
Agata Dziętko

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Dzikony Marty Jamróg – pomiędzy poszanowaniem tradycji a subwersją

Sztuka religijna, a szczególnie ikona, zajmuje ważne miejsce w historii kultury wizualnej¹. Jej forma, funkcja i teologia były kształtowane przez wieki tradycji, w której niezmiennosc stanowiła wartość samą w sobie. Ikona nie tylko przedstawia – ona objawia; nie służy wyłącznie kontemplacji estetycznej, lecz przede wszystkim modlitwie i kontaktowi ze świętością.

Współcześnie obserwujemy jednak coraz częstsze próby reinterpretacji tego medium. Niektórzy twórcy, niekoniecznie związani z Kościołem prawosławnym czy liturgią, sięgają po język ikony, by wyrazić własną duchowość, pytania o byt oraz osobiste refleksje. Inni natomiast jedynie podszywają się pod wizualność sztuki religijnej i sakralnej, wykorzystują ją do działań subwersyjnych, czyli podważających utrwalone i powszechnie przyjmowane normy społeczne (Ronduda, 2005), aby krytykować instytucje Kościoła oraz praktyki jego członków. Na przecięciu tych tendencji sytuuje się twórczość Marty Jamróg – która korzysta z ikonograficznego języka, tradycyjnych kompozycji oraz perspektywy odwróconej, ale w sposób osobisty, intuicyjny i daleki od rygorystycznego kanonu.

Artystka (ur. w 1983 r. w Jaśle) zajmuje się malarstwem sztalugowym i ściennym. Na co dzień jest związana z rodzinnym Podkarpaciem. Edukację

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Bernadety Stano w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej UKEN. Jest zaakceptowany i rekomendowany do druku przez promotora.

artystyczną rozpoczęła w 2004 r. w Małopolskim Uniwersytecie Ludowym we Wzdowie – szkole rękodzieła artystycznego. W 2008 r. uzyskała tytuł magistra etnologii na Uniwersytecie Wrocławskim, a rok później ukończyła studia licencjackie z filologii ukraińskiej. Następnie rozwijała swoje umiejętności malarskie na studiach podyplomowych na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 2018 r. uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka (Haręza, 2021). Obecnie kontynuuje naukę na kierunku sztuka współczesna na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jamróg interesuje się ruchem feministycznym oraz sztuką zaangażowaną społecznie. Należy do kolektywu Siostry Rzeki, który poprzez akcje artystyczno-społeczne angażuje się w ochronę naturalnych rzek w Polsce (za: *Jamróg...*, 2025).

Po ukończeniu studiów artystka wróciła w rodzinne strony i aby się utrzymać, zaczęła malować ikony. Tradycyjną technikę ikonopisarską poznała wcześniej na Uniwersytecie Ludowym we Wzdowie (Koperda, 2023). W 2013 r. otworzyła Jasielską Pracownię Ikon, w której rozpoczęła realizację cyklu *Dzikony*. Nietypowa nazwa powstała z połączenia słów „ikona”, „dzik” oraz „dzikość”. Jak wspomina sama artystka, termin ten po raz pierwszy został użyty przez osobę krytykującą jedno z jej dzieł przedstawiających dzika. Gra słów okazała się jednak na tyle trafna i intrygująca, że Jamróg postanowiła ją przyjąć i rozwijać w kontekście własnej twórczości (Ginter, 2025).

W jej symbolicznych pracach widać inspirację średniowiecznym malarstwem tablicowym, prostym folklorem i wierzeniami, a przede wszystkim ikonopisarstwem. Artystka przyznaje, że fascynacja ikonami towarzyszy jej od dzieciństwa – zachwycała się ich kolorystyką, frontalnym układem postaci, deformacją oraz odmiennym rozumieniem piękna. Podziwia je za wyjątkową estetykę i ukrytą tajemnicę, która przemawia do jej wyobraźni. Choć nie analizuje ikon w kontekście teologicznym, deklarując brak religijności, to właśnie aura duchowości i symbolika tych przedstawień stanowią dla niej istotne źródło inspiracji (Koperda, 2023).

Elementem wyraźnie odróżniającym twórczość Marty Jamróg od tradycyjnego ikonopisarstwa jest obecność zoomorfizmu. Artystka odbarza zwierzęta – takie jak dziki, niedźwiedzie czy jelenie – cechami ludzkimi, umieszcza je na tronach, odziane w szaty świętych, ukazuje w gestach i pozach zaczerpniętych z klasycznych przedstawień religijnych (Pikosz, 2024). Pojawia się również postać kobieca, przywodząca na myśl biblijną Maryję, która w geście orantki dopełnia przesłanie *Dzikon* jako modlitwy i wstawiennictwa za cierpiącymi oraz umierającymi zwierzętami. Jamróg łączy tradycyjne wzorce ikonopisarskie ze współczesnymi realiami, klasyczne symbole i formy z aktualnymi treściami, tworzy przestrzeń, w której *sacrum* spotyka się z codziennością (Haręza, 2021). Tematyka, wokół której obraca się artystka, to cierpienia niewinnych zwierząt, śmierć i wojna. Często sięga

również po wątki rodzinne, maluje historie przodków, którzy doświadczyli wojennych traum. Jej prace mają funkcję upamiętniającą i umożliwiają powrót do korzeni (Ginter, 2025).

W swojej praktyce Jamróg świadomie wykorzystuje deskę jako podłoże malarskie, nawiązuje tym samym do tradycyjnej techniki ikonopisarskiej. Często sięga po stare fragmenty drewna, pozyskane z rozbiórek i opuszczonych budynków. Wybór takich podłoży ma dla niej nie tylko wymiar ekologiczny, lecz także symboliczny. Jak podkreśla artystka, każda deska niesie w sobie ślady życia oraz wspomnienia ludzi, których już nie ma. Proces powstawania ikony rozpoczyna się więc nie od pierwszego pociągnięcia pędzla, lecz już na etapie wyboru podłoża – wraz z jego historią, naznaczeniem czasu i duchową głębią (Ginter, 2025). Każdą deskę najpierw pokrywa gruntem i poddaje szlifowaniu; dopiero gdy powierzchnia staje się płaska i równa, przystępuje do malowania (Koperda, 2023).

