

Zofia Bator

Problem piękna w nowożytych wizerunkach maryjnych

Salvatoris Mater 13/3/4, 255-281

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ŚCIEŻKI MARIOLOGII WSPÓŁCZESNEJ
SENTIERI DELLA MARIOLOGIA CONTEMPORANEA

Pewien chaos teoretyczno-estetyczny panujący w sztuce współczesnej nie ominął również sztuki sakralnej. Wobec tego rodzi się pytanie: *Czy warto pisać o sztuce? Wielu sądzi, że to nie przyda się na nic, z powodu, że estetyka nie może nic pewnego powiedzieć o istocie piękna, że nie wykryła dotąd żadnych norm, powszechnie uznanych, którymi można byłoby się posługiwać przy ocenie sztuki i które by artystom jakies pożyteczne dawały wskazówki. A przecież zagadka piękności nie przestaje zajmować umysłów bardzo wybitnych i coraz więcej pojawia się dzieł, które usiłują określić zadania sztuki. [...] Szczególnie zaś dla nas, kapłanów, nie mogą być obojętne zagadnienia estetyczne.* Tak pisał przeszło 100 lat temu ks. Aleksander Pechnik w sytuacji zamętu, jaki został wywołany nie tylko w sztuce kościelnej, ale w sztuce w ogóle, przez nowe ruchy i koncepcje negujące dotychczasowe wartości. Poddając je krytyce, przyznaje, że do pełnej zgodności sądów estetycznych wprawdzie nigdy nie dojdzie, ale nie można się również pogodzić ze stwierdzeniem, że „pięknem jest to, co się komu podoba”. Wprawdzie trudno stworzyć jakąś precyzyjną definicję, która objęłaby niezliczone mnóstwo zjawisk estetycznych, badając jednak i zestawiając różne dzieła, można w nich odkryć cechy wspólne, od których zależy wrażenie estetyczne¹.

Zofia Bator

Problem piękna w nowożytych wizerunkach maryjnych

SALVATORIS MATER
13(2011) nr 3-4, 255-282

Temat piękna w dziełach sztuki sakralnej łączy się z ich formą, przez którą mają wyrażać niebiańską rzeczywistość oraz ze specyficzną funkcją, jaką powinny pełnić w Kościele. Temu problemowi zostanie poświęcone niniejsze opracowanie, ze szczególnym uwzględnieniem nowożytnych wizerunków maryjnych. Będą tu ukazane jako dzieła swojej epoki, a jednocześnie posiadające szczególny, sakralny charakter. Najpierw jednak zostanie zarysowana koncepcja nowożytnej sztuki oraz jej ewolucja. Na tym tle będą również przedstawione działania podejmowane przez Kościół w związku z groźbą laicyzacji sztuki sakralnej. Jako źródła zostaną tu wykorzystane teorie estetyczne, dokumenty Kościoła, wypowiedzi teologów i teoretyków sztuki, a także konkretne dzieła dotyczące powyższej kwestii.

¹ A. PECHNIK, *Piękność w sztuce*, Lwów 1911, 3, 21-22.

1. Nowożytna teoria piękna w sztukach plastycznych

W okresie starożytności chrześcijańskiej i średniowiecza sztuka niemal w całości była podporządkowana Kościołowi, podejmując tematykę religijną lub służąc wprost liturgicznym celom. W XV w. daje się jednak zauważyć gwałtowny rozwój tematyki określanej mianem świeckiej. Już w XIII w. malarze „uwalniają się” od bizantyjskiej maniery, Giotto, Duccio, Cimabue wyrzekają się irracjonalnej rzeczywistości świata idealnego. Wprowadzają perspektywiczną głębię i oświetlenie, starające się naśladować rzeczywistość widzialną. W XV w. artyści zrywają z kanonami i uniezależniają się od dawnych wzorów. Święci, nawet aniołowie, zostają przedstawiani w sposób realny, ubrani we współczesne stroje, a biblijny temat staje się często tylko pretekstem do ukazania ich anatomii². Duży wpływ na powstanie nowej sztuki wywarł Leon Battista Alberti (1404-1472), który w pierwszym nowożytnym traktacie o malarstwie przedstawił jego ogólne założenia. Zalecał wszystkie tematy ukazywać w jednakowy sposób, zarówno te czerpane z Biblii, jak też z mitologii czy historii³.

Zastosowanie w sztuce nowych środków umożliwiło stworzenie iluzji trójwymiarowej przestrzeni. W rzeźbie i malarstwie zaczęto przedstawiać ludzi jako trójwymiarowe formy, zgodnie z ich naturalnym obrazem. Ambicją sztuki stało się jak najwierniejsze odtworzenie świata widzialnego, zaś dążeniem artystów – osiągnięcie sławy i uznania⁴. W okresie renesansu działają wybitni twórcy, a spośród nich wypada wymienić choćby Rafaela Santi (1483-1516), Leonarda da Vinci (1462-1519), Berliniego (1426-1516), Tycjana (1490-1576) czy Michała Anioła (1475-1564). W tym czasie rodzi się nowa koncepcja sztuki, dotycząca jej wartości oraz przeznaczenia. Wyraz ‘sztuka’, odpowiadający gr. *technē* i łac. *ars*, jeszcze w średniowieczu oznaczał umiejętność, wynikającą ze znajomości reguł. Termin ten obejmował różne dziedziny życia, nie tylko sztuki piękne, ale również rzemiosła oraz część nauk. Chociaż dokonywano pewnej klasyfikacji i rozróżnienia sztuk, jednak nie stworzono ich podziału na artystyczne i rzemieślnicze. Sztuka malarza jak i rzeźbiarza była dla starożytnych sztuką pospolitą, dlatego oddzielano ją od sztuk wolnych⁵. W czasach renesansu w tej koncepcji dokonał się zasad-

² Por. P. EVDOKIMOV, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, 281-282.

³ P. KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki w pismach Roberta Ballarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeuszka i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, 15; szerzej: L.B. ALBERTI, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, opr. M. Rzepińska, Wrocław 1963.

⁴ Por. M. QUENOT, *Ikona okno ku wieczności*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1997, 62-64.

⁵ Należała do nich gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka. Przedmiotów tych nauczano właśnie na „wydziale sztuk” na uniwersytetach.

niczy przełom, ponieważ piękno zaczęło być bardziej cenione i odgrywać w życiu większą rolę. Wyżej też cenieni byli jego twórcy – malarze, rzeźbiarze oraz architekci. Artyści, chcąc się odróżnić od rzemieślników i dołączyć do przedstawicieli sztuk wyzwolonych, zaczęli zgłębiać prawa związane ze swoją pracą i konstruować dzieła z matematyczną ścisłością⁶. W późniejszym okresie pojawił się jednak sprzeciw wobec owej naukowej koncepcji sztuki. W XVII wieku rozwinęła się świadomość, że wytwory rzeźbione i malowane oraz architektura są tak ze sobą spokrewnione, że mogą być objęte wspólną nazwą. Nazwa sztuk pięknych została jednak dla nich zastosowana dopiero w kolejnym wieku, a weszła w życie sto lat później. Około 1750 r. wprowadzono nowe pojęcie, zgodnie z którym sztukę związane z wytwarzaniem piękna. U podstaw owej definicji leżało przekonanie, że piękno jest intencją sztuki, jej celem, naczelną zasadą oraz rozpoznawczą cechą⁷.

1.1. Scholastyczne podstawy teorii sztuki nowożytnej

W XV wieku pod wpływem neoplatonizmu i mistycyzmu piękno rozumiane było dwojako. Ujmowano je jako naśladowanie natury zgodnie z naukowo potwierdzonymi regułami, albo jako kontemplację nadprzyrodzonej doskonałości, nieosiągalnej dla wzroku i nieobecnej w ziemskiej rzeczywistości. Podstawowe założenia estetyczne, na których opierały się nowożytne dzieła, pochodziły z filozofii scholastycznej. Cechą charakterystyczną definicji piękna była jego racjonalizacja, ujmująca je jako stosunek przedmiotu do podmiotu. Piękne jest to, co podoba się samo przez się, co cieszy umysł i pociąga go. Piękno uznali scholastycy za obiektywną własność rzeczy pięknych, które działa jednak tylko w pewnych warunkach. Piękne barwy, kształty, własność umysłowa są obiektywnie piękne, jednak tylko wtedy, gdy występują w odpowiednim kontekście⁸. Piękno podlega stopniowaniu: jest piękno ciało i wyższe od niego piękno dusz, jest przemijające piękno rzeczy i zmienne piękno świata; jednak wszelkie piękno, także doczesne, scholastycy wiązali z Bogiem. Twierdzili, że piękne jest tylko to, co się Bogu podoba, oraz że źródłem piękna jest Bóg, a oglądając piękne kształty widzimy odzwierciedloną w nich wieczność⁹.

⁶ W. TATARKIEWICZ, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, 34-40.

