972). *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 16. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Słowacki, J. (1983). *Dzieła wybrane, t. VI: Listy do matki*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Teleżyńska, E. (1989). Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego. *Pamiętnik Literacki*, LXXX, 4: 160–170.

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony duchowej ewolucji Juliusza Słowackiego, której wyrazem jest poemat *Anhelli*. Utwór, inspirowany podróżą poety na Wschód, ukazuje metaforyczną wizję Syberii jako przestrzeni granicznej między życiem a śmiercią, a zarazem stanowi zapis wewnętrznej przemiany twórcy. Autorka koncentruje się na kluczowych momentach duchowego oczyszczenia Słowackiego, takich jak modlitwa przy Grobie Pańskim czy spowiedź wielkanocna, interpretując *Anhellego* jako poemat mistyczny, w którym poezja – jako wizja natchniona Duchem – wchłania rzeczywistość. Istotnym elementem analizy jest także malarskość poezji Słowackiego, zwłaszcza rola koloru jako języka poetyckiego i łącznika między literaturą a malarstwem. W tym kontekście przywołano cykl anhelliczny Witolda Pruszkowskiego, stanowiący malarskie rozwinięcie wybranych, eschatologicznych wątków poematu, takich jak miłość Boga, droga duszy po śmierci ciała oraz figura wygnanego anioła Eloë.

Where “Snow Does Not Stain Angelic Wings” –
Słowacki’s Spiritual Siberia

Abstract

The article examines the spiritual evolution of Juliusz Słowacki as expressed in his poem *Anhelli*. Inspired by the poet’s journey to the East, the work presents a metaphorical vision of Siberia as a liminal space between life and death, while also recording the author’s inner transformation. The study focuses on crucial moments in Słowacki’s spiritual purification – such as his prayer at the Holy Sepulchre and his Easter confession – interpreting *Anhelli* as a mystical poem in which poetry, understood as a vision inspired by the Spirit, absorbs reality. An important element of the analysis is also the painterly quality of Słowacki’s verse, especially the role of colour as a poetic language and as a link between literature and painting. In this context, the article discusses Witold Pruszkowski’s *Anhelli* cycle, a pictorial elaboration of selected eschatological motifs from the poem, including God’s love, the soul’s journey after the death of the body, and the figure of the exiled angel Eloë.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, Witold Pruszkowski, *Anhelli*, barwa, Syberia

Keywords: Juliusz Słowacki, Witold Pruszkowski, *Anhelli*, colour, Siberia

Victoria Anclam – absolwentka kierunku ochrona dóbr kultury na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół dziewiętnastowiecznego malarstwa oraz poezji, przede wszystkim romantycznej. Ze szczególnym upodobaniem zgłębia obszary, w których malarską wyobraźnia i poetycka wizja spotykają się w jednej przestrzeni.

Bernadeta Stano

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-3920-7944

„Nowa ekspresja religijna” z kościoła do fabryki – bez możliwości powrotu

Artykuł przypomina wystawę „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, zorganizowaną przez Andrzeja Bonarskiego wiosną 1989 r. w Fabryce Norblina w Warszawie, w kontekście nietypowej – bo nieprzystającej do wcześniejszych praktyk wystawienniczych – postindustrialnej lokalizacji. W toku wywodu zestawiałam podstawowe informacje dotyczące wydarzenia: czas, uczestników oraz przedmiot ekspozycji. Analizie poddałam również teksty poprzedzające pokaz i te, które mu towarzyszyły, uwzględniające kwestie związane z wyborem miejsca i jego wpływem na odbiór eksponowanych prac. Przywołałam także inne wydarzenia organizowane w tej samej przestrzeni pod szyldem „Na obraz i podobieństwo” oraz podobne działania kuratorskie realizowane w nietypowych lokalizacjach. Chciałam wykazać, że „ekspresja religijna” została potraktowana analogicznie do innych nurtów w sztuce lat 80. XX w. Choć krok ten może uchodzić w kontekście przedmiotu ekspozycji za obrazoburczy, to jasno pokazuje, że współczesnemu artyście, swobodnie eksplorującemu ikonografię chrześcijańską, coraz trudniej będzie powrócić do prezentowania swoich dzieł w przestrzeni świątyni.

Badania oparłam na lekturze komentarzy publikowanych w ówczesnej prasie i katalogach oraz na materiałach źródłowych przechowywanych przez jedną z organizatorek wydarzeń w „Norblinie” – Marylę Sitkowską. W tytule artykułu wykorzystałam podtytuł wystawy, ponieważ trafniej oddaje

omawiane zagadnienia niż zasadniczy, poetycki tytuł, pod jakim pokaz funkcjonował w obiegu medialnym¹.

Dlaczego z kościoła i do jakiej fabryki?

Ogłoszenie stanu wojennego, represje wobec opozycji oraz zdelegalizowanie 20 kwietnia 1983 r. Związku Polskich Artystów Plastyków spowodowały bojkot oficjalnych, państwowych instytucji kultury i prowadzonych przez nie galerii. Jest to sytuacja powszechnie znana, szczególnie w Polsce, gdzie sprzeciw wobec polityki kulturalnej władz komunistycznych przybrał wyraźną formę (Wojciechowski, 1992, 2005; Szymański, 2022). Artyści tworzyli i prezentowali swoje prace w pracowniach oraz mieszkaniach prywatnych. Alternatywą stały się również przestrzenie udostępniane przez Kościół katolicki. Powstawały środowiska skupione wokół Duszpasterstwa Środowisk Twórczych oraz Klubów Inteligencji Katolickiej, szczególnie prężnie działające w większych ośrodkach, takich jak Warszawa, Kraków czy Wrocław. Te kontakty oraz sytuacja ciągłego zagrożenia wpłynęły na postawy wielu twórców, którzy dotąd nie identyfikowali się ze sztuką religijną. Postanowili oni zmierzyć się z interpretacją wcześniej obcych sobie wątków chrześcijańskich, zazwyczaj nasycając je treściami narodowymi, patriotycznymi lub egzystencjalnymi.

Rok 1985 obfitował w wystawy organizowane w kościołach, domach parafialnych i salach rekolekcyjnych w różnych częściach Polski, m.in.: „Przeciw złu, przeciw przemocy” – w Krakowie-Mistrzejowicach; „W stronę osoby” – w Klasztorze oo. Dominikanów w Krakowie; „Czas Krzyża” – w Klasztorze oo. Kapucynów w Bytomiu; I Biennale „Droga i Prawda” – w Kościele św. Krzyża we Wrocławiu oraz „Niebo nowe i ziemia nowa?” – w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie. W kolejnych latach ruch ten był kontynuowany. W 1986 r. w Poznaniu oraz w galerii przy Kościele św. Krzyża na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu odbyła się wystawa „Polska pieta”, zorganizowana przez inteligencję katolicką Poznania w rocznicę „poznańskiego czerwca”. W 1987 r. we Wrocławiu urządzono kolejną edycję festiwalu „Droga i Prawda”, a w Warszawie – w Muzeum Archidiecezjalnym – wystawę „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa”.

Twórcy mieli świadomość, że nie wszystkie prace mogą być prezentowane w tego rodzaju przestrzeniach; nie było tam miejsca na realizacje obrazujące uczucia religijne wiernych. Można mówić o funkcjonowaniu niepisanej autocenzury, a przedstawiciele Kościoła mieli swój głos doradczy

¹ Podtytuł ten zmieniono w prasie na „Polska ekspresja religijna lat osiemdziesiątych” (Wojciechowski, 1989: 383–387).

w organizacji wystaw w „swoich” świątyniach. W kontekście polityki władz komunistycznych wydarzenia te stanowiły przejaw bojkotu oficjalnego życia artystycznego, ale za uczestnictwo w nich nie groziły represje, do których mogło dochodzić w przypadku „zgrupowań” organizowanych w mieszkaniach i pracowniach prywatnych.

Wybór kardynała Wojtyły na Stolicę Piotrową oraz pierwsze lata pontyfikatu Jana Pawła II otworzyły okres, w którym władze PRL podejmowały próby „podłączania się” pod Kościół, aby ratować resztki społecznej przychylności. W ramach tej strategii nastąpiła wyraźna liberalizacja wobec inicjatyw kościelnych (Sitkowska, za: Stano, 2025a). Po zmianach politycznych 1989 r. tego typu wystawy pozostały w obiegu publicznym, jednak – poza nielicznymi wyjątkami – ich naturalnym miejscem stały się muzea diecezjalne i archidiecezjalne.

Nina Smolarz i Janusz Bogucki zorganizowali wystawę „Epitafium siedem przestrzeni. Drogi, tradycje, osobliwości życia duchowego w Polsce odbite w lustrze sztuki pod koniec XX wieku” w Zachęcie. Tadeusz Boruta pokazał tam ekspozycję „Cóż po artyście w czasie marnym?” (1990), powtórzoną następnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (1991) (Wojciechowski, 1992: 108–191). Pozostaną jednak przy okresie, w którym kuratorzy i artyści z różnych powodów byli zmuszeni poszukiwać tzw. *alternative space* (por. Stano, Łapińska, 2019).

Przypomnę jeden z typowych przykładów lokalizacji wystaw przykościelnych: Klasztor oo. Dominikanów w Krakowie, który gościł m.in. w 1985 r. wystawę „W stronę osoby”, a dwa lata później pokaz „Wszystkie nasze dzienne sprawy” według scenariusza Boruty. Prace eksponowano wówczas głównie na krużgankach; zyskiwały one tło w postaci zabytkowych epitafiów, portali, polichromii oraz widoków wirydarza, co – poza oprawą typu *site-specific* – przydawało im znamiona przynależności do dziedzictwa kulturowego.

Zupełnie inną propozycją, a zarazem bliższą kontekstowo omawianej tu wystawie, były pokazy i przedstawienia realizowane w ruinach kościoła przy ul. Żytniej 3/9 oraz w przyległym domu zakonnym siostr Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia na warszawskiej Woli. Miejsce to, podobnie jak Mistrzejowice czy Ostrów Tumski, stanowiło w pierwszej połowie lat 80. XX w. ważny ośrodek niezależnej działalności kulturalnej i artystycznej środowisk twórczych stolicy. Bogucki i Smolarz zorganizowali na „Żytniej” interdyscyplinarne przedsięwzięcie artystyczne „Znak Krzyża” (1983), a Marek Rostworowski – wystawę „Niebo nowe i ziemia nowa?” (1985). W tym samym roku wystawiono tam *Wieczernik* Ernesta Brylla w reżyserii Andrzeja Wajdy².

² Sitkowska przypomina, że odbywały się tam także spektakle Teatru Ósmego Dnia i innych zespołów, koncerty (np. Zespołu Reprezentacyjnego), odczyty i spotkania, zwykle z okazji Tygodni Kultury Chrześcijańskiej organizowanych przez Duszpasterstwo

Zdjęcia archiwalne z tych wydarzeń pokazują, że uczestnikom postawiono zadanie odnalezienia się w przestrzeni zdegradowanej, naznaczonej traumą wojenną Powstania Warszawskiego, a zarazem – poprzez swój układ przestrzenny – przypominającej o pierwotnych funkcjach sakralnych (Bukowski, 2011: 73–81). W 1977 r. ustalono, że kościół zostanie odbudowany i w omawianym czasie proces ten trwał. Tak wspomina tę zadaną przestrzeń typu *site-specific* jeden z uczestników wystaw, artysta Jerzy Kalina:

Był to kościół w nieustannej budowie, ciekło nam na głowę, szron osiadał, bo nie było dachu trwałego, tylko z folii. Przez cały czas realizacji wystawy, w kościele pracowały ekipy remontujące, chodziły betoniarki i młoty – trwała praca, a my przygotowaliśmy swoje realizacje (Kalina, 2006).

Po latach pracy w przestrzeniach salonów BWA, profesjonalnych galerii oraz tych zlokalizowanych w zakładowych domach kultury artyści mieli szansę na eksperyment i zaistnienie wokół ich dzieł tzw. wartości dodanej – zarówno w zakresie używanych narzędzi (np. gruz, światło przenikające przez nieszczęsne elewacje i prowizoryczny dach), jak i treści obecnych *in situ*. Mówiąc o doświadczeniu przestrzeni opuszczonych, warto wspomnieć także o odkryciu – mniej więcej w tym samym czasie – przez młodych gdańskich artystów Wyspy Spichrzów: zrujnowanego i zarosniętego obszaru w centrum Gdańska (Gutfrański, 2012: 22–25). Kuratorka Aneta Szyłak tak opisywała okoliczności artystycznych praktyk w tym miejscu:

W Polsce trwa właśnie, a potem stopniowo dobiega końca stan wojenny. Młodzi artyści nie mają gdzie wystawiać. W instytucjach nie chcą. W kościele nie chcą. Potrzebna jest przestrzeń, gdzie można coś zrobić. Inaczej. Gdzie można być razem. Powstaje coś całkowicie odmiennego estetycznie, ideowo i strukturalnie. Anarchistycznie i samo organizacyjnie zarazem (Szyłak, 2010: 16).

Ruiny przyciągały zatem artystów nie tylko jako forma sprzeciwu wobec – w ich przekonaniu – opresyjnego systemu instytucjonalnego, lecz także z powodów podobnych do tych, które inspirowały romantyków: chęci uzewnętrznienia refleksji nad przemijaniem oraz potrzeby podzielenia się tym doświadczeniem z publicznością.

Fabryki jako miejsca powstawania i ekspozycji sztuki odkryto już w latach 60. XX w., kiedy gościły one grupy artystów – plenery lub incydentalnie duże wydarzenia, takie jak „Wernisaż u Szadkowskiego” (Stano,

Środowisk Twórczych. Drugim takim „domem kultury” kościelnej była parafia Nawiedzenia NPM na Nowym Mieście, ówczesny kościół środowisk twórczych przed przeniesieniem na Plac Teatralny (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

2019: 254–292). Pobyt w takich przestrzeniach uzupełniał warsztat artysty w niezbędne akcesoria i stymulował intensyfikację działań twórczych. Były to wówczas strzeżone miejsca pracy setek osób, wyposażone w specjalistyczne maszyny.

To oczywiste, że przestrzeń fabryki jest tradycyjnie mniej lub bardziej niewidoczna dla publiczności. Jej widzialność jest poddana kontroli, a efektem nadzoru jest spojrzenie jednokierunkowe (Steyerl, 2013: 101).

Z kolei w Łodzi do opuszczonego zakładu Budremu weszli na początku lat 80. XX w. organizatorzy „Konstrukcji w Procesie” i „Falochronu” – Ryszard Waśko i Antoni Mikołajczyk (Czubak, 2020: 8–57). Wówczas budynki przemysłowe, uwiecznione z zewnątrz i wewnątrz na dziesiątkach fotografii Zygmunta Rytki, skupiły uwagę artystów oraz świadków wydarzeń, a kontakt z robotnikami innych łódzkich fabryk sprowokował twórców do poszerzenia zakresu działań o uczestnictwo w wiecach i demonstracjach (Stano, 2025c: 72–99).

Wystawa „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna” przypadła na przełomowy 1989 r. Wystarczy przypomnieć, że miesiąc wcześniej zakończyły się obrady tzw. okrągłego stołu. Organizatorzy życia artystycznego mogli wówczas zacząć myśleć o wykorzystywaniu dla potrzeb sztuki współczesnej wszystkich potencjalnych lokalizacji – zarówno kameralnych i prywatnych, jak i miejsc „nowych” w kontekście kultury, tracących swoje pierwotne funkcje na skutek zmian gospodarczych. Ograniczeniem pozostawały niewystarczające środki finansowe, a także niechęć kierowników instytucji dysponujących lokalami – zwykle wywodzących się z kręgów poprzedniej ekipy rządzącej – wobec organizatorów i kuratorów związanych z opozycją.

Mimo zmiany sytuacji politycznej i społecznej Bonarski zdecydował się po raz kolejny na wybór pomieszczeń zakładu potocznie zwanego „Fabryką Norblina”. Dlaczego? Nie była to bowiem ani jego pierwsza, ani ostatnia wystawa w tym miejscu. Poprzedzała ją ekspozycja „Co słyhać” (14 XI–6 XII 1987), a po omawianym pokazie, jeszcze w tym samym roku, Bonarski zorganizował tam wystawę „Polak, Niemiec, Rosjanin” (23 VIII–8 IX 1989). Musiało to więc być miejsce dla niego istotne, tym bardziej że jako człowiek zamożny, obyty w świecie i dysponujący szerokimi kontaktami, mógł zapewne dokonać innego wyboru, co zresztą czynił przy innych projektach³. Próbuując odpowiedzieć

³ Wystawy zaczął urządzać kilka lat przed aneksją „Norblina”, pierwszą w 1986 r. w Pawilonie SARP (Z. Macieja Dowgiałło i Wojciecha Tracewskiego „Pokaz obrazów”). Większość wystaw, które potem finansował, znajdowało tam właśnie lokalizację – w bardzo atrakcyjnej przestrzeni, modernistycznej i dobrze zaprojektowanej, właśnie w celach

na to pytanie, warto się cofnąć do początków stanu wojennego. Bonarski, poproszony o opinię do katalogu *Konstrukcja w Procesie*, wydanego *post factum* w czasie stanu wojennego w 1982 r. w Nowym Jorku, zwrócił uwagę na kilka kwestii, które – jak można przypuszczać – miały później wpływ na jego plany wystawowe. W liście do wydawców katalogu pytał o powody sukcesu tamtego wydarzenia – fakt przyjazdu do Polski licznych zagranicznych artystów. Wskazywał kilka możliwych przyczyn, z których ostatnia wydaje się kluczowa: charyzmat organizatora tej „zwarowanej inicjatywy”, fenomen i sława „Solidarności” oraz charakter działań – pozainstytucjonalnych i niebiurokratycznych (Bonarski, 1996: 46).

Czym był „Norblin”? W obiegu funkcjonowały określenia „Dawne Zakłady Norblina” oraz „Oddział Muzeum Techniki” – oba pojawiały się w opisach organizowanych tam wystaw i wskazywały na okres przejściowy, związany z procesem muzealizacji zabudowań należących do zamkniętego zakładu produkcyjnego. Po II wojnie światowej był to jeden z licznych zakładów przemysłowych zlokalizowanych na warszawskiej Woli (Jastrzębska, 2022: 118–149) – Walcownia Metali „Warszawa”. Już w latach 70. XX w. mówiono o jej likwidacji, a na początku kolejnej dekady produkcję przeniesiono do Młocin i hale zaczęły pustoszeć. Część zabudowań rozebrano, a nowsze maszyny wywieziono.

O uratowanie zakładu przed rozbiórką – ze względu na jego walory zabytkowe, takie jak zachowany układ funkcjonalno-przestrzenny, substancję budynków oraz oryginalne wyposażenie – zabiegał m.in. Jerzy Jasiuk, dyrektor Muzeum Techniki NOT, a także Stowarzyszenie Historyków Sztuki oraz inne warszawskie towarzystwa zainteresowane ochroną dziedzictwa (Jasiuk, 2002: 69–77). Starania te przyniosły pozytywny rezultat. Autorzy monografii Fabryki Norblina podkreślają, że proces rewitalizacji oraz zmiany funkcji – z przemysłowej na kulturalną, a następnie usługową – rozpoczął się tu stosunkowo wcześniej, oczywiście w perspektywie innych podobnych realizacji w Polsce (Wittels, 2012: 92; por. Jastrzębska, 2022: 130–131).

W 1982 r. zabytkowe budynki fabryczne wpisano do rejestru zabytków, a teren powierzono Muzeum Techniki, które otworzyło w tym miejscu Muzeum Przemysłu oraz Muzeum Drukarstwa. Okoliczności przywoływane w niniejszym tekście wyraźnie jednak wskazują, że nie było to jeszcze muzeum z salami typu *white cube*, a zakład nie stał się w pełni obiektem kulturalnym, postrzeganym jako miejsce spędzania wolnego czasu czy element egalitarnej przestrzeni publicznej miasta. Jednocześnie wprowadzenie biletów na wydarzenia kulturalne zbliżało go funkcjonalnie do instytucji muzealnych.

Działalność wystawienniczą w „Norblinie” zainaugurował pokaz poświęcony Powstaniu Warszawskiemu – „Warszawa walczy”, który miał charakter *site-specific*. Ze względu na fatalny stan zachowanych murów fabryki aranżacja dokumentów wydarzeń historycznych nie wymagała rozbudowanych zabiegów scenograficznych. Muzeum Przemysłu funkcjonowało jako oddział Muzeum Techniki NOT z główną siedzibą w Pałacu Kultury i Nauki. W nowej lokalizacji przy ul. Żelaznej 51/53 planowano ekspozycję motoryzacji – samochodów i motocykli (tzw. wykańczarnia) – oraz pokaz zatytułowany „Zabytkowy Zakład Norblin”, poświęcony tradycjom fabryki i specyfice jej wyrobów (tzw. rezerwat przemysłu).

Stara odlewnia – hala, która później przyjęła pokazy Bonarskiego – gościła już wkrótce po otwarciu wystawę „Malarstwo z Kręgu Akademii Warszawskiej” (9–21 X 1987, org. ASP Warszawa i Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej). Jej organizatorem był Piotr Nowicki, co pozwala uznać, że to on jako pierwszy odkrył i wypromował tę przestrzeń w środowisku artystycznym. Wydarzenie to o miesiąc poprzedziło wystawę Bonarskiego „Co słyhać”.

Warto dodać, że organizator pierwotnie rozważał Zachętę (odmówiono mu tam) (Stanisławski, 1988: 32), a potem hangar lotniczy na Gocławiu (Kondrat, 1988: 6–7) jako miejsce na wystawę „Co słyhać”. Wchodząc po raz pierwszy do „Norblina”, zastał halę odlewni – wolnostojący budynek o dziewiętnastowiecznej genezie, w stosunkowo dobrym stanie technicznym, zadaszony, z dużymi, typowymi przeszkleniami. Na jego wyposażenie składały się piece kotłowe i indukcyjne. Wcześniej przetwarzano tu wsad dostarczany z sąsiedniego budynku – namiarowni. Po procesie wytwarzania wlewek – walców zastygającego metalu – pozostały grube stalowe rury, tzw. lejnice (Jackiewicz, 2012: 189). Goście muzealni i wernisażowi, przychodzący na wystawę, widzieli także teren pomiędzy budynkami, m.in. system transportu szynowego z porzuconymi wagonikami kolejki oraz fragmenty napowietrznego systemu transportu fabrycznego. W podobnym kontekście – sprawdzonym już dla sztuki „nowej ekspresji”, bo taka dominowała na wystawie „Co słyhać” – znalazła się również omawiana wystawa sztuki religijnej (Stano, 2025c: 99–120).

Po co i dla kogo kolejna wystawa sztuki religijnej?

Aby spróbować odpowiedzieć na to pytanie, odnoszące się w istocie do zamierzeń Bonarskiego, warto się zapoznać z ulotką przygotowaną dla prasy. Organizator referował w niej zamiar stworzenia pionierskiego pokazu – zarówno ze względu na zakres czasowy i tematyczny prezentowanej sztuki (współczesność połączoną z wątkami religijnymi), jak i z uwagi na deklarowaną

odmienność tej propozycji wobec wystaw z kilku ostatnich lat, organizowanych na terenie instytucji kościelnych. Wskazywał również, podobnie jak w przypadku wcześniejszej wystawy „Co słyszc” , na jej „sprzedażny” charakter: ofertę kierowano do księży oraz parafian nowo budowanych kościołów, a także do wszystkich, którzy „widzą w swym domu miejsce dla współczesnej sztuki religijnej – miejsce często zajmowane przez pamiątkarsko-dewocyjny kicz” (*Informacja organizatorów...*, 1989).

Za koncepcję wystawy odpowiadał Bonarski. Skromny, litericzny plakat oraz zaproszenia, zaprojektowane przez Piotra Młodożeńca, informowały, że wydarzenie należy do cyklu „sztuka najnowsza”, zainicjowanej wystawą „Co słyszc”. Związek ten potwierdzała również lista artystów zaproszonych do obu wydarzeń: powtórzyły się nazwiska trzynastu twórców, głównie tych, dla których Bonarski ukuł pojęcie „noworomantyzm” (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

Na wystawie „Co słyszc” pojawiała się już problematyka inspirowana religią, jednak większość propozycji miała charakter jawnie ironiczny, a nawet – jak określa to Jolanta Brach-Czaina – wywodzący się z romantyzmu i bluźnierczy wobec praktyk oraz ikonografii chrześcijańskiej (np. *Komunia Szymona Urbańskiego, Adam i Ewa Braun i Boże Narodzenie I i II, Święty Wojciech Mirosława Bałki*)⁴. Można zatem stwierdzić, że zaproszenie kolejnych artystów, reprezentujących starsze pokolenia – takich jak Jerzy Bereś czy Jerzy Tchórzewski – łagodziło i neutralizowało charakter wystawy w „Norblinie”.

Spróbuję zrekonstruować idee, które przyświecały twórcom projektu „Na obraz i podobieństwo”, przystępującym do zapraszania artystów budzących już wcześniej kontrowersje. Miała to być wystawa sztuki religijnej, lecz odmienna od tych, z którymi publiczność zetknęła się w przestrzeniach sakralnych lub postsakralnych. Tym, co je łączyło, był fakt, że nie prezentowały na ogół sztuki sakralnej, lecz religijną, która

[...] bierze sobie za cel refleksji artystycznej: tematy zaczerpnięte z Biblii, apokryfów, żywotów świętych, historii Kościoła i podobnych źródeł pisanych oraz pojęcia, idee, dogmaty religijne, o których naucza Kościół [...] rodzi się z wewnętrznej potrzeby artysty i nie zawsze powstaje z myślą o konkretnym przeznaczeniu (Rogozińska, 2008: 8–9)⁵.

⁴ Dodam, że autorka ta dostrzegala również szansę, że z tej „tendencji kulturowej, której wyrazem jest malarstwo neobrutalistów i podobnego charakteru poezja i proza, doprowadzi do wyłonienia się perspektywy metafizycznej, mimo niechęci artystów do formułowania całościowej wizji świata” (Brach-Czaina, 1989: 49).

⁵ Renata Rogozińska podporządkowuje pojęcie sztuki sakralnej, zwanej też kościelną, pojęciu sztuki religijnej. Tłumaczy to zjawisko następująco: „sztuka kościelna, czyli [...] sakralna, przeznaczona do kultu publicznego, złączona z Kościołem i jego funkcją. W sposobie przedstawiania i interpretowania historii świętej musi być zgodna z nauką Kościoła,

Debaty na temat współczesnej sztuki religijnej toczono zarówno podczas wernisaży, jak i na łamach czasopism branżowych i w prasie, głównie katolickiej. Szczególny wpływ na twórców wystawy „Na obraz i podobieństwo” miała dyskusja z 1984 r. na temat „kiczu religijnego”. Bonarski przyznaje, że swoją wystawą chciał do niej nawiązać (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Obecność artystów i krytyków w przestrzeniach przykościelnych wywołała potrzebę rozmowy o tzw. kiczu religijnym, utożsamianym z reprodukowanymi i oryginalnymi wizerunkami postaci boskich oraz świętych Kościoła katolickiego. W 1984 r. – rok po głośnej wystawie „Znak Krzyża” przy Parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie – na łamach „Znaku” opublikowano znaczący blok tekstów pod hasłem *O kiczu religijnym*. Jan Józef Lipski swoim esejem *O dekanonizację świętej szmiry* z 1982 r. zainicjował i emocjonalnie zabarwił tę debatę, a polemikę podjęli m.in.: historycy sztuki – Tadeusz Chrzanowski i Wojciech Skrodzki; artyści malarze – Stanisław Rodziński i Stanisława Grabska, oraz ks. Janusz St. Pasierb. Ten ostatni został później zaproszony przez Bonarskiego do napisania tekstu do katalogu wystawy w „Norblinie”.

Autorzy wspomnianych tekstów zazwyczaj omijali szerokim łukiem pole sztuki współczesnej; nawet artyści odnosili się jedynie do znanych im przejawów sztuki dekoracyjnej (Grabska) lub przypominali o historycznej podejrzliwości Kościoła wobec nowoczesnych form ekspresji (Rodziński). Jedynie Skrodzki w podsumowaniu sformułował ogólną tezę: „sama sztuka współczesna w swych dominujących przejawach odwróciła się nie tylko od Kościoła, ale wręcz odrzuciła wszelkie inspiracje religijne” (Skrodzki, 1984: 476). Teksty te – być może właśnie dzięki swojemu poziomowi ogólności lub subiektywnemu doborowi przykładów – dawały do myślenia inteligencji czytającej „Znak”. Starannie wybrane przez Bonarskiego fragmenty znalazły się w katalogu wystawy „Na obraz i podobieństwo”, co pozwala uznać je za istotne źródło inspiracji dla jej powstania (Sitkowska, za: Stano, 2025a; Bonarski, za: Stano, 2025b).

W swoim wprowadzeniu Bonarski wyraził szacunek dla współczesnej polskiej sztuki religijnej i sakralnej, jednocześnie wskazując na jej odmienność wobec zjawisk obserwowanych w innych krajach tzw. cywilizacji Euroameryki. Pozytywny obraz tej twórczości wiązał z ruchem „Solidarność”, postawą Jana Pawła II wobec ludzi pracy oraz z samą jego osobą. Wystawa w „Norblinie” miała zatem stanowić zarówno utwierdzenie pozycji sztuki religijnej, jak i podtrzymanie duchowości w społeczeństwie wychowywanym w realiach socjalizmu, a także przygotowanie potencjalnej oferty dla istniejących i budowanych kościołów. W ich przestrzeniach Bonarski – idąc

odznaczać się większą dozą obiektywności i stosowności (*decorum*)”. Autorka również podkreśla płynność granic między oboma zjawiskami (por. Rogozińska, 2008: 8–9).

tropem autorów tekstów krytycznych publikowanych w „Znaku” – dostrzegał podobne zaniedbania: „kicz religijny, [...] gips i plastik albo pobożna sztuka miernych twórców” (Bonarski, 1989).

Wybrany przez niego tytuł wystawy stanowi parafrazę słów z Księgi Rodzaju, dotyczących stworzenia człowieka i oddania mu władzy nad ziemią:

A wreszcie rzekł Bóg: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam. [...]”. Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę (Rdz 1, 26–27, za: *Biblia Tysiąclecia Online*, 2003).

Jeszcze rok przed wystawą „Co słyhać” (7 IX 1986) Bonarski przygotował tekst, który wcześniej wygłosił na sesji inauguracyjnej „Interdyscyplinarne Spotkania Twórcze” w Centrum Sztuki – Galerii El w Elblągu⁶. Problematyka ta wydała mu się na tyle istotna – po latach ujął ją w hasło: „artysta i honor” (Bonarski, za: Stano, 2025b) – że tekst zatytułowany *Pan Bóg i artysta* opublikował z pewnymi zmianami w 1989 r. w książce *Sztuka najnowsza. Co słyhać*. W tonie kaznodziejskim wprost zasugerował, by wzorem misji dla twórców było sprawcze działanie Boga jako Stwórcy:

Artysta – artysta naśladowujący Stwórcę – w swej pracy jednoczy ciało i ducha – materię i zamiar. Jest taki artysta więc też i wzorcem Robotnika. Im bardziej robotnik współczesny – i tu i tam – różni się od artysty, tym bardziej jest zniewolony i wepchnięty w swoiste bezbycie, żalospną atrapę rzeczywistości (Bonarski, 1989: 75).

Jedynie ks. Janusz St. Pasierb – co zrozumiałe – podjął we wstępie do katalogu ten teologiczny wątek, ale bardzo szybko go porzucił na rzecz promocji treści społecznej nauki Kościoła. Na to pole wprowadził artystów jako tych, którzy preferują obraz nad słowo i zadają ważne pytania. Misję artystów Pasierb przyrównał do posłannictwa Chrystusa, który również budził zgorszenie wśród Żydów. Dodam, że Bonarski był bardzo zawiedziony jego tekstem i wyraźnie go skrócił (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Tekst Sitkowskiej zamieszczony w katalogu ujawnił zamierzenia organizatorów oraz objaśnił dobór artystów według klucza pokoleniowego. Autorka akcentowała ponadto czynnik łączący ich dokonania – niewielką zauważalność, wynikającą z przyjętych postaw wobec bieżącej sytuacji społeczno-politycznej. Część twórców wiązała z doświadczeniem Arsenau, kilku – należących do neoawangardy – z umowną cezurą połowy lat 70., a pozostałych, najliczniej reprezentowanych, zaliczyła do debiutantów lat 80.,

⁶ Pierwotny druk w: „Galeria El”, 1987, 13/14: 39–48. Treść była luźno związana z wystawą „Co słyhać”, ale została opublikowana w książce *Sztuka najnowsza. Co słyhać*.

przedstawicielel nurtu noworomantycznego. Jedynie w odniesieniu do tej ostatniej grupy wyraźnie przywołała kontekst sztuki religijnej, co uzasadniła potrzebą złożenia przez to pokolenie świadectwa „o wierze i moralności w wierze zakorzenionej” (Sitkowska, 1989).

Sitkowska wyróżniła kilka wyraźnych tendencji: od szczerego zaangażowania po stronie ewangelizacji po obrazoburczy sprzeciw wobec zastanej obrzędowości. Uważała, że sztuka dwóch wcześniejszych formacji nie jest tak radykalna w użyciu ikonografii chrześcijańskiej i mówi raczej o postawach etycznych autorów niż wprost o Bogu czy świętych. Nie jest to także twórczość bieżąca ani taka, która przeszła przez sito wystaw przykościelnych – pochodzi bowiem z lat 70. oraz dekad wcześniejszych (na ekspozycji znalazło się kilka obrazów Jerzego Tchórzewskiego, Eugeniusza Muchy, Stefana Gierowskiego, Łukasza Korolkiewicza i Wiesława Obrzydowskiego oraz rzeźby Jerzego Beresia, Grzegorza Kowalskiego i Jerzego Kaliny).