Do malowania wykorzystuje farby akrylowe z dodatkiem suchego pigmentu. Potrafi również tworzyć temperę jajeczną, lecz sama przyznaje, że niechętnie używa jajek (Gitler, 2022). Również stosowana przez nią perspektywa odwrócona, którą wybiera, ma wyjątkowy charakter podwójnego odwrócenia. Pierwszym z nich jest klasyczne, zgodne z konwencją ikonopisarską, umieszczenie punktu zbiegu jak najbliżej widza oraz ulokowanie w nim postaci centralnej, hierarchicznej. Drugie odwrócenie ma charakter symboliczny i dotyczy antropomorfizacji – ludzkie postacie są zastąpione wizerunkami zwierząt. Artystka oddaje im głos w świecie, który na co dzień im go odmawia. Jamróg zwraca uwagę na cierpienie niedźwiedzi wykorzystywanych w cyrkach, koni ciągnących powozy czy zwierząt zabijanych przez myśliwych. Ikony przestają być wówczas jedynie obiektami kontemplacji – stają się formą protestu i modlitwy zarówno za uciskanych, jak i za prześladowców (Haręża, 2021).

Artystka deklaruje, że stworzyła nowy kierunek w sztuce – Forest Path Art (Sztuka Ścieżki Leśnej), będący wiejską i leśną odmianą stylu Street art. Jej celem jest podkreślenie znaczenia obecności sztuki w przestrzeni leśnej lub wiejskiej, lecz jednocześnie odludnej i wyłączonej z głównego obiegu kulturowego. W ramach tego nurtu realizuje murale w miejscach położonych wśród lasów oraz w ukrytych zakątkach natury, odkrywanych przypadkowo podczas spacerów i bezpośredniego obcowania z przyrodą. Warto również przypomnieć jej gest umieszczenia własnej ikony w zapomnianej kapliczce, położonej gdzieś pomiędzy polami a lasami (Ibek, 2023). Ponadto pod starym mostem w Beskidzie Niskim powołała Otwartą Galerię Murali (za: *Jamróg...*, 2025).

Nie sposób w tym miejscu przywołać wszystkie cykle artystki, jednak dla lepszego zrozumienia jej intencji warto omówić wybrane przykłady.

W sztuce chrześcijańskiej przedstawienie Sądu Ostatecznego miało charakter symboliczny. W jego centrum sytuowano tzw. grupę Deesis.

W ikonografii wschodniej była to scena z modlitwą wstawienniczą. Pośrodku trójdzielnej kompozycji ukazywano tronującego Chrystusa w typie Pantokratora, po Jego prawicy umieszczano Matkę Bożą, po lewicy zaś św. Jana Chrzciciela – obie postacie w pozach modlitewnych, proszące o łaskę dla ludzkości (Ristujczina, 2020: 171). „Trójcy” towarzyszyło grono apostołów. Całość uzupełniali aniołowie dmący w trąby, zapowiadający koniec świata. W ikonografii istotne miejsce zajmował również archanioł Michał, ważący ludzkie uczynki. Po jednej stronie kompozycji ukazywano raj, po drugiej – otwartą paszczę piekielną z diabłami i potępionymi. Taki schemat ikonograficzny Sądu Ostatecznego wykształcił się w IX w. i w kolejnych stuleciach ulegał rozwinięciu, ale zachował swoje zasadnicze elementy symboliczne (Janocha, 2009: 404).



Fot. 1. Marta Jamróg, *Sąd Ostateczny II*, 2018, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 60 × 40 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2018r>. (dostęp: 01.05.2025)

Ikona Marty Jamróg *Sąd Ostateczny II* jest zoomorficzną wizją inspirowaną chrześcijańskim wyobrażeniem śmierci i rozliczenia z grzechów. W miejsce ludzi pojawiają się zwierzęta – to one wcielają się w role postaci biblijnych, stają się uczestnikami sceny. Pole obrazowe ma kształt pionowego prostokąta. Choć tło miejscami zdaje się wychodzić poza ramy obrazu, całość pozostaje kompozycyjnie zamknięta.

Tytułowa scena *Sądu Ostatecznego* została podporządkowana zasadzie symetrii; niemal idealnie można podzielić ją na dwie lustrzane połówki. Równowaga ta nie oznacza jednak statyczności – przeciwnie, obraz sprawia wrażenie drgającego. Widoczne jest to zarówno w gestach i pozach zwierząt, jak i w falujących niebieskich płomieniach, wijących się gałęziach czy dynamicznie przedstawionych ambonach myśliwskich. Cała kompozycja została zdominowana przez kierunki diagonalne i przekątne, wyznaczające rytm oraz decydujące o napięciu wizualnym.

W centralnej części obrazu znajduje się łukowata struktura na kształt mandorli, w obrębie której skupiają się postacie. Kompozycja staje się tu zwarta i intensywna – elementy nachodzą na siebie i wzajemnie się przenikają. W kontraście do tego napiętego środka, pozostałe partie przedstawienia ulegają rozluźnieniu; motywy są rozmieszczone swobodniej, tworząc przestrzeń wizualnego „oddechu”. Pojawiają się także rytmiczne powtórzenia. Ptaki i koty, ustawione na łukach przypominających gałęzie niebios, wzmacniają rytm i nadają obrazowi wymiar niemal muzyczny. Liczne zoomorficzne postacie oraz przedmioty wypełniają przestrzeń intensywnym ruchem i napięciem.