⁷ TAMŻE, 23-24, 26-32, 34-40.

⁸ WILHELM Z OWERNII, *De bono et malo*, 207 (Pouillon, 317); cyt. za W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, 257.

⁹ Por. W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki...*, 247-255.

Świętemu Bonawenturze (1221-1274), podobnie jak innym scholastykom, możliwości sztuki wydawały się ograniczone. W dziele sztuki widział on jednak twórczość, która zaczyna się w umyśle artysty, istnieje w nim jako idea, a artysta ją zmaterializuje i nada jej kształt. Wartość dzieła leży więc w idei przyświecającej artyście. Choć maluje lub rzeźbi rzeczy zewnętrzne, jednak czyni to, co wymyślił wewnętrznie. Dzieło sztuki można rozważać w stosunku do rzeczywistości, ale można je oceniać również samo w sobie, ponieważ *piękno jest zarówno w obrazie jak i w tym, czego ten jest obrazem*. Malowidło jest piękne, gdy dobrze odzwierciedla przedmiot, ale także wtedy, gdy jest dobrze namalowane¹⁰.

Albert zwany Wielkim (1193-1280) rozumiał piękno w znaczeniu fizycznym i szerszym. Wszelkie rzeczy podobają się, są piękne, gdy w materialnym wyglądzie przebija się i błyszczy ich istota. Neoplatoński i dionizyjski blask utożsamiał z arystotelesowską formą. W myśl tego piękno jest blaskiem formy, która przeświecła materialne części rzeczy. Święty Tomasz z Akwinu (1225-1274) swoje pojęcie formował głównie na podstawie piękna widzialnego, które przez analogię rozszerzał na rzeczywistość duchową. Za punkt wyjścia przyjął piękno stworzenia i przez analogię do niego ujmował piękno doskonałe. Od idealnego platońskiego rozumienia piękna przeszedł do piękna empirycznego w duchu Arystotelesa. Jego definicja relatywizowała piękno w stosunku do kontemplującego je podmiotu. Pięknymi nazywa rzeczy, „które się podobają, gdy się je ogląda”, a obiektywnymi wyznacznikami piękna jest pełnia, czyli doskonałość, właściwa proporcja (harmonia) oraz blask¹¹.

W tak ukształtowanej teorii estetycznej poznanie widzialnego świata było środkiem do poznania ponadzmysłowej rzeczywistości. Artysta nie tylko powinien stać się naśladowcą natury, ale również twórcą rzeczy nowych. Leonardo da Vinci stwierdza: *Jeśli malarz chce ujrzeć umiłowane przez siebie piękności, jest on w mocy stworzyć je [...] jest ich panem i twórcą [...]. I zaiste nad wszystkim, cokolwiek istnieje we wszechświecie jako byt istotny, jako rzecz dostrzegalna czy wyobrażenie, on panuje najpierw myślą, a później dłońmi, które są tak doskonałe, że w tym samym czasie, w jedynym spojrzeniu tworzą opartą na proporcjach harmonię, jaką posiadają przedmioty rzeczywiste*¹².

¹⁰ BONAVENTURA, *I sent.* D. 3 p. 2 a. 1, q. 2 (Quaracchi, I, 83); cyt. za W. TATAR-KIEWICZ, *Historia estetyki...*, 277. BONAVENTURA, *I sent.* D. 31 p. 2a 2 q. 1 (Quaracchi, I, 544), Por. TAMŻE, 272.

¹¹ Por. TAMŻE, 278-279, 285-296.

¹² LEONARDO DA VINCI, *Traktat o malarstwie*, IV, 1498, cyt. za U. ECO, *Historia piękna*, Warszawa 2007, 178.

1.2. Ewolucja pojęcia piękna

W okresie renesansu w sztuce główną rolę odgrywała nadal starożytna teoria estetyczna. W koncepcji klasycznej piękno było postrzegane jako cecha przedmiotu, w którym zostały zrealizowane założenia proporcji i harmonii. Piękno klasyczne odbierane było jednak jako puste, pozbawione wewnętrznej głębi, dlatego przeciwstawiono mu później piękno uduchowione. Manieryści zarzucali piękno proporcji, preferując postacie poruszone, esowaty układ ciała, którego nie można wpisać w geometryczne figury. Z kolei jednym z charakterystycznych rysów estetyki barokowej jest efekt zaskoczenia. W malarstwie tego okresu *nieruchome i nieożywione piękno modelu klasycznego zastąpione zostaje przez piękno dramatycznie napięte*. Barok zaskakuje, zadziwia obfitością szczegółów i złożonych linii, podkreślając *subiektywne i nieokreślone aspekty gustu*. [...] *Piękne jest to, co podoba się w sposób bezinteresowny, nie sprowokowany przez jakiś pogląd lub do niego niesprowadzalny i dlatego smak jest zdolnością bezinteresownego osądzania [...] za pośrednictwem przyjemności*¹³.

Subiektywistyczne i partykularne rozumienie piękna zaczyna się pojawiać już w XVI w. Jego wyznacznikiem stają się małe rozmiary, gładkość, delikatność, czystość i jasność koloru, wdzięk oraz elegancja. Piękno romantyczne wyraża pewien stan duszy, sentymentalizm, poszukiwanie wzruszeń i emocji. Obok nowych koncepcji piękna występuje także prąd dążący do irracjonalizacji tej wartości. Pojawiają się wątpliwości co do pojęciowej, a zwłaszcza liczbowej jego natury oraz możliwości określenia. Wszystkie te przemiany doprowadziły ostatecznie do relatywizacji, a nawet subiektywizacji piękna. W końcu pojawiły się poglądy, że *nic nie jest bezwzględnie piękne; jeśli jest piękne, to w stosunku do czegoś* (Giordano Bruno). O pięknie rozstrzyga moda (Pascal), to, co uważamy za piękne, zależy od naszego wychowania, doświadczenia, pamięci, wyobraźni (Hobbes); jest ono sprawą przyzwyczajenia albo odpowiedniego skojarzenia (Perrault)¹⁴.

W XVIII w., po tysiącletnim okresie panowania, nastąpił kryzys powszechnie przyjętej starożytnej estetycznej teorii. Jeszcze w okresie renesansu można ją bez trudu odnaleźć, ale wraz z nastaniem baroku ukształtowały się nowe gusty i poglądy. Opierając się na badaniach psychologicznych, wskazywano, że piękno nie pochodzi z regularności, ale raczej z jej braku; polega na malowniczości, pełni oraz na wyrażaniu

¹³ U. ECO, *Historia piękna...*, 220, 223, 264.

¹⁴ W. TATARKIEWICZ, *Dzieje...*, 154-157.

uczuciu. Pojawiło się przekonanie, że piękno jest czymś nieuchwytnym, dlatego nie można skonstruować jego teorii. Inni uczeni uważali je za subiektywne postrzeżenie: *Piękno nie jest właściwością samych rzeczy. Istnieje w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł postrzega inne piękno* (D. Hume). Wszelkie piękno jest więc subiektywne, względne i umowne. Każda rzecz może być odebrana jako piękna w zależności od tego, z czym nam się kojarzy. A jak klasyczna teoria rozpoznania piękna przypisywała rozumowi, tak teraz przypisywano je wyobraźni, smakowi lub zmysłowi piękna¹⁵.

Po kryzysie doby oświecenia w XIX w. wróciła znów dawna teoria estetyczna, w której piękno rozumiano jako objawienie się idei. Później jednak zainteresowanie nim osłabło na rzecz przeżycia estetycznego. Piękno zakwestionowano jako właściwość konieczną dzieła sztuki, uznając, że wstrząs wywołany u odbiorcy ważniejszy jest niż zachwyty. Skoro ten wstrząs można osiągnąć przez brzydotę, pojawiła się wątpliwość, czy uzasadnione jest wiązanie sztuki z pięknem: *Piękno jest doskonałe, a doskonałość – taka jest już nasza natura – na krótko tylko zatrzymuje naszą uwagę* (W. Sommerset Mongham). Już w 1797 r. F. Schlegel pisał: *zasadą sztuki współczesnej nie jest to, co piękne, lecz to, co charakterystyczne, interesujące, filozoficzne” i taki pogląd utrzymuje się do naszych czasów. Nowe określenia sztuki wskazują, że polega ona na nadaniu materii i duchowi pewnego kształtu, formy, struktury. Swoistą jej cechą jest twórczość, ekspresja oraz wywołanie emocjonalnych reakcji*¹⁶.

1.3. Kryzys estetyczny w sztuce XX w.

Nasz wiek nie wydał żadnej wielkiej teorii estetycznej, która znalazłaby powszechne uznanie; nie opracowano też żadnej koncepcji bardziej szczegółowo. Jedna z nich wskazuje, że sztuka służy temu, by odnaleźć, rozpoznać, opisać i utrwalić wewnętrzne przeżycie, wewnętrzną rzeczywistość. Druga ujmuje ją jako odtworzenie tego, co w świecie jest wieczne, niezależne od zmian i przypadkowości, czasu i przestrzeni. Inna uważa sztukę za sposób uchwycenia tego, co inaczej jest nieuchwytnie, bo przekracza ludzkie doświadczenie. Kolejna koncepcja wskazuje na nią jako na „samowolę geniusza”, który jest zdolny znaleźć to, czego zwykły człowiek nie znajduje¹⁷.