W podsumowaniu swojego wprowadzenia Sitkowska dowiodła, że mimo jasno określonego tytułem ideowego kontekstu wystawy (obrazy obrzędowości, metaforyka sakralna), na równi traktowała ona inne tematy: historyczno-polityczne oraz egzystencjalno-obyczajowe. Wyróżniała ją natomiast obecność prywatnego mecenasa oraz szczególna lokalizacja – w byłej fabryce, „poza kruchtą” – w czym autorka upatrywała jej pionierskiego charakteru. Deklaracja tej „normalności” i uniwersalności nie do końca korespondowała jednak ze sposobem przedstawienia artystów w katalogu, gdzie wyraźnie zaakcentowano ich udział i sukcesy w ruchu przykościelnym.

Wątek ten podchwycili komentatorzy. Przykładowo Barbara Majewska na łamach „Szkiców” napisała:

Nie jest to wystawa sztuki religijnej [...], lecz wystawa „artystyczna” mówiąca o inspirowaniu się artystów sprawą obecności Kościoła, wątków i nastrojów religijnych w życiu współczesnej Polski. W żadnym z tych obiektów sztuka nie służy religii czy choćby prywatnej religijności artysty [...], to religia służy tu sztuce tak jak służy jej każda inna inspiracja (Wisnowska, 1989: 79).

Poza opinią Majewskiej – wyrażoną zresztą pod przybranym nazwiskiem – niewielu autorów wypowiedało się publicznie na temat tej wystawy⁷. Może było to zbyt niszowe zjawisko zaproponowane przez kuratora? A może brakowało przygotowania do interpretowania malarstwa silnie uwikłanego w biografie twórców oraz ich egzystencjalno-religijne wątpliwości?

⁷ Czasopismo „Szkice”, w którym opublikowała swój tekst, było pismem podziemnym, za współpracę z nim groziła kara więzienia na mocy prawa stanu wojennego, które obowiązywało jeszcze jakiś czas po „okrągłym stole” (Sitkowska, za: Stano, 2025a).

Jak lokalizacja w fabryce wpłynęła na recepcję wystawy?

Może nadszedł czas, by nieco więcej powiedzieć o samej wystawie. Pokaz „Na obraz i podobieństwo” odbył się w okresie sprzyjającym zwiedzaniu wystaw instalowanych w surowych, postindustrialnych przestrzeniach *site-specific* – od 3 do 31 maja 1989 r. Wernisaż zaplanowano na godzinę 20:00. Zapadający zmrok oraz możliwość operowania sztucznym światłem wydawały się działaniem celowym: służyły ekspozycji obiektów, budowały nastrój i wzmacniały performatywny wymiar wydarzenia. W kolejnych dniach wystawę można było oglądać już w bardziej konwencjonalnych warunkach – w godzinach otwarcia Muzeum Przemysłu (10:00–16:00), co niewątpliwie zmieniało sposób jej percepcji.

W przestrzeni odlewni zgromadzono łącznie 76 eksponatów – obrazów, rzeźb i instalacji – autorstwa 32 żyjących artystów: Mirosława Bałki, Grzegorza Bednarskiego, Jerzego Beresia, Tadeusza Boruty, Przemysława Brykalskiego, Jerzego Caryka, Zbigniewa Macieja Dowgiałło, Stefana Gierowskiego, Ryszarda Grzyba, Jerzego Kaliny, Grzegorza Klamana, Łukasza Korolkiewicza, Pawła Kowalewskiego, Grzegorza Kowalskiego, Piotra Młodożeńca, Jarosława Modzelewskiego, Eugeniusza Muchy, Agnieszki Niziurskiej-Sobczyk, Wiesława Obrzydowskiego, Włodzimierza Pawłaka, Aleksandra Roszkowskiego, Jacka Sempolińskiego, Krzysztofa Skarbka, Marka Sobczyka, Jacka Staniszewskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Małgorzaty Turewicz, Waldemara Umiastowskiego, Szymona Urbańskiego, Wiesława Waszkiewicza, Romana Woźniaka i Ryszarda Woźniaka.

Dokonano umownego podziału hali „Norblina” na trzy części, akcentujące trzy zagadnienia zaobserwowane przez organizatorów w obrębie współczesnej twórczości o odniesieniach religijnych. W pobliżu wejścia zlokalizowano przykłady „zaktualizowanych przetworzeń utrwalonych przez wieki, kanonicznych ujęć ikonografii chrześcijańskiej”, zwłaszcza motywów ukrzyżowania i Sądu Ostatecznego. W głębi ekspozycji, na pierwszym podejściu, umieszczono „metafizyczne odniesienia w nurcie malarstwa symboliczno-metafizycznego”, a na kolejnym – „nawiązania do współczesnej obrzędowości religijnej i towarzyszącej jej popularnej *imagesie*” (*Informacja organizatorów...*, 1989).

Analiza dokumentacji fotograficznej obu wystaw prezentowanych w „Norblinie” pod hasłem „sztuka najnowsza” prowadzi do wniosku, że ich aranżacja była bardzo podobna: gęste rozmieszczenie obiektów, ekspozycja na różnych poziomach, dominacja dużych, intensywnie barwnych obrazów, wśród których było najwięcej prac przedstawicieli młodego pokolenia, twórców „nowej ekspresji – operujące paletą krwistej czerwieni (np. Zbigniew Maciej Dowgiałło, *Upadek do piekła wg Rubensa* i *Upadek do piekła wg Memlinga*,

1986) „przelewającej się” na otoczenie (Czubak, 2012: 168–171). W propozycjach tych Bonarski najwyżej cenił malarstwo Gruppy i – jak sam przyznawał – do dziś jest mu bliska ta hierarchia (Bonarski, za: Stano, 2025b)⁸. Podobnie jak na wystawie „Co słycać”, surową przestrzeń porządkowały ostro ciosane drewniane obiekty Grzegorza Klamana (bez tytułu, 1989), podczas gdy niedokończone, jakby rozbierane figury Romana Woźniaka (*Hiob I* i *Hiob II*, 1986), wykonane z drewna, papieru, gipsu i tekstyliów, były narażone na przypadkowe potrącenia. Z tej wizualnej kakofonii nawet widz mniej obeznany ze sztuką współczesną mógł wyłowić realizacje wyróżniające się warsztatową pewnością – jak monumentalny *Rysunek* Jacka Stanisławskiego z centralnie umieszczonym Ukrzyżowanym czy hiperrealistyczne medytujące postacie Tadeusza Boruty osadzone w świetlistych pejzażach (*Arbor vitae*, 1987; *Ślad*, 1987; *Zmierzch*, 1988; *Brzask*, 1987/88). Koneserzy rozpoznawali zapewne rekwizyty Jerzego Beresia (*Ottarz kontaktu*, *Krzyż*, 1983), styl Jerzego Tchórzewskiego czy Stefana Gierowskiego.

Fotografie Tadeusza Rolkego potwierdzają jednak, że wszystkie eksponaty – niezależnie od skali i intensywności barw – musiały walczyć o widoczność. Zastana infrastruktura odlewni wchodziła z nimi w równorzędny dyskurs, narzucała własną narrację i ograniczała możliwość jednoznacznej lektury (Czubak, 2012: 168–171).

Recepcja i krytyka miejsca

To właśnie ten aspekt stał się jednym z głównych punktów krytyki. Jan Stanisław Wojciechowski na łamach „Przeglądu Powszechnego” sprowadził problem wystawy Bonarskiego do próby zobrazowania zjawiska „powrotu do *sacrum*”, uznając ją w pierwszych zdaniach za nieudaną. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy widział w wyborze samego miejsca (Wojciechowski, 1989: 383–387). Zarzucał też organizatorom, że nie przemyśleli doboru prac, zaakceptowali ich przypadkowość, zupełnie pominieli poważną twórczość powstającą pod wpływem religijno-patriotycznych uniesień Polaków. Warto jednak przypomnieć, że owo pominięcie było świadomym założeniem kuratorskim i wiązało się z deklarowanym odejściem od modelu wystaw przykościelnych.

Wojciechowski próbował jednocześnie uzupełnić – w jego ocenie – braki katalogu, postulując wyraźniejsze zdefiniowanie „religijności” sztuki i jej

⁸ Do kolekcji Bonarskiego weszły obrazy z tej wystawy: Z.M. Dowgiałły, *Jeźdźcy na niebie* (*Upadek Rzymu*) (1986); *Upadek do piekła wg Rubensa* (1986); *Upadek do piekła wg Memlinga* (1986); J. Stanisławskiego, *Rysunek* (1989); M. Sobczyka, *Ostatni sąd Pana Jezusa nad samym sobą* (1987) (Czubak, 2012: 18, 49).

podłoża. Źródła „zwrotu ku *sacrum*”, a szerzej „malarskiej eksplozji lat 80.”, upatrywał w kryzysie „racjonalności instrumentalno-technologicznej” (Wojciechowski, 1989: 384) nowoczesności i awangardy, czyli formacji utrzymujących, że w sztuce konieczny jest postęp. W miejsce takiego myślenia, w opinii Wojciechowskiego, pojawiła się „rabunkowa eksploatacja symboli religijnych” (Wojciechowski, 1989: 385), dodatkowo spleciona z wątkami polskości, odpowiedzialnością Papieża oraz doświadczeniem Solidarności i stanu wojennego. Wojciechowski proponował remedium na te merytoryczne braki pokazu Bonarskiego, czyli zbudowanie dużej wystawy muzealnej.

Anda Rottenberg uznała pokaz „manszarda” Bonarskiego za kolejną próbę wypromowania na rynku uznanej przez niego współczesnej twórczości, tym razem pod szyldem „Pana Boga” i religii. W jej opinii była to „wystawa z pomysłem”, czyli operująca konkretnym hasłem, odpowiadającym na społeczną koniunkturę (Rottenberg, 1989: 8).

Moim zdaniem trop, proponowany przez współczesnych krytyków – neutralizacji czy uniwersalizacji zawartości pokazu, widoczny u Majewskiej i Wojciechowskiego, bądź próby jego komercjalizacji – u Rottenberg (*nota bene* nieudanej, ponieważ poza Bonarskim nikt nie zainteresował się obrazami, a oczekiwani nabywcy, przedstawiciele Kościoła, nie przyszli na wystawę), stanowiły jakąś formę ucieczki od zadanego przez organizatorów tematu: obrony sztuki religijnej przed kiczem⁹. Recenzje te skłaniają jednak do jeszcze innych, kluczowych w kontekście tej rozprawy kwestii – decorum lub jego braku pomiędzy eksponatami a miejscem ekspozycji, jakim była fabryka. Krytycy, choć powoływali się na wybrane prace, które przykuły ich uwagę, zazwyczaj odnosili tę zależność do całej ekspozycji.

Wynajęty budynek „Norblina” został nazwany w ulotce informacyjnej dla prasy miejscem neutralnym, a artyści – gospodarzami przyjmującymi gości, m.in. mecenasów z kręgów kościelnych (*Informacja organizatorów...*, 1989). Istotne było tu również stwierdzenie, że taka lokalizacja uwalnia sztukę religijną od uwarunkowań pozaartystycznych. Warto jednak zweryfikować te założenia i zapytać, czy specyficzna przestrzeń nie obarczała sztuki innymi znaczeniami – również pozaartystycznymi.

Pierwsza recenzja, z którą zetknęłam się podczas kwerendy wystaw organizowanych w „Norblinie”, dotyczyła właśnie wpływu miejsca ekspozycji na recepcję sztuki religijnej. Jej autorka, Jadwiga Lasharty, skrytykowała tę koncepcję, akcentując brzydotę wnętrza, nieadekwatną do obserwowanego przez nią zjawiska zaniku egzaltacji „pięknem epoki przemysłowej”.

⁹ Wiadomo, że osób duchownych nie było na samym wernisazu. „Poleciłem asystentce liczyć mężczyzn w koloratkach. Naliczyła zero” – pisał Bonarski. Ponadto ks. Pasierb, zaproszony przez niego do napisania tekstu do katalogu, nie wykazał zainteresowania sztuką współczesną, nawet religijną, i ostatecznie oburzony skróceniem go przez Bonarskiego, nie przybył na wernisaz (Bonarski, za: Stano, 2025b).

Innymi słowy, wskazywała na brak decorum pomiędzy miejscem „odległym od wszystkiego, co kojarzy się ze świątynią”, a tym, co w zamierzeniu organizatorów miało być ofertą handlową dla świątyni. „Wnętrze dawnych zakładów Norblina to po prostu wielka hala z resztkami maszyn, hala obrzydliwie brudna i obskurna” – pisała Lasharty, dodając: „Dla mnie wystawy u Norblina mają właśnie turpistyczny posmak”. Sugerowała również, że odbiorcy powinni podzielać jej opinię i nie zadziwiać się „instalacjami elektrycznymi i metalowymi przesłami” (Lasharty, 1989: 3). Przechodząc do opisu samych eksponatów, recenzentka przyznawała jednak, że niektóre z nich były „dobrze warsztatowo wykonane”, lecz mogły „wyblaknąć w brudnej hali”, w nieodpowiednim sąsiedztwie. W tym miejscu Lasharty odchodziła już od charakterystyki przestrzeni i wprost krytykowała „groteskowe wizje Boga”. W jej tekście pojawiła się także uwaga, sygnalizowana wcześniej, że wybór miejsca poza wnętrzem sakralnym i popularną wówczas „kruchtą” przykościelną – a więc poza mecenatem Kościoła – stanowił novum dla sztuki określanej mianem religijnej (Lasharty, 1989: 3).

Również Wojciechowski stawiał problem wyboru miejsca ekspozycji na pierwszym miejscu wśród mankamentów pokaz.

Zacznijmy od miejsca – zgrzyt między otoczeniem a treścią obrazów jeszcze nigdy nie był przeze mnie odczuwany tak boleśnie, dawno nie widziałem wystawy tak źle usytuowanej. Czyżby organizatorzy żywili naiwne przekonanie, że sztuka poczuje się dobrze w wyzywającym kontekście starej fabryki, przebijając panujący tam wizualny zgiełk, znieśnie symboliczną przekorę fabryki jako środowiska pracy wobec sztuki adresowanej do świątyni? To prawda, że sztuka polska przywykła już do surowych wnętrz, ale pracownia artysty, podziemia kościoła czy nawet jego ruina, gdzie była wystawiana w czasie stanu wojennego, to jednak zupełnie co innego niż dawne Zakłady Norblina, i nawet jeśli dobrze zagrało w nich ekspresyjne malarstwo na wystawie „Co słyszeć”, to nie znaczy, że to samo powtórzy się w przypadku „ekspresji religijnej”. Nie powtórzyło się, gorzej, sztuka wyszła z tej konfrontacji zlekceważona i jakby pogardzona (Wojciechowski, 1989: 383).

Rottenberg inaczej postrzegała ten problem. Pozbawiona złudzeń co do merytorycznej spójności przedsięwzięcia, uznała jednak zamysł ekspozycyjny za udany, sprzyjający idei, którą – niejako wbrew ich intencjom – przypisała organizatorom: „wyprowadzenia sztuki ze świątyni”. Chcieli innej wystawy niż przykościelne, ale ostatecznie zadeklarowali chęć wprowadzenia przynajmniej części tych eksponatów do świątyni. Ten pozytywny stosunek do industrialnej przestrzeni mógł wynikać z faktu, że Rottenberg była świadkiem kolejnych edycji „Konstrukcji w Procesie”, również lokowanych w podobnych kontekstach (Rottenberg, 1984: 65–70), oraz doświadczyła

innych eksperymentów z wyborem przestrzeni ekspozycyjnej (por. Rottenberg, 2009). Recenzentka stwierdziła, że:

Przedsięwzięcie takie wymaga bowiem szczególnego nastroju i specyficznej atmosfery, także politycznej. Trzeba jednak przyznać, że dramatyczna sceneria starej fabryki tworzy świetne tło dla dzieł wolnych od wszelkiej ckliwości właściwej produkcji dewocyjnej (Rottenberg, 1989: 8).

Podsumowanie

Choć halę fabryczną z typowym kościołem łączyła monumentalna skala, to były to przestrzenie zasadniczo odmienne. Obecność w świątyni budziła konkretne skojarzenia – ze sztuką elitarną, dawną, sakralną – i nakazywała branie pod uwagę opinii gospodarzy miejsca: duchownych oraz wiernych. Jednym słowem, wielu artystów czuło, że są w kościołach ograniczani, i gdy sytuacja w kraju uległa zmianie, opuściło ten kontekst.

W czynnej fabryce było podobnie, choć inne czynniki ograniczały artystę: zasady bezpieczeństwa, tajniki produkcji – doświadczali tego uczestnicy plenerów przemysłowych oraz tłum zwiedzających „Wernisaż u Szadkowskiego”. Fabryka taka jak „Norblin”, dopiero poddawana muzealizacji, dawała natomiast przyzwolenie na działanie naznaczone poczuciem swobody w zakresie sytuowania eksponatów oraz goszczenia publiczności. Kto dopuściłby w kościele czy muzeum jazgotliwy ciężki rock, który towarzyszył wystawie „Co słyhać”? Podobnie epatująca „brzydota” sztuka „nowych dzikich”, jak określano ten nurt na Zachodzie – nonszalancko pokrywane farbą płótna oraz rozpadające się eksponaty, szczególnie obiekty z *papier mâché* i instalacje konstruowane *ad hoc*, mające wpisany w siebie krótki żywot – pozostawała w sprzeczności z potrzebami Kościoła, który od wieków oczekiwał tego, co trwałe i zdolne zaspokoić estetyczne i przede wszystkim duchowe oczekiwania wiernych.

Sztuka religijna w stylistyce „nowej ekspresji” lat 80. XX w. była możliwa do przyjęcia dla koneserów sztuki współczesnej, o ile akceptowali w ogóle ten nurt, ale proponowanie jej nabywcom z kręgów kościelnych okazało się działaniem bezskutecznym, choć niewątpliwie „wkładającym kij w mrowisko”. Sam fakt ekspozycji w hali, przestrzeni jednoznacznie kojarzonej z profanum, dodatkowo przesuwał dyskusję z pierwotnych założeń organizatorów w stronę problemu decorum, czyli braku spójności między treścią dzieł a miejscem ich ekspozycji. Na zakończenie warto sformułować pytanie badawcze: czy wystawa ta nie stanowiła jednego z pierwszych kroków ku uwolnieniu niektórych artystów – wcześniej wystawiających przy kościołach – z „worka dewocjonalistów”, w którym nie czuli się dobrze?



Fot. 1. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, G. Klamon J. Staniszewski, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 2. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, M. Sobczyk, Z.G. Dowgiałło, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 3. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, J. Bereś, *Krzyż*, drewno, 250 × 190 × 225, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 4. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, T. Boruta, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 5. Wystawa „Na obraz i podobieństwo”, J. Modzelewski, R. Woźniak, fot. T. Rolke, z archiwum A. Bonarskiego



Fot. 6. Uczestnicy wystawy „Na obraz i podobieństwo” przed budynkiem Fabryki Norblina, fot. Z. Rytka, z archiwum prywatnego Z. Rytki

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia Online*. (2003). Poznań: Pallottinum. <https://biblia.deon.pl/index.php>. (dostęp: 15.12.2024).
- Bonarski, A. (1989). *Pan Bóg i artysta*, 74–78. W: M. Sitkowska (red.). *Sztuka najnowsza. Co słyszeć*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Bonarski, A. (1996). [wypowiedź do katalogu]. *Konstrukcja w Procesie*. Nowy Jork 1982. W: „Muzeum artystów” międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź. Łódź: Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów.
- Brach-Czaina, J. (1989). *Noeobrutalizm*, 43–51. W: M. Sitkowska (red.). *Sztuka najnowsza „Co słyszeć”*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Bukowski, H. (2011). Żytunia. Kto o tym pamięta?. *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*, 1/2, 73–81. <http://www.polska1918-89.pl/pdf/zytnia.-kto-o-tym-pamietaj,2913.pdf>. (dostęp: 15.12.2024).
- Czubak, B. (red.) (2012). *Uśpiony kapitał 3. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich*. Warszawa: Fundacja Profile, Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Czubak B. (red.) (2020). *Konstrukcja w Procesie. Construction in Process, 1981–2000*. [katalog wystawy]. Warszawa: Fundacja Profile.
- Działac ze świadomością miejsca i czasu. Z Ryszardem Waśko rozmawia Bożena Czubak* (2020). 8–57. W: B. Czubak (red.). *Konstrukcja w Procesie. Construction in Process, 1981–2000*. [katalog wystawy]. Warszawa: Fundacja Profile.
- Gorczyca, Ł. (2011). *Polski szyk i klasa średnia. Działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego w latach 1986–1991*, 30–43. W: K. Sienkiewicz (red.). *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Muzeum Sztuki Współczesnej. <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/lukasz-gorczyca-polski-szyk-i-klasa-srednia-dzialalnosc>. (dostęp: 15.12.2024).
- Gutfrański, K. (red.) (2012). *Alternativa 2012. Wyspa. Teraz jest teraz. Przewodnik*. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress.
- Kalina, J. (2006). *Przeciw złu i przemocy* fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską. <http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php>. (dostęp: 15.12.2024).
- Informacja organizatorów dla prasy* (1989). [archiwum prywatne M. Sitkowskiej].
- Jackiewicz, B. (2012). *Z hali do hali czyli ciąg produkcyjny*. W: K. Wittels (red.). *Fabryka Norblina. Opowieść o niezwykłej fabryce*. Warszawa: Stowarzyszenie „Fabryka Norblina”.
- Jasiuk, J. (2002). Problemy rewaloryzacji i zachowania zespołu dawnych zakładów Norblina. *Zeszyty Wolskie*, 4: 69–77.
- Jastrzębska, P. (2022). Uwaga! Głębokie wykopy! Przemiany w krajobrazie Woli po 1989 r. *Kronika Warszawy*, 1–2: 118–149.
- Kondrat, I. (1988). Co słyszeć?. *Kobieta i Życie*, 6: 6–7.
- Lasharty, J. (1989). Bóg w fabryce. *Rzeczpospolita*, 123: 3.
- Lipski, J.J. (1982). O dekanonizację świętej szmiry. *Znak*, 4. <https://www miesiecznik.znak.com.pl/archiwumpdf/353.pdf>. (dostęp: 15.12.2024).
- Stano, B., Łapińska, J. (2019). *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

- Rogozińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Sitkowska, M. (1989). W: *Sztuka najnowsza. Na obraz i podobieństwo*. [katalog wystawy]. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski.
- Skrodzki, W. (1984). *Sztuka i nawrócenie*. *Znak*, 4 (353): 473–475.
- Stanisławski, K. (1988). 1+2, *Sztuka*. 1988, 3: 32.
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Stano, B. (2025a). Rozmowa z Marylą Sitkowską z dn. 15.11.2025. Zapis rozmowy w posiadaniu Autorki.
- Stano, B. (2025b). Rozmowa z Andrzejem Bonarskim z dn.4.12.2025. Zapis rozmowy w posiadaniu Autorki.
- Stano, B. (2025c). *Sztuka w industii. Mapowanie i eksploatacja*, t. I. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej.
- Steyerl, H. (2013). Czy muzeum to fabryka?. *Krytyka Polityczna*, 35–36: 98–105.
- Szyłak, A. (2010). *Wcinka: czego nas dziś uczy „Archeologia odwrotna?”*, 14–21. W: K. Gutfranski (red.). *Klaman*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, Fundacja Wyspa Progress.
- Szymański, M. (2022). *Wspólnotowość a twórcza indywidualność. Wokół wystaw i środowiska artystycznego lat 80. w Polsce*. <https://obieg.pl/294-wspolnotowosc-a-tworcza-indywidualnosc-wokol-wystaw-i-srodowiska-artystycznego-lat-80-w-polsce>. (dostęp: 15.12.2024).
- Rottenberg, A. (1984). Konstrukcja w Procesie. *Biuletyn Historii Sztuki*, 1: 65–70.
- Rottenberg, A. (1989). Warto zobaczyć: Na podobieństwo. *Gazeta Wyborcza*, 4: 8.
- Rottenberg, A. (2009). *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Fundacja Open Art Projects.
- Wisnowska, M. [Barbara Maria Majewska]. (1989). *Widziane, Szkice*, 10: 79.
- Wojciechowski, A. (1992). *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat 80*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wojciechowski, A. (2005). *Dekada*. W: D. Godycka, G. Szcześniak (red.). *Pamięć i uczestnictwo* [katalog wystawy]. Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Wojciechowski, J.S. (1989). *Pomiędzy zgorzaniem a kiczem. Przegląd Powszechny*, 9: 383–387.

Abstrakt

Artykuł dotyczy wystawy „Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”, zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego wiosną 1989 r. w Fabryce Norblina w Warszawie. Autorka analizuje to wydarzenie w kontekście nietypowej, postindustrialnej lokalizacji, nieprzystającej do praktyk wcześniejszych wystaw sztuki religijnej. W celu rekonstrukcji podstawowych faktów wykorzystwała materiały źródłowe z prywatnego archiwum jednej z organizatorek wystaw w Fabryce Norblina – Maryli Sitkowskiej, oraz teksty historyków sztuki, krytyków i przedstawicieli innych dyscyplin, odnoszące się zarówno do samej wystawy, jak i do problematyki sztuki religijnej w Polsce. Pokaz zestawiała z innymi wydarzeniami realizowanymi w tej samej lokalizacji oraz z podobnymi działaniami kuratorskimi z lat 80. XX w.,

aby wykazać, że „ekspresję religijną” potraktowano analogicznie do innych nurtów ówczesnej sztuki, lokując ją poza typową państwową galerią typu *white cube*. Analiza recepcji sztuki religijnej w postindustrialnym otoczeniu wskazuje ponadto, że współczesnemu artyście coraz trudniej zaspokoić oczekiwania kościelnego mecenasa i powrócić z własną twórczością do przestrzeni świątyni.

“New Religious Expression” from the Church to the Factory – No Turning Back

Abstract

This article examines the exhibition *In Our Image, In Our Likeness: New Religious Expression* (Polish: “Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna”), organised by Andrzej Bonarski in the spring of 1989 at the Norblin Factory in Warsaw. The author analyses the event in the context of its atypical post-industrial setting, which departed from earlier practices of exhibiting religious art. To reconstruct the basic facts, the study draws on source materials from the private archive of Maryla Sitkowska – one of the organisers of exhibitions at the Norblin Factory – as well as on writings by art historians, critics, and scholars from other disciplines addressing both the exhibition itself and the broader issue of religious art in Poland. The show is also set against other events held at the same venue and against similar curatorial initiatives from the 1980s in order to demonstrate that “religious expression” was treated analogously to other artistic currents of the time and positioned outside the typical state-run white-cube gallery. An analysis of the reception of religious art in a post-industrial environment further suggests that it has become increasingly difficult for contemporary artists to meet the expectations of ecclesiastical patrons and to return with their work to the space of the church.

Słowa kluczowe: „Na obraz i podobieństwo”, sztuka religijna, nowa ekspresja, Fabryka Norblina, Andrzej Bonarski

Keywords: “Na obraz i podobieństwo”, religious art, new expression, Norblin Factory, Andrzej Bonarski

Bernadeta Stano – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL, SZTUKA w industrii. T. I: Mapowanie i eksploatacja, SZTUKA w industrii. T. II: Plenery „przemysłowe” na XXI wiek. Bada zjawisko sztuki tworzonej w II poł. XX w. pod mecenatem przemysłu oraz lokalizowanej w ostatnich dekadach na terenach poprzemysłowych.*

Iwona Brandys

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-00032721-4917

Sakralizacja ciemności w ostatniej wystawie Leszka Mądzika

Czarna folia, papier, kotara, drewniane ekrany, czasami aktor-fantom... Jednak w teatrze Leszka Mądzika najważniejsza była wszechogarniająca ciemność, niekiedy już mrok, przełamany raz po raz światłem pulsującym w rytm muzyki lub pojedynczych dźwięków stopniujących napięcie. Te proste tworzywa, pozbawione towarzystwa słowa i częściowo aktora, przez pięćdziesiąt lat stanowiły *genius loci* strategii plastycznej twórcy Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Tym razem przeprowadził widzów przez swoją ciemność nie w słynnej starej auli KUL, lecz w Muzeum Śląskim w Katowicach, gdzie zbudował przestrzeń, przeczuwając jej symboliczne, memoratywne znaczenia – była to bowiem jego ostatnia plastyczna wypowiedź. Artysta zmarł (18 III 2025) w czasie trwania wystawy. Stworzył wystawienniczą hybrydę¹, wypełniając ją artefaktami ze znanych widowisk swojego teatru i budując nową znaczeniowo sekwencję gry przedmiotów-symboli-śladów, tracących pierwotny kontekst sceniczny i zyskujących nowy. Dziś już wiemy, że był to swoisty testament. Już na otwarciu pokazu wyczuwał się niemal od wejścia doniosłość tego wydarzenia.

¹ Wystawa *Światło i mrok. Teatr Leszka Mądzika*, Muzeum Śląskie w Katowicach: 21 VI 2024–22 IX 2025; scenariusz i aranżacja przestrzeni: L. Mądzik; kurator: A. Kołodziej-Adamczuk; muzyka ze spektaklu *Wilgoć*: J.A.P. Kaczmarek; realizacja projektu: K. Banik, P. Żelichowski, J. Figura; montaż obiektów teatralnych, aranżacja przestrzeni: J. Figura, K. Banik; odtworzenia rekwizytów: K. Banik.

Ciemność, mrok, czerń jako konstrukcja

Stoimy przed wejściem. Ciemno. Na ścianie wisi Ikar – ten Ikar, główny bohater spektaklu granego od 1974 r.² Sylwetka młodego mężczyzny, wówczas siedzącego w czerwonym wózku – tu zrekonstruowanym i już nie w tak wymownym kolorze – przywołuje na myśl samego artystę: słabnącego fizycznie, lecz wciąż młodego twórczo. Tak widziała go Dominika Łarionow (2025), jednak Ikar Mądzika jest również osadzony w fascynacjach artysty malarstwem Pietera Bruegla. W pierwotnej wersji funkcjonował w przestrzeni mocno nasyconej znaczeniami, gdzie jego kalectwo mogło symbolizować każdego z nas – pragnącego wzbić się w niebo, lecz w rezultacie upadającego i zderzającego się z ziemią. Wirujące wokół niego marionety, z którymi walczył w spektaklu, stanowiły próbę wyjścia z izolacji i cierpienia. Tu widzimy go w wersji z okalającymi go nazwami 180 miejscowości na świecie, w których teatr Mądzika grał spektakle, a towarzystwo gablot z książkami i katalogami wystaw zakłóca symboliczny wymiar tej figury. Czy to już inny Ikar?

Wchodzimy. Ciemno. Wzrok prowadzi nas w kierunku nieostrego światła, odczuwamy przekraczanie jakiejś granicy. Na razie rozciąga się przed nami zupełnie prozaiczna przestrzeń wystawiennicza w formie ulicznych słupów ogłoszeniowych z plakatami do spektakli, zaprojektowanymi przez Mądzika. Na ściankach prezentuje on swoje fotograficzne impresje z podróży, robione z punktu widzenia obserwatora paradoksów codzienności: prozaiczności i świętości zarazem. Twierdził bowiem, że tworzył z tego to, co „zobaczone”. Widzimy więc retrospektywę. Pamiętamy jednak, że to Mądzik, więc spodziewamy się sekwencji zaskakujących obrazów. Idziemy po czarnym płaskim podłożu, mijamy czarne ściany wystawienniczych boksów i paneli. Artysta wprowadza nas w wystawę? A może w spektakl? Narasta poczucie nieoczywistego statusu tej przestrzeni. Wprowadzanie widza do wnętrza spektaklu nie zdarzało się artyście zbyt często. Widz nie był mu potrzebny do stworzenia obrazu i akcji – zupełnie inaczej niż u Jerzego Grotowskiego, który wraz z Jerzym Gurawskim tworzył specjalne przestrzenie z myślą o zaangażowaniu widowni. Mądzik posłużył się jej obecnością tylko kilka razy: w 1975 r. w *Piętnie*³, gdzie w ostatniej scenie zaciągnął uczestników do wykopanego pod fundamenty dołu⁴, oraz w *Brzegu* z 1984 r.⁵, gdzie w długim tunelu starej auli KUL-u widz był prowadzony po ciemku przez kolejne, na ciemno

² Premiera 24 IV 1974, Freiburg; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: S. Dąbek; wykonanie: zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

³ Premiera 25 III 1975; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: S. Dąbek; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

⁴ Teren budowy gmachu głównego KUL.

⁵ Premiera 13 XI 1983; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

ubrane, tajemnicze postacie. Widz musiał mieć przewodnika, bo stąpając po nieokreślonym podłożu, tracił poczucie bezpieczeństwa, aż do momentu, kiedy zasiadł na krześle. Bywało zatem, że pod stopami i nad głowami rozgrywały się zdarzenia spektaklu.

Piętno stało się jego *credo*. Po raz pierwszy użył czerni w tak spektakularny sposób i miał poczucie, że nie chce już nic więcej powiedzieć, lecz jedynie nawoływać, „aby wejść do środka tajemnicy, aby zobaczyć, jaką jest. Aby przekroczyć barierę możliwości poznania – w jakimś transie...” (Mądzik, 2024: 106).

Patrzmy w prawo. Ciemność. Jednak oczy powoli przyzwyczajają się do niej. Z czerni wyłaniają się dwie postacie – kobiety i mężczyzny. To drewniane rzeźby siedzące przy stole, z zaciśniętymi pięściami, co uniemożliwia im grę w rozrzucone kawałki drewna, niczym w kości⁶. To scena z *Pętania* z 1986 r.⁷ Drewnianka są połączone śrubami, a wyraziste, prymitywne ciosy dłuta na twarzach bohaterów oraz nogi stołu owinięte papierem budzą sprzeczne emocje. Mam poczucie, że symbolika tego motywu, obrazu wyrwanego ze spektaklu, jest już nie do odczytania. Rodzi się nowa.