Drugi plan obrazu tworzy rozmyte tło: ziemia, być może rzeka, oraz niebo. W dolnej części pola można dostrzec zastosowanie perspektywy zbieżnej – konie oddalające się ku horyzontowi stają się coraz mniejsze, co wzmacnia wrażenie przestrzenności. Jednocześnie całość kompozycji jest oparta przede wszystkim na tradycyjnej dla ikonopisarstwa perspektywie odwróconej: najważniejsze postacie, niezależnie od miejsca, w którym się znajdują, zostały przedstawione jako większe. Wielkość oznacza tu rangę duchową, a nie fizyczną odległość od widza. Artystka posługuje się również perspektywą powietrzną – im dalej od krawędzi dzieła, tym bardziej elementy, takie jak gałęzie, tracą ostrość i stopniowo zanikają. Subtelne rozmycie podkreśla głębię przestrzeni oraz wzmacnia atmosferę snu lub wizji, charakterystyczną także dla innych ikon Jamróg.

Malarka operuje szeroką i zróżnicowaną gamą barwną. Barwy chłodne i ciepłe współistnieją, nie rywalizują ze sobą, lecz wzajemnie się dopełniają i tworzą zrównoważoną całość. Barwy nasycone, spośród których dominuje intensywna czerwień i turkus, są zestawione z tonami stonowanymi. Szczególną rolę odgrywają barwy ziemi – pełna skala odcieni: od głębokich brązów zmieszanych z zielenią i czernią, przez ciepłe sjeny i ugry, aż po delikatne beże. Całość opiera się na kontrastach zarówno temperaturowych, jak i walorowych. Przykładem może być turkusowy niedźwiedź z ciemnymi skrzydłami, który wyraźnie odcina się od jasnopomarańczowego nieba, czy czysto białe konie zestawione z ciemną ziemią.

Źródło światła w ikonie Jamróg jest trudne do jednoznacznego zlokalizowania. Postacie nie rzucają wyraźnych cieni, co uniemożliwia wskazanie

konkretnego kierunku padania światła oraz jego centralnego punktu. Jedy-
nym wyraźnym promieniowaniem są smugi światła wychodzące od postaci
niedźwiedzia w górnej części kompozycji. Skierowane poza kadr, wzmacniają
wrażenie tajemnicy. Zwarta grupa postaci i gestów, usytuowana w centrum
obrazu, jest otoczona jasnym konturem, który wyróżnia ją z tła i czyni naj-
jaśniejszym miejscem kompozycji. Świetlisty obrys nie tylko skupia uwagę
widza, lecz także wzmacnia symboliczny wymiar przedstawienia. W kon-
traście do niego najciemniejszym fragmentem dzieła pozostaje dolna partia
ikony, zwłaszcza głowa utrzymana w głębokim, bordowym odcieniu.

Już ten obraz potwierdza, że Jamróg nie dąży do odtwarzania rzeczy-
wistości. W jej twórczości przyroda zostaje przekształcona i uproszczona,
niekiedy przybierając formę niemal karykaturalną. Zwierzęta są zdeform-
mowane i obdarzone cechami ludzkimi zarówno w gestach, jak i w pozach.
Tło ma charakter malarski: jest miękkie, rozmyte i pozbawione wyraź-
nych szczegółów, które mogłyby wskazywać na konkretne miejsce lub czas.
Na tym tle wyróżniają się precyzyjnie rysowane sylwetki zwierząt, oparte
na detalu i konturze. Obserwujemy równowagę pomiędzy stylistyką malar-
ską a rysunkową. Każdy element kompozycji został obwiedziony wyraźną
linią, oddzielającą go od zamglonego tła. Linia staje się kluczowym narzę-
dziem kompozycyjnym, scalającym obraz i dodającym mu wyrafinowa-
nia. Uwagę przykuwa także faktura dzieła. Artystka poświęca dużo uwagi
odwzorowaniu futra zwierząt, różnicując ich umaszczenie, co nadaje im
indywidualny charakter. Można dostrzec ażurowe uprzęże koni, odmien-
ne wzory sierści kotów czy misterne zdobienia szat „Trójcy” umieszczonej
na szczycie kompozycji. Istotny jest również emocjonalny wyraz postaci.
Oprócz ryczącego wilka i niedźwiedzia większość zwierząt zachowuje sto-
icki spokój. Ich pyski nie zdradzają uczuć – patrzą z powagą i skupieniem,
niemal liturgicznym dystansem. Nawet konie ukazane w ruchu w dolnej
części obrazu sprawiają wrażenie bezemocjonalnych. Nastrój dzieła jest
podniosły i dramatyczny. Odbiorca odnosi wrażenie, że staje się świadkiem
wydarzenia doniosłego, a zarazem uświęconego – momentu rozrachunku,
tytułowego Sądu Ostatecznego.

W postać Chrystusa Sędziego wciela się ryczący niedźwiedź, wyróż-
niony połączoną aureolą. Nad nim unosi się gołębica, która w tradycyjnej
ikonie symbolizowałaby Ducha Świętego. Maryję zastępuje ryś, natomiast
w miejscu Jana Chrzciciela znajduje się wilk odziany w szaty liturgiczne.
Pozostałe postacie apostołów i aniołów zostały ukazane jako koty i ptaki –
wszystkie z aureolami.

Pod niedźwiedziem znajduje się wielka dłoń, będąca prawdopodobnie
aluzją do ręki Boga Ojca, czyli tzw. psychostazja (Janocha, 2009: 404), pod-
trzymująca całą grupę postaci. Poniżej została umieszczona waga, służąca
do ważenia grzechów i dobrych uczynków. To właśnie z niej wypływa krwisty,

czerwony płomień, w którego wnętrzu artystka umieściła zniszczone ambony myśliwskie. Promień ten wydobywa się z paszczy zwierzęcia, stanowiącej metaforyczne wejście do piekieł.