Na powyższych założeniach bazuje nowa działalność artystyczna, która wyrosła na drodze sprzeciwu wobec tradycji. Na początku XX w.

¹⁵ TAMŻE, 160-164.

¹⁶ TAMŻE, 168-178.

¹⁷ TAMŻE, 40-46; 53-54.

powstały wielkie awangardowe ugrupowania: modernizm, formizm, kubizm, abstrakcjonizm, ekspresjonizm. Umberto Eco analizując te zjawiska, stwierdza: *Sztuka awangardowa nie stawiała problemu piękna [...] prowokacja awangardowa gwałci wszelkie kanony estetyczne. Sztuka nie stawia już sobie za cel odzwierciedlenia obrazu naturalnego piękna, ani nie zamierza wywoływać spokojnej przyjemności kontemplowania harmonijnych form. Przeciwnie, chce ona uczyć interpretowania świata innymi oczami, radowania się powrotem do modeli archaicznych lub egzotycznych: świata snu lub fantazji osób umysłowo chorych, wizji wywołanych przez narkotyki, ponownych odkryć materii, umieszczania przedmiotów użytkowych w nowych, zaskakujących kontekstach [...] impulsów nieświadomości*¹⁸.

Dzięki talentowi artystów, którzy poszli tą drogą, oraz swej nowości, sztuka ta stała się dla wielu osób atrakcyjna. Po II wojnie światowej zaczęła dominować i wywierać znaczny wpływ na kulturę. Odtąd wolność w sztuce stała się nie tylko dopuszczalna, ale wręcz nakazana, a artyści tradycjonalisci utracili dawną pozycję. Zostały zanegowane także dotychczasowe tezy o sztuce, czego przejawem jest choćby koncepcja, że szkodzi jej kultura (J. Dubeffet), ponieważ ogranicza artystów. Głoszone są też hasła końca sztuki jako umiejętności, w związku z tym, że może ją uprawiać każdy. Wszystko jest sztuką, a dziełem może stać się każdy przedmiot. Najważniejsza jest sama czynność tworzenia, nie zaś jej wytwory, dlatego w naszych czasach wydają się być niepotrzebne zarówno galerie, jak też i muzea¹⁹.

W świecie współczesnym dochodzi więc do negacji nie tylko samej estetyki, ale również formy oraz społecznej wartości sztuki. Zdaje się zatem spełniać pesymistyczne proroctwo Stanisława Ignacego Witkiewicza, który już w 1919 r. przepowiadał koniec sztuki. Przyczyny rozkładu, jaki zaczął się w jego czasach, artysta upatrywał w utracie przez ludzkość „niepokoju metafizycznego” – będącego źródłem twórczości. Drugą przyczynę widział w ograniczonej ilości podniet i w uodpornieniu na nie widza²⁰. Choć nie wszyscy teoretycy w naszych czasach myślą podobnie jak Witkiewicz, można jednak zauważyć wyraźne tendencje zmierzające do likwidacji sztuki oraz artystyczny dyktat nurtu ignorującego zagadnienie piękna. Aleksander Pechnik, prowadząc polemikę z poglądami Witkacego, zauważa, że choć trudno podać dokładną definicję piękna, nie oznacza to jednak, że ono nie istnieje i można jedy-

¹⁸ U. ECO, *Historia piękna...*, 417.

¹⁹ W. TATARKIEWICZ, *Dzieje...*, 62.

²⁰ TAMŻE.

nie mówić o subiektywnych upodobaniach oraz przyjemnościach. Prawdą jest, że spotyka się różne upodobania estetyczne, że gust może ulegać zmianie nawet u tego samego człowieka, w zależności od jego rozwoju. W każdej dziedzinie sztuki można jednak znaleźć arcydzieła, które są uznawane przez wszystkich²¹.

2. Wizerunki maryjne w epoce potrydenckiej

Świadomość odrębności sztuki kościelnej oraz jej specyficznych funkcji zaczęła się rodzić jeszcze przed wystąpieniem Marcina Lutra (1517 r.). Na wprowadzanie elementów świeckich do kościołów, a zwłaszcza dzieł wzorowanych na sztuce antyku, gwałtownie reagował dominikański kaznodzieja Fra Girolamo Savonarola (1452-1498). W panujących powszechnie w okresie renesansu tendencjach widział poważne zagrożenie prowadzące do laicyzacji w Kościele i odrodzenia pogaństwa. Dzieła sztuki świeckiej wyraźnie odróżnił od obrazów prawdziwie chrześcijańskich, które mają za cel kierować uwagę ku niewidzialnej Bożej rzeczywistości. Próby wyrażania nieziemskiego piękna za pomocą realistycznych form uważał za niemożliwe, a nawet bluźniercze. Prześiąknięte fałszywym pięknem zmysłowym, przesłaniają bowiem prawdziwe, nadprzyrodzone piękno. Ganił więc zarówno ukazywanie świętych na wzór pogańskich „bałwanów”, jak też malowanie ich z modela i przyodziewanie w światowe stroje. Wprawdzie krewki kaznodzieja został później oskarżony o herezję i spalony na stosie, jednak jego poglądy (zawarte w pismach i kazaniach) zostały później podjęte przez innych. Wskazywały na powagę problemu, na konieczność odcięcia się od sztuki świeckiej i określenie zasad rządzących sztuką kościelną²².

Sobór Trydencki II (1545-1563), potwierdzając kult świętych wizerunków, jednocześnie zabronił ich wykonywać w sposób dowolny. Za niestosowne uznano wprowadzenie do nich elementów o zbyt pogańskim czy światowym charakterze. Ponadto nakazano unikania zmysłowości *tak, aby obrazów nie malowano i nie zdobiono powabnym wdziękiem, [...] aby nie pojawiło się nic świeckiego ani niegodnego, bo Domuwi Bożemu przystoi świętość*²³. Myśl soborowa, dotycząca sztuki kościelnej, została później rozwinięta w obfitej literaturze potrydenckiej. Tema-

²¹ A. PECHNIK, *Piękność w sztuce...*, 30.

²² P. KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes...*, 11-18.

²³ Postanowienia Soboru Trydenckiego, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, 391-392.

tyka sztuki pojawiła się tam jednak na marginesie rozważań poświęconych zasadniczo innym kwestiom. W atmosferze sporów oraz wprowadzania soborowych reform zdołano jednak wypracować koncepcję odrębności sztuki sakralnej od świeckiej oraz upowszechnić przekonanie, że powinna się rządzić własnymi prawami. Uwagi dotyczące jej formy artystycznej wskazują na konieczność przestrzegania trzech głównych zasad: oparcie na Piśmie Świętym, prostota i szczerłość. Do ważnych elementów należy również czystość, lakoniczność oraz delikatność²⁴. Malarz powinien ukazywać temat swojego dzieła tak prosto i jasno, jak to tylko jest możliwe, dostosowując środki wyrazu do konkretnych odbiorców. Powinien pracować z myślą nie o swojej sławie, gustach zleceniodawców czy koneserów, ale o wspólnocie wiernych, dla których obraz miał być przeznaczony. Poszukiwanie wymyślnych rozwiązań formalnych i treściowych, charakterystyczne dla sztuki świeckiej, może powodować odwrócenie uwagi wiernych od sprawowanej w kościołach liturgii. Obrazy powinny być więc oceniane według tego, czy sposób wyrażenia ich treści jest jasny i zrozumiały dla przeciętnych osób oraz czy oddziałują na nich we właściwy sposób²⁵.

Tym samym odrzucono tezę Witruwiusza, propagowaną przez Alberta, że dla uświadomienia wzniosłości Boga oraz Jego nauki należy stosować jak najdoskonalsze formy. Uważano, że naśladowanie klasycznych wzorów, czerpanych ze sztuki antycznej za radą humanistów, może przynieść tylko wielkie szkody. Dlatego we wszelkich działaniach artystycznych zaczęto przedkładać użyteczność ponad elegancję, wykwintność czy intelektualną głębię. Zasada podporządkowania sądów estetycznych kryterium użyteczności duszpasterskiej przewija się nieustannie w tekstach kontrreformacyjnych. W imię tej zasady zostały potępione wszystkie nowatorskie rozwiązania formalne, które mogły choćby w niewielkim stopniu zdeformować nauczanie Kościoła²⁶.

²⁴ P. KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes...*, 154-159; M. KALECIŃSKI, *Muta Praedicatio. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, 17.

