

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 wyglądu 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 agonálność, w której nie odstóniła się prawda, lecz raczej zło. „Agonálność” 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. Jedna 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 karni. 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](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*. „krainaBugu”. 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](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](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](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 przybliży 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”.