Przypomnę w tym miejscu o celowym działaniu reżysera polegającym na wyeliminowaniu żywego aktora i zastąpieniu go drewnianymi korpusami czy aktorami-fantomami, użyczającymi jedynie swojej cielesności – dłoni, torsów, którym reżyser często świadomie zaśpiewał dowody ich płciowości. W spektaklach Mądzika mamy do czynienia z zapisem człowieka, na przykład tak jak tutaj w drewnie, innym razem w manekinie odlanym na wzór rzeźb Aliny Szapocznikow. Gest ten można uznać za coś w rodzaju poszukiwania człowieka uniwersalnego (Mądzik, 1977: 8–9). Mądzik przyznawał się do kontynuacji obsesyjnych poszukiwań Gordona Craiga, pragnącego pozbawić bohaterów swoich sztuk teatralnych balastu cielesności, która przytłaczała bogactwem kontekstów i odbierała ogólność (Mądzik, 1990: 101).

Idziemy dalej. Światło. Mamy do czynienia z bodaj jedynym tak dobrze doświetlonym obrazem – tym razem w roli głównej występuje drzewo przypominające baobab. Prawdopodobnie to rekwizyt ze spektaklu *Kres*⁸. Tam jednak rozpadał się on na dwie części, odsłaniając we wnętrzu żegnających się kochanków. Na koniec drzewo ponownie się podnosi, znika w mroku, a jego kory dotykają ręce pragnące objąć szeroki pień.

Na czterech rogach platformy obsypanej żwirem stoją taczki budowlane. Pochodzą z *Bruzdy*⁹. Ich prozaiczność wybija widza z baśniowości tworzonej

⁶ Rzeźby autorstwa Eugeniusza Gutkowskiego z Motycza.

⁷ Premiera 30 XI 1986; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL

⁸ Premiera 13 XI 1983; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

⁹ Premiera 11 XI 2006; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: Arvo Part; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

przez drzewo i wywołuje efekt surrealny. Były wykorzystywane w scenie sypania ziarna na papierowe kokony. W spektaklu brał udział także reżyser jako celebrans. Dalej widzimy instalację z kaskadą luster i kawałkami materiałów z *Tchnienia*¹⁰. Kolejne odsłony wystawy prowadzą przez fragmenty zredukowane do pojedynczych przedmiotów, tzw. symboli, a atmosfera staje się coraz gęstsza, wzrok przyzwyczaja się do mroku.

Wchodzimy w głąb spektaklu. Idziemy tunelem, w którym ogarnia nas przenikliwa ciemność, zamykająca wcześniejszą sekwencję obrazów i otwierająca nową. Przed nami majaczy światło. Doświadczamy gradacji planów i głębi jak w obrazie, co było typową dla artysty strategią plastyczną. Wchodzimy wprost na postaci w maskach o ptasich głowach, mijamy jedną z nich – czarną, pochodzącą ze spektaklu dla młodych widzów pt. *Blask*¹¹. Na czarnym tle wisi czarna rama niszy, a w niej czarny ptak – rozwiązanie to działa, ponieważ majaczące światło obnaża różnice materii, podobnie jak w obrazie światło obnaża fakturę. Mijamy kolejne postaci, patrzące na nas, ubrane w czarne prochowce i zamknięte w słynnych mądzikowych gablotach, które wymyślił do kadrowania przestrzeni, zawieszał je w niej niczym ekran (Łarionow, 2016: 159). Symbol ptaka to stały motyw twórczości Mądzika. Czasami przedstawiał je martwe, innym razem zamknięte i podświetlone w obramowaniu gablot, jak w *Pętaniu*¹², są jakby obrysowane. W *Kirze*¹³ główna postać przypomina wielkiego ptaka z rozpostartymi czarnymi skrzydłami. Motyw Ikara również nie był używany przypadkowo. Ptaki przypominały o fenomenie latania, o nieosiągalnej doskonałości, a zarazem przywoływały stałą u Mądzika sferę religijną – ducha, duszę. Na przykład w spektaklu *Tchnienie*¹⁴ – widowisku o duszy – w którym już sama etymologia tytułu mówi o tym, co jest między ciałem-życiem a śmiercią, aktor w kluczowej scenie wypuszczał z rąk gołębia.

Stoimy w kulminacyjnej części wystawy – sali spektaklu, gdzie reżyser zrekonstruował scenę z tego słynnego spektaklu. Ciemno. Słychać spadające krople. Przed nami pochylony w naszą stronę podest – platforma-katafalk – wysypany kamieniami, na którym leży drewniana figura, a właściwie skorpupa figury nagiego mężczyzny rozdzielonego wzdłuż na pół, w którego

¹⁰ 13 XII 1992; premiera 13 XI 1983; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: S. Radwan; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹¹ Premiera 21 II 2001; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: Z. Karnecki; wyk. Wrocławski Tetra Lalek.

¹² Premiera 30 XI 1986; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹³ Premiera 11 X 1997; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek.

¹⁴ Premiera 13 XII 1992; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: S. Radwan; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL; rzeźba M. Zagórskiego z teatru piękna i brzydoty Animagia z Żytna.

pustym ciełe żarzy się neon-ogień owinięty czerwoną wstążką, lekko poddmuchiwaną. To moment, kiedy dusza opuściła ciało. W spektaklu pękało ono na oczach widzów. Układ ciała-skorupy przypomina ciało Chrystusa złożonego do grobu.

Powyżej, w szeregu, wyłaniają się płaskorzeźbione półpostacie patrzących widzów – może apostołów? Mądzik kontemplował tę scenę wielokrotnie, choćby poprzez swoje działania plastyczne w przestrzeniach kościelnych, w których przygotowywał groby pańskie. Dodam, że w kościołach regularnie wystawiał też *Bruzdę*¹⁵.

Tuż obok, po lewej stronie ukazuje się scena z *Wilgoci*¹⁶. W obitym czarną folią boksie wisi, przewieszona na sznurze, ciało kobiety ujętej do góry nogami, ubranej w niebieską suknię. Jej długie, jasne, zwisające włosy w oryginalnej wersji ociekały wodą. Elementy scenografii w tej sali wskazują na nawiązania do stałej u reżysera tematyki czterech żywiołów. Woda pojawia się w wystawie wielokrotnie jako symbol przemijania, ale i żywotności. Gdzieś widzimy podmuch wiatru w wirujących wstążkach wewnątrz skorupy człowieka, z którego uleciała dusza jak w *Tchnieniu*. W dodatkowej przestrzeni, nieco na uboczu wystawy, przygotowano projekcję spektaklu *Wilgoć*. W jednym z ujęć przenosimy się do opuszczonego chodnika kopalnianego – wszędzie woda. Słyszymy, że ścieka, kapie.

Patrzmy na ostatnie sceny. Po prawej stronie z ciemności wyłaniają się siedzące przy stole postacie z *Lustra*¹⁷, odwołujące się do przypowieści o *Zuzannach i starcach*. Trzy sylwetki siedzą w maskach: kobieta w środku w futrze i z perłami w dłoni, męskie manekiny z kolei trzymają włosy anielskie. U góry, przed nimi, wisi postać – może anioł lub święty w geście błogosławieństwa – w infantylniej, zdeformowanej formie zbliżonej do rzeźby ludowej, co kieruje skojarzenia ku opowieściom o ojcu z prozy Brunona Schulza.

Na końcu sali, przy wyjściu, jakby na zakończenie spektaklu, stoją makiety do *Wrót*¹⁸ i *Zielnika*¹⁹, do którego Mądzik inspirował się rzeźbami Szapocznikow. Makiety w tym surreальnym otoczeniu, ze zminiaturyzowanymi,

¹⁵ Premiera 11 XI 2006; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: Art. Part; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹⁶ Premiera 30 XI 1986; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.A.P. Kaczmarek; rzeźby E. Gutowski; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹⁷ Premiera 25 V 2013; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: P. Klimek; fragment *Samotności* B. Schulza czytał J. Radziwiłowicz; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹⁸ Premiera 25 IX 1986; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: J.K. Pawluśkie-wicz; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

¹⁹ Premiera 11 V 1976; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: A. Mańka, W. Sulisz, fragment *Samotności* B. Schulza czytał J. Radziwiłowicz; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

infantylnymi formami, tracą swój wystawienniczy kontekst i grają, podobnie jak reszta tworzyw, przedmiotów, rzeźb, manekinów i dźwięków.

I koniec. Wychodzimy z ciemności w stronę światła. Wyjście z ciemności jest równie mocnym doznaniem jak wejście w nią. Jeszcze trochę potrwa, zanim oswoimy się z realnością.

Ciemność, mrok, czerń – jako podstawa ekspresji

Dla jednych krytyków teatr Mądzika niemal wyrastał z czerni. Inni pisali o jego wrażliwości ciężącej ku ciemności (zob.: Chudy, 1990; Skrodzki, 1975, 1998: 21–28; Kowalska, 1988; Sławińska, 1998: 12–15; Wolicka, 1990: 31–39). Komentowali ją liczni wybitni krytycy, tacy jak Wojciech Chudy, Wojciech Skrodzki, Bożena Kowalska, Irena Sławińska czy Elżbieta Wolicka. Dla Sławińskiej było to: „piękno, piękno nawet w tej pozornie jednolitej »czarnośći«, która jest jednak bardzo wymodelowana, bardzo zróżnicowana i bardzo semantycznie nasilona, semantycznie bogata” (Sławińska, 1991: 5).

Sam reżyser mówił, że jego teatr, choć jest w nim dużo ciemności, z założenia nie jest mroczny. Określenia „mrok” używał pejoratywnie, jednak w jego wypowiedziach mrok funkcjonuje także jako efekt wizualny – część malarskiej ekspresji. Po spektaklu *Całun*²⁰ jeden z krytyków odkrył kojące działanie mroku. Ciemność, mrok i czerń – choć ich etymologia jest różna – w piśmiennictwie o Mądziku pojawiają się wymiennie.

Stosowanie ciemności i mroku uznano w jego twórczości za poręczne narzędzie do wyizolowania widza z otoczenia, wrywania go z realności i wymuszania na nim skupienia. Miało to umożliwiać wejście w iluzję i stworzenie ram dla ciągu sekwencji, wizji. „Substytutem narracji fabularnej jest zdarzeniowość: jej ekspresją staje się sekwencja obrazów – wizji plastycznych” (Sławińska, 2024: 18). Zatem ciemność w spektaklach Mądzika występuje jako jakość immersyjna – okalająca, wyłaniająca, konstruuująca i scalająca. Jak mówił: „ciemność jest dla mnie najwdzięczniejszym gruntem. Z niej chciałbym wszystko wydobywać” (Mądzik, 2024: 105).

Światło. Do pełnej interpretacji ekspresji Mądzika należałoby poddać analizie sposób użycia i semantykę światła. Nie byłoby ciemności bez światła i tego zwarcia ciemności ze światłem. Za jego pomocą intensyfikował kształty i kolory, dokonywał gradacji planów i tworzył głębię przestrzeni. Jego światło raziło, pulsowało, majaczyło, a także tworzyło cienie.

²⁰ Premiera 20 X 2000; reżyseria i scenografia: L. Mądzik; muzyka: T. Stańko; wyk. zespół premierowy Sceny Plastycznej KUL.

Ciemność, mrok, czerń – jako „Noc ciemna”

Czy jednak chodzi tu o coś więcej niż o podstawowe kategorie plastyczne? Konsekwencja zastosowania tych samych wartości formalnych jest zdumiewająca. Podobnie jak powracanie tych samych motywów-symboli, „grających” w kilku spektaklach, jak np. drewniane koło fortuny, stanowiące rodzaj łącznika pomiędzy przedstawieniami. Godna uwagi jest ciągłość podejścia do przedmiotów – zawsze zmetaforyzowanych, przejmujących funkcje symboli i alegorii. Następnie artysta ukrywał je w ciemności, by nagle obnażać lub powoli wyłaniać.

Człowiek zostaje sprowadzony do swojego cielesnego, anonimowego uniwersum i stoi na równi z czterema żywiołami. To stałe elementy poetyki Sceny Plastycznej. Czemu jednak służą? Reżyser pozostawia widzowi interpretację symboliki znanych kulturowych i religijnych symboli. Dla jednych będzie to zatem teatr religijny, ponieważ pod wpływem bodźców i skojarzeń może prowadzić ku Bogu osobowemu. Sam reżyser nie odżegnywał się od tej klasyfikacji, ukazując swoje fascynacje, np. w *Brzegu* czy *Pętaniu* – świętymi Karmelu, w *Kirze* – św. Augustynem. Mówią o tym także liczne tytuły: *Całun*, *Wieczera*, *Ecce Homo*, *Narodzenia*. Powtarzał swoją tęsknotę za świątynią, która – jak twierdził – może się zdarzyć w przestrzeni spektaklu (Mądzik, 2024: 106). Dla innych będzie to teatr bardziej egzystencjalny (Łarionow, 2008: 119), opierający się na tematyce człowieka i transcendencji, w którym reżyser wywoływał – przedziwnie przez siebie odczuwaną – zmysłowość materii. Według Zbigniewa Taranienki mówił on w ten sposób

[...] o potrzebie wywoływania dzięki sztuce doniosłych emocjonalnie treści zgodnych ze stosunkiem do własnego życia, a także do rzeczywistości, ujmowanej w perspektywie materialnej i transcendentalnej zarazem (Taranienko, 2024: 234).

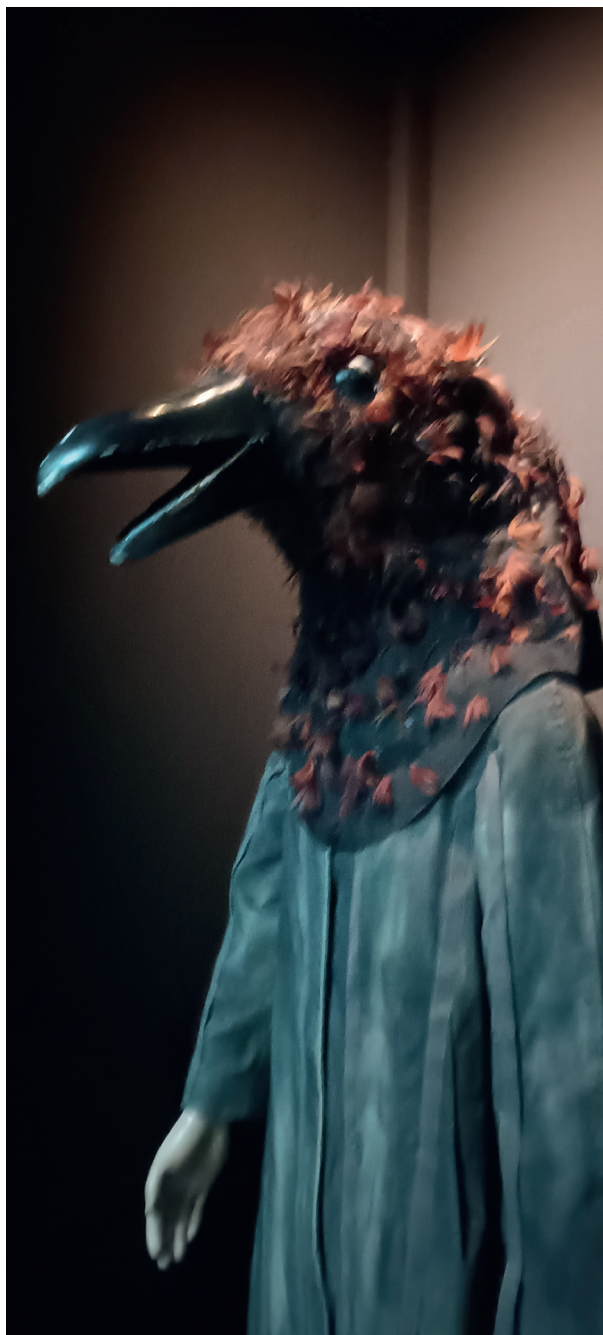
Czy może ciemność jest narzędziem do wyłaniania brzydoty, podobnie jak u Tadeusza Kantora i Józefa Szajny, z którymi Mądzik był często zestawiany? Twierdził, że brzydota poręcza prawdę o rzeczach krańcowych, ostatecznych. Jednak Sławińska zaprzeczyła ewentualnym jego konotacjom z „turpizmem” (Sławińska, 2024: 16). Uznała go za artystę posługującego się swoistym pięknem, choć smutnym. Czy jednak miał potrzebę mówienia o rzeczach ostatecznych, takich jak śmierć? W jednym z wywiadów wspominał, że jako dziecko z okna domu codziennie widywał kondukt pogrzebowe. Śmierć, zanim jeszcze miał świadomość jej sensu, przychodziła do niego w teatralnym, dekoracyjnym spektaklu – procesji, kondukcie. Nigdy też nie uważał się za twórcę „od śmierci”. A może ciemność, mrok i czerń lepiej wydobywały temat cierpienia i bólu, tak częsty u Mądzika?

Warto spojrzeć na jeszcze jedną odsłonę interpretacyjną – tę, w której ciemność łączy się z nocą i tajemnicą doświadczeń mistycznych. Tu krytycy milczą, choć sam Mądzik powiedział kiedyś:

W pierwszej chwili wydaje się to proste – wiadomo – że wystarczy wejść do ciemnego pokoju i od razu coś nas ogarnia. A potem w ciemności trzeba coś wygrzebywać, z trudem wyciągać. Pozwala nam ona na wszystko – w niej możemy mieć potem najczystszy kontakt z Bogiem. „Noc ciemna” Jana od Krzyża to ten stan, który mógł doprowadzić go do mistycznego upojenia i spotkania. Broniłbym więc ciemności jako zasady. Tylko w teatrze musimy ją rozwarstwiać, położyć, podzielić, otworzyć, wydłużyć, dać jej nieskończony wymiar głębi (Mądzik, 2024: 106).



Fot. 1. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, postać ze spektaklu *Ikar*, fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 2. Wystawa Światło i mrok. Teatr Leszka Mądzika, postać ze spektaklu *Blask*,
fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 3. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, postać ze spektaklu *Blask*, fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 4. *Teatr Leszka Mądzika*, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Kres*,
fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 5. *Teatr Leszka Mądzika*, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Pętanie*,
fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 6. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Tchnienie*, fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 7. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Tchnienie*, fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 8. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Wilgoć*, fot. I. Brandys, Katowice 2025



Fot. 9. Wystawa *Światło i mrok*. Teatr Leszka Mądzika, rekonstrukcja fragmentu sceny ze spektaklu *Lustro*, fot. I. Brandys, Katowice 2025

Bibliografia

- Chudy, W. (1990). *Teatr bezśłownej prawdy Leszka Mądzika: „Scena Plastyczna Uniwersytetu Lubelskiego”*. Lublin: RW KUL.
- Kowalska, B. (1988). *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa: PWN.
- Łarionow, D. (2005). Teatr jest formą mojego życia. *Didaskalia, Gazeta Teatralna*, 187/188. <https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-jest-forma-mojego-zycia-leszek-madzik>. (dostęp: 05.12.2024).
- Łarionow, D. (2008). *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*. Lublin:
- Łarionow, D. (2016). *Sztuka w przestrzeni czyli o twórczości Leszka Mądzika*. W: A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański (red.). „Acta Artis”, *Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Łarionow, D. (2025). Leszek Mądzik – artysta o szczególnej wrażliwości. *Raptularz*. <https://raptularz.e-teatr.pl/leszek-madzik-artysta-o-szczegolnej-wrazliwosci>. (dostęp: 05.12.2024).
- Mądzik, L. (1977). Interesuje mnie człowiek uniwersalny. *Scena*, 12/19.
- Mądzik, L. (1983). Myślę obrazami. *Teatr*, 6/7.
- Mądzik, L. (1990). *Myślę obrazami*. W: W. Chudy (red.). *Teatr bezśłownej prawdy. „Scena Plastyczna” Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*. Lublin: KUL.
- Mądzik, L. (2024). *O Emocjach i podstawach teatru, Rozmowy II*. W: Z. Taranienko, *Przekaz o teatrze Leszka Mądzika*. Lublin: Stowarzyszenie na rzecz Sceny Plastycznej KUL.
- Skrodzki, W. (1975). Plastyka jako zdarzenie sceniczne. *Literatura*, 33.
- Skrodzki, W. (1998). *Leszek Mądzik Scena Plastyczna KUL z okazji jubileuszu 1995*. [przedruk]. W: *Leszek Mądzik i jego teatr*, tłum. K. Kocjan, Z. Kolbuszewska. Warszawa: Wydawnictwo „Projekt”.
- Sławińska, I. (1991). [Przedmowa]. W: *Sztuka a cierpienie, Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika* (album). Lublin: Scena Plastyczna KUL.
- Sławińska, I. (1998). *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika 1991*. [przedruk]. W: *Leszek Mądzik i jego teatr*. Wydawnictwo „Projekt”.
- Sławińska, I. (2024). *Cierpienie i piękno w spektaklach sceny plastycznej*. W: L. Mądzik, W. Kaczmarek (red.). *Sztuka a cierpienie. Referaty z Sesji z okazji 20-lecia Sceny Plastycznej KUL (27–29 IV 1990)*. Lublin: KUL.
- Taranienko, Z. (2024). *Przekaz o teatrze Leszka Mądzika*. Lublin: Stowarzyszenie na rzecz Sceny Plastycznej KUL.
- Wolicka, E. (1990). *Teatr wyobraźni*. W: W. Chudy (red.). *Teatr bezśłownej prawdy Leszka Mądzika: „Scena Plastyczna Uniwersytetu Lubelskiego”*. Lublin: RW KUL.

Abstrakt

W 2025 r. zmarł Leszek Mądzik, jeden z najważniejszych przedstawicieli współczesnego teatru autorskiego. Tworzył – podobnie jak Tadeusz Kantor i Józef Szajna – teatr

narracji plastycznej na autorskiej Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Spośród tej trójki on najbardziej wyeliminował narrację literacką i aktora, sprowadzając go do roli aktora-fantoma.

Tuż przed śmiercią zdażył stworzyć wystawę zaprezentowaną w Muzeum Śląskim w Katowicach (21 VI 2024–22 IX 2025), stanowiącą z jednej strony retrospektywę jego pięćdziesięcioletnich działań reżyserskich, z drugiej – hybrydę przestrzeni wystawienniczej i spektaklu teatralnego. Tym samym wpisał się w nurt interpretacyjny obecny w polskim piśmiennictwie, dotyczący nieoczywistego statusu plastyki scenicznej.

Na wspomnianej wystawie zastosował charakterystyczną dla siebie strategię wprowadzania widza w przestrzeń intensywnej ekspresji plastycznej, wywoływanej grą przedmiotów-artefaktów i aktorów-fantomów, zatopionych w ciemności i wyłanianych gradacją światła. Wykorzystał oryginalne bądź zrekonstruowane obiekty pochodzące ze spektakli: *Ikar* (1974), *Pętanie* (1986), *Kres* (2020), *Tchnienie* (1992), *Wilgoć* (1978), *Bruzda* (2006), *Zielnik* (1976), *Wrota* (1989), *Lustro* (2013).

Przedmioty, rzeźby i manekiny, tracące swój pierwotny kontekst i zestawiane w nowych konfiguracjach, zyskiwały odmienną symbolikę. Wciąż trudna do jednoznacznego wyjaśnienia pozostaje rola ciemności w jego przedstawieniach – zarówno jako poręcznego narzędzia konstruowania obrazu scenicznego i środka wywoływania ekspresji, jak i źródła doświadczeń religijnych.

Dzieła reżysera, balansujące na pograniczu teatru religijnego i egzystencjalnego, nadal budzą silne emocje, szczególnie wśród tych, którzy mieli okazję w nich uczestniczyć.

The Sacralisation of Darkness in Leszek Mądzik's Final Exhibition

Abstract

In 2025, Leszek Mądzik – one of the most important representatives of contemporary auteur theatre – died. Like Tadeusz Kantor and Józef Szajna, he created a theatre of visual narration on the authorial Scena Plastyczna KUL (the Visual Theatre of the Catholic University of Lublin). Of the three, he went furthest in eliminating literary narrative and the actor, reducing the performer to the role of a phantom-actor.

Shortly before his death, he managed to create an exhibition presented at the Silesian Museum in Katowice (21 June 2024–22 September 2025). On the one hand, it functioned as a retrospective of his fifty years of directing work; on the other, it formed a hybrid of exhibition space and theatrical performance. In this way, it entered an interpretive current present in Polish scholarship that addresses the non-obvious status of stage visuality.

In the exhibition, Mądzik employed his characteristic strategy of leading the viewer into a space of intense visual expression, generated by the interplay of artefact-objects and phantom-actors immersed in darkness and gradually revealed through modulated light. He used original or reconstructed objects from performances such as *Ikar* (1974), *Pętanie* (1986), *Kres* (2020), *Tchnienie* (1992), *Wilgoć* (1978), *Bruzda* (2006), *Zielnik* (1976), *Wrota* (1989), and *Lustro* (2013).

Objects, sculptures, and mannequins – removed from their original contexts and arranged in new configurations – acquired new symbolic meanings. The role of darkness in his works remains difficult to explain unequivocally: it functions both

as a practical tool for constructing the stage image and intensifying expression, and as a source of religious experience. Balancing on the border between religious and existential theatre, the director's works continue to evoke strong emotions, especially among those who had the opportunity to experience them.

Słowa kluczowe: Scena Plastyczna KUL, Leszek Mądzik, narracja plastyczna

Keywords: Scena Plastyczna KUL, Leszek Mądzik, visual narration

Iwona Brandys – historyk sztuki; dr nauk humanistycznych (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie); kuratorka wystaw, kustosz i edukatora muzealna; autorka publikacji naukowych i popularnonaukowych. Obecnie prowadzi wykłady z historii sztuki w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej UKEN w Krakowie. Bada historię sztuki od 2. poł. XIX do XXI w., ze szczególnym uwzględnieniem plastyki scenicznej i krytyki artystycznej wokół teatru oraz szeroko pojętej wizualności, zagadnień obrazu i ikonografii. W kontekście regionalnym podejmuje problemy dziedzictwa artystycznego, w tym działalność artystów plastyków i architektów związanych z Krakowem i działających na pograniczu śląsko-małopolskim, w obrębie sztuki sakralnej, sztuki użytkowej (rzemiosła artystycznego) i zjawiska *art brut*.

Anna Grąbczewska

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-0687-4783

Nowe Jeruzalem VR. Artystyczna próba unaocznienia relacji między rzeczywistością doczesną a objawioną

I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą,
i ukazał mi Miasto Święte –
Jeruzalem,
zstępujące z nieba od Boga,
mające chwałę Boga.
Źródło jego światła podobne do kamienia drogiego,
jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu.
(Ap 21, 10-11)¹

Słowa z Apokalipsy św. Jana stały się dla mnie inspiracją do stworzenia pracy artystycznej w środowisku wirtualnej rzeczywistości (*Virtual Reality*), którą omówiłam w niniejszym tekście. U podstaw projektu leży próba odpowiedzi na pytanie, co oznacza stwierdzenie, że Nowe Jeruzalem jest miastem *zstępującym z nieba od Boga*. Z kolei refleksja nad tym, jak mogłoby wyglądać *źródło światła podobne do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu*, stanowi punkt wyjścia dla warstwy wizualnej pracy, w tym dla zastosowania nowego medium, jakim jest VR. W artykule zawarłam główne

¹ Wszystkie cytaty z Biblii pochodzą z *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1983.

założenia projektu i wskazałam możliwości, jakie oferują media immersyjne w wyrażaniu *sacrum*².

Projekt artystyczny (który wciąż się rozwija) zakłada stworzenie wirtualnego modelu Nowego Jeruzalem. Jego szczegółowy opis znajduje się w 21. i 22. rozdziale Apokalipsy św. Jana. Głównym celem mojej pracy nie była jednak ilustracja bogatego w obrazy i symbole opisu biblijnego, lecz refleksja nad relacją między rzeczywistością doświadczaną przez człowieka na co dzień a rzeczywistością Nowego Jeruzalem. W ramach projektu tworzę trójwymiarowe skany chętnych osób, które następnie umieszczam w wirtualnym modelu Nowego Jeruzalem. Proszę także uczestników o wskazanie elementów świata doczesnego, które chcieliby zobaczyć w Niebiańskim Jeruzalem; skany tych przedmiotów także zostają włączone do modelu. Praca przybiera w ten sposób formę swoistego kolażu 3D, w którym skany osób oraz pięknych, dobrych lub istotnych dla nich rzeczy współtworzą wizję Nowego Jeruzalem.

Wizja Nowego Jeruzalem wpływała i nadal wpływa zarówno na przestrzeń materialną, w której żyjemy, jak i na sferę ideową kultury. Motyw ten był częstym tematem średniowiecznych iluminacji oraz tekstów literackich. Do dziś jego obraz w znacznym stopniu kształtuje architekturę kościołów. Ślady tej wizji można również odnaleźć w wielu wpływowych koncepcjach urbanistycznych i filozoficznych.

Nowe Jeruzalem

Choć wszelkie obrazy Jeruzalem mają swoje źródło w konkretnym mieście, w kolejnych księgach Pisma Świętego Jerozolima jawi się coraz mniej jako miejsce geograficzne, a coraz bardziej jako rzeczywistość duchowa. Nowe Miasto Święte zyskuje tym samym wymiar eschatologiczny.

Ostatnia księga Nowego Testamentu – Apokalipsa św. Jana – opowiada o wizji, którą Bóg zesłał narratorowi imieniem Jan podczas jego pobytu na wyspie Patmos. Został on zesłany na nią z powodu słowa Bożego i świadectwa Jezusa (Ap 1, 9), co – jak przyjmuje większość badaczy Apokalipsy – wiąże się z prześladowaniami chrześcijan za panowania cesarza Nerona. Jan nagle słyszy *potężny głos jak gdyby trąby* (Ap 1, 10), który każe mu zapisać w księdze to, co widzi, i posłać do siedmiu Kościołów znajdujących się w Azji Mniejszej: w Efezie, Smyrnie, Pergamonie, Tiatyrze, Sardes, Filadelfii oraz Laodycei. Gdy Jan się obraca, widzi *pośród świeczników kogoś podobnego do Syna Człowieczego*.

² Niniejszy artykuł powstał na podstawie mojej pracy magisterskiej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Praca teoretyczna została napisana pod kierunkiem dr. hab. Rafała Solewskiego, a praca artystyczna powstała pod kierunkiem dr. hab. Łukasza Murzyna.

Następuje potem rozbudowany, symboliczny opis wizji walki dobra ze złem, trudny do streszczenia. Zwieńczeniem księgi jest wizja Nowego Jeruzalem.

I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową,
bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły,
i morza już nie ma.
I Miasto Święte – Jeruzalem Nowe
ujrzałem zstępujące z nieba od Boga (Ap 21, 1-2).

Możemy zauważyć, że to moment ostatecznego zwycięstwa nad złem.

I otrze z ich oczu wszelką łzę,
a śmierci już odtąd nie będzie.
Ani żałoby, ni krzyku, ni trudu (Ap 21, 4).

Wówczas do Jana przychodzi anioł, unosi go na wielką górę i pokazuje mu *Miasto Święte – Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga*. Pierwszym elementem, który dostrzega Jan, jest niesamowite źródło światła obecne w mieście. Następnie pojawia się opis wspaniałości Nowego Jeruzalem: murów, pereł oraz drogocennych kamieni. Adresaci listów zawartych w Apokalipsie św. Jana (siedem Kościołów symbolizujących cały Kościół) od tysiącleci próbują zrozumieć sens tego opisu. Od tysiącleci toczy się ożywiona dyskusja na temat czasu, jakiego dotyczy wizja Nowego Jeruzalem, i opisywanej rzeczywistości.

Zgodnie ze słowami Apokalipsy to, co zostało w niej opisane, ma się wydarzyć „niebawem” (gr. ἐν τάχει). Co istotne, w tekście Apokalipsy niezwykle często pojawia się grecki czas aoryst (gr. ἄριστος). Wskazuje on, że dane zdarzenie jest faktem, miało miejsce w historii, bez jednoznacznego określenia czasu. Nie wiadomo, czy chodzi o przeszłość, teraźniejszość czy przyszłość (Szłaga, 1975). Kościół katolicki w wyniku wielowiekowej refleksji teologicznej przyjął interpretację, zgodnie z którą Nowe Jeruzalem jest tożsame z wiecznym niebem i Królestwem Bożym, które z ludzkiej perspektywy w pełni urzeczywistni się w przyszłości, jednak poniekąd możemy doświadczyć go już teraz.

Możemy widzieć pewne rzeczywistości i wydarzenia w ich znaczeniu wiecznym; prowadzą nas (gr. *anagoge*) do naszej Ojczyzny. W ten sposób Kościół na ziemi jest znakiem Jeruzalem niebieskiego (Katechizm Kościoła Katolickiego, 2012: nr 117).

