

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 wieędnie, [...] 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, niezmienne 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 Andreasa 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. Kobielus, 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 niezbędny 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), Groninge 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 Jerozolimy (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 odśnianie 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 niezmienne, 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, odśnianie 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.

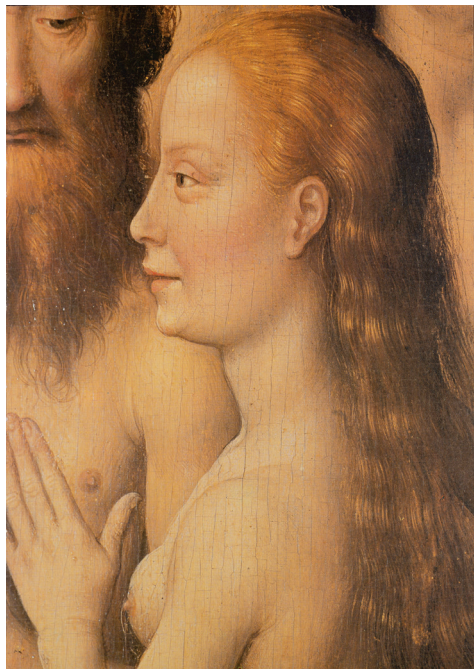
W poszukiwaniu piękna *sacrum* nadszedł zatem etap poszerzenia jego zakresu i skorzystania z osiągnięć nauki, które pozwalają przesunąć punkt ciężkości z ziemskiego odwzorowania ku kontemplacji piękna samego dzieła stworzenia.



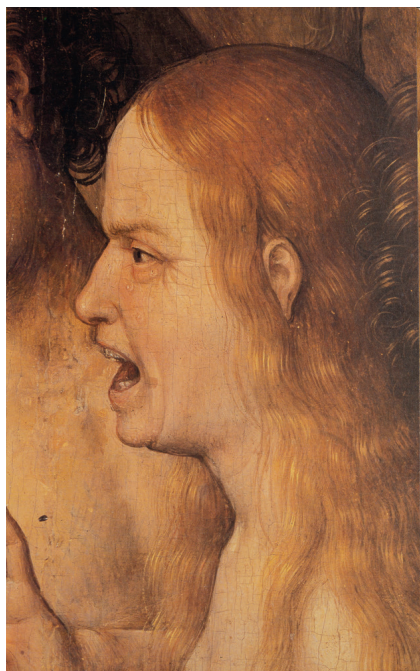
Fot. 1. Mieczysław Saar, *Powszechność życia w kosmosie*, 1978, olej na płótnie, 172,5 × 140 cm, własność prywatna, fot. P. Kożurno



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.
- Krapiec, 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). *Prostaczek 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). *Przetłamać 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.