Jamróg, jawnie krytykująca cierpienie zwierząt, wykorzystuje motyw ambon jako metaforę bezlitosnego myślistwa. Zwierzęta – które według artystki nie zasługują na zadawaną im śmierć – stają się tu ofiarami systemu, w którym dominująca rola człowieka przestaje być usprawiedliwiona. Całą ikonę można zatem odczytać jako osąd ludzi zadających cierpienie i śmierć bezbronnym zwierzętom.



Fot. 2. Marta Jamróg, *Dzikona Święta Krowa*, 2019, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 26 × 20 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2019r>. (dostęp: 01.05.2025)

Kolejnym przykładem z cyklu *Dzikon* jest ikona zatytułowana *Święta Krowa*. W Kościele prawosławnym, podobnie jak w katolickim, kult świętych odgrywał szczególną rolę. Święci byli pośrednikami między ludźmi a Bogiem, wstawiali się za ludzkość i pełnili funkcję patronów. Ich pobożne i pracowite życie stanowiło wzór oraz przykład do naśladowania (Ristujczina, 2020: 171).

Ikona *Święta Krowa* przedstawia sylwetę wiejskiego zwierzęcia ujętą w stylistyce nawiązującej do tradycji ikonopisarskiej. Nad głową krowy unosi się poślaczana aureola, nadająca wizerunkowi aurę świętości. Z każdego z czterech wymion zwierzęcia wypływają po dwie faliste linie – jedna w kolorze czerwonym, druga białym. Linie te, skrócone i dynamiczne, prowadzą do czterech konewek ustawionych wokół krowy, tworząc swoisty krąg. Zwierzę zostało umieszczone w stylizowanym, uproszczonym pejzażu

wiejskim, na tle pola z widocznymi stogami siana. Nad kompozycją znajduje się tytuł ikony zapisany cyrylicą. Ten motyw można dostrzec w wielu ikonach. Umieszczenie na ikonie imienia przedstawionej postaci lub tytułu sceny stanowiło ostatni etap jej tworzenia. Napis wykonywano w języku łacińskim, greckim lub innym języku liturgicznym. Nie tylko potwierdzał on zgodność wizerunku z kanonicznym wzorem, lecz także symbolicznie stwierdzał, że ukazana postać rzeczywiście jest obecna (Popova, Smirnova, Cortesi, 1998: 21).

Kompozycja ikony cechuje się statycznością; brak w niej wyraźnych oznak ruchu czy napięcia. Pewną dynamikę wprowadzają jednak przyciągające wzrok faliste linie wychodzące z wymion krowy. Konewki oraz stogi siana zostały rozmieszczone swobodnie wokół głównego motywu. W przedstawieniu krajobrazu zastosowano perspektywę zbieżną.

Obraz charakteryzuje się szeroką gamą barwną, z wyraźną dominacją tonów ciepłych. Na pierwszy plan wysuwają się: złoto aureoli, brudna biel tułowia krowy, intensywne odcienie pomarańczy, nasycona żółć siana oraz czerwień ramki. W tle dominują natomiast barwy chłodne: oliwkowa zieleń, błękit wody oraz głębokie, ciemne odcienie, które budują kontrast i nadają przedstawieniu głębi. Akcentem kolorystycznym pozostaje złota aureola otaczająca głowę zwierzęcia – wyodrębnia ona postać wizualnie i wzmacnia ikoniczny charakter kompozycji. Oliwkowo-zielone nogi i wymiona sąsiadują z nasyconym pomarańczem karku, głowy i ogona. W ich pobliżu przebiegają czerwone linie, dodatkowo potęgujące napięcie kolorystyczne. Zieleń tła podkreślają również przezroczyste, czerwone plamy znajdujące się za tułowiem i tylną nogą krowy. Jasne elementy – tors zwierzęcia, faliste linie i konewki – zostały zestawione z ciemnymi, niemal czarnymi fragmentami uchwytów pojemników, cieniami w pejzażu i w tle napisu. Zabieg ten pozwala na wyraźne oddzielenie planów i podkreślenie symbolicznego znaczenia centralnego motywu.

Mocny kontrast między jasnym pierwszym planem a ciemnym tłem sugeruje, że światło skupia się wyłącznie na najważniejszych elementach przedstawienia, wydobywając je z otoczenia. Najjaśniejszym fragmentem kompozycji pozostaje połączona aureola, intensywnie odbijająca światło i nadająca dziełu mistyczny blask. Ciemne pagórki, powtarzające miejscami kształt sylwety zwierzęcia, wzmacniają jego obecność w przestrzeni obrazu i dzięki kontrastowi wyraźnie oddzielają je od tła.

Ikona *Święta Krowa* nie jest realistycznym wizerunkiem zwierzęcia. Krowa została ukazana w sposób sylwetowy, a jej uproszczona forma opiera się na ogólnym zarysie. Kontury poszczególnych części ciała zostały wypełnione płaskimi barwami, tworząc dekoracyjną strukturę. Istotnym komponentem jest także liternictwo – napis nad głową krowy formalnie przypomina tradycyjny zapis imienia świętego w klasycznej ikonie.

Święta Krowa została ukazana w roli ofiary. Aureola nad głową zwierzęcia może sugerować męczeństwo, świętość lub uświęcenie poprzez cierpienie. Falujące linie w kolorze czerwonym i białym dają się odczytać zarówno jako strumienie mleka, jak i jako żyły, w których płynie krew. Ikonograficzne mleko staje się zatem jednocześnie znakiem życia i ofiary. Przedstawienie postaci otoczonej złotą aureolą, z której wypływają czerwone i jasne promienie, przywodzi na myśl wizerunek Jezusa Miłosiernego (Janocha, 2009: 78), gdzie analogiczne barwy symbolizują Boże miłosierdzie i bezgraniczną miłość.