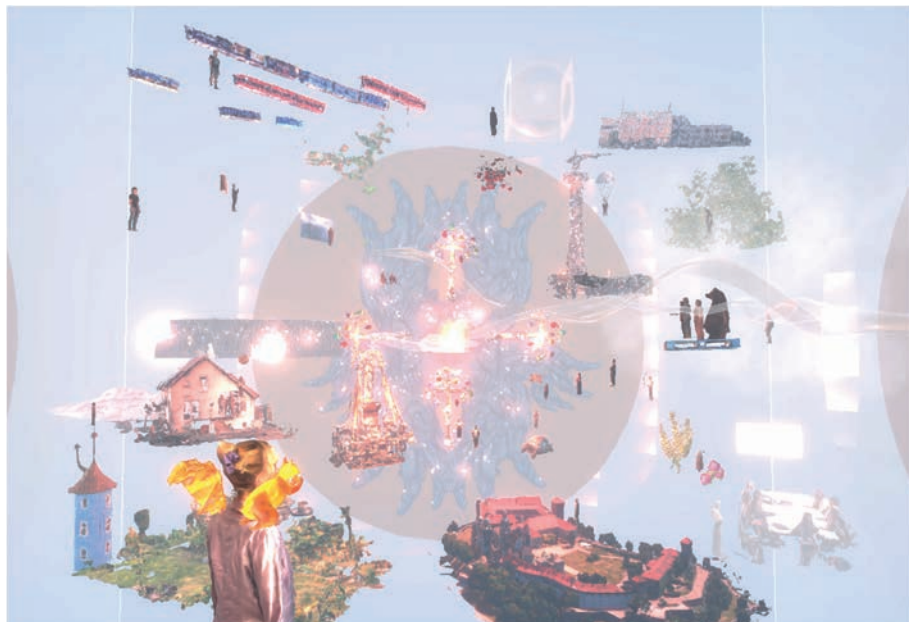
Work in progress

Nowe Jeruzalem pozostaje w budowie. Moja praca artystyczna ma charakter otwartego procesu (*work in progress*), do którego nieustannie dołączają nowe osoby i obiekty. Nawet elementy inspirowane apokaliptycznym opisem podlegają ciągłym przekształceniom. Zastosowana estetyka *glitchu* oraz celowe niedoskonałości stanowią świadome zabiegi artystyczne. Wskazują one na fakt, że stworzenie realistycznego modelu „zrealizowanego” Nowego Jeruzalem jest niemożliwe, gdyż rzeczywistość ta przekracza ludzką wyobraźnię i możliwości poznawcze. Projekt ma jednak na celu docenienie ludzkich starań zmierzających do tego, aby rzeczywistość dobra, jaką jest Nowe Jeruzalem, uczynić bliższą i współtworzyć ją już teraz. Przedmioty wskazywane przez uczestników projektu często symbolizują istotny dla danej osoby wymiar miłości międzyludzkiej, wyrażającej się poprzez pracę³.

Rezygnacja z fotorealistycznej estetyki ma dodatkowo podkreślić symboliczny charakter przedstawień obecnych w modelu 3D. W tym sensie moja wizja Nowego Jeruzalem jest bliższa średniowiecznym przedstawieniom niż wyobrażeniom barokowym. Projekt ten silniej wpisuje się w tradycję ikony niż w estetykę renesansowego malarstwa. Zeskanowane postacie, zestawione z towarzyszącymi im przedmiotami, mogą przywołać na myśl ikoniczne przedstawienia świętych wraz z ich atrybutami.

Zależało mi na tym, aby partycypacyjny charakter projektu *Nowe Jeruzalem VR* stanowił nawiązanie do tradycyjnego sposobu powstawania kościołów. Z tego względu projekt od początku zakłada realizację wspólnotową. W przeszłości wznoszenie świątyń – od wiejskich kościółków po wielkie katedry – wymagało zaangażowania całych lokalnych społeczności. Procesowi fizycznej budowy towarzyszyło jednocześnie formowanie się wspólnoty. Zjawisko to było szczególnie widoczne w epokach dawnych, ale również w okresie PRL, gdy kościoły wznoszono głównie systemem gospodarczym: każdy ofiarował to, co mógł zdobyć, i włączał się w prace budowlane. Tworzono wspólnie model Nowego Jeruzalem. To niezwykle społeczne zjawisko zostało szeroko opisane w książce *Architektura VII dnia* (Cichońska, Snopek, Popera, 2016). Autorzy porównali metodę budowania kościołów w PRL do współczesnych praktyk crowdsourcingowych (Cichońska, Snopek, Popera, 2016: 352). Choć w projekcie *Nowe Jeruzalem VR* nie istnieje jeszcze możliwość tak intensywnej współpracy, każdy uczestnik, wnosząc „swój” skan, może współtworzyć kolaż 3D i realnie wpływać na kształt wirtualnej przestrzeni.

³ Więcej o teologicznym znaczeniu pracy dla Królestwa Bożego w kontekście mojej pracy napisałam w artykule *Nowe Jeruzalem. Work in progress*, który ukazał się w czasopiśmie „Czterdzieści i Cztery” (Grąbczewska, 2024).



Fot. 1. Widok z pracy *Nowe Jeruzalem VR*. *Work in progress*, materiały własne

Rola światła

„O jaki wielki będzie blask, kiedy jasność słońca wiecznego oświeci dusze uwielbionych” – pisał św. Bonawentura (Eco, 2006: 80).

Teologia światła, a szerzej metafizyka światła, zajmowała istotne miejsce w myśli średniowiecznej, wywierając znaczący wpływ na sztukę. Łukasz Murzyn zauważa, że to właśnie nowe media oferują wyjątkowe możliwości wyrażania intuicji zawartych w średniowiecznej teologii światła. Podaje jako przykład sztukę wideo:

Niektóre prace wideo budowane są w oparciu o strukturę zaczerpniętą z opisów wizualnych objawień, a świecąca matryca cyfrowa bywa traktowana jak tafla witrażu lub złote tło bizantyjskiej mozaiki i trafnie rozpatrywana w kategoriach teologii światła (Murzyn, 2022: 149).

Zależało mi na tym, aby wybrane wyobrażenia teologów światła znalazły swoje odzwierciedlenie również w mojej pracy. Jednym z największych wyzwania było sprawienie, by *Nowe Jeruzalem* jaśniało. Jest to kolejny problem pojawiający się przy próbach wyobrażenia sobie przestrzeni niebiańskiej – kolejny aspekt wymykający się ludzkiemu pojmowaniu. Jasność powstaje

bowiem poprzez kontrast: usunięcie ciemności prowadzi do obrazu prześwieconego, białego. Stworzenie wizji, która emanuje światłem, nie zawiera mroku, a jednocześnie nie oślepia odbiorcy, okazało się wyzwaniem.

Jednocześnie chciałam, aby charakterystyka światła odpowiadała opisowi biblijnemu i była jak jaspis o *przezroczystości kryształu* (Ap 21, 11). Współczesna badaczka Apokalipsy św. Jana, siostra Joanna Nowińska (2017), w pracy poświęconej spektrum światła i barw w obrazie Boga w Apokalipsie zauważyła, że jaspis, do którego porównywane jest światło w Nowym Jeruzalem, występuje w wielu odmianach kolorystycznych i sam w sobie jest kamieniem niejednorodnym. Taki sposób opisu światła pochodzącego od Boga wywołuje wrażenie jego nieopisywalności, migotliwości, a przede wszystkim wspaniałości.

Podążając za analizami siostry Nowińskiej, która sugeruje, że najcenniejszy jaspis starożytności miał barwę czerwoną, a także odwołując się do symboliki wiecznej lampki, zdecydowałam, że światło w Nowym Jeruzalem będzie miało ciepły, czerwonawy odcień, przełamujący chłód bieli. Źródło światła miało przypominać wschodzące słońce – symbol nadchodzącego Chrystusa (Łk 1, 78). Istotne było dla mnie również odtworzenie efektu halo, powstającego w wyniku załamywania się światła na kryształkach lodu zawartych w chmurach, tworzącego świetlisty krąg wokół słońca.



Fot. 2. Widok z pracy *Nowe Jeruzalem VR. Work in progress*, materiały własne

Sfera audialna

Warstwę dźwiękową pracy tworzą nagrania wykonane w różnych przestrzeniach kościołów, które odwiedzałam. W każdej ze świątyń jednokrotnie śpiewałam słowo „święty”, za każdym razem w innej melodii. Nagrania te nie zostały poddane żadnej obróbce dźwiękowej. Celem było zachowanie naturalnego pogłosu danej przestrzeni sakralnej – poprzez rejestrację odbić dźwięku od ścian budowli chciałam utrwalić architekturę konkretnego miejsca, stworzyć jego dźwiękowy „skan”. Zabieg ten miał sprzyjać odczytywaniu pracy w istotnym kontekście teologicznym i architektonicznym.

[...] świątynia chrześcijańska jest ziemskim odbiciem archetypu niebiańskiego, Jerozolimą z Apokalipsy, którą nam opisał św. Jan podobnym sposobem, jak to uczynił Ezechiel [...] Jerozolima niebieska jest głównym symbolem dla podjętego przez nas studium. Ona stanowi centrum liturgii konsekracji kościoła [...] (Hani, 1994: 24).

W ten sposób związek pomiędzy liturgią a wizją zbawienia opisywał Jean Hani w *Symbolice świątyni chrześcijańskiej*. Chrześcijańskie praktyki liturgiczne odnoszą się do rzeczywistości eschatologicznej, nie odcinają się od świata doczesnego, w którym są sprawowane. O tej specyfice liturgii pisał również Joseph Ratzinger: „szczególną cechą liturgii jest właśnie to, że pozornie zatrzaśnięte drzwi immanencji zostają otwarte, a ziemia i niebo spotykają się” (Ratzinger, 2002: 6).

Naturalną konsekwencją takiego rozumienia liturgii jest fakt, że Nowe Jeruzalem – najważniejszy obraz przestrzeni w eschatologii chrześcijańskiej – stanowi jednocześnie kluczowy punkt odniesienia dla liturgii oraz architektury, w której się ona dokonuje. Podkreśla to również Katechizm Kościoła Katolickiego, który określa świątynie „obrazami Miasta Świętego, niebieskiego Jeruzalem, do którego pielgrzymujemy” (KKK, 2012: nr 1198). W tym sensie każdy budynek kościelny można nazwać modelem 3D Nowego Jeruzalem. W centrum każdej świątyni znajduje się bowiem ciało Chrystusa – apokaliptyczny Baranek⁴.

W historii architektury można zaobserwować, jak inspiracja wizją Nowego Jeruzalem wpływała na przestrzeni kolejnych wieków na sposób myślenia o projektowaniu kościołów, a także o kształtowaniu przestrzeni w ogóle. Mój projekt artystyczny można więc uznać za swoistego rodzaju niemożliwy do zrealizowania projekt kościoła. Poprzez sferę audialną pracy starałam się wpisać go w tę tradycję tworzenia projektów i obrazów świątyń.

⁴ O znaczeniu tabernakulum w kontekście Świątyni Jerozolimskiej i Nowego Jeruzalem pisze Ratzinger w *Duchu liturgii* (Ratzinger, 2002: 78–83).

Wirtualna rzeczywistość

O nadziejach związanych z wykorzystaniem możliwości gier cyfrowych w kontekście sztuki ukierunkowanej na transcendencję pisał Piotr Popiołek w artykule *Prolegomena do teologii gier wideo*, zapowiadającym rozwój nowej gałęzi badań. W tekście zajdziemy uzasadnienie użycia technologii VR w przekazywaniu treści związanych z doświadczeniem religijnym.

Wchodząc w przestrzeń świata generowanego komputerowo, gracz dokonuje pewnej transcendencji, wykraczając poza swoje rzeczywiste i aktualne „ja”, wcielając się w swoje alter ego – awatara – przez co zanurza się w cyfrowym świecie. Samo to doświadczenie ma już charakter quasi-religijny, polegający na przeniesieniu obecności gracza, jego postrzegania i działania, do innego świata (Popiołek, 2019: 17).

Choć *Virtual Reality* przenosi nas do „innego świata” jedynie w sensie metaforycznym, to umożliwia jednak intensywne zanurzenie się w rzeczywistości dzieła. Tego rodzaju silna immersja może być wykorzystana jako środek artystyczny w pracach podejmujących temat *sacrum*. Zacieranie granicy między światem fizycznym a wirtualną rzeczywistością w moim projekcie ma wskazywać na relację świata doczesnego z Nowego Jeruzalem, natomiast opcja „latania” w modelu symbolizuje niezwykle możliwości, na które można mieć nadzieję w przebóstwionym ciele.

Mury, bramy i fundamenty

Architektura zaproponowanego przeze mnie modelu celowo jest uproszczona – zależało mi na maksymalnym ograniczeniu jej złożoności. Jednocześnie dążyłam do tego, aby nawiązywała ona do podstawowej symboliki świątyni chrześcijańskiej. „Każda budowla sakralna jest kosmiczna – to znaczy – zbudowana na podobieństwo świata” (Hani, 1994: 27).

Istotne było dla mnie, aby Baranek znajdował się w faktycznym centrum modelu. Dlatego umieściłam go pośrodku kuli, niczym słońce. Taka forma w naturalny sposób odwołuje się do porządku kosmicznego oraz do podstawowych modeli, które można zaobserwować w przyrodzie.

Kwadrat, jaki przedstawia Jerozolima niebieska [...] pozostaje w bezpośrednim związku z regułami architektury świątyni. Każda architektura sakralna sprowadza się w efekcie do operacji „kwadratury koła”, przekształcenia koła w kwadrat (Hani, 1994: 27).

Napięcie pomiędzy figurami idealnymi – kołem i kwadratem – jest obecne w zaproponowanym kształcie *Nowego Jeruzalem VR*. Architektura modelu opiera się na kuli wpisanej w sześciąt. W wyniku przecięcia tych brył powstają cztery główne bramy: północna, południowa, wschodnia i zachodnia. Co istotne, forma ta okazuje się zbieżna z wizją Złotego Miasta Hildegardy z Bingen.

Nie wszystkie elementy z opisu Apokalipsy są widoczne na pierwszy rzut oka; część z nich została zakodowana w strukturze modelu. Dwanaście warstw fundamentów, opatrzonych imionami dwunastu plemion Izraela, odpowiada dwunastu warstwom kuli, które mogą przypominać skorupę ziemską – pokolenia Izraela tworzą jej kolejne warstwy i jednocześnie obraz tęczy, będącej znakiem przymierza Boga z ludźmi.

Drzewo Życia

Drzewo Życia jest utożsamiane z Krzyżem. Takie rozumienie obecne jest zarówno w tekstach obrzędu poświęcenia krzyża zawartych w *Pontyfikale rzymskim*, jak i w licznych pismach Ojców Kościoła (Forstner, 1990: 54). Krzyż, na którym umarł Jezus, jest interpretowany jako odnowione Drzewo Życia z Ogrodu Eden.

Wizję tę szczególnie rozpropagował św. Bonawentura, zwłaszcza w traktacie *Lignum vitae*, w którym pisał m.in.:

Z pnia tego drzewa wyrasta ku górze dwanaście gałęzi pokrytych liśćmi, kwiatami i owocami. Liść tego drzewa byłby najskuteczniejszym lekarstwem [...], ponieważ „krzyż jest mocą Bożą do zbawienia dla każdego wierzącego” [...]. Kwiat zaś wyróżniałby się wspaniałą pięknnością wszystkich kolorów i wszystkimi przyjemnymi zapachami, aby przyciągać i pokrzepiać udręczone serca spragnionych. Wreszcie byłoby dwanaście owoców „mających w sobie wszelką rozkosz i wszelki smak słodczy” [...] (Kobielus, 2011: 67).

W sztuce średniowiecznej niezwykle często spotykamy przedstawienia Drzewa Życia jako Krzyża, z którego wyrastają gałęzie i owoce (Sprutta, 2015). Moja wizja Drzewa Życia odwołuje się do tradycji ikonograficznej. Powstała ona na podstawie skanu zabytkowego krzyża z mojej rodzinnej miejscowości. Pierwotnie wisiała na nim piękna drewniana pasja. Z biegiem lat krzyż uległ zniszczeniu; za głową postaci Jezusa ptaki uwiły gniazdo, co doprowadziło do decyzji o zdjęciu pasji i poddaniu jej renowacji. Na powierzchni krzyża pozostał jednak wyraźny ślad po figurze Chrystusa, utrwalony przez lata. Świetlisty kształt postaci Jezusa na krzyżu stanowi symbol Zmartwychwstania i może przywoływać skojarzenia z wizerunkiem z Całunu Turyńskiego. Z krzyża zaczynają wyrastać młode gałązki – to zieleń zeskanowana w okresie Świąt Wielkanocnych. Są to liście, które „służą do leczenia narodów”.



Fot. 3. Widok z pracy *Nowe Jeruzalem VR. Work in progress*. Drzewo Życia, materiały własne

Rzeka Wody Życia

Rzeka w projekcie *Nowe Jeruzalem VR* jest jedynym elementem animowanym. Symbolicznie wprowadza pulsujące życie oraz wyznacza rytm i „tętno” miasta. Zgodnie z apokaliptycznym opisem pozostaje przezroczysta. Jej widoczny kształt odpowiada Wiśle – jest to element, który wprowadził lokalny charakter pracy. Inspiracją było obecne w literaturze polskiej utożsamienie Wisły z rzeką Jordan. W wierszu Adama Zagajewskiego *Miasto obmycie w Wiśle* staje się momentem przełomowym w historii podmiotu lirycznego, pogrążonego w życiu wielkomiejskim, które można utożsamić z apokaliptycznym Babilonem Wielkim. „Wtedy plujesz różową śliną i myślisz, że to jest krew/ Obmywa cię dopiero Wisła ta limfatyczna rzeka [...]” (Zagajewski, 2010: 19).

Owoce z Drzewa Życia

Owoce z Drzewa Życia są jedynym elementem projektu, który nie został przedstawiony w formie wirtualnej. Stworzyłam ich ceramiczne modele

w Pracowni Ceramiki dr Natalii Kopytko. W Apokalipsie owoce te nie są dokładnie opisane; tradycyjnie utożsamia się je jednak z dwunastoma owocami – a właściwie dwunastoma aspektami jednego Owocu – Ducha Świętego, opisanymi w Liście do Galatów (5,22–23). Paweł Apostoł wskazuje dziewięć cnót stanowiących owoc Ducha Świętego (*ho karpos tou pneumatos*): miłość (*agape*), radość (*chara*), pokój (*eirene*), cierpliwość (*makrothymia*), uprzejmość (*chrestotes*), dobroć (*agathosyne*), wierność (*pistis*), łagodność (*prautes*) oraz opanowanie (*egkrateia*) (Kopiczko, 2020: 258). W Wulgacie dodano jeszcze wiarę (*fides*), skromność (*modestia*) i czystość (*castitas*).

W ceramicznych obiektach zakodowałam znaczenia poszczególnych owoców. Możemy ich doświadczyć w świecie fizycznym – poprzez kształt, fakturę i ciężar, a następnie zobaczyć je w modelu 3D Nowego Jeruzalem. Zabieg ten ma na celu zniwelowanie różnicy pomiędzy rzeczywistością materialną a wirtualną oraz umożliwienie transferu doświadczeń między przestrzenią fizyczną a cyfrową.



Fot. 4. Ceramiczne owoce z Drzewa Życia, materiały własne

Baranek

Baranek został wymodelowany na podstawie wielkanocnej figurki, stworzonej przez moje rodzeństwo na Święta Wielkanocne, zgodnie z rodzinnym zwyczajem. Model został następnie poddany edycji tak, aby odpowiadał opisowi Baranka zawartemu w Apokalipsie.

Ludzie i obiekty

Praca ma prowokować do zadania sobie pytania o rolę rzeczy w naszym życiu. Czy w świecie, w którym nie będą one potrzebne do zapewnienia przetrwania, nadal chcielibyśmy ich doświadczać? Czy chcielibyśmy grać w gry komputerowe w niebie? Projekt stanowi pretekst do refleksji nad tym, co uznajemy za piękne i ważne w życiu oraz w świecie.

Zadaję uczestnikom projektu pytanie: Którą z ziemskich rzeczy chcesz zobaczyć w Niebieskim Jeruzalem? Dla osób biorących udział w projekcie było jasne, że nie jest to pytanie o ulubiony przedmiot ani o rzecz niezbędną do codziennego funkcjonowania. Nie ma ono również na celu zachęcania do kultu przedmiotów czy do niezdrowego przywiązania do rzeczy materialnych. Pytanie o ważne przedmioty jest zarazem pytaniem o wartości. Niektóre z otaczających nas przedmiotów wydają się nie tylko wyrażać piękno świata, lecz także stanowią owoc bądź świadectwo miłości, która przejawia się w pracy wykonywanej dla drugiego człowieka. Zależało mi na tym, aby pytanie to kierowało uwagę ku podstawowej prawdzie o pracy ludzkiej, a co za tym idzie – o wytwarzanych przedmiotach. Tworzymy je często po to, aby służyły innym. Pozwala to dostrzec, że poprzez pracę i twórczość podejmowaną z miłością możemy urzeczywistnić Królestwo Boże (zob. Rojek, 2016).

Nie wszystkie wskazywane obiekty miały jednak charakter artefaktów. Uczestnicy wymieniali również elementy o naturalnym pochodzeniu. Oba typy rzeczy można jednak odnieść do fundamentalnego motywu tworzenia i miłości – w przypadku obiektów naturalnych jest to miłość Stwórcy do stworzenia, natomiast w odniesieniu do przedmiotów wytworzonych ludzką ręką jest to wzajemna miłość ludzi oraz miłość Boga, która umożliwia wszelkie istnienie.

Do tej pory uczestnicy projektu wskazali następujące obiekty: złamana szabla; opalizujący żółw; książka; czarny parasol; szczęśliwe dzieci; uśmiechy na twarzach i piękno świata, Polski i szalonych artystów; ceramika z Bolesławca; deszcz i sroka; tramwaje; drzewa owocowe i kwiaty (róże, piwonie) i rajskie ptaki (papugi, kolibry); spadochron; kryształowe miasto; ogród; zwierzęta i ludzie, i jedzenie i coś, z czego da się stworzyć; fiolka z wodą morską; wiewiórka; Wawel; KMO; dom w Stróży i grzybobraniu; peron, torowisko i pociąg / przystanek autobusowy; ramen; chmura; krzaczek agrestu, euro-paleta, ciasto od mamy, figurka niedźwiedzia, stół do ping-ponga, orzeszki beskidzkie BBQ, toster i tosty, seminarium magisterskie, niezrealizowany futurystyczny budynek, projekt budynku-wzgórza; obrączki ślubne na talerzyku – prezencie ślubnym; młyn; gry komputerowe; dom Muminków.

Jest to zbiór niezwykle różnorodnych, a niekiedy zaskakujących obiektów, z którego wyłania się jednak obraz wspaniałości doczesnego świata. Z moich obserwacji wynika, że za większością z nich kryje się osobista, często

poruszająca historia. Niekiedy, gdy pozwalała na to czas i okoliczności, miałam okazję ją poznać. Szczególnie cenna w kontekście opisu tej „niebiańskiej kolekcji” okazała się obserwacja artystki-zbieraczki Magdaleny Tryby.

Zderzenie ze sobą różnych przedmiotów, wybieranych przez skanowane osoby stworzyć może coś przypominającego współczesny gabinet osobliwości, podobny do opisywanego przez Krzysztofa Pomiana z książki „Zbieracze i osobliwości” w rozdziale „Pomniejszanie wszechświata” (Pomian i Pieńkos, 2012) gabinety i znajdujące się w nich przedmioty, które przez zestawienie ich ze sobą, miały dać obraz pomniejszonego wszechświata (Tryba, 2025: 6).

Gabinet osobliwości jest pomniejszonym wszechświatem. W podobny sposób moja praca może być postrzegana jako pomniejszony wszechświat.

Uważam, że projekt zawiera również potencjał krytyczny. Skłania on poniekąd do zadania sobie pytania o to, które elementy rzeczywistości, doświadczanej na co dzień, z radością zobaczylibyśmy w Nowym Jeruzalem, a które chętniej pozostawilibyśmy w „morzu ognia”. Im większa i bardziej zróżnicowana próba, tym odważniej można formułować wnioski dotyczące tego, co ludzie cenią w świecie, w którym obecnie funkcjonują, a także czego im w nim brakuje. Wiele osób wskazuje na elementy naturalne – zwierzęta i rośliny – jako te, które chciałyby zobaczyć w Nowym Jeruzalem. Na podstawie tej obserwacji nasuwa się kolejne pytanie: czy w świecie, w którym żyjemy, jest zachowana równowaga między miastem a ogrodem?

Większość obiektów została przeze mnie zeskanowana osobiście. Bezpośredni kontakt z przedmiotem był dla mnie ważny – chwilowe skupienie się na nim umożliwiało kontemplację jego piękna i znaczenia w świecie. W przypadku obiektów wielkoskalowych, takich jak budynki, korzystałam z modeli dostępnych w Geoportalu Głównego Urzędu Geodezji i Kartografii bądź z innych ogólnodostępnych skanów. Tam, gdzie wykonanie skanu było niemożliwe (np. w przypadku poruszających się zwierząt), obiekty były generowane na podstawie fotografii z wykorzystaniem narzędzi opartych na AI.

„Do grobu tego nie zabierzesz” – głosi popularne powiedzenie, w którym zawiera się pewna mądrość, istotna także w kontekście myślenia chrześcijańskiego, zakazującego nadmiernego przywiązywania się do dóbr materialnych. W swojej pracy chciałam jednak podkreślić niezwykle ważną rolę niektórych przedmiotów z naszego otoczenia. Mogą one symbolizować ludzkie wysiłki zmierzające do tego, aby świat stawał się lepszy i piękniejszy. W perspektywie chrześcijańskiej są to starania, by uczynić świat doczesny bliższym Królestwu Bożemu. Jan Paweł II pisał o niezwykłym zadaniu, które Bóg powierzył każdemu człowiekowi. Jedynie Bóg jest Stwórcą, ale powołał „człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą” (Jan Paweł II, 1999). Wydaje się, że zadanie to obejmuje zarówno człowieka w Edenie, człowieka

zmierzającego ku Nowemu Jeruzalem, jak i jego mieszkańca. Przyjmując założenia teologii pracy Jana Pawła II oraz Józefa Tischnera, można żywić nadzieję, że owoce doczesnej twórczości – owoce ludzkiej pracy – zostaną w pewien sposób zachowane w Nowym Jeruzalem.

Zachęta do odnajdywania elementów niebiańskiej architektury Nowego Jeruzalem w codziennym życiu oraz do podejmowania tej kontemplacji stanowiła i nadal stanowi główny cel mojej pracy artystycznej. Badania będą kontynuowane.



Fot. 5. Widok z pracy *Nowe Jeruzalem VR*. *Work in progress*. Seminarium dyplomowe, materiały własne

Bibliografia

- Cichońska, I., Snopek, K., Popera, K. (2016). *Architektura VII dnia*. Biuro Festiwalowe IMPART 2016; Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Eco, U. (2006). *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski. Kraków: Znak.
- Forstner, D. (1990). *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*. Instytut Wydawniczy PAX.

- Grąbczewska, A. (2024). Nowe Jeruzalem. Work in progress. *Czterdzieści i Cztery*, 15, 268–277. Hani, J. (1994). *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A.Q. Lavique. Kraków: Znak.
- Jan Paweł II. (1999). *List do artystów*. <https://culture.pl/pl/artykul/jan-pawel-ii-list-do-artystow>. (dostęp: 10.06.2025).
- Katechizm Kościoła Katolickiego*. (2012). Poznań: Pallottinum.
- Kobielus, S. (2011). *Krzyż Chrystusa: Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Tyniec: Wydawnictwo Benedyktynów.
- Kopiczko, T. (2020). Biblijne owoce Ducha Świętego (Ga 5, 22–23) na drodze do dojrzałej wiary w katechezie. *Verbum Vitae*, 37(1), 257–270. <https://repozytorium.kul.pl/server/api/core/bitstreams/941aa9e3-53e1-4d28-bb45-2648414f0715/content>. (dostęp: 10.06.2025).
- Murzyn, Ł. (2022). Nowa sztuka chrześcijańska? Kontekst społeczno-polityczny. *Sacrum et Decorum*, 15, 145–152. <https://repozytorium.ur.edu.pl/server/api/core/bitstreams/7e9a7102-bc43-462f-be6e-8caf76d194ba/content>. (dostęp: 10.06.2025).
- Nowińska, J. (2017). Spektrum światła i barw w obrazie Boga w Apokalipsie św. Jana. Przesłanie teologiczne. *Łódzkie Studia Teologiczne*, 26 (3): 77–94. [https://www3.archidiecezja.lodz.pl/lst/pdf/26\(2017-3\)-Joanna-Nowinska-Spektrum-swiatla-i-barw-w-obrazie-Boga-w-Apokalipsie-sw-Jana.pdf](https://www3.archidiecezja.lodz.pl/lst/pdf/26(2017-3)-Joanna-Nowinska-Spektrum-swiatla-i-barw-w-obrazie-Boga-w-Apokalipsie-sw-Jana.pdf). (dostęp: 10.06.2025).
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. (1983). wyd. 4. Poznań: Pallottinum.
- Pomian, K., Pieńkos, A. (2012). *Zbieracze i osobliwości: Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Popiołek, P. (2019). *Prolegomena do teologii gier wideo. Ku teologicznej refleksji nad fenomenem gier cyfrowych*, 237–266. W: M. Kłosiński, K.M. Maj (red.). *Dyskursy Gier Wideo*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- Ratzinger, J. (2002). *Duch liturgii*. Klub Książki Katolickiej/Biblioteka Christianitas.
- Rojek, P. (2016). *Liturgia dziejów: Jan Paweł II i polski mesjanizm*. Kraków: Wydawnictwo M.
- Sprutta, J. (2015). Krzyż mistyczny jako Drzewo Życia w sztuce średniowiecza. *Studia Gnesnensia*, Tom XXIX: 329–338. https://studiagnesnensia.archidiecezja.pl/pliki/9620892_rSG_XXIX_329-338_Sprutta.pdf. (dostęp: 10.06.2025).
- Szłaga, J. (1975). Apokaliptyczne „co ma nastąpić niebawem” a oczekiwanie paruzji. *Ruch Biblijny i Liturgiczny*, 28 (4–5), 230.
- Tryba, M. (2025). *O pracy Anny Grąbczewskiej „Nowe Jeruzalem VR”* [niepublikowana praca zaliczeniowa].
- Zagajewski, A. (2010). *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5.

Abstrakt

Artykuł opisuje projekt artystyczny *Nowe Jeruzalem VR. Work in progress*, którego celem jest zbadanie relacji między rzeczywistością doczesną a rzeczywistością objawioną. Inspirację dla pracy stanowi opis Nowego Jeruzalem zawarty w 21. i 22. rozdziale Apokalipsy św. Jana. Projekt nie dąży do dosłownego odtworzenia wizji biblijnej,

lecz do stworzenia immersyjnej przestrzeni *Virtual Reality*, w której elementy świata codziennego oraz postacie ludzkie stają się częścią rzeczywistości opisaną w Apokalipsie.

Autorka bada możliwości *Virtual Reality* w kontekście tworzenia pracy artystycznej odnoszącej się do *sacrum*. W realizacji wykorzystano technikę skanowania 3D osób oraz obiektów, które wraz z elementami dźwiękowymi tworzą kolaż prezentowany jako ekspozycja w wirtualnej rzeczywistości. Skanowani są ochotnicy i ochotniczki wraz z przedmiotami, które uznają za piękne i dobre. Partycypacyjny charakter pracy podkreśla ideę współtworzenia „Królestwa Bożego” przez wspólnotę. *Nowe Jeruzalem VR* pozostaje projektem otwartym, niekończącym się, *work in progress*, zachęcającym do nieustannego stawiania pytań o doświadczenie *sacrum* w życiu codziennym.

New Jerusalem VR. An Artistic Attempt to Visualise the Relationship between Temporal and Revealed Reality

Abstract

The article discusses the artistic project *New Jerusalem VR. Work in Progress*, which investigates the relationship between earthly (temporal) reality and revealed reality. The project draws inspiration from the description of the New Jerusalem in chapters 21 and 22 of the Book of Revelation (the Apocalypse of St. John). Rather than attempting a literal reconstruction of the biblical vision, it aims to create an immersive virtual-reality space in which elements of everyday life and human figures become part of the apocalyptic reality.

The author examines the possibilities of *Virtual Reality* as an immersive medium for artistic work engaging with the sacred. The project employs 3D scanning of participants and objects which – combined with sound elements – form a collage presented as an exhibition in virtual reality. Volunteers are scanned together with items they consider beautiful and good. The participatory character of the work foregrounds the idea of communal co-creation of the “Kingdom of God”. Conceived as an open-ended, never-finished work in progress, *New Jerusalem VR* encourages ongoing reflection on the experience of the sacred in everyday life.

Słowa kluczowe: sztuka religijna, Nowe Jeruzalem, wirtualna rzeczywistość, *sacrum*

Keywords: religious art, New Jerusalem, virtual reality, *sacrum*

Anna Grąbczewska – artystka łącząca działalność muzyczną, sztuki wizualne oraz performance, a także badaczka sztuki. Doktorantka w dziedzinie nauki o sztuce na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Absolwentka Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, MISH na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz kierunku Art & Science na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Obecnie studiuje w Szkole Doktorskiej UKEN. W swojej twórczości szczególnie interesuje się przyszłością sztuki religijnej i sakralnej, sztuką oraz pobożnością ludową, a także polskim mesjanizmem jako fenomenem religijno-kulturowym. W realizowanych projektach często zestawia nowe media z tradycyjnymi technikami ludowymi.

Agata Dziętko

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Dzikony Marty Jamróg – pomiędzy poszanowaniem tradycji a subwersją

Sztuka religijna, a szczególnie ikona, zajmuje ważne miejsce w historii kultury wizualnej¹. Jej forma, funkcja i teologia były kształtowane przez wieki tradycji, w której niezmiennosc stanowiła wartość samą w sobie. Ikona nie tylko przedstawia – ona objawia; nie służy wyłącznie kontemplacji estetycznej, lecz przede wszystkim modlitwie i kontaktowi ze świętością.

Współcześnie obserwujemy jednak coraz częstsze próby reinterpretacji tego medium. Niektórzy twórcy, niekoniecznie związani z Kościołem prawosławnym czy liturgią, sięgają po język ikony, by wyrazić własną duchowość, pytania o byt oraz osobiste refleksje. Inni natomiast jedynie podszywają się pod wizualność sztuki religijnej i sakralnej, wykorzystują ją do działań subwersyjnych, czyli podważających utrwalone i powszechnie przyjmowane normy społeczne (Ronduda, 2005), aby krytykować instytucje Kościoła oraz praktyki jego członków. Na przecięciu tych tendencji sytuuje się twórczość Marty Jamróg – która korzysta z ikonograficznego języka, tradycyjnych kompozycji oraz perspektywy odwróconej, ale w sposób osobisty, intuicyjny i daleki od rygorystycznego kanonu.