²⁵ Gabriel Paleotti (1522-1597) wskazywał, że obrazy świeckie i kościelne nie mogą być stawiane na jednej płaszczyźnie, ale powinny być wykonywane i oceniane według różnych kryteriów, ze względu na różne przeznaczenie. Pierwsze mają zachwycać widzów i przynosić ich twórcom powazanie i sławę, drugie powinny być oceniane według duchowych skutków, jakie wywołują. Przy ocenie obrazu świeckiego można się kierować pięknem kompozycji, różnorodnością barw i ozdób. Patrząc zaś na obraz sakralny, należy się pytać, czy twórca zdołał za pomocą zewnętrznych znaków ukazać wszechmoc i świętość Boga oraz duchowe cnoty świętych. Takie obrazy powinny kierować wiernych ku dobru i wzbudzać w nich ducha pobożności. P. KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes...*, 21-24.

²⁶ TAMŻE, 38-42.

2.1. Ewolucja formy tradycyjnych przedstawień

W Polsce, w epoce potrydenckiej, dominują wizerunki w typie *Hodegetria*, wykonywane zgodnie z tradycją i aktualnymi zaleceniami Kościoła lokalnego. Biskupi zgromadzeni na synodzie w Krakowie w roku 1621 ustalili, że obrazy Matki Bożej nie powinny być *malowane lub rzeźbione w stroju zagranicznym i nieprzystojnym, [...] lecz [...] w stroju najbardziej obyczajnym i skromnym, w taki sposób, w jaki widzimy [...] w Częstochowie, lub w temu podobny sposób*²⁷. Biskupi potwierdzili dotychczasową praktykę wzorowania się na obrazach słynących łaskami. Należał do nich nie tylko wizerunek jasnogórskiej i piekarskiej *Hodegetrii*, ale także obraz Matki Bożej Śnieżnej, sprowadzony w 1588 r. do kościoła dominikanów w Krakowie. Pomimo powtarzania tych samych wzorców na przestrzeni wieków, można w nich zauważyć pewne nowe cechy stylistyczne. Owe zmiany łatwo zaobserwować właśnie w popularnych wizerunkach *Hodegetrii*.



Do najstarszych czczonych w Polsce, obok Jasnogórskiej ikony, należy wizerunek Matki Bożej Smoleńskiej ze Lwowa, znajdujący się obecnie w kościele dominikanów pw. św. Mikołaja w Gdańsku²⁸. Maryja została przedstawiona na nim w ujęciu frontalnym, na złotym tle, zwrócona nieco w prawą stronę. Jej ręka, o nieco wydłużonych palcach, ułożona jest skośnie na piersi, druga podtrzymuje Chrystusa Emanuela. Chrystus ubrany w tradycyjne jasnoczerwone szaty, jedną ręką błogosławi, w drugiej trzyma rotulus. Maryja ubrana jest w maforium ciemnoniebieskie, zdobione złotymi gwiazdami i lamówką, pod nim widoczny jest czerwony chiton. Na głowie, otoczonej złotym nimbem, ma nałożoną koronę, utworzoną z siedmiu stylizowanych liści. Po obu stronach Jej nimbu umieszczony został napis: MP ΘΥ, a ponad krzyżowym nimbem Chrystusa IC XC. Monumentalna postać Maryi zaznaczona jest mocnym, wyraźnym konturem. Uproszczone fałdy Jej szat potraktowane zostały linearnie, a w partiach cienia podkreślone czernią. Gładko malowana twarz o wyrazistych migdałowych oczach i małych ustach jest pełna melancholii i skupienia. Modelunek twarzy został uzyskany przez gradację kolorów oraz ich stopniowe roz-

²⁷ Cyt za: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce...*, 429.

²⁸ *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych*, oprac. zb., Szymanów 1999, 61.

jaśnianie. Zarówno spojrzenie Maryi, jak i Jezusa są skierowane na widza, nie ma więc między nimi żadnego uczuciowego kontaktu, wyrażonego spojrzeniem. Cechy stylistyczne ikony: miękki modelunek postaci, plastyczność formy, intensywność koloru, harmonijny układ światła i cienia, brak nadmiernej ekspresji, graficzny modelunek pozwalają datować tę ikonę na drugą połowę XIV w. Korona umieszczona na głowie oraz fizjonomiczne cechy okrągłego oblicza Maryi, odbiegają od bizantyjskich wzorów i skłaniają do przypuszczeń, że wizerunek powstał na terenie Rusi Halickiej²⁹.



Gotycki XV-wieczny obraz z Rychwałdu przypomina w układzie formalnym bizantyjską *Hodegetrię*. Widzimy tu postacie umieszczone na złotym tle i podobny sposób przedstawiania szat, gestów, atrybutów³⁰. Inaczej jednak zostały już potraktowane odsłonięte partie ciała. Skóra ma kolor jasnocielisty, a delikatne rysy twarzy starają się wyrazić idealne piękno. Mamy tu też przykład pewnej deformacji, w wąskich dłoniach z nienaturalnie wydłużonymi palcami. Charakterystyczny dla gotyckich Madonn jest również delikatny, muślinowy welon, wysuwający się spod okrywającego głowę płaszcza. Do nowych elementów kompozycyjnych należy zaliczyć spinającą płaszcz złotą broszę w kształcie ośmiopłatkowego kwiatu.

Kiedy spojrzymy na obraz Matki Bożej Piaskowej, wykonany w formie fresku na kościelnym murze oo. Karmelitów w Krakowie, możemy już w nim rozpoznać typowe cechy malarstwa renesansowego³¹. Schemat ujętej frontalnie *Hodegetrii* traci zdecydowanie na sztywności. Głowa Maryi przybliżyła się do Jezusa, a ukazana w $\frac{3}{4}$ twarz wyraża pewne emocjonalne napięcie. Jej modelunek jest bardziej realistyczny, a w fałdach szat dostrzec można światłocien. W wyciągniętej dłoni Matki pojawia się owoc, który przyjęty przez Jezusa wyraża nowe treści. W tle widać dwóch grających na gęślach aniołów, z pochylonymi głowami. Poniżej znajduje się stylizowany obłok, stanowiący zamknięcie kompozycji. Obraz, choć nosi już cechy nowego stylu,



²⁹ B. DĄB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2002, 140-141.

³⁰ *Z dawna Polski...*, 258.

³¹ TAMŻE, 128.

nadal jest zbliżony do sztuki bizantyjskiej. Widzimy tutaj tradycyjne szaty, z zachowaniem ich symbolicznej kolorystyki, złote nimby wokół głowy oraz atrybut księgi w ręku Chrystusa.



Zmiany, jakie się dokonały w kolejnych latach w maryjnych wizerunkach, dobrze ilustruje obraz z Gostynia z 1540 roku³². Choć nieodległy w czasie od omawianego wcześniej, w swojej warstwie artystycznej prezentuje już całą gamę osiągnięć renesansu. Schemat Matki i Dzieciątka pozostaje nadal niezmienny – frontalna postawa, gesty i tradycyjne szaty. Światłościń oraz elementy realistyczne tworzą jednak zupełnie nową jakość, obcą chrześcijańskiej ikonie. Matka Boża z Dzieciątkiem została przedstawiona na balkonie-łożu, w tle widać niebo i wiejski krajobraz. Nad głową Maryi pojawia się korona, podtrzymywana przez dwa anioły. Twarze przedstawionych osób modelowane są realistycznie, a w ręku Matki Bożej pojawia się nowy atrybut – biała róża. Jezus trzyma królewskie złote jabłko, opierając je na leżącej na kolanach księdze. Choć obraz posiada dużą wartość artystyczną, jednak wprowadzone do niego elementy zaburzają prostotę oraz wyrazistość pierwotnego schematu. Dlatego późniejsze obrazy, jak choćby kielecka *Hodegetria* z przełomu XVI i XVII w., powracają już do tradycyjnego układu³³.

2.2. Powstanie nowych wzorców ikonograficznych

Oprócz przekształcanych tradycyjnych schematów, w sztuce kościelnej pojawiły się też nowe przedstawienia. Do najpopularniejszych należy obraz Niepokalanej, wywodzący się ze średniowiecznych wizerunków Apokaliptycznej Niewiasty. Taki typ prezentuje XV-wieczny obraz z Tuligłów, na którym widzimy Maryję ubraną w karminową suknię i granatowy płaszcz, stojącą na półksiężycu³⁴. Niepokalana lewą ręką podtrzymuje nagie Dzieciątko, prawą dłonią o wydłużonych palcach na Nie wskazuje. Tulący się do Matki Jezus jedną ręką błogosławi, w drugiej trzyma jabłko. Głowy obu posta-



³² TAMŻE, 192.

³³ TAMŻE, 512.

³⁴ TAMŻE, 148.

ci otaczają złote nimby, a na długich, falujących, złocistych włosach Maryi widnieje korona. Podtrzymują ją dwaj aniołowie, ukazani w dynamicznych pozach. W tle obrazu znajduje się szmaragdowy owal drzewa oraz świetlista mandorla, utworzona ze stylizowanych złotych promieni, które otaczają postać Niepokalanej³⁵.