Forma ciała krowy, podzielona na wyraźne strefy barwne, może również budzić skojarzenia z rzeźniczymi schematami, w których sylweta zwierzęcia jest rozrysowywana na części przeznaczone do spożycia. Ta dwoistość znaczeń – życia i śmierci, pożywienia i ofiary – nadaje dziełu charakter tragiczny, a zarazem podniosły.



Fot. 3. Marta Jamróg, *Koniec Myśliwego*, 2024, akryl z suchym pigmentem na drewnie, 20 × 25 cm, <https://martajamrog.com/paintings/2024r>. (dostęp: 01.05.2025)

Ikona zatytułowana *Koniec Myśliwego* przedstawia siedzącą na tronie postać kobiecą, przywodzącą na myśl wizerunek Maryi Panny (Jamróg..., 2024). Na jej kolanach spoczywa sylwetowo ukazana postać, przeszyta licznymi strzałami. Cała scena została osadzona w pejzażu z drzewami, które

tworzą tło dla dramatycznego przedstawienia. Układ postaci przywodzi na myśl motyw piety – Matkę Bożą trzymającą na kolanach ciało Chrystusa i opłakującą Go (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 2015: 313). Zestawienie wizerunku przypominającego Marię z ciałem przeżytych strzałami budzi również skojarzenia z ikonograficznym motywem Matki Boskiej Bolesnej. W tym ujęciu Maryja jest ukazywana jako matka pogrążona w żałobie, której serce przeszywają miecze bólesci, symbolizujące jej cierpienie (Janocha, 2009: 136).

Pole obrazowe ikony Jamróg ma kształt pionowego prostokąta. Kompozycja jest zamknięta – wszystkie elementy mieszczą się w kadrze, a postacie w jego centrum. Silnym czynnikiem dynamizującym układ jest jasna postać spoczywająca na kolanach kobiety. Jej forma, skontrastowana z ciemniejszym tłem i centralnym układem kompozycji, przełamuje statyczność sceny. Ułożenie ciała, przeszytego strzałami w różnych kierunkach, dodatkowo wzmacnia ekspresję przedstawienia. Dynamikę potęgują również linearne fałdy szat oraz obłe kształty tronu.

W pracy zastosowano kilka rodzajów perspektywy: zbieżną, kulisową oraz odwróconą. Proporcje postaci zostały celowo zaburzone, a scena sprawia wrażenie oglądanej „od wewnątrz”. Na pierwszym planie dominuje biała sylweta, która zasłania część siedzącej postaci oraz elementy tronu. Stanowi to przykład użycia perspektywy kulisowej, w której kolejne plany nakładają się na siebie, wzmacniając przestrzenną strukturę kompozycji.

Największą i najbardziej przyciągającą wzrok plamą barwną pozostaje biała postać umieszczona na pierwszym planie. Jej powierzchnia została dekoracyjnie pokryta niebieskimi cieniami i kropkami. Tło obrazu namalowano w sposób transparentny, przy użyciu odcieni ugru oraz butelkowej zieleni. Jaskrawa ultramaryna, obecna w zdobieniach fotela, świecznika i rękawów sukni, została zestawiona z łososiowym kolorem czepka, kożucha, fragmentów sukni oraz finezyjnie wykończonych partii mebla. Można zauważyć także kontrast pomiędzy ciepłymi tonami górnej partii obrazu, twarzą kobiety i jej otoczenia, a chłodnym błękitem nieba, przecinającym linię horyzontu. Jednym z najsilniejszych kontrastów walorowych jest zestawienie białej postaci z czernią sukni kobiety.

W tej dzikonie pojawia się tylko jedno wyraźnie zaznaczone źródło światła – świeca. Jej blask obejmuje głównie pierwszy plan, wydobywając najważniejsze elementy kompozycji, podczas gdy dalsze partie pozostają pogrążone w półmroku. Brak konsekwentnie wyznaczonego kierunku światła – pada z obu stron obrazu. Jego funkcja ma charakter przede wszystkim symboliczny. Służy raczej akcentowaniu wybranych motywów niż realistycznemu modelunkowi całej sceny. Cienie nie zostały rozłożone konsekwentnie, lecz sprawiają wrażenie celowego zabiegu artystycznego, mającego na celu podkreślenie wybranych form i ich znaczenia.

Artystka po raz kolejny nie dąży do realistycznego odwzorowania rzeczywistości. Ikona stanowi subiektywne przetworzenie motywu ikonograficznego. Postać kobieca została uproszczona, a jej twarz wyidealizowana. Proporcje ciała są zaburzone, a poza teatralna. Twarz o stoickim wyrazie nie zdradza emocji. Druga sylweta, mimo braku twarzy, zachowuje cechy ludzkie. Jej ciało jest nienaturalnie wygięte, a przyjęta poza wydaje się fizycznie nierealna. Widoczne deformacje sprawiają wrażenie jakby postać była jedynie konturem wypełnionym kolorem, pozbawionym kości i naturalnych proporcji.

Fotel, na którym siedzi kobieta, nie został ukazany wprost. Jego istnienie wydaje się raczej domyślne. Element widoczny w lewym dolnym rogu można interpretować jako fragment mebla. Nad nim unosi się płomień świecy. Całą scenę umieszczono prawdopodobnie na włochatym dywanie.

Ikona *Koniec Myśliwego* jest najtrudniejsza z trzech omawianych prac pod względem interpretacyjnym. Artystka rzadko posługuje się w swojej twórczości postacią ludzką, co czyni obecność kobiety w tej scenie szczególnie znaczącą. Jej wizerunek może przywoływać skojarzenia z Maryją Panną, natomiast gest trzymania na kolanach ciała oraz uniesiona ku niebiosom głowa sugerują pozę modlitewną, być może prośbę o wstawiennictwo.