Artystka (ur. w 1983 r. w Jaśle) zajmuje się malarstwem sztalugowym i ściennym. Na co dzień jest związana z rodzinnym Podkarpaciem. Edukację

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Bernadety Stano w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej UKEN. Jest zaakceptowany i rekomendowany do druku przez promotora.

artystyczną rozpoczęła w 2004 r. w Małopolskim Uniwersytecie Ludowym we Wzdowie – szkole rękodzieła artystycznego. W 2008 r. uzyskała tytuł magistra etnologii na Uniwersytecie Wrocławskim, a rok później ukończyła studia licencjackie z filologii ukraińskiej. Następnie rozwijała swoje umiejętności malarskie na studiach podyplomowych na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 2018 r. uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka (Haręża, 2021). Obecnie kontynuuje naukę na kierunku sztuka współczesna na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jamróg interesuje się ruchem feministycznym oraz sztuką zaangażowaną społecznie. Należy do kolektywu Siostry Rzeki, który poprzez akcje artystyczno-społeczne angażuje się w ochronę naturalnych rzek w Polsce (za: *Jamróg...*, 2025).

Po ukończeniu studiów artystka wróciła w rodzinne strony i aby się utrzymać, zaczęła malować ikony. Tradycyjną technikę ikonopisarską poznała wcześniej na Uniwersytecie Ludowym we Wzdowie (Koperda, 2023). W 2013 r. otworzyła Jasielską Pracownię Ikon, w której rozpoczęła realizację cyklu *Dzikony*. Nietypowa nazwa powstała z połączenia słów „ikona”, „dzik” oraz „dzikość”. Jak wspomina sama artystka, termin ten po raz pierwszy został użyty przez osobę krytykującą jedno z jej dzieł przedstawiających dzika. Gra słów okazała się jednak na tyle trafna i intrygująca, że Jamróg postanowiła ją przyjąć i rozwijać w kontekście własnej twórczości (Ginter, 2025).

W jej symbolicznych pracach widać inspirację średniowiecznym malarstwem tablicowym, prostym folklorem i wierzeniami, a przede wszystkim ikonopisarstwem. Artystka przyznaje, że fascynacja ikonami towarzyszy jej od dzieciństwa – zachwycała się ich kolorystyką, frontalnym układem postaci, deformacją oraz odmiennym rozumieniem piękna. Podziwia je za wyjątkową estetykę i ukrytą tajemnicę, która przemawia do jej wyobraźni. Choć nie analizuje ikon w kontekście teologicznym, deklarując brak religijności, to właśnie aura duchowości i symbolika tych przedstawień stanowią dla niej istotne źródło inspiracji (Koperda, 2023).

Elementem wyraźnie odróżniającym twórczość Marty Jamróg od tradycyjnego ikonopisarstwa jest obecność zoomorfizmu. Artystka obdarza zwierzęta – takie jak dziki, niedźwiedzie czy jelenie – cechami ludzkimi, umieszcza je na tronach, odziane w szaty świętych, ukazuje w gestach i pozach zaczerpniętych z klasycznych przedstawień religijnych (Pikosz, 2024). Pojawia się również postać kobieca, przywodząca na myśl biblijną Maryję, która w geście orantki dopełnia przesłanie *Dzikon* jako modlitwy i wstawiennictwa za cierpiącymi oraz umierającymi zwierzętami. Jamróg łączy tradycyjne wzorce ikonopisarskie ze współczesnymi realiami, klasyczne symbole i formy z aktualnymi treściami, tworzy przestrzeń, w której *sacrum* spotyka się z codziennością (Haręża, 2021). Tematyka, wokół której obraca się artystka, to cierpienia niewinnych zwierząt, śmierć i wojna. Często sięga

również po wątki rodzinne, maluje historie przodków, którzy doświadczyli wojennych traum. Jej prace mają funkcję upamiętniającą i umożliwiają powrót do korzeni (Ginter, 2025).

W swojej praktyce Jamróg świadomie wykorzystuje deskę jako podłoże malarskie, nawiązuje tym samym do tradycyjnej techniki ikonopisarskiej. Często sięga po stare fragmenty drewna, pozyskane z rozbiórek i opuszczonych budynków. Wybór takich podłoży ma dla niej nie tylko wymiar ekologiczny, lecz także symboliczny. Jak podkreśla artystka, każda deska niesie w sobie ślady życia oraz wspomnienia ludzi, których już nie ma. Proces powstawania ikony rozpoczyna się więc nie od pierwszego pociągnięcia pędzla, lecz już na etapie wyboru podłoża – wraz z jego historią, naznaczeniem czasu i duchową głębią (Ginter, 2025). Każdą deskę najpierw pokrywa gruntem i poddaje szlifowaniu; dopiero gdy powierzchnia staje się płaska i równa, przystępuje do malowania (Koperda, 2023).

Do malowania wykorzystuje farby akrylowe z dodatkiem suchego pigmentu. Potrafi również tworzyć temperę jajeczną, lecz sama przyznaje, że niechętnie używa jajek (Gitler, 2022). Również stosowana przez nią perspektywa odwrócona, którą wybiera, ma wyjątkowy charakter podwójnego odwrócenia. Pierwszym z nich jest klasyczne, zgodne z konwencją ikonopisarską, umieszczenie punktu zbiegu jak najbliżej widza oraz ulokowanie w nim postaci centralnej, hierarchicznej. Drugie odwrócenie ma charakter symboliczny i dotyczy antropomorfizacji – ludzkie postacie są zastąpione wizerunkami zwierząt. Artystka oddaje im głos w świecie, który na co dzień im go odmawia. Jamróg zwraca uwagę na cierpienie niedźwiedzi wykorzystywanych w cyrkach, koni ciągnących powozy czy zwierząt zabijanych przez myśliwych. Ikony przestają być wówczas jedynie obiektami kontemplacji – stają się formą protestu i modlitwy zarówno za uciskanych, jak i za prześladowców (Haręża, 2021).

Artystka deklaruje, że stworzyła nowy kierunek w sztuce – Forest Path Art (Sztuka Ścieżki Leśnej), będący wiejską i leśną odmianą stylu Street art. Jej celem jest podkreślenie znaczenia obecności sztuki w przestrzeni leśnej lub wiejskiej, lecz jednocześnie odludnej i wyłączonej z głównego obiegu kulturowego. W ramach tego nurtu realizuje murale w miejscach położonych wśród lasów oraz w ukrytych zakątkach natury, odkrywanych przypadkowo podczas spacerów i bezpośredniego obcowania z przyrodą. Warto również przypomnieć jej gest umieszczenia własnej ikony w zapomnianej kapliczce, położonej gdzieś pomiędzy polami a lasami (Ibek, 2023). Ponadto pod starym mostem w Beskidzie Niskim powołała Otwartą Galerię Murali (za: *Jamróg...*, 2025).

Nie sposób w tym miejscu przywołać wszystkie cykle artystki, jednak dla lepszego zrozumienia jej intencji warto omówić wybrane przykłady.

W sztuce chrześcijańskiej przedstawienie Sądu Ostatecznego miało charakter symboliczny. W jego centrum sytuowano tzw. grupę Deesis.

W ikonografii wschodniej była to scena z modlitwą wstawienniczą. Pośrodku trójdzielnej kompozycji ukazywano tronującego Chrystusa w typie Pantokratora, po Jego prawicy umieszczano Matkę Bożą, po lewicy zaś św. Jana Chrzciciela – obie postacie w pozach modlitewnych, proszące o łaskę dla ludzkości (Ristujczina, 2020: 171). „Trójcy” towarzyszyło grono apostołów. Całość uzupełniali aniołowie dmący w trąby, zapowiadający koniec świata. W ikonografii istotne miejsce zajmował również archanioł Michał, ważący ludzkie uczynki. Po jednej stronie kompozycji ukazywano raj, po drugiej – otwartą paszczę piekielną z diabłami i potępionymi. Taki schemat ikonograficzny Sądu Ostatecznego wykształcił się w IX w. i w kolejnych stuleciach ulegał rozwinięciu, ale zachował swoje zasadnicze elementy symboliczne (Janocha, 2009: 404).



Fot. 1. Marta Jamróg, *Sąd Ostateczny II*, 2018, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 60 × 40 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2018r>. (dostęp: 01.05.2025)

Ikona Marty Jamróg *Sąd Ostateczny II* jest zoomorficzną wizją inspirowaną chrześcijańskim wyobrażeniem śmierci i rozliczenia z grzechów. W miejsce ludzi pojawiają się zwierzęta – to one wcielają się w role postaci biblijnych, stają się uczestnikami sceny. Pole obrazowe ma kształt pionowego prostokąta. Choć tło miejscami zdaje się wychodzić poza ramy obrazu, całość pozostaje kompozycyjnie zamknięta.

Tytułowa scena *Sądu Ostatecznego* została podporządkowana zasadzie symetrii; niemal idealnie można podzielić ją na dwie lustrzane połówki. Równowaga ta nie oznacza jednak statyczności – przeciwnie, obraz sprawia wrażenie drgającego. Widoczne jest to zarówno w gestach i pozach zwierząt, jak i w falujących niebieskich płomieniach, wijących się gałęziach czy dynamicznie przedstawionych ambonach myśliwskich. Cała kompozycja została zdominowana przez kierunki diagonalne i przekątne, wyznaczające rytm oraz decydujące o napięciu wizualnym.

W centralnej części obrazu znajduje się łukowata struktura na kształt mandorli, w obrębie której skupiają się postacie. Kompozycja staje się tu zwarta i intensywna – elementy nachodzą na siebie i wzajemnie się przenikają. W kontraście do tego napiętego środka, pozostałe partie przedstawienia ulegają rozluźnieniu; motywy są rozmieszczone swobodniej, tworząc przestrzeń wizualnego „oddechu”. Pojawiają się także rytmiczne powtórzenia. Ptaki i koty, ustawione na łukach przypominających gałęzie niebios, wzmacniają rytm i nadają obrazowi wymiar niemal muzyczny. Liczne zoomorficzne postacie oraz przedmioty wypełniają przestrzeń intensywnym ruchem i napięciem.

Drugi plan obrazu tworzy rozmyte tło: ziemia, być może rzeka, oraz niebo. W dolnej części pola można dostrzec zastosowanie perspektywy zbieżnej – konie oddalające się ku horyzontowi stają się coraz mniejsze, co wzmacnia wrażenie przestrzenności. Jednocześnie całość kompozycji jest oparta przede wszystkim na tradycyjnej dla ikonopisarstwa perspektywie odwróconej: najważniejsze postacie, niezależnie od miejsca, w którym się znajdują, zostały przedstawione jako większe. Wielkość oznacza tu rangę duchową, a nie fizyczną odległość od widza. Artystka posługuje się również perspektywą powietrzną – im dalej od krawędzi dzieła, tym bardziej elementy, takie jak gałęzie, tracą ostrość i stopniowo zanikają. Subtelne rozmycie podkreśla głębię przestrzeni oraz wzmacnia atmosferę snu lub wizji, charakterystyczną także dla innych ikon Jamróg.

Malarka operuje szeroką i zróżnicowaną gamą barwną. Barwy chłodne i ciepłe współistnieją, nie rywalizują ze sobą, lecz wzajemnie się dopełniają i tworzą zrównoważoną całość. Barwy nasycone, spośród których dominuje intensywna czerwień i turkus, są zestawione z tonami stonowanymi. Szczególną rolę odgrywają barwy ziemi – pełna skala odcieni: od głębokich brązów zmieszanych z zielenią i czernią, przez ciepłe sjeny i ugry, aż po delikatne beże. Całość opiera się na kontrastach zarówno temperaturowych, jak i walorowych. Przykładem może być turkusowy niedźwiedź z ciemnymi skrzydłami, który wyraźnie odcina się od jasnopomarańczowego nieba, czy czysto białe konie zestawione z ciemną ziemią.

Źródło światła w ikonie Jamróg jest trudne do jednoznacznego zlokalizowania. Postacie nie rzucają wyraźnych cieni, co uniemożliwia wskazanie

konkretnego kierunku padania światła oraz jego centralnego punktu. Jedy-
nym wyraźnym promieniowaniem są smugi światła wychodzące od postaci
niedźwiedzia w górnej części kompozycji. Skierowane poza kadr, wzmacniają
wrażenie tajemnicy. Zwarta grupa postaci i gestów, usytuowana w centrum
obrazu, jest otoczona jasnym konturem, który wyróżnia ją z tła i czyni naj-
jaśniejszym miejscem kompozycji. Świetlisty obrys nie tylko skupia uwagę
widza, lecz także wzmacnia symboliczny wymiar przedstawienia. W kon-
traście do niego najciemniejszym fragmentem dzieła pozostaje dolna partia
ikony, zwłaszcza głowa utrzymana w głębokim, bordowym odcieniu.

Już ten obraz potwierdza, że Jamróg nie dąży do odtwarzania rzeczy-
wistości. W jej twórczości przyroda zostaje przekształcona i uproszczona,
niekiedy przybierając formę niemal karykaturalną. Zwierzęta są zdeform-
mowane i obdarzone cechami ludzkimi zarówno w gestach, jak i w pozach.
Tło ma charakter malarski: jest miękkie, rozmyte i pozbawione wyraź-
nych szczegółów, które mogłyby wskazywać na konkretne miejsce lub czas.
Na tym tle wyróżniają się precyzyjnie rysowane sylwetki zwierząt, oparte
na detalu i konturze. Obserwujemy równowagę pomiędzy stylistyką malar-
ską a rysunkową. Każdy element kompozycji został obwiedziony wyraźną
linią, oddzielającą go od zamglonego tła. Linia staje się kluczowym narzę-
dziem kompozycyjnym, scalającym obraz i dodającym mu wyrafinowa-
nia. Uwagę przykuwa także faktura dzieła. Artystka poświęca dużo uwagi
odwzorowaniu futra zwierząt, różnicując ich umaszczenie, co nadaje im
indywidualny charakter. Można dostrzec ażurowe uprzęże koni, odmien-
ne wzory sierści kotów czy misterne zdobienia szat „Trójcy” umieszczonej
na szczycie kompozycji. Istotny jest również emocjonalny wyraz postaci.
Oprócz ryczącego wilka i niedźwiedzia większość zwierząt zachowuje sto-
icki spokój. Ich pyski nie zdradzają uczuć – patrzą z powagą i skupieniem,
niemal liturgicznym dystansem. Nawet konie ukazane w ruchu w dolnej
części obrazu sprawiają wrażenie bezemocjonalnych. Nastrój dzieła jest
podniosły i dramatyczny. Odbiorca odnosi wrażenie, że staje się świadkiem
wydarzenia doniosłego, a zarazem uświęconego – momentu rozrachunku,
tytułowego Sądu Ostatecznego.

W postać Chrystusa Sędziego wciela się ryczący niedźwiedź, wyróż-
niony połączoną aureolą. Nad nim unosi się gołębica, która w tradycyjnej
ikonie symbolizowałaby Ducha Świętego. Maryję zastępuje ryś, natomiast
w miejscu Jana Chrzciciela znajduje się wilk odziany w szaty liturgiczne.
Pozostałe postacie apostołów i aniołów zostały ukazane jako koty i ptaki –
wszystkie z aureolami.

Pod niedźwiedziem znajduje się wielka dłoń, będąca prawdopodobnie
aluzją do ręki Boga Ojca, czyli tzw. psychostazja (Janocha, 2009: 404), pod-
trzymująca całą grupę postaci. Poniżej została umieszczona waga, służąca
do ważenia grzechów i dobrych uczynków. To właśnie z niej wypływa krwisty,

czerwony płomień, w którego wnętrzu artystka umieściła zniszczone ambony myśliwskie. Promień ten wydobywa się z paszczy zwierzęcia, stanowiącej metaforyczne wejście do piekieł.

Jamróg, jawnie krytykująca cierpienie zwierząt, wykorzystuje motyw ambon jako metaforę bezlitosnego myślistwa. Zwierzęta – które według artystki nie zasługują na zadawaną im śmierć – stają się tu ofiarami systemu, w którym dominująca rola człowieka przestaje być usprawiedliwiona. Całą ikonę można zatem odczytać jako osąd ludzi zadających cierpienie i śmierć bezbronnym zwierzętom.



Fot. 2. Marta Jamróg, *Dzikona Święta Krowa*, 2019, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 26 × 20 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2019r>. (dostęp: 01.05.2025)

Kolejnym przykładem z cyklu *Dzikon* jest ikona zatytułowana *Święta Krowa*. W Kościele prawosławnym, podobnie jak w katolickim, kult świętych odgrywał szczególną rolę. Święci byli pośrednikami między ludźmi a Bogiem, wstawiali się za ludzkość i pełnili funkcję patronów. Ich pobożne i pracowite życie stanowiło wzór oraz przykład do naśladowania (Ristujczina, 2020: 171).

Ikona *Święta Krowa* przedstawia sylwetę wiejskiego zwierzęcia ujętą w stylistyce nawiązującej do tradycji ikonopisarskiej. Nad głową krowy unosi się pozłacana aureola, nadająca wizerunkowi aurę świętości. Z każdego z czterech wymion zwierzęcia wypływają po dwie faliste linie – jedna w kolorze czerwonym, druga białym. Linie te, skrócone i dynamiczne, prowadzą do czterech konewek ustawionych wokół krowy, tworząc swoisty krąg. Zwierzę zostało umieszczone w stylizowanym, uproszczonym pejzażu

wiejskim, na tle pola z widocznymi stogami siana. Nad kompozycją znajduje się tytuł ikony zapisany cyrylicą. Ten motyw można dostrzec w wielu ikonach. Umieszczenie na ikonie imienia przedstawionej postaci lub tytułu sceny stanowiło ostatni etap jej tworzenia. Napis wykonywano w języku łacińskim, greckim lub innym języku liturgicznym. Nie tylko potwierdzał on zgodność wizerunku z kanonicznym wzorem, lecz także symbolicznie stwierdzał, że ukazana postać rzeczywiście jest obecna (Popova, Smirnova, Cortesi, 1998: 21).

Kompozycja ikony cechuje się statycznością; brak w niej wyraźnych oznak ruchu czy napięcia. Pewną dynamikę wprowadzają jednak przyciągające wzrok faliste linie wychodzące z wymion krowy. Konewki oraz stogi siana zostały rozmieszczone swobodnie wokół głównego motywu. W przedstawieniu krajobrazu zastosowano perspektywę zbieżną.

Obraz charakteryzuje się szeroką gamą barwną, z wyraźną dominacją tonów ciepłych. Na pierwszy plan wysuwają się: złoto aureoli, brudna biel tułowia krowy, intensywne odcienie pomarańczy, nasycona żółć siana oraz czerwień ramki. W tle dominują natomiast barwy chłodne: oliwkowa zieleń, błękit wody oraz głębokie, ciemne odcienie, które budują kontrast i nadają przedstawieniu głębi. Akcentem kolorystycznym pozostaje złota aureola otaczająca głowę zwierzęcia – wyodrębnia ona postać wizualnie i wzmacnia ikoniczny charakter kompozycji. Oliwkowo-zielone nogi i wymiona sąsiadują z nasyconym pomarańczem karku, głowy i ogona. W ich pobliżu przebiegają czerwone linie, dodatkowo potęgujące napięcie kolorystyczne. Zieleń tła podkreślają również przezroczyste, czerwone plamy znajdujące się za tułowiem i tylną nogą krowy. Jasne elementy – tors zwierzęcia, faliste linie i konewki – zostały zestawione z ciemnymi, niemal czarnymi fragmentami uchwytów pojemników, cieniami w pejzażu i w tle napisu. Zabieg ten pozwala na wyraźne oddzielenie planów i podkreślenie symbolicznego znaczenia centralnego motywu.

Mocny kontrast między jasnym pierwszym planem a ciemnym tłem sugeruje, że światło skupia się wyłącznie na najważniejszych elementach przedstawienia, wydobywając je z otoczenia. Najjaśniejszym fragmentem kompozycji pozostaje połączona aureola, intensywnie odbijająca światło i nadająca dziełu mistyczny blask. Ciemne pagórki, powtarzające miejscami kształt sylwety zwierzęcia, wzmacniają jego obecność w przestrzeni obrazu i dzięki kontrastowi wyraźnie oddzielają je od tła.

Ikona *Święta Krowa* nie jest realistycznym wizerunkiem zwierzęcia. Krowa została ukazana w sposób sylwetowy, a jej uproszczona forma opiera się na ogólnym zarysie. Kontury poszczególnych części ciała zostały wypełnione płaskimi barwami, tworząc dekoracyjną strukturę. Istotnym komponentem jest także liternictwo – napis nad głową krowy formalnie przypomina tradycyjny zapis imienia świętego w klasycznej ikonie.

Święta Krowa została ukazana w roli ofiary. Aureola nad głową zwierzęcia może sugerować męczeństwo, świętość lub uświęcenie poprzez cierpienie. Falujące linie w kolorze czerwonym i białym dają się odczytać zarówno jako strumienie mleka, jak i jako żyły, w których płynie krew. Ikonograficzne mleko staje się zatem jednocześnie znakiem życia i ofiary. Przedstawienie postaci otoczonej złotą aureolą, z której wypływają czerwone i jasne promienie, przywołuje na myśl wizerunek Jezusa Miłosiernego (Janocha, 2009: 78), gdzie analogiczne barwy symbolizują Boże miłosierdzie i bezgraniczną miłość.

Forma ciała krowy, podzielona na wyraźne strefy barwne, może również budzić skojarzenia z rzeźniczymi schematami, w których sylweta zwierzęcia jest rozrysowywana na części przeznaczone do spożycia. Ta dwoistość znaczeń – życia i śmierci, pożywienia i ofiary – nadaje dziełu charakter tragiczny, a zarazem podniosły.



Fot. 3. Marta Jamróg, *Koniec Myśliwego*, 2024, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 20 × 25 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2024r>. (dostęp: 01.05.2025)

Ikona zatytułowana *Koniec Myśliwego* przedstawia siedzącą na tronie postać kobiecą, przywołującą na myśl wizerunek Maryi Panny (Jamróg..., 2024). Na jej kolanach spoczywa sylwetowo ukazana postać, przeszyta licznymi strzałami. Cała scena została osadzona w pejzażu z drzewami, które

tworzą tło dla dramatycznego przedstawienia. Układ postaci przywodzi na myśl motyw piety – Matkę Bożą trzymającą na kolanach ciało Chrystusa i oplakującą Go (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 2015: 313). Zestawienie wizerunku przypominającego Marię z ciałem przeżytych strzałami budzi również skojarzenia z ikonograficznym motywem Matki Boskiej Bolesnej. W tym ujęciu Maryja jest ukazywana jako matka pogrążona w żałobie, której serce przeszywają miecze bólesci, symbolizujące jej cierpienie (Janocha, 2009: 136).

Pole obrazowe ikony Jamróg ma kształt pionowego prostokąta. Kompozycja jest zamknięta – wszystkie elementy mieszczą się w kadrze, a postacie w jego centrum. Silnym czynnikiem dynamizującym układ jest jasna postać spoczywająca na kolanach kobiety. Jej forma, skontrastowana z ciemniejszym tłem i centralnym układem kompozycji, przełamuje statyczność sceny. Ułożenie ciała, przeszytego strzałami w różnych kierunkach, dodatkowo wzmacnia ekspresję przedstawienia. Dynamikę potęgują również linearne fałdy szat oraz obłe kształty tronu.

W pracy zastosowano kilka rodzajów perspektywy: zbieżną, kulisową oraz odwróconą. Proporcje postaci zostały celowo zaburzone, a scena sprawia wrażenie oglądanej „od wewnątrz”. Na pierwszym planie dominuje biała sylweta, która zasłania część siedzącej postaci oraz elementy tronu. Stanowi to przykład użycia perspektywy kulisowej, w której kolejne plany nakładają się na siebie, wzmacniając przestrzenną strukturę kompozycji.

Największą i najbardziej przyciągającą wzrok plamą barwną pozostaje biała postać umieszczona na pierwszym planie. Jej powierzchnia została dekoracyjnie pokryta niebieskimi cieniami i kropkami. Tło obrazu namalowano w sposób transparentny, przy użyciu odcieni ugru oraz butelkowej zieleni. Jaskrawa ultramaryna, obecna w zdobieniach fotela, świecznika i rękawów sukni, została zestawiona z łososiowym kolorem czepka, kożucha, fragmentów sukni oraz finezyjnie wykończonych partii mebla. Można zauważyć także kontrast pomiędzy ciepłymi tonami górnej partii obrazu, twarzą kobiety i jej otoczenia, a chłodnym błękitem nieba, przecinającym linię horyzontu. Jednym z najsilniejszych kontrastów walorowych jest zestawienie białej postaci z czernią sukni kobiety.

W tej dzikonie pojawia się tylko jedno wyraźnie zaznaczone źródło światła – świeca. Jej blask obejmuje głównie pierwszy plan, wydobywając najważniejsze elementy kompozycji, podczas gdy dalsze partie pozostają pogrążone w półmroku. Brak konsekwentnie wyznaczonego kierunku światła – pada z obu stron obrazu. Jego funkcja ma charakter przede wszystkim symboliczny. Służy raczej akcentowaniu wybranych motywów niż realistycznemu modelunkowi całej sceny. Cienie nie zostały rozłożone konsekwentnie, lecz sprawiają wrażenie celowego zabiegu artystycznego, mającego na celu podkreślenie wybranych form i ich znaczenia.

Artystka po raz kolejny nie dąży do realistycznego odwzorowania rzeczywistości. Ikona stanowi subiektywne przetworzenie motywu ikonograficznego. Postać kobieca została uproszczona, a jej twarz wyidealizowana. Proporcje ciała są zaburzone, a poza teatralna. Twarz o stoickim wyrazie nie zdradza emocji. Druga sylweta, mimo braku twarzy, zachowuje cechy ludzkie. Jej ciało jest nienaturalnie wygięte, a przyjęta poza wydaje się fizycznie nierealna. Widoczne deformacje sprawiają wrażenie jakby postać była jedynie konturem wypełnionym kolorem, pozbawionym kości i naturalnych proporcji.

Fotel, na którym siedzi kobieta, nie został ukazany wprost. Jego istnienie wydaje się raczej domyślne. Element widoczny w lewym dolnym rogu można interpretować jako fragment mebla. Nad nim unosi się płomień świecy. Całą scenę umieszczono prawdopodobnie na włochatym dywanie.

Ikona *Koniec Myśliwego* jest najtrudniejsza z trzech omawianych prac pod względem interpretacyjnym. Artystka rzadko posługuje się w swojej twórczości postacią ludzką, co czyni obecność kobiety w tej scenie szczególnie znaczącą. Jej wizerunek może przywoływać skojarzenia z Maryją Panną, natomiast gest trzymania na kolanach ciała oraz uniesiona ku niebiosom głowa sugerują pozę modlitewną, być może prośbę o wstawiennictwo.

Leżąca postać jest pozbawiona twarzy, co pozwala odczytywać ją jako alegorię każdego myśliwego – anonimowego człowieka zabijającego zwierzyne leśną dla rozrywki. Ciało przeszyte licznymi strzałami przywodzi na myśl ikonografię św. Sebastiana, męczennika, który zginął w podobny sposób, sprzeciwiając się bezsensownej przemocy. Kompozycja ta może również nawiązywać do motywu piety – wówczas leżąca postać symbolizowałaby zmarłego Chrystusa. Jednak inne elementy przedstawienia podważają tę interpretację: kobieta siedzi na fotelu, obok niej płonie świeca, pod stopami rozciąga się dywan. Motywy te przywodzą na myśl współczesne domowe wnętrza, przeniesione symbolicznie w przestrzeń leśną.

Można przypuszczać, że Jamróg obejmuje współczuciem nie tylko ofiary, lecz także sprawców. Każda osoba winna śmierci niewinnych istot zostaje tu objęta modlitwą i refleksją. Przy takim toku interpretacji obraz staje się wizualnym manifestem w obronie życia – nie tylko ludzkiego, ale każdej istoty czującej. Obraz zmusza odbiorcę do przewartościowania relacji człowieka z naturą oraz ponownego namysłu nad tym, komu należy się współczucie i wstawiennictwo.

Sztuka ikony trwa nieprzerwanie od VI w., mimo licznych przeciwności historycznych, takich jak okresy ikonoklazmu, burzliwe obrady soborów, wojny czy przemiany religijno-polityczne; stanowi jedno z najstarszych i najgłębiej zakorzenionych dziedzictw chrześcijańskiej kultury wizualnej. Kanon ikonograficzny oraz teologiczna idea obrazu sakralnego przetrwały do dziś, zachowały swoją ciągłość i duchową moc (Popova, Smirnova, Cortesi: 18–21).

Ikonopisarstwo można podzielić na dwa główne typy. Pierwszy z nich, tradycyjny, wiernie kontynuuje dawne wzorce, oparte na kanonie wypracowanym przez wieki. W tym ujęciu ikona nie jest zwykłym dziełem sztuki, lecz „oknem” na świat mistyczny – przedmiotem czci, kontemplacji i modlitwy. Każdy etap jej powstawania, od wyboru deski, przez gruntowanie, rysunek, technikę temperową i złocenie, aż po końcowe błogosławieństwo, przebiega według ściśle określonych reguł.

Jednocześnie same przedstawienia malowane na ikonach od dawna ulegały powolnym zmianom, a od co najmniej lat 60. XX w. obecny jest i akceptowany w kontekście Kościoła również typ ikon, które powstały pod wyraźnym wpływem sztuki najnowszej. Takie realizacje tworzył m.in. Jerzy Nowosielski oraz wielu innych artystów. Twórcy sięgający po ikonę jako inspirację często nie trzymają się ściśle jej ustalonych reguł teologicznych czy technologicznych. Zamiast tego podejmują z nią twórczy dialog, przekształcają formę, technikę lub znaczenie oraz wprowadzają nowe style, środki wyrazu i symbole. Dzieła takie zaliczają się wówczas do malarstwa religijnego, a niekiedy tracą nawet bezpośredni związek z *sacrum*. Inspiracja ikoną może zatem dotyczyć jej struktury narracyjnej, symboliki lub charakterystycznych elementów wizualnych (Rogozińska, 2009: 55–57).

Często są wybierane pojedyncze cechy malarstwa ikonowego, takie jak złoczone tło, perspektywa hierarchiczna czy obecność aureoli, które zostają przeniesione do zupełnie nowych kontekstów. Zapożyczenia te mogą mieć wymiar czysto estetyczny, lecz równie często stają się nośnikami głębszego przesłania ideowego. Przykładem takiego podejścia jest twórczość Ewy Harabasz, która umieszcza złote aureole nie nad głowami świętych, lecz nad postaciami wyciętymi z gazet, przedstawiającymi ofiary przemocy. Poprzez ten gest artystka przenosi *sacrum* w sferę świecką, kierując uwagę odbiorcy ku problemom społecznym i nadając przedstawieniom wymiar modlitwy o sprawiedliwość oraz wstawiennictwo (Rogozińska, 2009: 133).

Zebrane tu obrazy reinterpreterują i znacząco przekształcają tradycyjny kanon ikony, dostosowują go do estetycznej, duchowej i intelektualnej wrażliwości współczesnych odbiorców. Jamróg korzysta z deski jako podłoża malarskiego, jednak sposób jej przygotowania wyraźnie odbiega od tradycji. Ponadto artystka nadaje samemu wyborowi drewna odrębne znaczenie – uniwersalne i egzystencjalne, lecz niekoniecznie religijne. W swoich dzikonach wprowadza kanoniczne układy kompozycyjne (np. w *Sądzie Ostatecznym II* czy *Śmierci Myśliwego*), jednak wizerunki zwierząt wcielających się w role postaci świętych zdecydowanie oddalają te realizacje od chrześcijańskich ikon.

Jamróg sięga po strukturę ikony, lecz rozbija ją i konstruuje na nowo przez pryzmat współczesnej wrażliwości na przemoc wobec zwierząt. Jej obrazy, choć świeckie w charakterze, zachowują krytyczny i nowoczesny wymiar, a zarazem podtrzymują pierwotną funkcję ikony, czyli skłaniają

do refleksji i kontemplacji. Podniosły nastrój prac wzmacniają złocenia oraz liternictwo (np. *Święta Krowa*). Paleta barw również nawiązuje do tradycji ikonopisarskiej, zwłaszcza poprzez obecność czerwieni, symbolizującej krew i męczeństwo, znanej z ikon przedstawiających mękę Chrystusa oraz świętych Kościoła.

Do wizualnych cech ikonowych należą także frontalne ujęcie postaci, perspektywa odwrócona i hierarchiczna oraz wyraźne kontury oddzielające figury od tła. Niektóre dzieła zawierają ponadto odniesienia do formalnych elementów ikonograficznych, np. ramkę przypominającą *kowczeg* (np. *Święta Krowa*). Istotną rolę u Jamróg odgrywa również narracja, podobnie jak w tradycyjnych ikonach. Symboliczne opowieści artystki dotyczą wykorzystywania zwierząt przez człowieka oraz wykluczenia tego tematu ze sfery publicznej, a także problemu obecnego w relacjach międzyludzkich i w relacji człowieka z Bogiem – sensu przebaczenia (*Śmierć Myśliwego*).

Wykreowane przez Jamróg wizerunki poprzez pozy i gesty wyraźnie nawiązują do klasycznych przedstawień maryjnych i chrystologicznych (*Śmierć Myśliwego*; *Sąd Ostateczny II*), co chyba najmocniej zaprzecza próbom zaklasyfikowania ich jako ikon w tradycyjnym znaczeniu. Ich miejsce w obrębie sztuki religijnej w dużej mierze zależy bowiem od tego, jak rozumiemy samo pojęcie religii.