Podobny typ prezentuje wizerunek z Żółkwi, łączący ideę Niepokalanego Poczęcia z królewskością Maryi³⁶. Matka Boża została tu ukazana w postawie stojącej, z Dzieciątkiem na ręku, z odsłoniętą głową, w tradycyjnym stroju, na kuli ziemskiej z księżycem i wężem pod stopami. Pozostałością poprzedniej epoki jest złote tło, tworzące za Jej plecami promieniste koło. Nowe treści wyraża korona na głowie i berło w ręku Maryi oraz królewskie jabłko trzymane przez

Jezusa. Naturalna, cielisto karnacja oraz zindywidualizowane rysy twarzy są już charakterystyczne dla malarstwa renesansowego.

Wizerunek z Wejherowa z II połowy XVII wieku³⁷ zdaje się powtarzać tradycyjny schemat, kolorystykę szat oraz atrybuty. Mocna czerwień sukni i błękit płaszczka oraz złota lamówka, podkreślająca jego pofałdowane brzegi, wprowadzają element ruchu i kontrastu. Z szatami kontrastują także delikatne oblicza Jezusa i Maryi o bardzo jasnej karnacji. Oprócz typowych dla obrazów Niepokalanej atrybutów, w błogosławiącej dotąd ręce Jezusa pojawia się czerwona róża. Choć od strony treści wizerunek powtarza tradycyjny schemat, jednak przez wprowadzenie elementów realistycznych i dynamicznych, zbliża się już do malarstwa świeckiego tej epoki.



W sztuce XVII w. zaczęły pojawiać się również wizerunki Niepokalanej Maryi Panny bez Dzieciątka. Do przedstawień tego typu należy obraz z Łukawca, który pierwotnie czczony był w Tartakowie. Ukazuje Maryję jako młodą dziewczynę w postawie stojącej, z rękoma złożonymi do modlitwy. Niepokalana Dziewica odziana jest w białą, długą suknię, z narzuconym na nią ciemnoniebieskim płaszczem. Maryja stoi na półksię-

³⁵ TAMŻE.

³⁶ TAMŻE, 195.

³⁷ TAMŻE, 656.

życiu, depcząc bosą stopą głowę skrzydlatego smoka. W dolnej części tła rozciąga się pustynny pejzaż, a powyżej złociste obłoki okalają Jej postać. Z obu stron obrazu zostały umieszczone symbole: z lewej możemy rozpoznać lilię wśród cierni, drzewo życia i zwierciadło (sprawiedliwości). Po prawej stronie została przedstawiona złocista brama (niebieska), krzew gorejący i wieża (Dawidowa)³⁸. Ponad Niepokalaną unosi się Bóg Ojciec, przedstawiony w postaci starca ubranego w biało-błękitne szaty. Pomimo tego alegorycznego charakteru obraz przypomina jednak wcześniejszą kompozycję wizerunków kultowych. Ważną rolę odgrywa w nim centralne usytuowanie postaci, statyczność, spokojna kolorystyka oraz abstrakcyjne, złociste tło. Wydaje się, że tego typu obraz, choć popularne w malarstwie kontrreformacyjnym, nieczęsto jednak zyskiwały status łaskami słynących. Ten z Tartakowa „plakał”, a wieści o tym wydarzeniu zgromadziły wielkie rzeszy ludzi, wśród których zaczęły się dokonywać cuda.



Podobny przykład kontrreformacyjnego malarstwa prezentuje kolejny obraz, łączący również ideę Niepokalanego Poczęcia oraz Wniebowzięcia NMP. Namalowany przez Teodora Łosickiego jako dar miejscowego dziedzica, trafił w 1658 r. do kościoła w Płonce. Początkowo nie wzbudzał chyba większego zainteresowania parafian i dopiero 15 lat później, gdy trafił do nowej świątyni, zasłynął łaskami. Obraz jest dość rozbudowany w warstwie narracyjnej: w tle został przedstawiony krajobraz z grupą stojących ludzi, obok Maryi aniołowie w locie, a pod Jej stopami putta. Jego dynamiczna kompozycja raczej nie sprzyjała modlitwie, dlatego zapewne niedługo po umieszczeniu w kościele obraz otrzymał srebrno-złotą sukienkę³⁹.

Wydaje się, że tego typu dzieła, malowane zgodnie z ówczesną modą, były przyjmowane z oporami, szczególnie w prowincjonalnych ośrodkach. Postacie świętych „pełne powagi i uroczystości, podniesione uczuciem ciszy i spokoju”, niechętnie zastępowano postaciami pięknymi wprawdzie, ale „pięknością czysto ziemską”. Duchowy zmysł wiernych nie akceptował takiej sztuki, nie mogąc się pogodzić z *tymi twórami fantazji indywidualnej, jakkolwiek poprawnie i pięknie malowanymi*⁴⁰. Na umieszczanie takich obrazów nie zezwalały zresztą kościel-

³⁸ TAMŻE, 509.

³⁹ TAMŻE, 454.

⁴⁰ *Wskazówka do utrzymania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*, oprac. Wł. Łuszczkiewicz, Kraków 1869, 39.

ne przepisy, gdyż proboszczom nakazano, aby nie przyjmowali *żadnego nowego obrazu, o ile nie zasięgną zdania dziekana i dwóch biegłych proboszczów lub nie uzyskają pozwolenia samego biskupa*⁴¹.

2.3. Znaczenie wotywnych sukienek

Na podstawie analizy koronowanych wizerunków maryjnych można wyciągnąć wnioski, że pewne przedstawienia uznawano za bardziej odpowiednie dla pełnienia funkcji kultowych. Niektóre elementy kompozycji, choć dotyczyły warstwy artystycznej, sprzyjały wewnętrznemu skupieniu i modlitwie. Należy do nich niewątpliwie centralne usytuowanie postaci, duże, wyraźne oblicze z podkreślonymi oczami, przedstawienie frontalne, statyczność postaci, harmonia barw i kompozycji. Zbyt duża dekoracyjność, dynamika wyrażona przez ruch lub barwny kontrast, a także rozbudowana warstwa narracyjna mogły przeszkadzać i utrudniać skupienie. Powyższe spostrzeżenia zadają się potwierdzać słowa św. Jana od Krzyża (1542 – 1591), który stwierdza: *Wiele jest takich osób, które pilniej baczą na oryginalność wykonania i wartość obrazu niż na to, co on przedstawia. Skutkiem tego, zamiast zwracać w duchowy sposób swą wewnętrzną pobożność ku niewidzialnemu Świętemu, [...] nasycają się oryginalną pięknnością zewnętrzną. Zmysły doznają wtedy rozkoszy i przyjemności i zatrzymują przez to miłość i radość woli, tworząc tym sposobem całkowitą przeszkodę dla ducha [...]. Bóg udziela niektórym obrazom szczególnego daru, tak że ich wyobrażenie i pobożność, jakie wzbudzają, przenikają głębiej w umysł i tam pozostają. [...] Inne natomiast obrazy, chociażby doskonalej wykonane, nie sprawiają takiego skutku [...]. Z doświadczenia wiemy, że Bóg udziela łask i czyni cuda zwykle za pośrednictwem obrazów ani zbyt pięknych, ani artystycznie wykonanych*⁴².

W nowo wybudowanych świątyniach nie sposób było jednak uniknąć obrazów malowanych zgodnie z duchem danej epoki. Zamawiane u znanych artystów, często sprowadzane zza granicy przez świeckich donatorów, stanowiły ważny element dekoracyjny kościoła. Z czasem otoczone także kultem wiernych zyskiwały charakter sakralny. Ważnym zabiegiem mającym na celu wyróżnienie danego wizerunku było ozdabianie go różnymi wotami. Należały do nich biżuteria, srebrne płytki oraz

⁴¹ *Uchwała synodu krakowskiego o malarstwie sakralnym z 1621 r.*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce...*, 431.

⁴² *Droga na Górę Karmel*, III, 35, 3; 36, 2-4; JAN OD KRZYŻA, *Dziela*, wyd. V, Kraków 1995, 381-385.

odlewy w różnym kształcie, a także łańcuchy, korale i inne kosztowności. Umieszczane bezpośrednio na obrazie, lub w jego otoczeniu, przydawały mu rangi i znaczenia. Łącząc się później z nim integralnie, poprzez tzw. „sukienki” i korony, przyczyniały się do powstania nowej artystycznej jakości⁴³.