Leżąca postać jest pozbawiona twarzy, co pozwala odczytywać ją jako alegorię każdego myśliwego – anonimowego człowieka zabijającego zwierzyne leśną dla rozrywki. Ciało przeszyte licznymi strzałami przywodzi na myśl ikonografię św. Sebastiana, męczennika, który zginął w podobny sposób, sprzeciwiając się bezsensownej przemocy. Kompozycja ta może również nawiązywać do motywu piety – wówczas leżąca postać symbolizowałaby zmarłego Chrystusa. Jednak inne elementy przedstawienia podważają tę interpretację: kobieta siedzi na fotelu, obok niej płonie świeca, pod stopami rozciąga się dywan. Motywy te przywodzą na myśl współczesne domowe wnętrza, przeniesione symbolicznie w przestrzeń leśną.

Można przypuszczać, że Jamróg obejmuje współczuciem nie tylko ofiary, lecz także sprawców. Każda osoba winna śmierci niewinnych istot zostaje tu objęta modlitwą i refleksją. Przy takim toku interpretacji obraz staje się wizualnym manifestem w obronie życia – nie tylko ludzkiego, ale każdej istoty czującej. Obraz zmusza odbiorcę do przewartościowania relacji człowieka z naturą oraz ponownego namysłu nad tym, komu należy się współczucie i wstawiennictwo.

Sztuka ikony trwa nieprzerwanie od VI w., mimo licznych przeciwności historycznych, takich jak okresy ikonoklazmu, burzliwe obrady soborów, wojny czy przemiany religijno-polityczne; stanowi jedno z najstarszych i najgłębiej zakorzenionych dziedzictw chrześcijańskiej kultury wizualnej. Kanon ikonograficzny oraz teologiczna idea obrazu sakralnego przetrwały do dziś, zachowały swoją ciągłość i duchową moc (Popova, Smirnova, Cortesi: 18–21).

Ikonopisarstwo można podzielić na dwa główne typy. Pierwszy z nich, tradycyjny, wiernie kontynuuje dawne wzorce, oparte na kanonie wypracowanym przez wieki. W tym ujęciu ikona nie jest zwykłym dziełem sztuki, lecz „oknem” na świat mistyczny – przedmiotem czci, kontemplacji i modlitwy. Każdy etap jej powstawania, od wyboru deski, przez gruntowanie, rysunek, technikę temperową i złocenie, aż po końcowe błogosławieństwo, przebiega według ściśle określonych reguł.

Jednocześnie same przedstawienia malowane na ikonach od dawna ulegały powolnym zmianom, a od co najmniej lat 60. XX w. obecny jest i akceptowany w kontekście Kościoła również typ ikon, które powstały pod wyraźnym wpływem sztuki najnowszej. Takie realizacje tworzył m.in. Jerzy Nowosielski oraz wielu innych artystów. Twórcy sięgający po ikonę jako inspirację często nie trzymają się ściśle jej ustalonych reguł teologicznych czy technologicznych. Zamiast tego podejmują z nią twórczy dialog, przekształcają formę, technikę lub znaczenie oraz wprowadzają nowe style, środki wyrazu i symbole. Dzieła takie zaliczają się wówczas do malarstwa religijnego, a niekiedy tracą nawet bezpośredni związek z *sacrum*. Inspiracja ikoną może zatem dotyczyć jej struktury narracyjnej, symboliki lub charakterystycznych elementów wizualnych (Rogozińska, 2009: 55–57).

Często są wybierane pojedyncze cechy malarstwa ikonowego, takie jak złoczone tło, perspektywa hierarchiczna czy obecność aureoli, które zostają przeniesione do zupełnie nowych kontekstów. Zapożyczenia te mogą mieć wymiar czysto estetyczny, lecz równie często stają się nośnikami głębszego przesłania ideowego. Przykładem takiego podejścia jest twórczość Ewy Harabasz, która umieszcza złote aureole nie nad głowami świętych, lecz nad postaciami wyciętymi z gazet, przedstawiającymi ofiary przemocy. Poprzez ten gest artystka przenosi *sacrum* w sferę świecką, kierując uwagę odbiorcy ku problemom społecznym i nadając przedstawieniom wymiar modlitwy o sprawiedliwość oraz wstawiennictwo (Rogozińska, 2009: 133).

Zebrane tu obrazy reinterpreterują i znacząco przekształcają tradycyjny kanon ikony, dostosowują go do estetycznej, duchowej i intelektualnej wrażliwości współczesnych odbiorców. Jamróg korzysta z deski jako podłoża malarskiego, jednak sposób jej przygotowania wyraźnie odbiega od tradycji. Ponadto artystka nadaje samemu wyborowi drewna odrębne znaczenie – uniwersalne i egzystencjalne, lecz niekoniecznie religijne. W swoich dzikonach wprowadza kanoniczne układy kompozycyjne (np. w *Sądzie Ostatecznym II* czy *Śmierci Myśliwego*), jednak wizerunki zwierząt wcielających się w role postaci świętych zdecydowanie oddalają te realizacje od chrześcijańskich ikon.

Jamróg sięga po strukturę ikony, lecz rozbija ją i konstruuje na nowo przez pryzmat współczesnej wrażliwości na przemoc wobec zwierząt. Jej obrazy, choć świeckie w charakterze, zachowują krytyczny i nowoczesny wymiar, a zarazem podtrzymują pierwotną funkcję ikony, czyli skłaniają

do refleksji i kontemplacji. Podniosły nastrój prac wzmacniają złocenia oraz liternictwo (np. *Święta Krowa*). Paleta barw również nawiązuje do tradycji ikonopisarskiej, zwłaszcza poprzez obecność czerwieni, symbolizującej krew i męczeństwo, znanej z ikon przedstawiających mękę Chrystusa oraz świętych Kościoła.