Jamróg poprzez wykorzystanie wybranych motywów ikonopisarskich przekazuje własne refleksje na temat współczesnego świata. Mogłaby sięgnąć po inną konwencję artystyczną, jednak świadomie wybiera ikonę jako medium wypowiedzi. To właśnie ono wydaje się artystce najwłaściwsze do podkreślenia oburzenia wobec niesprawiedliwości oraz potrzeby etycznej zmiany. Akt wyboru ikony można odczytywać dwojako: z jednej strony jako jej pastisz, z drugiej – jako wyraz szacunku wobec jej estetyki i symboliki. Subwersyjny gest wkroczenia w obszar sztuki sakralnej i wykorzystania jej w celu odmiennym od pierwotnego przypomina działania innych przedstawicieli sztuki krytycznej, dla których podważanie obowiązujących norm społecznych i religijnych stanowiło punkt wyjścia do stawiania pytań o moralną kondycję człowieka.

Jamróg ukazuje w swoich dzikonach, że człowiek – który według chrześcijańskiej antropologii miał być „dobry” i odpowiedzialny za stworzenie – stał się źródłem jego ogromnego cierpienia. Takie stanowisko wpisuje się w nurt posthumanizmu, rozumianego jako kierunek w sztuce i filozofii podważający przekonanie o nadrzędnej roli człowieka w świecie. Posthumanizm zachęca do myślenia o współistnieniu ludzi z innymi formami życia oraz technologią, podkreśla wzajemną zależność wszystkich bytów (Wamberg, 2020). Kwestionuje on antropocentryczne przekonanie, zgodnie z którym człowiek ma prawo dominacji nad innymi istotami, takimi jak zwierzęta czy rośliny. Artystka podziela tę perspektywę, oddając w dzikonach symboliczny głos

tym, którzy w rzeczywistości są go pozbawieni. Odważnie zestawia postacie znane z tradycji chrześcijańskiej – Maryję, Jezusa czy męczenników Kościoła – z dzikością natury oraz dramatem współczesności. Takie połączenie tworzy przestrzeń do etycznego namysłu nad miejscem człowieka w świecie, który nie należy wyłącznie do niego. W tradycji Kościoła człowiek zajmuje centralne miejsce w porządku stworzenia. Jest stworzony na podobieństwo Boga, a jego relacja z *sacrum* i moralnością stanowi punkt odniesienia dla całego świata (Antoniewicz, 2013: 13). W posthumanizmie natomiast hierarchia ta ulega przesunięciu – człowiek przestaje być jedynym podmiotem, a każde życie i każdy byt, niezależnie od formy, zasługują na uznanie oraz możliwość pokojowego współistnienia (Wamberg, 2020).

Tradycyjne ikony uświęcają ludzi, męczenników oraz Boga, opowiadają historie o świętości, poświęceniu i zbawieniu. Dzikony Jamróg proponują inną narrację. Ich centralnymi bohaterami stają się istoty pozaludzkie, a obraz prowokuje do refleksji nad cierpieniem i krzywdą, których człowiek często nie chce dostrzegać, bo czuje się za nie współodpowiedzialny. Ludzie zbyt łatwo uwierzyli, że mają prawo panować nad światem i że wszystko należy wyłącznie do nich. Często sięgają po teksty biblijne i twierdzą, że Bóg oddał im ziemię we władanie, jednak zdają się nie dostrzegać głębszego sensu tego przesłania. Powierzenie człowiekowi wszelkiego Stworzenia nie stanowi przyzwolenia na jego bezrefleksyjne niszczenie: wycinanie lasów, zanieczyszczanie wód czy przyczynianie się do globalnego ocieplenia. Działania te przekraczają granice odpowiedzialności. Nie chodzi tu jedynie o troskę ekologiczną, lecz także o sprawiedliwość wobec innych istot, którym jest odbierana wolność i życie. Godne potępienia są praktyki, takie jak hodowla zwierząt na mięso w skrajnie złych warunkach, chów klatkowy czy myślistwo jako forma rozrywki. Przykłady te ukazują, jak często Pismo Święte jest selektywnie interpretowane, z pominięciem jego wezwań do szacunku wobec wszelkiego życia.

Cykl *Dzikony* pozwala dostrzec to, co na co dzień pozostaje niewidoczne. Jamróg przedstawia świat w odwróconych rolach, zmusza odbiorcę do refleksji nad własnym postępowaniem oraz konsekwencjami działań wobec istot pozaludzkich. Spojrzenie z ich perspektywy ułatwia uświadomienie sobie, jak daleko człowiek odszedł od etycznej odpowiedzialności oraz że wiele z tego, co uznaje za naturalne lub wygodne, w istocie stanowi źródło cierpienia innych istot.



Fot. 4. Marta Jamróg, fragment instalacji *Łóżko*, 65 × 80cm, technika własna, 2025, fot. Weronika Myśliwiec-Konopka

Bibliografia

- Antoniewicz, M. (2013). *Człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boże. Ikonalność osoby ludzkiej w ujęciu personalistycznym*. „Czasopisma UWM”. Poznań: Wydział Teologiczny UAM.
- Ginter, M. (2025). *Marta Jamróg. Jak zostawić ślad? MBWA*. <https://www.mbwa.leszno.pl/galeria-mbwa,619,marta-jamrog-jak-zostawic-slac.html>. (dostęp: 01.05.2025).
- Gitler, M. (2022). *Święty dzik, umęczony niedźwiedź. Niezwykła obrazy Marty Jamróg w Nowym Sączu*. <https://glos24.pl/swiety-dzik-umeczony-niedzwiedz-niezwykłe-obrazy-marty-jamrog-w-nowym-saczu>. (dostęp: 01.05.2025).
- Hareża, B. (2021). *Perspektywa Odwrocona Marty Jamróg lub wszyscy moi chłopcy nad moim grobem*. <https://magazynsum.pl/perspektywa-odwrocona-marty-jamrog-lub-wszyscy-moi-chlopcy-nad-moim-grobem-w-galerii-sztuki-wspolczesnej-ms44>. (dostęp: 01.05.2025).
- Ibek, P. (2023). *Światy wrażliwe. Podkarpacka Kronika Filmowa, Podkarpackie Filmy*. 19.12.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=tH4v5J1nllI&t=991s>. (dostęp: 01.05.2025).
- Jamróg Marta (1983), Koniec Myśliwego*. (2024). <https://onebid.pl/pl/malarstwo-wspolczesne-marta-jamrog-1983-koniec-mysliwego-2024/2300696>. (dostęp: 01.05.2025).
- Jamróg Marta (2025)*. <https://martajamrog.com/bio>. (dostęp: 01.05.2025).
- Janocha, M. (2009). *Ikony w Polsce*. Warszawa: Arkady.
- Koperda, A. (2023). *Marta Jamróg: Większe połączenie czuję z deską niż płótnem*. <https://hygge-blog.com/marta-jamrog-wieksze-polaczenie-czuję-z-deska-niz-z-plotnem>. (dostęp: 01.05.2025).
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota, A. (red.) (2015). *Słownik terminologii sztuk pięknych*. Warszawa: PWN.
- Pikosz, K. (2024). *Marta Jamróg. Gdzie trafia krew i woda*. Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy. <https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/dzikony-marty-jamrog>. (dostęp: 01.05.2025).
- Popova, O., Smirnova, E., Cortesi, P. (1998). *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*. Warszawa: Arkady.
- Ristujczina, L. (2020). *Ikony*. Bielsko-Biała: Dragon.
- Rogozińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: WAM.
- Ronduda, Ł. (2005). *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*. <https://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego>. (dostęp: 29.08.2025).
- Wamberg, J. (2020). *Jak sztuka stała się posthumanistyczna. Rozszerzenie koncepcji historiografii*. <https://magazynsum.pl/jak-sztuka-stala-sie-posthumanistyczna-rozszerzenie-koncepcji-historiografii>. (dostęp: 22.05.2025).

Abstrakt

Ikona od wieków stanowi istotny element sztuki sakralnej. Jest nie tylko dziełem artystycznym, lecz także nośnikiem duchowości i tradycji. Bohaterką niniejszego tekstu jest Marta Jamróg – młoda artystka wizualna, która czerpie inspirację z tej formy przekazu. Analizie zostaną poddane wybrane obrazy z cyklu *Dzikony*, ujawniające jej zainteresowanie posthumanizmem. W przedstawieniach tych postaci świętych ustępują miejsca „nie-ludziom”, co stanowi istotne przesunięcie znaczeniowe wobec tradycyjnego kanonu ikonograficznego. Jednocześnie zostaną wskazane cechy malarstwa Jamróg, które pozostają w dialogu z tradycją ikony. Posthumanizm – przesuwający punkt ciężkości z człowieka na każdą formę życia i istnienia – zestawiony z chrześcijańskim nauczaniem o stworzeniu otwiera przestrzeń do refleksji nad odpowiedzialnością człowieka wobec świata. *Dzikony* stają się tym samym artystycznym eksperymentem, a wybór ikony jako medium – przejawem subwersji, niosącym wyraźny krytyczny komentarz wobec powszechnych praktyk życia codziennego oraz moralnego zakłamania.

Marta Jamróg's *Dzikony* – Between Respect for Tradition and Subversion

Abstract

The icon has for centuries been an important element of sacred art. It is not only an artistic work but also a vehicle of spirituality and tradition. The protagonist of this text is Marta Jamróg – a young visual artist who draws inspiration from this form of expression. The analysis focuses on selected paintings from her *Dzikony* (“Wild Icons”) series, which reveal her interest in posthumanism. In these representations, figures of saints give way to “non-humans”, marking a significant shift in meaning in relation to the traditional iconographic canon. At the same time, the text identifies those features of Jamróg's painting that remain in dialogue with the tradition of the icon. Posthumanism – which shifts the emphasis from the human to every form of life and existence – juxtaposed with Christian teaching on creation opens a space for reflection on human responsibility toward the world. *Dzikony* thus become an artistic experiment, while the choice of the icon as a medium constitutes an act of subversion, offering a clear critical commentary on common everyday practices and moral hypocrisy.

Słowa kluczowe: Marta Jamróg, ikona, posthumanizm, subwersja, *Dzikony*

Keywords: Marta Jamróg, icon, posthumanism, subversion, *Dzikony*

Agata Dziętko – absolwentka studiów magisterskich na Uniwersytecie im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierunek Sztuka i Edukacja. Bada wpływ ikony na współczesną sztukę. Obecnie rozpoczyna swoją ścieżkę zawodową w obszarze badań artystycznych i edukacji artystycznej.

Kontakt: agata.dzietko001@gmail.com.

Aleksandra Klimek-Lipnicka

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0009-0003-8918-7755

Fotografia historyczna. Poprzez afekt w stronę odzyskania świata

Poszukiwanie sprawczości w dobie polikryzysu może się wydawać przedsięwzięciem syzyfowym. Jednocześnie pragnienie wywierania realnego, a zarazem pozytywnego wpływu na rzeczywistość otaczającą współczesnego człowieka jest dziś postawą manifestowaną na wielu polach ludzkiej aktywności. Nauka – w tym humanistyka – także poszukuje sposobów na przekształcanie traum, katastrof czy żałoby w działania służące poprawie dobrostanu bytów ludzkich i nieludzkich. Przedstawicielkami tego rodzaju afirmatywnej postawy są m.in. Rosi Braidotti (2008), Ewa Domańska (2014), Luiza Nader (2014) i Ariella Azoulay (2021). Badaczki te dostrzegają we współczesnym dyskursie hegemonię określonych narracji, która z jednej strony skutkuje bierną kontemplacją negatywności, z drugiej zaś – zwłaszcza w ujęciu Azoulay (2021) – utrwalaniem polityki historycznej wykluczającej całe społeczności. W moim eseju chciałabym się wpisać w projekt afirmatywnego spojrzenia na kulturę i pochylić nad przykładami dzieł z obszaru fotografii artystycznej oraz czerpać przede wszystkim z afektywnej historii sztuki proponowanej przez Nader:

Przekraczanie negatywności traktuję zatem jako wytrącanie z otępienia, odrętwienia, z kompulsywnego powtarzania, wskazywanie na sprawczość i potencję podmiotów postawionych wobec sytuacji granicznych – nie zaś jako odtrącenie historycznych i kulturowych doświadczeń związanych z cierpieniem czy też bardziej metaforycznie – ze stanami rozszczępienia Ja, które

powtórzę raz jeszcze – stanowią dla mnie osnowę całego projektu (Nader, 2014: 26–27).

Podobnie jak cytowana badaczka, skoncentruję się na sposobach stabilizacji kruchej podmiotowości poprzez afekt, zamierzam jednak nieco inaczej rozłożyć akcenty. Nader analizuje dzieła sztuki z perspektywy empatii – emocji powszechnie uznawanej za pozytywną i użyteczną. Natomiast przedmiotem moich refleksji uczynię historię, która w potocznym rozumieniu utrwalała się jako stan wstydlivy i niepożądany. Ponadto z afektywnej triady opisywanej przez Nader (2014) interesuje mnie najpierw jej pierwsze ogniwo, czyli osoba artystyczna, a także stosowane przez nią strategie performatywne. Formalne jakości dzieła oraz jego potencjalny wpływ na odbiorcę interpretuję jako bezpośrednie następstwa działań twórczych noszących znamiona historii. W tym ujęciu istotne staje się również dostrzeżenie emocjonalnego gestu jako narzędzia poznawania i odzyskiwania świata. Tak rozumiana ekspresja afektywna wykracza poza tradycyjny podział między psychologią a filozofią; wpisuje się w szerszy zwrot emocjonalny w humanistyce (Nader, 2014). Gest ten, pozornie chaotyczny, ujawnia możliwość powiązania cielesności, afektu i refleksji, co otwiera pole dla dalszych rozważań nad filozoficzną utratą oraz odzyskiwaniem świata.

Aby zrehabilitować historię oraz naświetlić jej potencjalność w polu sztuki, posłużę się perspektywą fenomenologii psychopatologii, która – zamiast wnikać w przyczyny zaburzeń – bada struktury doświadczenia pierwszoosobowego (Fuchs, 2017: 517). Thomas Fuchs zauważa, że w przebiegu różnych zaburzeń podmiotowości erozji ulegają podstawowe struktury świadomości, takie jak ucieleśnienie, czasowość czy intersubiektywność. Wszelako pacjenci „nadal dążą do spójnego poglądu na świat, choć jest to możliwe jedynie w postaci urojenia lub autystycznego wycofania” (Fuchs, 2017: 519). Według Miry Marcinów, w przypadku zachowań historycznych próby stabilizacji własnego „ja” mają bardziej konstruktywny walor, a samą historię należy traktować jako „niedocenioną reakcję polityczną, artystyczną i psychologiczną na szeroko rozumianą utratę” (Marcinów, 2025). Ten zbiorczy, choć niejednorodny repertuar reakcji – rozpięty między różnymi sferami ludzkiego życia – badaczka określa mianem „historycznego odzyskiwania świata”.

Pierwszym zadaniem, które stawiam przed sobą, jest zatem rozszerzenie perspektywy afektywnej historii sztuki o zachowania historyczne przy wykorzystaniu rozpoznań fenomenologii psychopatologii. Wysuwam tezę, że to właśnie sztuka stanowi doskonały obszar „kanalizowania” historii – postawy, która w codziennym życiu może prowadzić do trudności relacyjnych (Charbonneau, 2007) i prawdopodobnie jest jedną z cech charakterystycznych „społeczeństwa zmęczenia”. Przekraczanie negatywności

nie będzie tu oznaczało wkroczenia w opisywaną przez Byung-Chul Hana tyranię pozytywności, skutkującą samowyzyskiem (Han, 2015). Przeciwnie, zachowania historyczne staną się impulsem do wyjścia z melancholijnej bierności, zastanych wzorców oraz przewidywalnych strategii działania. Następnie, posługując się tak zarysowaną ramą interpretacyjną, dokonam analizy dwóch cykli fotograficznych. Wskażę przy tym konkretne strategie artystyczne oraz formalne i treściowe jakości dzieł, przejawiające – w mojej ocenie – cechy hysterii. Ostatnią część rozważań poświęcę refleksji nad naturą świata odzyskiwanego w geście historycznym. Interesuje mnie zwłaszcza to, czy fikcja przerysowanego gestu może paradoksalnie generować poczucie autentyczności w rzeczywistości zdominowanej przez postprawdę, a także w jaki sposób odbiorcy mogą czerpać z doświadczenia hysterii.

I. Fenomenologia hysterii

Obecność hysterii w kulturze, popkulturze oraz życiu codziennym – nawet współcześnie – jest naznaczona mitami. Do najbardziej rozpowszechnionych nieporozumień należy łączenie tego afektu z ekspresją stłumionych popędów seksualnych, przypisywaną wyłącznie kobietom. Podobne przekonania dekonstruuje fenomenologiczne ujęcie hysterii, które jako pierwszy zaproponował Georges Charbonneau (2007), a obecnie rozwija m.in. Mira Marcinów (2025). Również praca zbiorowa *The Life-World of Persons with Hysteria* (Messas, Zorzanelli, Tamelini, 2019) pozwala na szeroki wgląd w dzieje badań nad histerią oraz otwiera pole dla refleksji nad potencjalnością reakcji dotychczas dyskredytowanych jako nadmiernie emocjonalne. Istotny kontekst rosnącego zainteresowania tym zagadnieniem w ciągu ostatnich dwóch dekad stanowi wykreślenie nerwicy historycznej z klasyfikacji psychiatrycznych w 1980 r. (American Psychiatric Association, 1980, DSM-III). Posunięcie to wynikało z próby wypracowania kategorii bardziej neutralnych, nieobciążonych konkretnymi interpretacjami teoretycznymi. Zdaniem współczesnych badaczy histeria jednak nie zniknęła, lecz „ukryła się” w różnych wymiarach ludzkiej aktywności (Marcinów, 2025). W dalszej części niniejszego tekstu zamierzam wykazać, że jedną z tych sfer stanowi fotografia – medium, które od niemal dwustu lat współkształtuje strukturę doświadczenia świata przez człowieka.

Rozważania nad znaczeniem hysterii dla stabilizacji jaźni warto zestawić z postawą melancholijną – skądinąd stanowiącą topos kulturowy o znacznie bogatszej tradycji, także naukowej. Jak zauważa Michał Paweł Markowski (2009), oba te stany emocjonalne pojawiły się pod koniec XVIII w. jako wyraz odłączenia podmiotu od świata wskutek przytłaczającego natężenia bodźców i informacji. Podczas gdy próby odzyskania poczucia sensu w melancholii

charakteryzuje odrętwienie i rezygnacja, histeria dąży do naprawy więzi w sposób dramatyczny i gwałtowny (Markowski, 2009: 61–86). Tę afektywną intensywność doceniły jako pierwsze badaczki feministyczne, widząc w niej rodzaj języka typowego dla kobiecej ekspresji. Konstruktywny potencjał hysterii postuluje także fenomenologia psychopatologii. Odrzuca jednak esencjalistyczne utożsamianie nasilonych stanów afektywnych z kobiecością. W tym ujęciu histeria z zaburzenia przekształca się w jednostkę antropologiczną, opisywaną przez Charbonneau jako pozycja egzystencjalna, niezależna od płci czy ludzkiej seksualności. Podstawą jej funkcjonowania jest niesymetryczna relacja pomiędzy kruchym podmiotem, doświadczającym poczucia wybrakowania, a innym, któremu osoba historyczna przypisuje sprawczość i onnipotencję (Messas, Zorzaneli, Tamelini, 2019). Histeryk dąży do centralności własnego „ja” w przestrzeni intersubiektywnej oraz do odzyskania poczucia integralności wobec świata poprzez zachowania mające na celu zwrócenie uwagi innego (Charbonneau, 2007). Już w klasycznym ujęciu psychopatologii Karl Jaspers (1997) pisał o typowej dla hysterii głębokiej potrzebie „pojawiania się” przed drugim człowiekiem. W mojej opinii postawa ta osiąga wyjątkowe spełnienie w medium fotografii, którego indeksalny, relacyjny i narracyjny charakter pozwala wybrzmieć historycznemu performansowi.

Z perspektywy rozważań nad sztuką warto szczególnie podkreślić fundamentalną historyczną intersubiektywność, której brakuje melancholii. Ta druga jest ponadto stanem o wiele poważniejszym – psychozą, pociągającą za sobą naruszenie konstytucji rzeczywistości. Histeria jako nerwica nie narusza statusu ontologicznego podmiotu, lecz wprowadza dysproporcje w określonych strukturach doświadczenia i jest stanem przejściowym. Można ją również ujmować na kontinuum – „małe historie” przydarzają się niemal każdemu, natomiast te nasilone mogą obejmować całe zbiorowości. Ich wspólnym mianownikiem jest naruszenie neutralności przestrzeni intersubiektywnej poprzez nadmiarowy nacisk na centralność i intensywność przeżycia. Głód wysokiej emocjonalności nie jest jednak w tym ujęciu tożsamy z pożądaniem, jak sugerował Freud – seksualność czy uwodzenie mogą stanowić temat hysterii, lecz nie są jej źródłem (Charbonneau, 2007).

Podmiotowość histeryka jest krucha i stale poddana spojrzeniu innego. Wzmocnienia dostarcza mu przyjmowanie cudzych ról, a właściwie ich „wyglądów”, które Charbonneau nazywa *grands airs* („wielkimi manierami”). Obecność historyczna karmi się więc także innym rodzajem nadmiaru – przerostem reprezentacji figuralnych, typów czy cech wychwytywanych w pierwszym oglądzie przedmiotu, jego globalnym profilu. Funkcjonując w przyspieszonej, natychmiastowej temporalności, histeryk zostaje pochwycony przez tę wstępną modalność poznawczą i nie podejmuje dalszych kroków ku pogłębionemu rozumieniu ról, z których zamierza czerpać.

W niecierpliwej pogoni za uwagą innego zadawała się ich stylem i powierzchownością, by następnie równie łatwo porzucić przybraną maskę na rzecz kolejnej. Zdaniem Charbonneau histeryk „chce uwodzić innych, pozostając w świecie innych”, i „sięga po rolę tylko dlatego, że ta rola niesie centralność, lecz gdy tylko centralność przestaje go zamieszkiwać, traci wszelkie zainteresowanie reprezentacjami roli” (Charbonneau, 2007: 101). Obok wstąpienia na swego rodzaju scenę, zachodzi tu proces „upostaciowienia”, co prowadzi do odzyskania poczucia integralności ze światem. Jak zauważa Arnaldo Ballerini w przedmowie do książki Charbonneau, histeryk wchodzi „w tor sensu, który jest torem obrazów” (Ballerini, 2007: 17).

Klasyka literatury także dostarcza plastyczne opisy hysterii rozumianej fenomenologicznie. Emma Bovary, tytułowa bohaterka powieści Gustave’a Flauberta, funkcjonuje pomiędzy maskami przykładnej żony, namiętnej kochanki, gorliwej katoliczki i troskliwej matki. Burzliwe losy bohaterek romansów dostarczają regularnej rozrywki jej monotonnej egzystencji w małej miejscowości, u boku pospolitego męża. Pani Bovary nie porzuca marzeń o intensywnych doznaniach, niezależnie od ich miłosnej czy religijnej natury, jednak jej uniesienia koncentrują się na estetyce i symbolach. Wartość modlitwy dostrzega w aurze świec, szkaplerzy i relikwiarzy; od kochanka oczekuje nieustannie podniosłej atmosfery pełnej poetyckich wyznań i obietnic; córkę obdarza egzaltowanymi gestami, pod którymi nie kryje się autentyczna czułość.

„Ofiarą” powieści jest również słynny bohater Miguela de Cervantesa, Don Kichot z La Manchy. Autor, kierując się, w swoim przekonaniu, kodeksem rycerskim, wydobywa z niego przede wszystkim romantyczną powierzchowność, spektakl i groteskę. Jego zachowanie można interpretować jako historyczne właśnie w perspektywie zaproponowanej przez Charbonneau. Zarówno Don Kichot, jak i Emma Bovary pod „wielkimi manierami” skrywają osobowości kruche, zagubione i podatne na sugestie.

II. Gest historyczny

Niepewność własnej jaźni wobec otaczającego świata przywodzi na myśl „przygodną próbę zorientowania się w czasie i przestrzeni, w egzystencji”, jaką dla Pawła Mościckiego (2015: 1–14) jest gest fotograficzny. Owo wahanie, momentalność decyzji o naciśnięciu spustu migawki oraz brak pełnej kontroli nad procesem twórczym wyrażają – zdaniem autora – etykę medium sytuującą się w trudnej do opisanego przestrzeni pomiędzy ontologią a socjologią fotografii. Drapieżny stosunek do świata, realizowany – zdaniem Susan Sontag (2009) – w akcie wykonania zdjęcia, ustępuje tu miejsca relacji dialektycznej. Pobranie fragmentu rzeczywistości jest równoważone poprzez

kruchy akt otwarcia się podmiotu na świat oraz „wyrzuceniem” w odpowiedzi jego stanów emocjonalnych.

Medium fotograficzne odzwierciedla w tym ujęciu ludzką kondycję – jej fundamentalne wybrakowanie i nieustanną konieczność podejmowania decyzji, obarczoną inherentną niepewnością co do ich skutków. Wykonanie zdjęcia nie rozwiązuje dylematu osoby spoglądającej przez obiektyw, pozostaje raczej zamrożeniem stanu wahania – niekonkluzywnym, za to dającym upust emocji. To właśnie w tym afektywnym aspekcie konstytutywnego „ciącia” fotografii (Durand, 2002) dostrzegam podatne podłoże dla ekspresji performansu histerycznego. Jak pisze Mościcki, fotograf „jest [...] nie tylko łowcą, ale i kimś w rodzaju tancerza, który dzięki intensyfikacji ruchów ciała otwiera je na wieloznaczność” (Mościcki, 2015: 6), przy czym wspomniany gest na wykonanym przez niego zdjęciu zawsze pozostaje niewidoczny. Histeria przeciwnie – realizuje się poprzez widzialność, a cielesna ekspresja wysuwa się w niej na pierwszy plan, łaknie uwagi drugiego człowieka. Fotografia intensyfikuje ekspozycję na to spojrzenie, dlatego jawi się jako medium szczególnie podatne na „histryzację”.

Skryty gest fotograficzny można zatem przeciwstawić hiperwidzialnemu gestowi histerycznemu, nie należy jednak uciekać się do prostego przełożenia pierwszej kategorii na drugą. Mościcki w swoich rozważaniach utożsamia wykonanie zdjęcia z psychoanalitycznym symptomem informującym o obecności wypartego pragnienia. Omawia przy tym kategorię samego gestu. Roland Barthes i Vilém Flusser uważają, że gest – w przeciwieństwie do intencjonalnego czynu – nie wyraża jednoznacznej celowości ani nie daje się wpisać w prosty ciąg przyczynowo-skutkowy. Ma charakter przygodnego dodatku do właściwego działania, które otacza je „pewną atmosferą” i rodzi wyłącznie estetyczne następstwa (za: Mościcki, 2015). Gest fotograficzny w tym ujęciu jest natomiast aktem złożonym, dialektycznym, zawieszonym między przygodnością a decyzją, między wolą a koniecznością. Rodzi intensywność i sens, który nie jest ani całkiem przypadkowy, ani całkowicie zdeterminowany, a zarazem ustanawia etos fotografii.

Histeria w ujęciu fenomenologicznym nie pojawia się w wyniku wypartych popędów, ale naznacza sytuacje życiowe, w których podmiot doświadcza zachwiania równowagi własnej orientacji w egzystencji i „zapomina o sobie”. Próbując następnie odzyskać poczucie harmonii, sięga po maski i dramatycznie „pojawia się” przed innym. Akt histeryczny cechuje więc wysoka emocjonalność, teatralizacja, intensywna ekspresja oraz podatność na sugestie. Zależny od uwagi onnipotentnego innego histeryk potrzebuje bowiem nieustannie identyfikować tematy i zachowania, które przyciągną pożądane przez niego spojrzenie. Proces ten rodzi poczucie nieautentyczności, lecz przywdziewanie masek samo w sobie staje się ostatecznie utraconą żywotnością i narzędziem odbudowy zerwanej więzi ze światem (Marcinów,

2025). Histeria posiada zatem wyraźną celowość – jest skierowana ku drugiemu człowiekowi. Jednocześnie obecny w niej intensywny afekt sprawia, że trudno przypisać ją do kategorii w pełni intencjonalnego czynu, mimo obecnej w niej „kalkulacji” zainteresowań strony przeciwnej. Histeria rozwija się wokół wewnętrznych napięć i stanowi źródło emocji oraz przeobrażenia, podobnie jak gest fotograficzny.

Po pierwsze, proponuję pojęcie gestu historycznego jako narzędzia analizy i interpretacji dzieł powstałych w medium fotograficznym, które szczególnie łatwo absorbuje akty histerii. Po drugie, kategoria ta może się okazać użyteczna w refleksji nad innymi wymiarami współczesnej kultury, w której integralną część stanowi „pojawianie się” przed drugim człowiekiem w ramach usieciowionych relacji. Gest historyczny rozumiem przy tym bardziej umownie niż gest fotograficzny, który rzeczywiście ma charakter szybkiego ruchu, impulsu czy „cięcia”. Histeria jest raczej całym zespołem gestów, wśród których mogą się znaleźć także gesty fotograficzne. Jednak jej złożona afektywność przypomina stan zawieszenia opisywany przez Mościckiego, z tą różnicą, że wahanie ewoluuje i przekształca się tu w rozdarcie, a odruchy emocjonalne splatają się z działaniem częściowo zaplanowanym.

III. Historyczność fotografii

Fotografia w swej istocie oraz od samego zarania wykazywała pewną podatność na histerię jako medium wytwarzające „nadmiar” rzeczywistości, powielające świat w formie dwuwymiarowego kawałka papieru. Pozornie znakomicie ilustruje ona również pojęcie „światoobrazu” ukute przez Martina Heideggera (czy nie jest ono przed-stawianiem sobie bytu?), a jednak w pewien sposób mu się wymyka:

„Mamy obraz czegoś” znaczy nie tylko, że byt został nam w ogóle przed-stawiony, lecz że stoi przed nami ze wszystkim, co do niego należy i co jest w nim zestawione, jako system (Heidegger, 1977: 142).

Sama idea kadru, arbitralnie włączająca i wyłączająca wybrane elementy świata, stoi w sprzeczności z kompletną naturą tego rodzaju „przed-stawienia”. Relacja fotografii z rzeczywistością i prawdą od zawsze była skomplikowana, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Hippolyte Bayard, kiedy w 1840 r. opublikował swój *Autoportret topielca*. Zdjęcie jest zarówno niezbitym dowodem, że „to-było” (Barthes, 1996), jak i narzędziem tworzenia narracji, a nawet fikcji. Wielu artystów fascynowała ta dwuznaczność i kreatywny potencjał fotografii. Wśród nich Cindy Sherman wyróżnia się nie tylko jako pierwszorzędna narratorka, lecz także jako wzorcowa historyczka.

Od lat 70. XX w. Sherman konsekwentnie stosuje strategię autoportretu, sytuując w ten sposób samą siebie w centralnej pozycji wobec odbiorcy. Artystka poddaje się przy tym rozmaitym zabiegom kosmetycznym i stylizacyjnym, nierzadko zmieniającym jej ciało i twarz nie do poznania. Każdej serii fotografii towarzyszy historyczny dylemat: „W jaki sposób mogę pokazać się innemu?”. Cykl *Untitled Film Stills* można odczytać jako najsłynniejsze artystyczne wcielenie opisywanej przez Charbonneau logiki „wielkich manier”. Już sam wybór medium sprzyja takiej interpretacji. Fotografia bazuje bowiem na oglądzie powierzchni rzeczy – poza nią milczy, co najwyżej sugerując historię rozgrywającą się poza kadrem. Z tego powodu wielu współczesnym projektom fotograficznym (zwłaszcza publikowanym w formie książkowej) towarzyszą notatki, eseje, poezja lub inne teksty poszerzające kontekst warstwy wizualnej. Sherman słynie jednak z oszczędności w tym zakresie, a *Untitled Film Stills* są opatrzone wyłącznie numeracją. Czarno-białe fotografie zatrzymują się zatem na pozach, gestach i stylach, które pozwalają natychmiast rozpoznać typ kobiecej postaci – gospodynię domową, sekretarkę, *femme fatale* czy turystkę w obcym mieście. Odbiorca nie otrzymuje wskazówek dotyczących dalszych losów kobiet, które pozostają na zawsze uwieszone w swej pozie, w momencie fotograficznego „ciąćcia”. Niedoskonałość techniki analogowej rozmywa detale i zatrzymuje wzrok na poziomie aury wytwarzanej przez inscenizację.

Bohaterki ucieleśniane przez Sherman często sprawiają również wrażenie obserwowanych lub śledzonych, jak „gwiazda filmowa” przyłapaną w negliżu (#7), autostopowiczka (#48) czy dziewczyna schodząca po schodach (#65). Obecność innego bywa sygnalizowana poprzez znaczące spojrzenie, pozę bądź rekwizyt: ktoś siedzi na krześle obok kobiety czytającej listy (#5), w odbiciu lustra unosi się dym (#14), a postać z papierosem – być może terapeutka – spogląda ku osobie znajdującej się poza kadrem (#16). Sherman kilkakrotnie inscenizuje również kontemplację własnego odbicia (#2, #56, #81). Rytuał inscenizacji służy tu zatem przywołaniu spojrzenia, a w konsekwencji spotęgowaniu uwagi widza, adresata historycznego gestu.