Typowy przykład takiego „przybrania” prezentuje Jasnogórska ikona. Wydaje się jednak, że ten zwyczaj miał nie tylko na celu podkreślenie sakralnego charakteru obrazu, ale w niektórych przypadkach także dostosowania go do potrzeb kultu. Taką funkcję zapewne pełni ozdobna okładzina z Kalwarii Zebrzydowskiej, pod którą ukryty został, bardzo bogaty w warstwie artystycznej, barokowy obraz. Stanowi on kopię wizerunku z Myślenic, w którym można

zauważyć wyraźne wpływy malarstwa tej epoki. Ujawniają się one w sylwetkach o obfitych kształtach oraz zmysłowych ustach. Głowę Maryi spowija przejrzysty welon, taką samą tkaniną owinięte zostało nagie ciało Dzieciątka⁴⁴. Wprawdzie od strony kompozycji wizerunek przypomina ikonę *Eleusy*, jednak jego naturalistyczna forma wydaje się być bliższa sztuce świeckiej. Dlatego dopiero dzięki cudownej interwencji zaczęła pełnić funkcje kultowe.

Obraz przywieziony z Włoch przez księcia Jerzego Zbarskiego, kanclerza krakowskiego, umieszczony został początkowo w jego domu, a w 1633 r. znalazł się w posiadaniu jego sługi z Myślenic. Niezwykle zjawiska łez oraz jasności, jakie mu towarzyszyły, stały się przedmiotem badań specjalnej komisji. W wyniku jej decyzji obraz przeniesiono do kościoła, gdzie zasłynął nadzwyczajnymi łaskami. W 1641 r. wykonano jego nieco uproszczoną kopię dla klasztoru w Kalwarii Zebrzydowskiej i całość przysłonięto ozdobną sukienką. Tło obrazu stanowi dziś dekoracyjna blacha, a postacie Maryi i Dzieciątka zostały przykryte bogato wyszywaną tkaniną. Oczom pielgrzymów ukazują się jedynie ich twarze i ręce, a pozostałą barokową kompozycję skrywa de-



⁴³ T. SZETELA-ZAUCHOWA, *Wizerunki maryjne. Wybrane zagadnienia ikonograficzne i artystyczne*, w: *Od dawna w historię wpisana. Kult Matki Boskiej w diecezji przemyskiej*, Rzeszów 1992, 41.

⁴⁴ *Z dawna Polski...*, 339.

koracyjna zasłona⁴⁵. Ten średniowieczny sposób ozdabiania wizerunków stał się bardzo popularny w XVII i XVIII w. Zastosowany także w przypadku innych dzieł, wyróżniających się bogatą warstwą malarską⁴⁶, zdaje się wskazywać na chęć upodobnienia tych obrazów do chrześcijańskich ikon. Dzięki tym zabiegom – nad którymi ubolewają zwykle artyści i historycy sztuki – nie tylko podkreślona zostaje wartość sakralna obrazu, ale także jego kultowe funkcje⁴⁷.

3. Problem współczesnej ikony liturgicznej w Kościele katolickim

Jeszcze u schyłku XIX w. zaczęły się pojawiać różne nurty odnowy sztuki, będące reakcją na panujący w niej kryzys. W II połowie XIX i na początku XX w. zrodził się prąd, dążący do odrodzenia piękna w sztuce. Skupieni w różnych grupach chrześcijańscy artyści podjęli próbę stworzenia kościelnego stylu malarskiego⁴⁸. Cechuje ich platońskie dążenie do idealnego piękna, odwoływanie się do sztuki średniowiecznej i jej symbolicznego języka. W Polsce przedstawicielem tego nurtu był m.in. Władysław Łuszczkiewicz, który uważał, że *sztuki piękne w służbie Kościoła będące, mają mieć właściwe piętno, a Kościół bronić swej sztuki winien przed napaścią spekulacji przemysłowej i kaprysów mody*⁴⁹.

W nurcie przedsoborowej odnowy liturgicznej pojawiło się później monumentalne dzieło Chwalisława Zielińskiego, wydane w 1960 roku. Choć rok wydania sugeruje zdezaktualizowanie się poruszanej w nim tematyki, zawiera główne postulaty dotyczące sztuki, które zostały ujęte w *Konstytucji o Liturgii* Soboru Watykańskiego II. W ślad za soborowym nauczaniem Episkopat Polski wydał w 1973 r. *Instrukcję o sztuce sakralnej*. Ważnym głosem w tej sprawie są również późniejsze tek-

⁴⁵ TAMŻE, 132.

⁴⁶ Metalowe sukienki zasłoniły np. pejzaż oraz bogate fałdy strojów na obrazie świętej Rodziny z Kalisza. Podobnie potraktowano tło i symboliczne przedmioty rozbudowujące warstwę narracyjną wizerunku Matki Bożej Dzikowskiej z Tarnobrzega.

⁴⁷ *Wskazówka do utrzymania kościołów...*, 39.

⁴⁸ W 1809 r. w Wiedniu powstało Bractwo św. Łukasza, rok później jego członkowie wyjechali do Rzymu. Niektórzy z nich weszli w skład założonej tam w 1818 r. grupy Nazarejczyków. W 1839 r. w klasztorze Chêne niedaleko Rzymu powstało Bractwo św. Jana, do którego przystąpili malarze, rzeźbiarze i graficy. W 1848 r. powstało Bractwo Prerafaelitów założone przez Dantego Gabriela Rossettiego. W 1864 roku trzech malarzy niemieckich, inspirujących się Nazarejczykami, zdecydowało się w Rzymie założyć klasztor artystów. Szerzej zob. J. RÓŻYCKA KLEINOWSKA, D. KLEINOWSKI-RÓŻYCKI, *Studium ikony*, Zabrze 2011, 116-131.

⁴⁹ *Wskazówka do utrzymania kościołów...*, 5.

sty zawarte w *Katechizmie Kościoła Katolickiego* oraz list Jana Pawła II skierowany do artystów. Również kard. J. Ratzinger w swojej książce *Duch liturgii* jeden z rozdziałów poświęcił sztuce. Wszystkie wspomniane dokumenty i opracowania mają jednak charakter ogólny. Jeśli zechcemy się w ich świetle przyjrzeć problemowi współczesnych wizerunków maryjnych, konieczne będzie uzupełnienie ich wypowiedziami, dotyczącymi teologii ikony.

3.1. Miejsce i funkcje wizerunku maryjnego w odnowionej liturgii i pobożności

Sobór Watykański II potwierdził kult wizerunków maryjnych⁵⁰. Tego typu dzieła określił jako „znaki i symbole rzeczywistości nadziemskiej”. Ich celem jest wyrażanie „nieskończonego piękna Bożego” oraz pobożne zwracanie dusz ludzkich ku Bogu⁵¹. Powinny one również „z należną czcią i szacunkiem” służyć świątyniom i świętym obrzędom⁵², przyczyniać się *do zbudowania, pobożności i pouczenia wiernych*⁵³. To nauczanie soborowe, odniesione do współczesnych wizerunków maryjnych, wskazuje jednak na pewne problemy. Zostaną one przedstawione poniżej na przykładzie figury Matki Bożej Fatimskiej.

Wizerunek, który zyskał tak wielką popularność w naszych czasach, powstał w 1918 r. na podstawie opisu wizjonerów. W ich relacji Piękna Pani ukazywała się im ubrana w biały, lśniący strój: prostą, długą suknię oraz płaszcz, osłaniający także głowę. Twarz miała młodą, promieniującą niezmierną pięknnością. W szczupłych i delikatnych dłoniach, złożonych do modlitwy, trzymała biały różaniec. Cała Jej postać promieniowała jasnym światłem⁵⁴. Wyrzeźbiony zgodnie z tym opisem „portret” Niepokalanej przez portugalskiego artystę Jose Thedim okazał się jednak daleki od wizji, którą oglądały dzieci. Wprawdzie powstało dzieło odznaczające się skromnością i prostotą, ale jego realistyczna forma bardzo niewyraźnie oddawała wymiar transcendentnej rzeczywistości. Podobnie wyglądały wizerunki powstałe na podstawie innych mariofanii: św. Katarzyny Labouré (1830 r.) oraz Bernardetty Soubirous z Lourdes (1858 r.). Chociaż wszystkie opisy były bardzo zbieżne, jednak artyści nie potrafili sobie poradzić z przełożeniem ich na język sztuki. Trzyma-

⁵⁰ LG 67; SC 124.

⁵¹ SC 122.

⁵² TAMŻE, 123.

⁵³ TAMŻE, 127.

⁵⁴ Por. *Niewiasta obleczona w słońce. Osiem wielkich objawień Matki Boskiej w czasach współczesnych*, red. J. DELANEY, Lublin 1992, 155.

jąc się drobiazgowo szczegółów, skupili się głównie na zewnętrznym wyglądzie „pięknej Pani”, nie biorąc pod uwagę konieczności odniesienia tych przedstawień do rzeczywistości transcendentnej. Piotr Krasny zwraca uwagę, że wizerunki mające ukazywać rzeczywistość duchową w efekcie stały się realistycznymi, trójwymiarowymi posągami, naznaczonymi ciężkością materii tworzywa⁵⁵. Ze względu na swoją nowość oraz dzięki powiązaniu z dogmatem o Niepokalanym Poczęciu NMP, zyskały jednak w Kościele wielką popularność⁵⁶. Dzięki prostej formie oraz niezależności od architektury łatwo wpisują się w przestronne i jasne wnętrza świątyń.