Do wizualnych cech ikonowych należą także frontalne ujęcie postaci, perspektywa odwrócona i hierarchiczna oraz wyraźne kontury oddzielające figury od tła. Niektóre dzieła zawierają ponadto odniesienia do formalnych elementów ikonograficznych, np. ramkę przypominającą *kowczeg* (np. *Święta Krowa*). Istotną rolę u Jamróg odgrywa również narracja, podobnie jak w tradycyjnych ikonach. Symboliczne opowieści artystki dotyczą wykorzystywania zwierząt przez człowieka oraz wykluczenia tego tematu ze sfery publicznej, a także problemu obecnego w relacjach międzyludzkich i w relacji człowieka z Bogiem – sensu przebaczenia (*Śmierć Mysliwego*).

Wykreowane przez Jamróg wizerunki poprzez pozy i gesty wyraźnie nawiązują do klasycznych przedstawień maryjnych i chrystologicznych (*Śmierć Mysliwego*; *Sąd Ostateczny II*), co chyba najmocniej zaprzecza próbom zaklasyfikowania ich jako ikon w tradycyjnym znaczeniu. Ich miejsce w obrębie sztuki religijnej w dużej mierze zależy bowiem od tego, jak rozumiemy samo pojęcie religii.

Jamróg poprzez wykorzystanie wybranych motywów ikonopisarskich przekazuje własne refleksje na temat współczesnego świata. Mogłaby sięgnąć po inną konwencję artystyczną, jednak świadomie wybiera ikonę jako medium wypowiedzi. To właśnie ono wydaje się artystce najwłaściwsze do podkreślenia oburzenia wobec niesprawiedliwości oraz potrzeby etycznej zmiany. Akt wyboru ikony można odczytywać dwojako: z jednej strony jako jej pastisz, z drugiej – jako wyraz szacunku wobec jej estetyki i symboliki. Subwersyjny gest wkroczenia w obszar sztuki sakralnej i wykorzystania jej w celu odmiennym od pierwotnego przypomina działania innych przedstawicieli sztuki krytycznej, dla których podważanie obowiązujących norm społecznych i religijnych stanowiło punkt wyjścia do stawiania pytań o moralną kondycję człowieka.

Jamróg ukazuje w swoich dzikonach, że człowiek – który według chrześcijańskiej antropologii miał być „dobry” i odpowiedzialny za stworzenie – stał się źródłem jego ogromnego cierpienia. Takie stanowisko wpisuje się w nurt posthumanizmu, rozumianego jako kierunek w sztuce i filozofii podważający przekonanie o nadrzędnej roli człowieka w świecie. Posthumanizm zachęca do myślenia o współistnieniu ludzi z innymi formami życia oraz technologią, podkreśla wzajemną zależność wszystkich bytów (Wamberg, 2020). Kwestionuje on antropocentryczne przekonanie, zgodnie z którym człowiek ma prawo dominacji nad innymi istotami, takimi jak zwierzęta czy rośliny. Artystka podziela tę perspektywę, oddając w dzikonach symboliczny głos

tym, którzy w rzeczywistości są go pozbawieni. Odważnie zestawia postacie znane z tradycji chrześcijańskiej – Maryję, Jezusa czy męczenników Kościoła – z dzikością natury oraz dramatem współczesności. Takie połączenie tworzy przestrzeń do etycznego namysłu nad miejscem człowieka w świecie, który nie należy wyłącznie do niego. W tradycji Kościoła człowiek zajmuje centralne miejsce w porządku stworzenia. Jest stworzony na podobieństwo Boga, a jego relacja z *sacrum* i moralnością stanowi punkt odniesienia dla całego świata (Antoniewicz, 2013: 13). W posthumanizmie natomiast hierarchia ta ulega przesunięciu – człowiek przestaje być jedynym podmiotem, a każde życie i każdy byt, niezależnie od formy, zasługują na uznanie oraz możliwość pokojowego współistnienia (Wamberg, 2020).

Tradycyjne ikony uświęcają ludzi, męczenników oraz Boga, opowiadają historie o świętości, poświęceniu i zbawieniu. Dzikony Jamróg proponują inną narrację. Ich centralnymi bohaterami stają się istoty pozaludzkie, a obraz prowokuje do refleksji nad cierpieniem i krzywdą, których człowiek często nie chce dostrzegać, bo czuje się za nie współodpowiedzialny. Ludzie zbyt łatwo uwierzyli, że mają prawo panować nad światem i że wszystko należy wyłącznie do nich. Często sięgają po teksty biblijne i twierdzą, że Bóg oddał im ziemię we władanie, jednak zdają się nie dostrzegać głębszego sensu tego przesłania. Powierzenie człowiekowi wszelkiego Stworzenia nie stanowi przyzwolenia na jego bezrefleksyjne niszczenie: wycinanie lasów, zanieczyszczanie wód czy przyczynianie się do globalnego ocieplenia. Działania te przekraczają granice odpowiedzialności. Nie chodzi tu jedynie o troskę ekologiczną, lecz także o sprawiedliwość wobec innych istot, którym jest odbierana wolność i życie. Godne potępienia są praktyki, takie jak hodowla zwierząt na mięso w skrajnie złych warunkach, chów klatkowy czy myślistwo jako forma rozrywki. Przykłady te ukazują, jak często Pismo Święte jest selektywnie interpretowane, z pominięciem jego wezwań do szacunku wobec wszelkiego życia.

Cykl *Dzikony* pozwala dostrzec to, co na co dzień pozostaje niewidoczne. Jamróg przedstawia świat w odwróconych rolach, zmusza odbiorcę do refleksji nad własnym postępowaniem oraz konsekwencjami działań wobec istot pozaludzkich. Spojrzenie z ich perspektywy ułatwia uświadomienie sobie, jak daleko człowiek odszedł od etycznej odpowiedzialności oraz że wiele z tego, co uznaje za naturalne lub wygodne, w istocie stanowi źródło cierpienia innych istot.