Co ciekawe, pod względem intensywności afektywnej *Untitled Film Stills* stanowią raczej prolog późniejszych projektów artystki, w których „wielkie maniery” wybuchają z całą jaskrawością. W katalogu wystawy wydanym przez Museum of Modern Art Sherman sama podkreśla, że osoby z jej pierwszego cyklu są inspirowane bohaterkami kina europejskiego, bardziej stonowanymi emocjonalnie niż egzaltowane hollywoodzkie heroiny (Sherman, 2003). Mimo to gest historyczny obecny w *Untitled...* „działa” z dużą siłą, o czym świadczy mnogość interpretacji cyklu, m.in. w ramach teorii spojrzenia, feministycznej czy postmodernistycznej. Być może źródłem tego kultowego statusu był spontaniczny charakter procesu twórczego Sherman, która nie przypisywała swojej koncepcji doniosłych idei, lecz realizowała pasję do przebijania się

i charakteryzacji. Kreowanie kolejnych person wpisywało się w pośpieszną, historyczną temporalność, by ostatecznie dobiec końca w momencie, gdy artystka zaczęła odczuwać powtarzalność fotografowanych kreacji (Sherman, 2003). Podobnie jak historyk, który uświadamia sobie, że przybrana maska nie zapewnia już upragnionej centralności, Sherman oddała się poszukiwaniom nowych tematów w nadziei na pozyskanie uwagi innego.

Kameruński artysta Samuel Fosso również uczynił upostaciowienie swoją kluczową strategią artystyczną. Jego autoportrety są jednak mniej intuicyjne niż prace Sherman; większość z nich stanowi wyraźny, a niekiedy wręcz dosadny komentarz polityczny. Pod tym względem szczególnie wyróżniają się cykle *African Spirits* (2008) – hołd dla ikonicznych postaci ruchu praw obywatelskich i panafrkańskiego, oraz *The Emperor of Africa* (2013), w którym Fosso eksploruje związki Afryki z Chinami poprzez odtwarzanie słynnych portretów Mao Tse-Tunga. Pomimo bardziej pragmatycznego podejścia do własnej twórczości artysta pozostaje w historycznym obiegu obrazów i zapożyczonych manier, który najbarwniej ujawnia się w serii *Tati* z 1997 r. Fosso, Seydou Keïta oraz Malick Sidibé zostali poproszeni przez dom towarowy TATI Barbès w Paryżu, by na terenie sklepu odtworzyli typowe afrykańskie studio fotograficzne, w którym powstają czarno-białe portrety przechodniów. Kameruńczyk od razu przeciwstawił się pierwotnemu zamysłowi, podejmując decyzję o fotografowaniu w kolorze. Krzykliwe stroje i rekwizyty, wykorzystane do wykreowania stereotypowych postaci, pochodziły z asortymentu sklepu.

Seria szybko wykroczyła poza reklamowy kontekst i ujawniła głębsze pytania o naturę reprezentacji i tożsamości. Fosso wciela się w rozmaite figury społeczne i kulturowe – biznesmena, golfistę, pirata, gwiazdę rocka, marynarza, wodza, ratownika, kobietę wyzwoloną oraz „burżujkę”. Ich teatralność artysta świadomie podkreśla pompatyczną scenografią. Gest historyczny zyskuje w *Tati* drugie, postkolonialne dno – zapożyczone wyglądy funkcjonują jednocześnie jako modele życia i tożsamości narzucone Afryce przez kraje Globalnej Północy. Fosso igra z nimi, doprowadzając klisze do poziomu groteski. Maski, które miały budować prestiż, autorytet lub atrakcyjność, ulegają przesadzie i teatralnemu wyolbrzymieniu. Kobieta wyzwolona, ubrana w pstrokaty kostium, pozuje na tle imitującym busz, pod stopami ma coś na kształt ceraty w biało-czerwonej kratkę; pole golfisty okazuje się tanią dioramą otoczoną kwiatkami w doniczkach; hak pirata jest jedynie końcówką wieszaka.

Uwagę przyciąga fotografia *The Chief: He Who Sold Africa to The Colonists*, która stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych autoportretów Fosso. Artysta przedstawia się tu jako dostojnik przystrojony w skóry lamparta, z szyją oplecioną grubymi sznurami koralu i złotymi łańcuchami oraz rękami obciążonymi bransoletami i pierścieniami. Pozuje, rozparty

na krześle obitym skórą, na tle wzorzystych drukowanych tkanin. W prawej dłoni trzyma ogromny bukiet słoneczników, a obok jego bosych stóp stoją jaskrawoczerwone buty. Wizerunek wodza przywodzi na myśl historyczną karykaturę – figurę autorytetu, który sprzedał własny lud i jego zasoby kolonizatorom w imię osobistych korzyści. Fosso podkreśla, że w tym autoportrecie wciela się we „wszystkich afrykańskich wodzów, którzy sprzedali Afrykę białym” (Henley, 2011). Fotografia, ubrana w groteskę i przesadę, opowiada zarazem o historii kolonialnych relacji oraz o współodpowiedzialności elit lokalnych. Pod warstwą inscenizacji, naznaczonej przepychem i teatralnym nadmiarem, ujawnia się gorzka prawda o układach władzy, które próbują maskować własne mechanizmy, ale w swej istocie pozostają niezienne.

Kolorowe kadry *Tati* przypominają wycinki z globalnego, popkulturowego katalogu, w którym jednostka może dowolnie wymieniać maski, pod warunkiem że pochodzą one z zachodniego imaginarij. Gest historyczny ujawnia głębokie rozdarcie czarnej podmiotowości, która w poszukiwaniu dróg ekspresji często zostaje uwięziona w obcych jej reprezentacjach. Seria odsłania również bardziej ogólne „sklejenie” historycznej egzystencji z rynkiem obrazów: uwaga innego zostaje pozyskana poprzez przyjęcie kostiumu, który wcześniej krążył już w obiegu wizualnym. Fosso sam staje się w ten sposób „produktem wystawionym na sprzedaż”: dosłownie – ponieważ cykl powstał na zamówienie domu towarowego, oraz metaforycznie – jako podmiot obciążony brzemieniem kolonialnego formatowania.

IV. Historyczne odzyskanie świata

Starłam się opisać, w jaki sposób gest historyczny manifestuje się za pośrednictwem fotografii w polu sztuki współczesnej. Aby lepiej ukazać jego potencjał, powrócę do zestawienia tej postawy z melancholią. Zachodzi tu bowiem odmienny, możliwy do zaobserwowania z zewnątrz, stosunek do ról społecznych. Podczas gdy osoba pogrążona w melancholii pozwala „całkowicie zdeterminować się zasadom zbiorowości, wcielając całość swojego »ja« w kolektywnie wyznaczoną rolę” (Messas, Zorzanelli, Tamelini, 2019: 653), historyka cechuje pogarda dla norm społecznych. Nonszalancja ta nie wpływa jednak z silnego, egocentrycznego „ja”, charakterystycznego dla manii. Histeria z całą mocą kieruje się ku innemu, który staje się źródłem nadmiaru sensu w relacji z kruchym, podrzędnym podmiotem. W oczach historyka inny posiada nieograniczoną sprawczość, wynoszącą go ponad konwenanse.

Sięgając ponownie po przykład Pani Bovary, dostrzegam, jak bohaterka poświęca mieszczańskie obyczaje na rzecz wyobrażenia idealnej miłości. Flaubert zgotował jej wprawdzie fatalny koniec, jednak autorzy *The Life-World of Persons with Hysteria* piszą, że

Zdolność do transcendencji i odnowy przysługuje człowiekowi, ale w historii ujawnia się ona wyraźniej dzięki sile mobilizacji innego. Ta mobilizacja innego i „ja”, choć częściowo nieautentyczna, odrywa jednostki od wspólnotowego tła, w którym są zakorzenione. Z tego oderwania mogą się wyłonić dwie trajektorie: jedna z nich wiedzie przez odrzucenie przez zbiorowość jednostki nadmiernie osobliwej; w drugiej zaś, zawarta w owym oderwaniu nowość może zaferować zbiorowości nowe formy istnienia. Formy te, początkowo nieautentyczne, poprzez użytkowanie i powtarzanie stają się stopniowo autentyczne dla wszystkich. To właśnie ta antropologicznie historyczna funkcja inspiruje artystów, którzy łamiąc konwencje swoich czasów, kierują historię społeczeństwa na nowe tory (Messas, Zorzaneli, Tamelini, 2019: 661; tłum. A. K.-L.).

Histeryk poprzez dramatyczne otwarcie na innego odzyskuje utraconą żywotność, a w zamian oferuje subwersję, przekroczenie stagnacji oraz nadzieję na odrodzenie. Cykle fotograficzne Sherman i Fosso zyskały ikoniczny status, ponieważ pod warstwą sztuczności i przesady skrywały głęboką prawdę o złożonych problemach współczesności. Jeśli obecna epoka rozmienia prawdę na drobne, być może jej poszukiwanie należy już do domeny fikcji. Gest historyczny jawi się w tym ujęciu jako istota „naszych czasów”, akt radykalnej kontrfaktualności, służący odnalezieniu zagubionego autentyzmu. Nie stanowi on ucieczki w kojące złudzenie, lecz formę afektywnego zaangażowania – próbę ponownego zamieszkania w nowoczesnej rzeczywistości, której pluralistyczna narracyjność utrzymuje podmiot w oderwaniu od antycznego doświadczenia prawdy opisywanego przez Heideggera (1977). Świat odzyskiwany w ten sposób nie gwarantuje powrotu do jedności ani do stabilnego fundamentu. Staje się natomiast przestrzenią frenetycznego ruchu, wybudzającego jednostkę z melancholijnego odrętwienia i być może sygnalizującego ślady pierwotnego „pansynkretyzmu” kulturowego, odsłaniającego taką metafizykę, którą mógłby zaakceptować wspomniany Heidegger (Zeidler, 1987: 211–213). Prawda rodzi się w tym ruchu z napięcia pomiędzy maską a emocją, a przede wszystkim w wyniku intensywnego przeżycia i afektywnej relacji z innym, którego omnipotencja również może posiadać wymiar metafizyczny.

Bibliografia

- American Psychiatric Association. (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*. Washington, DC: American Psychiatric Association.
- Azoulay, A. (2021). Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle. *Teksty Drugie*, 5.

- Ballerini, A. (2007). *Préface d'Arnaldo Ballerini*. W: G. Charbonneau, *La situation existentielle des personnes hystériques: intensité, centralité et figuralité* Paris: Éditeur le Cercle herméneutique,
- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Braidotti, R. (2008). Affirmation, pain and empowerment. *Asian Journal of Women Studies*, 14, 3.
- Charbonneau, G. (2007). *La situation existentielle des personnes hystériques: intensité, centralité et figuralité* Paris: Éditeur le Cercle herméneutique.
- Domańska, E. (2014). Humanistyka afirmatywna. Władza i płęć po Butler i Foucaulcie. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 4.
- Durand, R. (2002). *L'image pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris: Éditions de la Différence.
- Fuchs, T. (2017). *Fenomenologia i psychopatologia*. W: J. Migasiński, M. Pokropski (red.). *Główne problemy współczesnej fenomenologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Han, B.-C. (2015). *Spółczeństwo zmęczenia i inne eseje*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Heidegger, M. (1977). *Czas światoobrazu*. W: M. Heidegger. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa: Czytelnik.
- Henley, J. (2011). Photographer Samuel Fosso's Best Shot. *The Guardian*, 19.06.2011. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot>. (dostęp: 25.09.2025).
- Jaspers, K. (1997). *General Psychopathology. Volume One*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Marcinów, M. (2025). *The Hysterical Reclaiming of the World*. W: S. Wróbel, K. Skonieczny (red.). *Rethinking Materialism: Making the World Material Again*. Berlin: Springer.
- Markowski, M.P. (2009). *Życie na miarę literatury: eseje*. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Messas, G., Zorzanelli, R., Tamelini, M. (2019). *The life-world of persons with hysteria*. W: G. Stanghellini, M.R. Broome, A.V. Fernandez, P. Fusar-Poli, A. Raballo, R. Rosfort (red.). *Oxford handbook of phenomenological psychopathology*. Oxford: Oxford University Press.
- Mościcki, P. (2015). Gest fotograficzny: między symptomem a etosem. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 12.
- Nader, L. (2014). Afektywna historia sztuki. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1 (145).
- Sherman, C. (2003). *The complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Zeidler, A. (1987). *Typy symbolizowania w kulturze. Na marginesie hermeneutycznej koncepcji symboli*. W: T. Kostryko (red.). *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*. Warszawa: PWN.

Abstrakt

Artykuł stanowi próbę rehabilitacji hysterii jako potencjalnie konstruktywnego afektu, zdolnego do przywracania relacji podmiotu ze światem w kontekście współczesnych praktyk fotograficznych. Punktem wyjścia jest zestawienie koncepcji afektywnej historii sztuki Luízy Nader z fenomenologią psychopatologii rozwijaną przez Georges'a Charbonneau, Thomasa Fuchsa oraz Mirę Marcinów. Autorka proponuje pojęcie gestu historycznego, rozumianego jako zespół działań emocjonalnych i performatywnych, których rozbudowana teatralność zmierza do pozyskania uwagi innego. Analiza cykli *Untitled Film Stills* Cindy Sherman oraz *Tati* Samuela Fosso pozwala ukazać fotografię jako medium szczególnie podatne na histerię. Tekst dąży również do rozpoznania, jakiego rodzaju świat zostaje odzyskany poprzez gest historyczny.

Hysterical Photography. Through Affect
toward Recovering the World

Abstract

This article seeks to rehabilitate hysteria as a potentially constructive affect capable of restoring the subject's relation to the world within contemporary photographic practices. Its point of departure is a juxtaposition of Luiza Nader's concept of affective art history with the phenomenology of psychopathology developed by Georges Charbonneau, Thomas Fuchs, and Mira Marcinów. The author proposes the notion of the *hysterical gesture*, understood as a set of emotional and performative actions whose heightened theatricality aims to capture the attention of the Other. An analysis of Cindy Sherman's *Untitled Film Stills* and Samuel Fosso's *Tati* series presents photography as a medium particularly susceptible to hysteria. The article also asks what kind of world is recovered through the hysterical gesture.

Słowa kluczowe: fotografia, histeria, afekt, fenomenologia psychopatologii, afektywna historia sztuki, gest historyczny

Keywords: photography, hysteria, affect, phenomenology of psychopathology, affective art history, hysterical gesture

Aleksandra Klimek-Lipnicka – fotografka, kuratorka, animatorka kultury, absolwentka Sztuki Współczesnej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Interesuje się historią i teorią fotografii oraz myślą feministyczną.

III. Po Manoppello



Manoppello – ręka pełna kłosów

Relacja z pobytu studyjnego Zespołu Badawczego Sztuka i Metafizyka w Sanktuarium Volto Santo w Manoppello

Manoppello to niewielka miejscowość w rejonie Abruzji, położona na zboczu zalesionego wzgórza pomiędzy masywami górskimi Gran Sasso i Majella a wybrzeżem Adriatyku. Sanktuarium Volto Santo – Sanktuarium Świętego Oblicza – którego kustoszami od wieków są kapucyni, jest usytuowane wraz z cmentarzem w górnych partiach wzniesienia. Widoki rozciągające się z dziedzińca przed kościołem zapierają dech w piersiach.

„Wstał, przeniknął skalne mury, Bóg natury. Alleluja” – śpiewają wierni w pieśni wielkanocnej, wyrażającej radość ze Zmartwychwstania Jezusa, który jest pojmowany zarazem jako Bóg natury i Bóg, który przewyciężył śmierć. Pobyt naszego Zespołu Badawczego Sztuka i Metafizyka w Manoppello i jego najbliższej okolicy obejmował oba te konteksty – naturalny i teologiczny – czego namacalnym świadectwem są zamieszczone poniżej osobiste relacje i fotografie.

Przygotowywanie wystawy oraz konferencji naukowej w budynkach należących do Sanktuarium, we współpracy z osobami na co dzień opiekującymi się relikwią – Wizerunkiem, Obliczem, Chustą z Manoppello – a także z pielgrzymami (członkami Zgromadzenia Braci Mniejszych Kapucynów oraz Zgromadzenia Sióstr Służebniczek Krwi Chrystusa), sprawiło, że spędziliśmy wiele godzin przy Nim, wobec Niego i obok Niego. To tutaj, nocami, powstawały teksty i obrazy, które tylko w tym miejscu mogły zostać dokończone i nabrać ostatecznego sensu. Rozmowy między sobą, rozmowy z Nim, wsłuchiwanie się w ciszę, a więc i w siebie, pozwoliły domknąć i upublicznić pierwszy etap projektu zatytułowanego *Metafizyczność obrazu*.

Obfitość przenikania, czyli o synestetycznej wartości dzieła, zainicjowanego przez Stanisława Wójcickiego.

Jednym z rezultatów tych działań była wystawa artystów-wykładowców oraz studentów Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie pod hasłem *Twarz w Twarz / Faccia a Faccia*. Ekspozycja miała w możliwie najdelikatniejszy sposób wpisać się w przestrzeń Sanktuarium, a jednocześnie stać się wyjątkowym forum dialogu interdyscyplinarnego. Artyści deklarowali:

Chcielibyśmy, by nasze prace stanowiły wotum, coś, co tu pozostawimy, by wyrazić naszą wdzięczność za to, że mogliśmy być w tym szczególnie dla nas ważnym miejscu. Wraz z przywiezionymi pracami chcielibyśmy wnieść w nie własne intencje i rozważania związane w najintymniejszą z możliwych relacji, z Bogiem¹.

Wystawa stała się więc formą modlitwy dziękczynnej oraz artystycznego wprowadzenia do kontemplacji Boskiego Oblicza z Manoppello, a zarazem swoistą *praefatio* – przedmową do dalszych działań planowanych po powrocie. Poświęciliśmy jej osobny artykuł na naszym portalu².

Kolejnym wynikiem prac prowadzonych przed wyjazdem oraz w trakcie pobytu była polsko-włoska konferencja naukowa, nosząca ten sam tytuł co projekt, która dla naszego zespołu stanowiła okazję poznania osób zaangażowanych w badania i popularyzację wiedzy na temat historii oraz współczesnej recepcji *Volto Santo*. Obawialiśmy się tego logistycznie trudnego przedsięwzięcia, jednak mimo skromnych środków finansowych i znacznych odległości dzielących nasze środowiska, doszło do spotkania, które okazało się inspirujące zarówno dla organizatorów, jak i uczestników – potwierdzając, a niekiedy przywracając sens ich wysiłkom badawczym.

W konferencji wzięli udział duchowni, publicyści, badacze: historycy sztuki, filozofowie oraz artyści; wśród nich byli Czesław Gadacz OFM^{Cap}, prof. Antonio Bini, s. Monika Gutowska SAS oraz dr Kazimierz Piotrowski. Dyskusja koncentrowała się wokół historycznych i współczesnych kontekstów *Volto Santo*, z uwzględnieniem wpływu wielowiekowego dziedzictwa kulturowego i religijnego tego obrazu na ikonografię sztuki religijnej i sakralnej, a także jego roli we współczesnym świecie. Prelegenci wskazywali, jakie rezultaty przynosi zastosowanie naukowych narzędzi interpretacji

¹ Wypowiedź zamieszczona na stronie: <https://sztukaimetafizyka.uken.krakow.pl/2025/04/11/nowy-projekt-zespołu-metafizycznosc-obrazu-obfitosc-przenikania-czyli-o-synestetycznej-wartosci-dzieła>. (dostęp: 15.06.2025).

² *Manoppello – ręka pełna kłosów. Relacja z pobytu studyjnego Zespołu Sztuka i Metafizyka w Sanktuarium Volto Santo w Manoppello*. <https://diafanitas.uken.krakow.pl/?p=8573>. (dostęp: 15.08.2025).

z zakresu filozofii, teologii i historii sztuki do badań nad Wizerunkiem z Manoppello oraz innymi *acheiropoietos* – „nie ręką ludzką uczynionymi”.

Swoimi refleksjami na temat wpływu Biblii i hagiografii na proces twórczy podzielili się również artyści uczestniczący w wystawie *Twarzą w Twarz / Faccia a Faccia*. Część tych wystąpień znajdzie się w przygotowywanej monografii *Bóg piękny. Welon z Manoppello i ikonologia Wcielenia*. Wystąpienia wzbogaciły dwa materiały filmowe: film w reżyserii Jarosława Rędziaka pt. *Oblicze Jezusa* oraz dokument przygotowany przez prof. Antonio Biniego, poświęcony postaci o. prof. Heinricha Pfeiffera SJ i jego wkładowi w badania nad Welonem z Manoppello w latach 90. XX w. Ważnym potwierdzeniem kierunku naszych badań była obecność s. Blandiny Paschalis Schlömer – trapistki i pionierki naukowych badań nad Całunem z Manoppello. Osobiste spotkanie z nią oraz wspólna medytacja nad Obliczem pozostaną z nami na długo.

Zespół Badawczy Sztuka i Metafizyka

dr hab. Łukasz Murzyn, prof. UKEN

dr Sebastian Stankiewicz

dr hab. Rafał Solewski, prof. UKEN

dr Bernadeta Stano

dr Agnieszka Daca

dr Jacek Pasieczny

mgr Stanisław Wójcicki

gość zespołu: *Anna Grąbczewska*

Rafał Solewski

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9631-9257

Epistula a Manoppello

Publikowany wcześniej referat *Żywa intuicja prawdy. Interpretacja doświadczenia religijnego w oczekiwaniu na spotkanie ze Świętym Obliczem*, interpretujący doświadczenie oczekiwania na spotkanie z relikwią Volto Santo jako grę *sensus fidei* (zmysłu wiary), rozumu i wyobraźni, został przedstawiony na konferencji „Metafizyczność obrazu. Obfitość przenikania, czyli o synestetycznej wartości dzieła” w skróconej formie, co znacznie ułatwiło pracę tłumacze na język włoski. Późniejszą częścią prezentacji była wypowiedź wygłoszona podczas spotkania z siostrą Blandiną Paschalis Schlömer, badaczką chusty z Manoppello, opisująca własne doświadczenie spotkania z Obliczem jako śladem życia i ofiary Chrystusa oraz chustą jako materią posiadającą własną historię. Religijno-duchowy i silnie nacechowany emocjonalnie charakter doświadczeń związanych z pobytem w Manoppello, obcowaniem ze Świętym Obliczem oraz przygotowaną jako wotum wystawą *Twarzą w Twarz* wywoływał reakcje, które łatwiej było wyrazić poprzez poetycką narrację niż naukowy dyskurs. Taką zatem formę przybrało to nieoficjalne i alternatywne sprawozdanie z konferencyjno-wystawienniczego wyjazdu.

*

To miały być piętrowe łóżka – tak sobie to wyobrażałem, jak kiedyś w Kalwarii Zebrzydowskiej. Właściwie nie wiadomo było dokładnie, jak miało być u kapucynów, ubogich z definicji, załatwiane przez artystów – spontan i nieokreśloność w pakiecie. Nigdy nic nie wiadomo. No i ile wziąć tych euro na gotówce – denerwowałaś się. „Po krakosku” mówią na to *Reisefieber*.

Więc może podłoga w szkolnej sali gimnastycznej, może siano w stodole, jak w drodze do Częstochowy – a potem się pobraliśmy, pod okiem Przyczyny Naszej Radości, czułym i wyrozumiałym. Może wtedy odetchnęła z ulgą, że w końcu przestaniemy Jej zawracać głowę, ale nie przestaliśmy. Pewnie to przewidywała. Tak już ma, a my z kolei jesteśmy nachalni i natrętni – w każdym razie pod Jej adresem.

Najpierw było głodno – pizzerii nie otworzyli, wiadomo, Włosi – i zimno w środku, to prawda. Ale kiedy lazurowe ciepło italskiego nieba całkiem się rozlało, chłód okazał się zbawienny, a zbawienie stawało się właśnie naszym udziałem. Owszem, były pokoje z kilkoma łózkami, lecz nieużywane – obok małżeńskiej dwójki – w willi z XVII w. po remoncie, z widokiem na Majellę w Abruzji i śnieg. A na schodach ganku, przechodzących w arkadową loggię, można się było opalać z jaszczurkami.

Bardzo lubiły okruchy słodkiego ciasta, które zostało jeszcze z Wielkanocy – babkę drożdżową z migdałami. Byliśmy sami, tylko z Jezusem nieopodal. No dobrze – raz wpadł Kazik Piotrowski, ministrant, na konferencję. Opowiadał wtedy, w długim wywodzie, o tomistach, jak słuchał Krąpca, o herezji niektórych neoplatoników i wczesnego Warpecha w zeszycie z trójgłowym rogaczem, pożądliwie sikającym, o nicości i apokatastazie u „tych niektórych”, o irreligii i mobbingu zaraz potem, a na końcu o potrzebie fortepianu dla żony, która chce grać na organach w kościele – co się jej zresztą chwali...

Na tej konferencji, zatytułowanej „Metafizyczność obrazu. Obfitość przenikania, czyli o synestetycznej wartości dzieła”, a po włosku „Metafisicità dell’immagine. L’abbondanza della pervasione nell’esame del valore sinesteticico dell’opera” albo jakoś tak, podniosłem w każdym razie, opowiadałem to, co już wiesz powyżej, tylko krócej. Właściwie modliłem się przed wszystkimi...

Tyle że nie dało się tak całkiem. Jezus był jeszcze bliżej, łamał serce i głos – nie dało się... Mówiłaś, że sama się popłakałaś... Podobno w Medjugorje też tak jest, i w Santa Maria Maggiore. I punki tak mieli z Pelanowskim, który się ostatnio wymiksował. Z Kazikiem Piotrowskim też o tym było, albo o Rysiu krytycznie. A ja sam tak miałem, gdy nade mną modlono się w językach, u Matki Bożej Nieustającej Pomocy. Ale to było na miejscu, w Mistrzejowicach...

Bernadeta – ta, którą w innym miejscu przezywam Soubirous – ładnie nas wszystkich przedstawiła. A Agnieszka – ta, którą gdzie indziej nazywam Rzymianką – miała zawsze taką torebkę z trzema kanapkami gotowymi na każdą okazję, sweterkami i wystawą wszystkich w środku. Jak ją już stamtąd wyjęła, to do zainstalowania wtedy już razem, w sanktuarium przed Chrystusem, pod tytułem *Twarzą w Twarz*, po włosku *Faccia a Faccia*, albo jakoś tak. A może to był plecak ucieczkowy Agnieszki, którego o mało nie zgubiła na lotnisku?

Bo zaraz za świętymi, jubileuszowymi drzwiami witała folia życia – uroczyście, złota od światła odbitego i wzmocnionego. To się nazywa *entrée*,

chyba samego Ducha Świętego, po francusku, albo iluminacja według Pseudo-Dionizego Areopagity. Luke Skywalker – inni mówią Mword, trzymał tam swoich w ciepłe, mnożących się żywo w soczewce, w nasieniu wrzuconym w środek ostrożnie, a nowocześnie rosnącym ku innym, bo ta folia polipropylenowa metalizowana była w National Research Center. Taka Art & Science, w Ameryce, żeby ogarnąć wszystkich, którzy chcą przyjść i popatrzeć, współobecni w odbiciu, świetle i ciepłe pod Chrystusową osłoną termiczną.



Fot. 1. Łukasz Murzyn, *Ma n'atu sole cchii' bello, oi ne'. 'o sole mio sta 'nfronte a te!*¹, 2025

I dobrze zresztą robi z tą ochroną – czułą i niezawodną – bo spośród tych darów najcenniejszych, iluminowanych zaraz po Porta Santa, to wiarę tak łatwo oddać lekceważeniu właśnie przez błyskotliwą naukę w nowych mediach, choć zdaje się, że sam przykład bliskim wystarczy. A przecież miłości tak łatwo nie okazać, bo tylko dla siebie zarezerwowana w życiu samopas, pod pozorem troski w zaprzędanej krzątaniu, gdy nasienie niknie. Pozostaje nadzieja w złotym płaszczu miłosierdzia Schutzmantelmadonny, pokrowej Mater Misericordiae, w ciepłym świetle ogarniającym nawet tych, którzy odeszli na różne sposoby, pozostawiając świadomość daru, który zmarnotrawiłeś.

¹ „Ale jest inne, piękniejsze słońce, o moja kochana, moje słońce jest na twojej twarzy”.

I wtedy ucieka się do Nowego Jeruzalem, gdzie „śmierci już nie będzie. Ani żałoby, ni krzyku, ni trudu już nie będzie, bo [...] Oto czynię wszystko nowe”. Ono przychodzi samo do ciebie w feretronie Anny – wdzięcznej i gorliwej, jakby u Złotej Bramy, gdzie to się zaczęło, a potem przez Częstochowę, gdzie trwa, aż do Manoppello, gdzie skutki tego można obserwować.



Fot. 2. Anna Grąbczewska, *Feretrone z kopią obrazu Matki Bożej Częstochowskiej*, olej na szkle, 53 × 79 cm, 2023, wnoszony do świątyni

W drewnianej ramie kroczy w orszaku, gdy patrzysz przejrzystymi oczami Hodegetrii na Święte Oblicze z Manoppello. Mimo Jego własnej dwójkości i trojakich szyb feretrone, widzisz Je poprzez Nadzieję peregrynującą, mimo wszystko – wśród aniołów Nowosielskiego, promienistą i poranioną, prześwieconą ludowymi błyskotkami, pokrytą malarstwem na szkle, po polsku, pośród kwiatów i krzyży, białobordowoczerwono obecną, a jednocześnie transparentną i rozplywającą się. Iluminacja ma wszak swoją gradację

i hierarchiczność, dzięki czemu może przenikać obficie, łaski pełna – pozwól czerpać z Twojej obfitości.



Fot. 3. Anna Grąbczewska, *Kopia obrazu Matki Bożej Częstochowskiej z intencjami zainiesionymi do Manoppello*, olej na szkłe, 45 × 45 cm, 2025, z prześwitującym Świętym Obliczem na chuście z Manoppello

Święte Oblicze powtórzyło się z fakturowym zafalowaniem; złote i przejrzyste przemieniło się w malowanie światłem na zeszkliwionym bisiorze, zabliznionym przez zgrzewanie – czułym, bo ciepłym, widzianym, przezroczystym i dostępnym do dotyku, aby być jak najbliżej, polisensorycznie ulegać odnajdywaniu, potwierdzaniu, widzeniu, powtórzeniu, trwaniu, przekraczaniu. Nadzieja to przecież wiara w to, czego nie można zobaczyć – ulotna i krucha, a jednak nadająca sens i podtrzymująca w trwaniu.

W napiętych, nabrzmiałych i pękających porach materii skrywa się ból i czas, implodujące w akcie woli, zabliznione w powrocie żywotnej energii, niedbałej o zmysłowe granice. Jak piasek na dnie morza podczas burzy, układany w coraz to nowe fałdy – gufrowany, wezbrany i rozproszony, przejrzysty, bo unoszący się w wodzie, opadający i układany od nowa, podczas gdy małże niewzruszone – omulek i szołdra – trzymają się skał najmocniejszą, jedwabistą nicią; tak od dwóch tysięcy lat trwa ten bisior.

Sam miód, bzycający pracowicie i ruchliwie, płynie złoty przez światło, zatrzymuje je na chwilę, aby odsłonić moment kolejny – inną chwilę, gorącą i złotobrazową, rozjarzoną jak surówka spływająca z martenowskiego pieca.

A potem nagle moment seledynowy, zielonobłękitny i chłodny dla wytchnienia, szmaragdowo-morski z jedwabistą nicią omułka i szołdry rysującą fale. A przecież to tylko szkło – żółto-kremowo przezroczyste jak lamperia sanktuarium, czarne, gdy zgasły światła... Ale znów srebrzystobiało przezroczyste rano, sama widziałas...



Fot. 4. Jacek Pasieczny, „NIE MATERIA, A OBRAZ”, technika – *fusing*, 2025

Bo „obraz zmienia się w zależności od sposobu przenikania go przez światło” – pisze po polsku Jack von der Bienen, jakby go nazwali w szkole naddunajskiej, albo der Emker, przyznał się raz siostrom *Ich spreche Deutsch*, zalotnie, w każdym razie ten, co to robi miód razem z pszczołami, świetlisty od szkła i kolorowy od witrażu na tym plenerze w Manoppello, bo pszczołami to on się przecież opiekuje na wszystkich plenerach, czyli zawsze.

Towarzyszyły przed moim wzrokiem te prace wynikłe z naszej wizyty stacjom Męki Pańskiej w bocznych nawach, przylegały do filarów, leżały

w kaplicy, stały w nawie głównej – uroczyście wprowadzone, a skromnie, ubożuchno i z wyczuciem, aby po zdjęciu z przygodami trafić do mauzoleum.

Na kracie wejścia prowadzącego doń, do zakrystii i do klasztoru ojców kapucynów naraz, pod witrażem, skryła się nieśmiało Bernadeta Soubirous, wybudzona barwną akwarelą – pionowym tryptykiem o splocie bisioru w indygo na bieli, w drewnianej, ceglasto-brązowo-żółtej ramie wykonanej przez Ojca z satysfakcją i z muszlą w drodze pielgrzymów do św. Jakuba i gwiazd dwunastu, tych z Apokalipsy, zawłaszczonych dziś politycznie przez smoka, gdy tymczasem winny być Niepokalane...



Fot. 5. Bernadeta Stano, *Bisior. O braku i tęsknocie*, akwarela na płótnie, 30 × 40 cm, 2025

Malowanie, wywołane z zapomnienia, jako służebne Objawieniu i doświadczeniu ponad brakiem, deficytem i spojrzeniem wstecz przez okno w Radziejowicach, symbolizowało wytęsknione, jak zdrowie przez pielgrzymów do źródeł w Lourdes albo jak życie zmartwychwstałe, przez tych, którzy jak my, zmierzali do chusty z Manoppello.

Do Agnieszki, tym razem w Pradze, Święta Klara napisała nawet list z modlitwą do pięciu ran Chrystusa. Agnieszka odpowiedziała na ten list w prawej nawie, naprzeciw krzyża i zgodnie z jego logiką, gdy na filarze ułożyła tę samą modlitwę, ale do kontemplacyjnego wpatrywania się, gdy przenieść wzrok ze Świętego Oblicza w ołtarzu sanktuarium.