W związku z tymi oraz podobnymi wizerunkami pojawia się jednak pewien problem natury liturgicznej. Każde dzieło sztuki powinno zajmować odpowiednie miejsce, w którym będzie mogło pełnić dobrze swoje funkcje. Sobór Watykański II, wspominając o kulcie wizerunków, sugeruje ich ograniczoną ilość oraz wpisanie w ikonograficzny program świątyni. Stanisława Grabska zwraca na to uwagę, przypominając, że wewnątrz kościoła jest miejscem świętych obcowania, które się wyraża m.in. w modlitwach o ich wstawiennictwo. W architekturze kościoła należy więc rozwiązać problem umieszczenia wizerunku przeznaczonego do modlitwy. Trzeba też ustalić, jak należy tworzyć te dzieła, które mają w danym momencie skupiać na sobie modlitewną uwagę wiernych. Nie mają one przedstawiać historii do medytacji, lecz osobę, z którą się rozmawia, aktualnie przebywającą w królestwie Bożym. Ich liturgiczna funkcja warunkuje więc formę, która powinna być bardziej symboliczna i eschatologiczna niż realistyczna. Jako drugorzędne w stosunku do ołtarza, nie mogą jednak „konkurować” ani z akcją liturgiczną, ani z krzyżem, czy z tabernakulum⁵⁷.

Projektując wystrój kościoła, należy zatem wziąć pod uwagę nie tylko jego funkcjonalność, ale również odpowiedni modlitewny klimat. Wizerunek powinien się przyczynić do jego stworzenia oraz wpisać się w program ikonograficzny świątyni: *sztuka sakralna, świątynia i jej wystrój, nie mogą być przypadkowe, ale powinny wyrażać myśl Kościoła*.

⁵⁵ P. KRASNY, *Le vrai portrait de Notre-Dame. O próbach odnowienia ikonografii maryjnej w XIX wieku*, „Sacrum et decorum” [Materiały i studia z historii sztuki sakralnej], 2009, 28-29.

⁵⁶ Kilka z nich zostało nawet uhonorowanych papieskimi koronami, należą do nich wizerunki w Szczecinie, Zakopanem (Krzeptówki), Elku, Wadowicach, w Krakowie – Bińczycach i w Trzebini. *Z dawna Polski...*, 473, 482, 518, 525, 535, 609.

⁵⁷ S. GRABSKA, *Sztuka sakralna w świetle zmian liturgicznych wprowadzonych przez Sobór Watykański II. Uwagi dla praktyków*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślńska, Kraków 1989, 108-111.

ła, być przepelnione teologiczną treścią i zarazem pozwalać na właściwe sprawowanie liturgii. Świątynie powinny odzwierciedlać swym kształtem, pięknem i wnętrzem mistyczne ciało Chrystusa, a zarazem służyć kultowi i człowiekowi⁵⁸. Wizerunek Matki Bożej powinien więc być tak umieszczony, żeby odzwierciedlał najważniejsze prawdy wiary, a także przywoływał wiernych do Chrystusa, Jego ofiary i miłości Ojca⁵⁹. Powinien być świadectwem zbawczego działania Maryi w Kościele, które wynika z Jej udziału w historii zbawienia, a przejawia się w macierzyńskiej opiece oraz wstawiennictwie⁶⁰. Maryja powinna być ukazywana na nim jako pierwowzór (*typus*) Kościoła w porządku wiary, miłości i doskonałego zjednoczenia z Chrystusem⁶¹. Ma w tym przedstawieniu przyświecać *pielgrzymującemu ludowi Bożemu jako znak niezachwianej nadziei i pociechy*⁶²; *świecić całej wspólnotcie wybranych jako wzór cnót*⁶³, a także pobudzać do synowskiej miłości i naśladowania⁶⁴. Wierni powinni skupiać na nim swoją uwagę, nie tylko podczas modlitw indywidualnych, ale także podczas liturgii. *Katechizm Kościoła Katolickiego* wskazuje, że *kontemplacja świętych obrazów, połączona z medytacją słowa Bożego i śpiewem hymnów liturgicznych, należy do harmonii znaków celebracji, aby celebrowane misterium wycisnęło się w pamięci serca, a następnie znalazło swój wyraz w nowym życiu wiernych*⁶⁵.

3.2. Problem Piękną wyrażanego przez formę w dziełach sztuki sakralnej

W *Konstytucji o liturgii* Soboru Watykańskiego II znajdujemy wyraźne wskazanie dotyczące wysokiego poziomu artystycznego dzieł sakralnych, które mają być „godne, ozdobne i piękne”⁶⁶ oraz zalecenie, by w wystroju kościelnym starać się raczej o szlachetne piękno niż o przepych i bogactwo⁶⁷. Zagadnienie piękna zostało również poruszone w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*, gdzie nawiązuje się do teorii o transcendentnym rozumieniu jego źródła oraz użyteczności danego dzieła. Jego forma artystyczna ma być odbiciem najwyższego Piękną i stanowić od-

⁵⁸ R. WALCZAK, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej*, Poznań 2005, 93.

⁵⁹ LG 65.

⁶⁰ TAMŻE, 62.

⁶¹ TAMŻE, 64.

⁶² TAMŻE, 68.

⁶³ TAMŻE, 65.

⁶⁴ TAMŻE, 67.

⁶⁵ KKK 1162.

⁶⁶ SC 122.

⁶⁷ TAMŻE, 124.

powiednią pomoc w modlitwie⁶⁸. Sobór Watykański II, wskazując na wzniosłość oraz sakralny charakter pracy artystów, przypomniał, że jest ona „natchnieniem twórczym” oraz rodzajem *sakralnego naśladownictwa Boga Stworzyciela*⁶⁹. Zagadnienie to rozwinął bł. Jan Paweł II, który stwierdził, że dzieła sztuki powinny wyrażać prawdziwe Piękno, być odbiciem transcendencji i echem obecności Ducha Bożego w stworzeniu. Twórcza działalność artysty wiąże się z natchnieniem, podczas którego Bóg udziela „iskry swej transcendentnej mądrości”. Tylko przez łączność z transcendentnym Pięknem i zakorzenie w Bogu można tworzyć dzieła dobre i piękne. Papież uważa, że stąd bierze początek każde autentyczne dzieło sztuki; rodzi się ono wtedy, gdy *Boskie tchnienie Ducha Stworcy spotka się z geniuszem człowieka i rozbudza jego zdolności twórcze. Nawiązuje z nim łączność przez swego rodzaju objawienie wewnętrzne [...]. Człowiek ma tu możliwość doświadczenia w jakiejś mierze Absolutu*⁷⁰.

Ani w *Konstytucji o Liturgii*, ani w *Liście do artystów* nie znajdziemy jednak wskazania sposobu czy formy, za pomocą której owa nadprzyrodzona rzeczywistość ma być w sztuce wyrażana. Nieco światła na tę sprawę rzuca *Instrukcja o sztuce sakralnej*, gdzie wprost zaleca się artystom poszukiwanie nowych form twórczych dla głoszenia ewangelicznego orędzia. Biskupi mają świadomość, że zmieniły się kryteria estetyczne i sposób oddziaływania sztuki na wiernych, dlatego zalecają, aby rozwijać nową twórczość, która będzie miała na celu utrzymanie kontaktu wiernych z Bogiem. Powinny być w niej uwzględnione zarówno zagadnienia teoretyczne, jak i praktyczne dotyczące piękna. Biskupi zwracają uwagę na konieczność zatrudniania artystów najwyższej klasy, którym należy powierzyć szeroki margines swobody w zakresie wyboru środków formalnych do realizacji dzieła. Ich praca twórcza – która jest głębokim przeżyciem indywidualnym – nie może być wykonywana „pod dyktando” inwestora. Każdy projekt musi być jednak zaakceptowany przez kompetentną komisję do spraw sztuki⁷¹. Jej zadaniem jest

⁶⁸ *Sztuka sakralna jest prawdziwa i piękna, gdy przez swoją formę odpowiada swojemu właściwemu powołaniu, jakim jest ukazywanie i uwielbianie, w wierze i adoracji, transcendentnej tajemnicy Boga, niewidzialnego, najwyższego piękna Prawdy i Miłości, objawionego w Chrystusie* (KKK 2502).

⁶⁹ SC 127.

⁷⁰ JAN PAWEŁ II, *List do artystów* (Watykan, 4.04.1999), 1, 15-16.

⁷¹ Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej. Instrukcja wydana przez Konferencję Episkopatu Polski (Warszawa, 25.01.1973), §14,16,26,41, w: J.St. PASIERB, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, oprac. J. Żmudziński, Warszawa 1995, 180-189.