Fot. 4. Marta Jamróg, fragment instalacji *Łóżko*, 65 × 80cm, technika własna, 2025, fot. Weronika Myśliwiec-Konopka

Bibliografia

- Antoniewicz, M. (2013). *Człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boże. Ikonalność osoby ludzkiej w ujęciu personalistycznym*. „Czasopisma UWM”. Poznań: Wydział Teologiczny UAM.
- Ginter, M. (2025). *Marta Jamróg. Jak zostawić ślad? MBWA*. <https://www.mbwa.leszno.pl/galeria-mbwa,619,marta-jamrog-jak-zostawic-slac.html>. (dostęp: 01.05.2025).
- Gitler, M. (2022). *Święty dzik, umęczony niedźwiedź. Niezwykła obrazy Marty Jamróg w Nowym Sączu*. <https://glos24.pl/swiety-dzik-umeczony-niedzwiedz-niezwykłe-obrazy-marty-jamrog-w-nowym-saczu>. (dostęp: 01.05.2025).
- Hareża, B. (2021). *Perspektywa Odwrocona Marty Jamróg lub wszyscy moi chłopcy nad moim grobem*. <https://magazynsum.pl/perspektywa-odwrocona-marty-jamrog-lub-wszyscy-moi-chlopcy-nad-moim-grobem-w-galerii-sztuki-wspolczesnej-ms44>. (dostęp: 01.05.2025).
- Ibek, P. (2023). *Światy wrażliwe. Podkarpacka Kronika Filmowa, Podkarpackie Filmy*. 19.12.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=tH4v5J1nllI&t=991s>. (dostęp: 01.05.2025).
- Jamróg Marta (1983), Koniec Myśliwego*. (2024). <https://onebid.pl/pl/malarstwo-wspolczesne-marta-jamrog-1983-koniec-mysliwego-2024/2300696>. (dostęp: 01.05.2025).
- Jamróg Marta (2025)*. <https://martajamrog.com/bio>. (dostęp: 01.05.2025).
- Janocha, M. (2009). *Ikony w Polsce*. Warszawa: Arkady.
- Koperda, A. (2023). *Marta Jamróg: Większe połączenie czuję z deską niż płótnem*. <https://hygge-blog.com/marta-jamrog-wieksze-polaczenie-czuję-z-deska-niz-z-plotnem>. (dostęp: 01.05.2025).
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota, A. (red.) (2015). *Słownik terminologii sztuk pięknych*. Warszawa: PWN.
- Pikosz, K. (2024). *Marta Jamróg. Gdzie trafią krew i woda*. Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy. <https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/dzikony-marty-jamrog>. (dostęp: 01.05.2025).
- Popova, O., Smirnova, E., Cortesi, P. (1998). *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*. Warszawa: Arkady.
- Ristujczina, L. (2020). *Ikony*. Bielsko-Biała: Dragon.
- Rogozińska, R. (2009). *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: WAM.
- Ronduda, Ł. (2005). *Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego*. <https://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego>. (dostęp: 29.08.2025).
- Wamberg, J. (2020). *Jak sztuka stała się posthumanistyczna. Rozszerzenie koncepcji historiografii*. <https://magazynsum.pl/jak-sztuka-stala-sie-posthumanistyczna-rozszerzenie-koncepcji-historiografii>. (dostęp: 22.05.2025).

Abstrakt

Ikona od wieków stanowi istotny element sztuki sakralnej. Jest nie tylko dziełem artystycznym, lecz także nośnikiem duchowości i tradycji. Bohaterką niniejszego tekstu jest Marta Jamróg – młoda artystka wizualna, która czerpie inspirację z tej formy przekazu. Analizie zostaną poddane wybrane obrazy z cyklu *Dzikony*, ujawniające jej zainteresowanie posthumanizmem. W przedstawieniach tych postaci świętych ustępują miejsca „nie-ludziom”, co stanowi istotne przesunięcie znaczeniowe wobec tradycyjnego kanonu ikonograficznego. Jednocześnie zostaną wskazane cechy malarstwa Jamróg, które pozostają w dialogu z tradycją ikony. Posthumanizm – przesuwający punkt ciężkości z człowieka na każdą formę życia i istnienia – zestawiony z chrześcijańskim nauczaniem o stworzeniu otwiera przestrzeń do refleksji nad odpowiedzialnością człowieka wobec świata. *Dzikony* stają się tym samym artystycznym eksperymentem, a wybór ikony jako medium – przejawem subwersji, niosącym wyraźny krytyczny komentarz wobec powszechnych praktyk życia codziennego oraz moralnego zakłamania.

Marta Jamróg's *Dzikony* – Between Respect for Tradition and Subversion

Abstract

The icon has for centuries been an important element of sacred art. It is not only an artistic work but also a vehicle of spirituality and tradition. The protagonist of this text is Marta Jamróg – a young visual artist who draws inspiration from this form of expression. The analysis focuses on selected paintings from her *Dzikony* (“Wild Icons”) series, which reveal her interest in posthumanism. In these representations, figures of saints give way to “non-humans”, marking a significant shift in meaning in relation to the traditional iconographic canon. At the same time, the text identifies those features of Jamróg’s painting that remain in dialogue with the tradition of the icon. Posthumanism – which shifts the emphasis from the human to every form of life and existence – juxtaposed with Christian teaching on creation opens a space for reflection on human responsibility toward the world. *Dzikony* thus become an artistic experiment, while the choice of the icon as a medium constitutes an act of subversion, offering a clear critical commentary on common everyday practices and moral hypocrisy.

Słowa kluczowe: Marta Jamróg, ikona, posthumanizm, subwersja, *Dzikony*

Keywords: Marta Jamróg, icon, posthumanism, subversion, *Dzikony*

Agata Dziętko – absolwentka studiów magisterskich na Uniwersytecie im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, kierunek Sztuka i Edukacja. Bada wpływ ikony na współczesną sztukę. Obecnie rozpoczyna swoją ścieżkę zawodową w obszarze badań artystycznych i edukacji artystycznej.

Kontakt: agata.dzietko001@gmail.com.