Fot. 6. Agnieszka Daca, *Pięć Ran Chrystusa collage*, akryl na płótnie, poliptyk: 5 razy 20 × 20 cm, 2025

Pięć prostokątów, kolistce wewnątrz przedziurawionych, wyodrębniło i powiększało na sino-bordowo-amarantowym tle obudowy szaroczarne otwory, ziejące bólem, poszarpane cierpieniem i brązowiejące śmiercią – zwyciężonymi w zbawczych stygmatach. Za ranę Twojej prawej ręki Agnieszka ofiarowała umartwienie; nie wystarczała jej zwykła słabość zdrowotna ani chłód pomieszczeń. Kazała wozić się w bagażniku, zwinięta w kłębek dla wygody reszty pielgrzymów – tak przynajmniej deklarowała.

Za świętą ranę Twojej lewej ręki Agnieszka oddała Ci, Jezu Chryste, wolę decydowania o sobie samej, choć poglądy ma przecież jasno sprecyzowane, jak pewien europoseł, który właśnie kandydował na prezydenta za jej sprawą. Chyba tylko za tę światopoglądową konsekwencję potrzebna jej była pokuta – podobnie jak za najświętszą ranę Twojej prawej stopy. W każdym razie dzięki tej pokucie Agnieszka codziennie przyjmowała Sakrament Ciała i Krwi Twojej, jakby prawie przed odejściem do Ciebie. A my przyjmowaliśmy Cię tak jak i Agnieszka, i dobrze nam z tym było – chwała i cześć niech będzie za ranę Twojej lewej stopy!

Wraz z Agnieszką pragnęliśmy tej prostej miłości. Dbały o nią Służebniczki Przenajświętszej Krwi – właśnie tej, która wypłynęła z najświętszej rany Twego boku, Jezu Chryste, i płynie wciąż wraz z miłosierdziem dla nas. Taka to była korespondencja Agnieszki, tym razem z Pragi, ze świętą Klarą, na filarze sanktuarium w Manoppello – jakby wizualne zeznanie w procesie kanonizacyjnym, wcale nie spóźnione, bo transcendentalne. W końcu to sztuka, i przede wszystkim w świątyni, tuż obok Volto Santo.

A wszystko to Wotum Stacha za ocalenie, tych jedenaście oddechów powracającego życia w prawdziwie złotych aureolach, w elektrycznym łuku rozjarzonym plazmą, czerwono nabiegłym życiodajną krwią, w jedwabistych tchnieniach, w drżących atomowych jądrach promieniujących słonecznie Hostii... Spektroskopia na lipowych szkatułach rezonujących miękko te głuche uderzenia nuklearnego lochu, co się doń wjeżdża jak do szuflady w bezruchu na amen, zdejmującego warstwami naścienne malowidła z pobytu w katakumbach Covid-19 – na 98,9% zajęcie płuc, na 1,1% peryferia życia, leżąc pod tym podarunkiem z Wuhan...



Fot. 7. Stanisław Wójcicki, *11 oddechów*, 11 silversztyftów 18 × 11 cm, 2025

I nagle zaczerpnięcie tchu jednym haustem, głośnym i wielkim, przed małym obrazkiem Volto Santo – jedenaście razy delikatnie pomnożonym, dla przeciwwagi po japońsku, wentylacja kolorowym tuszem, ekstrahowanym z żywicy liści sandałowca Kuretake Gansai i z atramentowym rysunkiem Kakimori. Jak on to wszystko wytrzymał – na welonie Zmartwychwstałego w Manoppello, w kaplicy Madonny Pompejańskiej, gdzie wcześniej była Ta Chusta, jakby taka sama, z plamami złoto zmartwychwstałymi i reanimacyjnie odcisniętymi na drewnianych pudełkach z płytami CD, wypalonymi silversztyftami w tej atomowej szufladzie bezdechu i z rysunkiem wydrapanym Tchnieniem Twoim, Panie Jezu.

Powtórzoną zresztą wielkoformatowo w sgraffito – technice popularnej w renesansie i art déco – na ścianie u sióstr Służebniczek Przenajświętszej Krwi, przez cały ten czas powstawało od Staszka to Twoje Oblicze, Jezu Chryste, takie samo jak odbite na bisiorze, ale teraz mocne, twardo giętymi liniami rysunku i fakturą wezbraną na białym tle.



Fot. 8. Stanisław Wójcicki, Volto Santo, sgraffito, 2025

Dobrze, że Staszek woził Agnieszkę stale tą Zafirą, nawet w bagażniku, bo był wtedy *spiritus movens* dla wszystkich. Ta torebka była chyba ciężka z taką wystawą, podobnie jak plecak, a feretron – czterech chłopca by go uniosło. Sama widziałaś.

Tak à propos, po francusku ojciec Antonio zgodził się na tę wystawę, ale potem z ojcem Marianem chyba mieli ciche dni. Choć Bini – też Antonio – bardzo ładnie o nas napisał, i to z ilustracjami, po włosku. Tak myślę, że ładnie, bo po włosku nie umiem. A Patricia Enk to szeroko po angielsku *Encounter with the Transcendent at the Conference on the Metaphysics of the Image* na “Ilumina Domine Blog”.

Sama mi wtedy czytałaś, że ta chusta z Oviedo to zbierała krew w czasie męki i tuż po niej, w Wielki Piątek, a ten całun z Turynu to w Wielką Sobotę martwe ciało owinięte, jak negatyw, tłumaczyłaś jak siostra Blandina, ale już wywoływany w ciemni, bo w Manoppello to odbitka ostatecznie utrwalona w chwili Zmartwychwstania, na bisiorze położonym na twarzy, albo diapozytyw raczej – dopowiadał Sebastian, podczas rezurekcji w Niedzielę bladym świtem, po rosyjsku *воскресенье*. Trochę to teraz niepolityczna refleksja językowa. A siostra Blandina w międzyczasie nałożyła na siebie i porównała te chusty, te relikwie największego wydarzenia w dziejach ludzkości. Warpech pisał, że to był najważniejszy performans.

I przed tym Obliczem, utrwalonym, trwając dzień w dzień, wpatrzony w cierpliwej ciszy, mówiłem do Niego: „Przeniknij mnie, przygarnij i ogarnij, jak mówią młodzi – opatrz i wesprzyj, posiądź i skrój na Twą miarę, pochłoń, niech w Tobie pogrążę się, utonę i rozpłynę, zabierz mnie”. Kazik Piotrowski może widziałby w tym orygenizm, ale cóż, tak mam – u Akwinaty też zresztą było w *Summie*, kochaj mnie, bo brak mi sił, tak bardzo nie dają rady, potrzeba miłosierdzia... Zbaw mnie i wybac mi i tym wszystkim, za których ofiaruję te odpusty... Tyle jest za uszami...

Porta Santa dostarczyłaś już do Manoppello – mówi ojciec Marian – nie musimy jechać do Santa Maria Maggiore, Przyczyno Naszej Radości, tym bardziej że tam teraz kolejki do grobu Franciszka, a Leon XIV to dał jeszcze odpust już w powrocie samolotem, jak go wybrali, w telewizji, po amerykańsku... Zaradz tęsknocie...

Monika, Służebniczka Przenajświętszej Krwi, co dzień na mszy o 7:30, wobec tego Oblicza rozjarzonego dla nas, na różne sposoby mówiła językami – tak mają Anioły Stróże – kiedy siostra Blandina puściła Beethovena, żebym zobaczył w tym Obliczu radość i smutki wzrastania i dojrzewania: głoszenie i nauczanie, satysfakcję ze zrozumienia i przyjęcia, trud drogi, znużenie, wyrozumiałość, roztrzępanie apostołów i uczniów umiarkowanie pojętnych, entuzjazm, śmiałość i odejścia, załamania, zdradę, ból, cierpienie, torturę, zgrozę, śmierć i odrodzenie, zabliznienie, ponowny głód i smak życia, a wreszcie wieczne miłosierdzie, które oglądali w Dziejach Apostolskich,

a z nimi Lidia, a u nas Faustyna, bo to nie tyle rozciągnięte w czasie było, co jest transcendentne.

Bruzdy pozostałe po dziejach tej materii – prawdziwego znaku, Weroniki, ocierającej i rozpostartej między Jerozolimą, Edessą, Kamulianą, Bizancjum, Rzymem i jego rzezią przez luterskich landsknechtów, Manoppello i jego kapucynami, troskliwymi, rozbrykanymi, kochanymi, niemieckim spiskiem Blandiny, Pfeiffera, Badde, Ratzingera, a może nawet naszego Jacka von der Bienen, co się tak wszystkimi opiekuje jak pszczołami od miodu na wszystkich plenerach... Przemieniały się te bruzdy w struny, po których przeciągał się smyczek w unisono skrzypiec i ciężkiej powadze wiolonczeli... By przywrócić radość zmartwychwstałego życia widzianego oczyma wiary, poprzez *sensus fidei*, w asteiologicznym rozumieniu i caravaggiowskim dotknięciu... I wybiegał poza pięciolinię w procesji do świętego Tomasza w Ortonie, pił *caffè corretto* do świętego Marka w euforii i Pacentro z niepotrzebnymi wieżami, pozował do beczelnej selfie z cudem eucharystycznym w Lanciano, mruczał murmurando, zajmując Rocacaramanico razem z kotami, zamierał w Badia-Bagnaturo – tam uwięziony i zamknięty na amen, ku rozpacz ojca Mariana, osiołka, co się potknął, wywrócił i zdechł z tej zgryzoty. No co, sam tak mówił, jak już zdechł, choć tak naprawdę to wcale nie.

Wszyscy dość już mieli tej mojej wypowiedzi. Znajoma jaszczurka, obżarta ciastem wielkanocnym, uciekła po ścianie galopem – miałem nadzieję, że razem z moimi grzechami, bo modliliśmy się wtedy nieustannie, jak do tego namawiał święty Paweł, i synestetycznie, jak to sobie wyobraził Staszek w swoim projekcie. I zbawiennie, jak tego chciał sam Jezus. Choć badacze sztuki to mówiliby uczenie, że immersyjnie, relacyjnie i afektywnie, bo byliśmy tam uwrażliwieni – wszyscy razem, i *grazie, grazie, grazie, grazie mille!* – tak mówił pilot po wylądowaniu, gdy dostał oklaski, po włosku.

Sebastian Stankiewicz

Pamiętam, że kiedy czytałem kilkanaście lat temu książkę Paula Baddego o Volto Santo, byłem pod dużym wrażeniem sugestywności argumentów autora. Zdumiało mnie jednak, że fakt ponownego odkrycia rzymskiej Weroniki ukazującej zapisane na bisiorze oblicze Zmartwychwstałego Chrystusa znaczy dla świata tak niewiele i w ogóle został niezauważony. A wydawało mi się wtedy, że to przecież wszystko zmienia, że niczym św. Jan wchodzący pierwszego dnia po szabacie do Grobu Pańskiego, który „ujrzał i uwierzył” (J 20,8)¹, ja także „ujrzałem i uwierzyłem”.

Chodzi tu dokładnie o to samo doświadczenie, które było udziałem św. Jana: Jak to – czyżby wcześniej nie wierzył? ...wierzył, ale nie do końca? ...przez całe trzy lata ewangelicznej drogi z Chrystusem i pozostałymi apostołami? ...i musiał dopiero ujrzeć namacalny dowód w postaci całunu na bisiorze? No to w takim razie, jakim ja byłem chrześcijaninem, zanim ujrzałem Oblicze Zmartwychwstałego z Manoppello?

Książka Baddego sprawiła, że wraz z rodziną pielgrzymowałem do Volto Santo dwukrotnie. Obecna pielgrzymka była jednak szczególna, ponieważ wymagania naukowe projektu sprawiły, że musiałem przewartościować relacje między różnymi porządkami poznawczymi, które dotąd funkcjonowały we mnie we względnym oddzieleniu i nie były niepokojone myślą, że za wszelką cenę powinienem je uzgodnić.

Poznawczy porządek nauki i poznawczy porządek wiary, od początku definiowanej przez oświecenie nowoczesności, sztucznie od siebie oddzielono i uznano za sprzeczne, a my odziedziczyliśmy przekonanie o ich rozdzielności w sposób automatyczny, rodząc się z końcem XX w. Oba porządki, w trakcie przygotowania do wyjazdu i w czasie trzeciej mojej pielgrzymki do Manoppello, zaczęły się wzajemnie łączyć i dopełniać w sposób niezwykły. Rzeczy,

¹ *Biblia Tysiąclecia Online*. (2003). Poznań: Pallottinum. <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=359>. (dostęp: 15.16.2025).

o których myślałem, że je rozumiem, że je wiem, że w nie wierzę – zobaczyłem na nowo, już nie w nimbie abstrakcji, lecz w żywym doznaniu dosłowności.

W ten sposób wielkanocne pozdrowienie „Chrystus żyje”, które przecież jako chrześcijanin rozumiałem, przestało być dla mnie automatycznym przywołaniem abstrakcyjności, a do pewnego stopnia także historyczności tego zdarzenia. Stało się doznaniem dosłownej współczesności Chrystusa, z którym jestem w bezpośredniej, terażniejszej relacji. Stało się dla mnie jasne przed Volto Santo, że tylko w kategoriach absolutnej współczesności Chrystusa możemy doświadczyć, nie ufając zbyt wiele naszemu rozumieniu, „wnętrznosci Boskiego Miłosierdzia” – o tej bowiem współczesności Chrystusa jest przecież *Dzienniczek św. Siostry Faustyny*.

Kiedy stałem przed Volto Santo, dotarło do mnie także, że światło, które stworzyło zapis Wizerunku, światło, które przenika przez Wizerunek i czyni Go widzialnym lub niewidzialnym oraz nieustannie Go zmienia, a także Boskie Światło, o którym wspominają stale słowa św. Jana i św. Pawła – również należy traktować dosłownie, nie symbolicznie ani abstrakcyjnie.

To moment, gdy metafizyka światła Roberta Grossetesta – dwunastowiecznego inspiratora teorii Wielkiego Wybuchu – oraz współczesne rozważania filozoficzno-przyrodnicze ks. prof. Włodzimierza Sedlaka i jego ucznia prof. Mariana Wnuka otworzyły nowe perspektywy wzajemnego dopełniania się tak różnych – jak sądzono – porządków poznawczych. „Na początku było jednak światło” – formułował Sedlak, kreśląc idee bioelektroniki i elektromagnetycznej natury życia, a metodologiczne wskazanie Wnuka, aby szukać szerszych przyczynowo-skutkowych powiązań, nie pokładając całej ufności jedynie w przyczynach bliższych, prowadzą do dosłownej, a nie abstrakcyjnej ani symbolicznej interpretacji słów św. Jana z Prologu do Ewangelii, gdzie Logos przedstawiony jest jako Światłość i praprzyczyna świata.

Pomimo naukowych i artystycznych celów naszej wizyty w Sanktuarium Volto Santo w Manoppello, właściwie każdy z nas pojechał do Abruzji przede wszystkim po osobiste spotkanie z Prawdziwym Obliczem Chrystusa. Każdy zabrał ze sobą własne, głęboko pielęgnowane w duszy intencje; każdy ofiarował skupioną modlitwę oraz błogosławiącą obecność i słowo drugiego. Każdy też otrzymał jakiś dar – i nie tylko za pośrednictwem o. Mariana, s. Moniki, s. Imeldy, s. Krystyny i s. Blandyny.

Łukasz Murzyn

Współczesne badania i publikacje naukowe dotyczące Chusty z Manoppello, jak dotąd, nie są w stanie wyjaśnić sposobu powstania obecnego na niej wizerunku twarzy Chrystusa. Jednocześnie nakładanie się topografii plam krwi i układu twarzy z innymi zachowanymi płótnami grobowymi Jezusa z Nazaretu – szczególnie widoczne w zestawieniu z tzw. Całunem Turyńskim oraz Chustą z Oviedo, noszącą jedynie plamy krwi z ust i nosa skazańca – nie pozostawia wątpliwości co do faktu, że chusta z Manoppello leżała na twarzy tego samego zmarłego.

Obraz z Manoppello zawiera wizerunek łączący wszystkie ślady tortur, złamań i ran rozpoznawalnych na pozostałych płótnach grobowych z widokiem poświadczającym żywego człowieka – jakby biorącego pierwszy oddech w momencie reanimacji, z charakterystycznymi efektami reakcji na dawkę tlenu, podobnymi do tych, które występują u noworodków.

Obraz, w niewyjaśniony sposób utrwalony na półprzezroczystych włóknach bisioru morskiego, powstał raczej w wyniku zmian molekularnych pod wpływem promieniowania materii niż wskutek jakiegokolwiek znanej ingerencji człowieka. Stanowi bogaty nośnik informacji. Pod światło całkowicie zanikający, w różnych warunkach oświetleniowych ujawnia kolejne widoki, dostarczające następnych porcji wiedzy o męce, śmierci i Zmartwychwstaniu Chrystusa.

Natura tego obiektu, a także sposób jego wyeksponowania w nawie świątyni, mogą być w mojej ocenie modelem strukturalnym współczesnych dzieł sztuki religijnej i sakralnej. Zawierają one wiele ważnych podpowiedzi także dla współczesnych artystów nowych mediów. Relikwia ta prowokuje do przemyślenia na nowo nie tylko teologii malarstwa i fotografii, ale także idei obiektu i obiektu *ready-made*, instalacji, wideo-instalacji oraz środowisk rozszerzonej i wirtualnej rzeczywistości (AR i VR). Sposób dostępu do Volto Santo sprzyja doświadczeniu interaktywnemu i performatywnemu, a przezroczystość wizerunku – przez który widzimy innych ludzi – kieruje ku refleksji nad potencjałem sztuki relacyjnej, zaangażowanej i krytycznej.

Agnieszka Daca

Każdy dzień naszej pielgrzymki do Manoppello był pełen wrażeń. Głębia duchowych przeżyć splatała się z zachwytem nad pięknem dzieł Bożych i tych uczynionych ręką ludzką. Mieliśmy niezwykłą okazję, by wiele godzin kontemplować Święte Oblicze Chrystusa, ofiarowując Mu nasze krzyże, przedstawiając intencje i składając dziękczynienia. Dostąpiliśmy łaski adorowania serca naszego Zbawiciela i pięciu grudek krwi – pięciu Jego ran – w Sanktuarium Cudu Eucharystycznego w Lanciano.

Dzięki naszym Aniołom Stróżom mogliśmy podziwiać piękno Stworzenia w monumentalnych widokach z przełęczy św. Leonarda i pochylić się w oczarowaniu nad maleńkimi krokusami na zboczu jednego ze szczytów Majelli. Wspięliśmy się po kamiennych schodach w Roccamanico, kontemplując otaczającą nas górską panoramę, by chwilę później stanąć w zadumie przed zamurowanym wejściem na teren klauzury w dawnym opactwie Celestynów w Badia-Bagnaturo.

Za przyczyną wspólnie zanoszonych modlitw zdążyliśmy pokłonić się św. Mikołajowi i zobaczyć wspaniałą romańską kryptę w Katerze św. Justyna w Chieti. Procesja z darami dla św. Tomasza w Ortonie przed naszymi oczami spotkała się z poruszającym obrazem Caravaggia.

„Pan mój i Bóg mój” (J 20, 28)¹ – to odpowiedź Apostoła, gdy przemówił do niego Zmartwychwstały Jezus. Do nas także Bóg w swoim miłosierdziu przemawiał w Manoppello poprzez słowa Pisma Świętego, zsyłając nam znaki, obdarzając łaskami i umożliwiając wzruszającą wymianę intencji Mszy Świętych.

„Boże, w dobroci nigdy nieprzebrany, żadnym językiem niewypowiedziany, Ty jesteś godzien wszelakiej miłości, poszanowania, chwały, uczciwości.”²

¹ Biblia Tysiąclecia Online. (2003). Poznań: Pallottinum. <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=359>. (dostęp: 15.16.2025).

² <https://niezbednik.niedziela.pl/artukul/450/Boze-w-dobroci-nigdy-nieprzebrany>. (dostęp: 15.16.2025).

Bernadeta Stano

Dni było siedem. Każdego dnia zadawałam sobie pytanie, po co tam jestem. Dla kogo, w czyjej intencji? Która z nich jest najważniejsza? Podziękowanie za dar zdrowia dla syna? Prośba o taki sam dar dla syna innej kobiety? Wołanie o rozeznanie w decyzjach, które niecierpliwie stoją za progiem? A może wdzięczność za ludzi, którzy znaleźli się w tym samym miejscu i w tym samym czasie? Może właśnie najważniejsze to dziękować za to, co tu i teraz: za wyciszenie własnych lęków i desperackie akty odwagi? I prosić, by to, co dobre i piękne: przyjaźń, sens dalszej pracy, siły i chęci do działania, by to pozostało dłużej, jak najdłużej.

Zasypiałam kamiennym, dobrym snem, ale bez odpowiedzi. Szóstego dnia, w niedzielę w Lanciano, przysłała podpowiedź. Zawstydziała mnie, odsłaniając wyparte z pamięci wydarzenie z niedalekiej przeszłości, kiedy wobec kogoś bardzo mi bliskiego dałam świadectwo niewiary w Zmartwychwstanie i w sens oczekiwania na życie wieczne. Klęcząc przed monstrancją z Ciałem i kielichem z Krwią, myśląc z radością o tym, że będę jeszcze mogła wrócić do Manoppello przed Wizerunek, zaniechałam żalów i oskarżeń o to, co było i czego nie będzie mi nigdy dane naprawić. Poczułam, że to już zostało mi wybaczone i mogę zacząć od nowa tę drogę.

Jeszcze mam w uszach śmiech Ojca Mariana, stukanie w kratki konfesjonału i oszałamiający śpiew ptaków o świcie. Gdy zamykam oczy, widzę Obraz. Nie potrzebuję odpowiadać sobie na pytania o jego pochodzenie. Wystarcza mi fakt jego istnienia oraz dowody jego mocy: słowa świadectw, wota w Sanktuarium – ta upchnięta do klatki biała sukienka...

Manoppello – ręka pełna kłosów...

Anna Grąbczewska

Wchodzimy do sanktuarium z jednej strony jako zwykli pielgrzymi, z drugiej – jako osoby, które w tej półprzezroczystej chustce szukają odpowiedzi dotyczących przyszłości sztuki sakralnej oraz samego obrazu. Wnosimy ze sobą dary wotywnie, które równocześnie są dziełami sztuki współczesnej.

Połączone zostają bardzo różne światy – osób zajmujących się Całunem z Manoppello naukowo, osób, które doświadczyły żywego spotkania z Jezusem poprzez Całun, a wreszcie artystów i teoretyków z Polski. Poziomy, które z ostrożności stara się często sterylnie oddzielać – naukowy, religijny, artystyczny – tutaj współlistnieją.

Wchodzimy w społeczność funkcjonującą w Sanktuarium: kapucyni, którzy od czterystu lat opiekują się wzgórzem w Manoppello; włoscy parafianie; ludzie, którzy przyjechali z odległych stron i zmienili całe swoje życie, aby móc być tutaj na co dzień; pustelnica kontemplująca Oblicze od dwudziestu lat; Służebnice Przenajświętszej Krwi, opiekujące się pielgrzymami i parafianami; wreszcie tłumy pielgrzymów z całego świata. Wszyscy zgromadzeni wokół półprzezroczystej chusty z obliczem Jezusa. Zostaliśmy przyjęci serdecznie, a ja na zawsze zapamiętam wykonanie pieśni *Czarna Madonno* po włosku, na zakończenie porannej mszy.

Stanisław Wójcicki

Myśl, że Święte Oblicze z Manoppello jest wizerunkiem utrwalonym na drogocennej, antycznej tkaninie, na której z technicznego punktu widzenia nie da się namalować czegokolwiek, stała się powodem, by rozbudzić w sobie ciekawość tego przedstawienia. Ta myśl, w połączeniu z doświadczeniem migotliwego kawałka plastikowej karty z hologramowo naniesionym wizerunkiem z Manoppello i wizerunkiem z Turynu, naprzemiennie się przenikających, dała początek projektowi Zespołu Sztuka i Metafizyka, rozpoczętemu gdzieś na łóżku szpitalnym w Żeromskim w Krakowie.

Taka intuicja, by zacząć projekt od tego wizerunku, który wtedy wyrysował się w mojej głowie i pozostał tak wyraźny, była sposobem, by dotknąć i poznać na nowo odkryty, Weroniką nazwany artefakt chrześcijaństwa. Badania, które zainicjowała ponad 30 lat temu specjalistka od ikon, zakonnica Blandina Paschalis Schlömer, wraz z prof. Heinrichem Pfeifferem, zainteresowały innych naukowców i w rezultacie doprowadziły do zaskakującego odkrycia: martwe Oblicze z Całunu Turyńskiego i żyjąca Twarz z Manoppello to ta sama Osoba.

Co w tym projekcie szczególnie mnie zatrzymało, to zdolność połączenia i transparentność wizerunków, ich wzajemne przenikanie się oraz nieosiągalna dla rozumu drobiazgowo rysunkowość, jakby nadana tylko temu przedstawieniu z Abruzji, z wyraźnymi cechami fotograficzności zapisu. Z naukowego punktu widzenia wizerunki te nie miały prawa zaistnieć. W całym świecie nie ma takiego obrazu, który swymi właściwościami mógłby chociażby w minimalnym stopniu równać się z tymi dwoma. Zgodność jest tak wyjątkowa, że można tu mówić niemal o matematycznym dowodzie.

W tym kontekście spotkanie wizerunku i miejsca stało się kluczowe dla zrozumienia tego zjawiska przenikania, a zarazem wyjątkowym przeżyciem i doświadczeniem otwierającym artystów, historyków sztuki i filozofów z zespołu Sztuka i Metafizyka na fenomen Oblicza. Pozostawienie w przestrzeni sanktuarium śladu w postaci wystawy prac, tak osobistych, było dla

mnie, i zapewne dla wszystkich artystów biorących udział w projekcie, drogą osobistego spotkania z Chrystusem.

Nie mam wątpliwości, że poza badawczymi aspektami projektu Chrystus – dając nam swój wizerunek odbicia twarzy na Całunie z Manoppello – wzywa nas wszystkich do ciągłego nawrócenia, do nawiązania osobistego kontaktu z Nim w sakramentach pokuty i Eucharystii oraz w codziennej, wytrwałej modlitwie.

W objawieniach znanej włoskiej mistyczki Marii Valtorty zostały zapisane następujące słowa Jezusa skierowane do artystów i badaczy:

Chusta Weroniki jest bodźcem dla waszych sceptycznych dusz. Wy, racjoniści, oziębli, chwiejący się w wierze, którzy przeprowadzacie bezduszne badania, porównajcie odbicie twarzy na Chuście z odbiciem na Całunie. To pierwsze jest Twarzą Żyjącego, to drugie Zmarłego. Jednak długość, szerokość, cechy somatyczne, kształt, charakterystyka są takie same. Nałóżcie na siebie te dwa odbicia. Zobaczycie, że sobie odpowiadają. To Ja jestem. Pragnę przypomnieć wam, kim byłem i kim się stałem z miłości do was. Abyście się nie zagubili, nie stali się ślepyimi, powinny wam wystarczyć te dwa odbicia, aby doprowadzić was do miłości, do Boga¹.

Musimy zarazem nieprzerwanie stale pamiętać o tym, iż: Chrześcijaństwo to nie forma kultury, ideologia albo jakiś system wzniosłych zasad czy wartości. Chrześcijaństwo to Osoba. Chrześcijaństwo to Obecność. Chrześcijaństwo to Oblicze: Jezus Chrystus!².

¹ Cytat w tłumaczeniu własnym z: M. Valtorta (2003). *L'Evangelo come mi è stato rivelato*. Centro Editoriale Valtortiano, 414.

² jp2online.pl (2004). *Przemówienie podczas spotkania z młodzieżą w Bernie*. [04.06.2004]. <https://jp2online.pl/obiekt/przemowienie-podczas-spotkania-z-mlodzieza-w-bernie;T2jqZWN0OjM0NTc=>. (dostęp: 02.02.2026).

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Bernadeta Stano, Rafał Solewski | |
| Wstęp | 3 |
| <hr/> | |
| I. Prawda – piękno – dobro. Obraz w perspektywie <i>sacrum</i> | |
| Ks. Janusz Królikowski | |
| Doktryna wiary i możliwości sztuki | 7 |
| Rafał Solewski | |
| O godności i krytycznej obserwacji we współczesnej polskiej sztuce wizualnej w kontekście encyklik Jana Pawła II <i>Veritatis splendor</i> oraz <i>Fides et ratio</i> | 17 |
| Dariusz Tabor CR | |
| He is the Image of the Invisible God: Cistercian Spirituality Focused on Christ as the Source and Background of Images | 33 |
| Alicja Saar-Kozłowska | |
| Sztuka w odpowiedzi na potrzebę ukazania piękna w <i>sacrum</i> | 45 |
| | |
| II. Jak i co chce widzieć artysta? | |
| Sebastian Stankiewicz | |
| Czy artysta widzi więcej? – fenomenologiczne i neuroestetyczne refleksje na temat modalności wzrokowej i struktury widzenia. Albo o potencjale metafizycznym widzenia | 71 |
| Adam Organisty | |
| „Oko, którym widzę, jest tym samym okiem, które widzi mnie”. Rozmowa z Danutą Waberską | 89 |
| Michał Stęchły | |
| Metafizyka światła w ikonach Pawła Zaporozkiego. Dialog tradycji bizantyńskiej z zachodnioeuropejską estetyką malarską | 117 |
| Victoria Anclam | |
| Tam, gdzie „śnieg nie płami skrzydeł anielskich” – duchowa Syberia Słowackiego | 131 |

| | |
|--|-----|
| Bernadeta Stano | |
| „Nowa ekspresja religijna” z kościoła do fabryki – bez możliwości powrotu _____ | 145 |
| Iwona Brandys | |
| Sakralizacja ciemności w ostatniej wystawie Leszka Mądzika _____ | 167 |
| Anna Grąbczewska | |
| <i>Nowe Jeruzalem VR</i> . Artystyczna próba unaocznienia relacji między rzeczywistością doczesną a objawioną _____ | 185 |
| Agata Dziętko | |
| <i>Dzikony</i> Marty Jamróg – pomiędzy poszanowaniem tradycji a subwersją _____ | 201 |
| Aleksandra Klimek-Lipnicka | |
| Fotografia historyczna. Poprzez afekt w stronę odzyskania świata _____ | 219 |

III. Po Manoppello

| | |
|---|-----|
| Manoppello – ręka pełna kłosów. Relacja z pobytu studyjnego Zespołu Badawczego Sztuka i Metafizyka w Sanktuarium Volto Santo w Manoppello _____ | 235 |
| Rafał Solewski | |
| Epistula a Manoppello _____ | 239 |
| Sebastian Stankiewicz _____ | 251 |
| Łukasz Murzyn _____ | 253 |
| Agnieszka Dąca _____ | 255 |
| Bernadeta Stano _____ | 257 |
| Anna Grąbczewska _____ | 259 |
| Stanisław Wójcicki _____ | 261 |

Contents

| | |
|--|-----|
| Bernadeta Stano, Rafał Solewski | |
| Introduction | 3 |
| I. Truth, Beauty, Goodness – an Image from the Perspective of the Sacred | |
| Ks. Janusz Królikowski | |
| The Doctrine of Faith and the Possibilities of Art | 7 |
| Rafał Solewski | |
| On Dignity and Critical Observation in Contemporary Polish Visual Art in the Context of John Paul II’s Encyclicals <i>Veritatis splendor</i> and <i>Fides et ratio</i> | 17 |
| Dariusz Tabor CR | |
| He is the Image of the Invisible God: Cistercian Spirituality Focused on Christ as the Source and Background of Images | 33 |
| Alicja Saar-Kozłowska | |
| Art in Response to the Need of Representing the Beauty of <i>Sacrum</i> | 45 |
| II. How and What Does the Artist Want to See? | |
| Sebastian Stankiewicz | |
| Does the Artist See More? Phenomenological and Neuroaesthetic Reflections on Visual Modality and the Structure of Vision. Or on the Metaphysical Potential of Seeing | 71 |
| Adam Organisty | |
| “The Eye with Which I See Is the Same Eye That Sees Me”. A Conversation with Danuta Waberska | 89 |
| Michał Stęchły | |
| The Metaphysics of Light in Paweł Zaporozski’s Icons. A Dialogue between the Byzantine Tradition and Western European Painterly Aesthetics | 117 |
| Victoria Anclam | |
| Where “Snow Does Not Stain Angelic Wings” – Słowacki’s Spiritual Siberia | 131 |

| | |
|---|-----|
| Bernadeta Stano | |
| “New Religious Expression” from the Church to the Factory - No Turning Back | 145 |
| Iwona Brandys | |
| The Sacralisation of Darkness in Leszek Mądzik’s Final Exhibition | 167 |
| Anna Grąbczewska | |
| <i>New Jerusalem VR</i> . An Artistic Attempt to Visualise the Relationship between Temporal and Revealed Reality | 185 |
| Agata Dziętko | |
| Marta Jamróg’s <i>Dzikony</i> - Between Respect for Tradition and Subversion | 201 |
| Aleksandra Klimek-Lipnicka | |
| Hysterical Photography. Through Affect toward Recovering the World | 219 |
| | |
| III. After Manoppello | |
| Manoppello - ręka pełna kłosów. Relacja z pobytu studyjnego Zespołu Badawczego Sztuka i Metafizyka w Sanktuarium Volto Santo w Manoppello | 235 |
| Rafał Solewski | |
| Epistula a Manoppello | 239 |
| Sebastian Stankiewicz | 251 |
| Łukasz Murzyn | 253 |
| Agnieszka Dąca | 255 |
| Bernadeta Stano | 257 |
| Anna Grąbczewska | 259 |
| Stanisław Wójcicki | 261 |



Redaktor prowadzący: Dariusz Niezgoda
Redakcja i korekta: Małgorzata Miller
Skład: Zuzanna Konieczna

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
tel./faks: 12 662-63-83, tel.: 12 662-67-56
<https://www.wydawnictwo.uken.pl>
e-mail: wydawnictwo@uken.krakow.pl