Por. J.St. PASIERB, *Kościół a sztuka po Soborze Trydenckim*, „Więź” (1984) z. 8, 48-50.

ocena, czy dane dzieło wyraża autentycznego ducha kościelnego i zgadza się z *wiarą, pobożnością i tradycyjnymi zasadami*⁷², ponieważ między sztuką religijną a sztuką sakralną istnieje spora różnica⁷³.

Janusz Popiel wyjaśnia, że termin 'sakralny' oznacza swoistą wartość religijną, której nabierają rzeczy na skutek przynależności do Boga: *sacer, znaczy Bogu oddany i na skutek tego noszący cechy związane z Bogiem. W sztuce 'sakralnej' chodzi o wyrażenie tego, co jest szczególną cechą, właściwą Bogu i światu nadprzyrodzonemu. Cechą tą jest świętość. W ciągu wieków sztuka chrześcijańska tę tajemnicę wypowiadała na dwa sposoby. W bizantyjskiej ikonie stan przebóstwienia wyrażano symbolicznym językiem jako rzeczywistość transcendentną, przewyższającą wszystko, co nas otacza. Świętość, rozumianą jako doskonałość w znaczeniu moralnym, w dziełach sztuki zachodniej przedstawiano poprzez idealizację formy oraz podkreślenie pozytywnych cech natury, w ten sposób ukazując stan sprzed grzechu pierworodnego. Do XIII wieku w całej chrześcijańskiej sztuce dominował język symboliczny, a w okresie gotyku zaczęto na Zachodzie wyrażać piękno przez idealizację, posługując się obrazami świata widzialnego*⁷⁴.

W wypowiedziach Soboru Watykańskiego II, bł. Jana Pawła II oraz Episkopatu Polski dochodzi do głosu ta właśnie druga koncepcja. Twórcze podejście do sztuki rozumie się jako realizowanie w niej idei, zawartej w duszy artysty, którego zadaniem staje się przekazywanie własnego przeżycia wewnętrznego za pomocą dostępnych środków twórczych. Owa koncepcja dotyczy całej sztuki nowożytnej, a więc realizowanej również w dziełach świeckich. W związku z tym rodzi się pytanie: Czy artyści są w stanie ukazywać w ten sposób to niepojęte i przekraczające wszelkie pojęcia Piękno? Czy wypracowany dotąd język artystyczny można uznać za uniwersalne narzędzie wyrażania transcendentnej rzeczywistości?

⁷² SC 122.

⁷³ TAMŻE. Sztuka religijna może być subiektywną wypowiedzią artysty, zrodzoną z inspiracji religijnej, ale jej dzieła nie powinny pretendować do umieszczania ich w kościele. Dziełami sztuki sakralnej są wizerunki, będące przedmiotami kultu. Powinny one wyrażać *sacrum* – pierwiastek nadprzyrodzony, spełniać określone warunki i odpowiadać obiektywnym kryteriom. J. POPIEL, *Problematyka duszpasterska sztuki chrześcijańskiej*, w: *Wprowadzenie do liturgii*, oprac. zb. Poznań 1967, 556. Por. J.ST. PASIERB, *Teoria sztuki sakralnej w Konstytucji o liturgii Soboru Watykańskiego II*, w: *Mysł posoborowa w Polsce*, red. J. MYŚKOW, Warszawa 1970, 298.

⁷⁴ J. POPIEL, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, „Znak” (1964) nr 12, 1429-1446.

Na podstawie wypowiedzi z ubiegłego stulecia można wysnuć wniosek, że nowożytne formy artystyczne w Kościele nie sprawdziły się⁷⁵. Nowożytna, realistyczna sztuka postrzegana jest również przez wyznawców prawosławia jako sztuka świecka, którą Kościół katolicki zaadaptował do swoich potrzeb. Paweł Florenski wskazuje na zagubienie w niej transcendentnego wyrazu oraz oderwanie od tradycji ikonograficznej. Konsekwencją tego jest utrata związku z archetypem, bo *jakże może namalować ikonę ten, kto nie tylko przed sobą nie ma, lecz i nie widział nigdy praobrazu [...] czyż nie jest największym zuchwalstwem wziąć się za przedstawienie świata nadzmysłowego ze strony tych, którzy w ogóle nie widzieli owego świata, nawet przez świętych kontemplowanego jedynie w krótkich przebłykach i wyjątkowych chwilach?* Jego zdaniem malarstwo religijne Zachodu, poczynając od renesansu, wcale nie przybliża wiernych do Boga, gdyż artyści, głosząc słowami bliskość i wierność przedstawianej rzeczywistości, nie mieli z nią zwykle żadnej styczności. Korzystanie z żywych modeli dowodzi, że nie widzieli oni niezemskiego piękna, jakie usiłowali przedstawić. Jeśli więc *nie potrafią wykazać prawdziwości swojego obrazu i nawet sami w niego powątpiewają, czyż nie oznacza to, że usiłują dawać świadectwo czemuś, co jest wątpliwe, że podejmują się odpowiedzialnego zadania świętych Ojców, a nie będąc nimi, są tylko samozwańcami i fałszywymi świadkami?* W ten sposób wykonywane przez nich dzieła, odznaczające się nawet wysokim poziomem artystycznym, nigdy nie spełnią swojej zasadniczej funkcji⁷⁶.

Z nowożytną koncepcją sztuki wiążą się też pewne problemy dogmatyczne. Teologia ikony i związana z nią teologia obecności oparte zostały na filozofii platońskiej. Idealizująca sztuka Zachodu – która zrodziła się pod koniec średniowiecza – opiera się na filozofii Arystotelesa. Kościół Zachodni – po okresie karolińskiej negacji – odniósł kult obrazów do zupełnie nowych przedstawień, niewiele mających wspólnego z ikoną. Przyjął postanowienia Soboru Nicejskiego II (787 r.), jednak kultu obrazów nie związał z obowiązkiem zachowania przez nie tradycyjnej formy. W uzasadnieniu kultu ikon odgrywa ona jednak ogromne

⁷⁵ Chwalisław Zieliński pisze, że sztuka przestała odpowiadać wymaganiom kultu. *Stała się raczej dekoracją. Zaś ogół wiernych wymaga od sztuki kościelnej świętości. Nie umie wprawdzie wypowiadać się należycie, czego instynktownie chce, ale z zupełną słuszością domaga się [...] tej komunikatywności [...] dzieła, które może dać prawdziwe natchnienie i wiarę twórcy [...]. W obrazie kościelnym powinna być nie tylko szata zewnętrzną [...] ale również pierwiastek nadprzyrodzony [...]. To, co od Boga pochodzi i do Niego zmierza.* Ch. ZIELIŃSKI, *Sztuka sakralna*, Poznań-Warszawa 1960, 39.

⁷⁶ P. FLORENSKI, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Białystok 1977, 124, 144.

znaczenie, bo wiąże się z podobieństwem do Archetypu, które zostało utrwalone w pierwszych ikonach i później było przekazywane przez kolejne wizerunki. Do prototypów należał obraz Oblicza Chrystusa „nie ręką ludzką uczyniony” (*acheiropoietos*), cieszący się statusem relikwii, a także wizerunki maryjne wywodzące się z tradycji apostołskiej⁷⁷. Były to więc autentyczne świadectwa Wcielenia Chrystusa oraz najstarsze chrześcijańskie pamiątki. Wobec tego rodzi się pytanie, czy kult wizerunków oraz teologię obecności można odnosić do realistycznych przedstawień? Czy starożytny kult obrazów dotyczyć może dzieł sztuki, która *została poddana indywidualnym gustom twórców, wskutek czego jej związek z dogmatem Kościoła uległ rozluźnieniu*⁷⁸? Czy wielowiekową tradycję sztuki zachodniej można wprowadzić z powrotem na właściwe tory, bez zawrócenia z dotychczasowej drogi, którą kroczy od wielu stuleci? Jeśli Sobór Nicejski II został uznany za ekumeniczny, czy nie należałoby dokonać prawdziwej recepcji jego postanowień⁷⁹?

3.3. Próba odnowy sztuki sakralnej przez powrót do Tradycji

W pionierskich badaniach z zakresu teologii ikony, podejmowanych w Polsce na gruncie teologii katolickiej, o. Dionizy Łukaszuk zwraca uwagę na różne wypadki dziejowe. Sprawily one, że *drogi ikonografii wschodniej i zachodniej rozeszły się bardzo wyraźnie. Zaistniałego rozłamu nie zdołało skasować zachodnie przeorientowanie się na kult wizerunków. Wprawdzie Zachód począł oddawać cześć wizerunkom – a na usprawiedliwienie swojej postawy zwykł był przywoływać decyzje Nicei II, z którymi kiedyś rozstał się beztrąsko [...] ale cała ta zamiana nie potrafiła odrobić spowodowanych zapóźnień i powstałych z tego powodu różnic. [...] Rzeczowe odmienności, które trwają właściwie do naszych*

⁷⁷ Ojciec Dionizy Łukaszuk przypomina, że najstarszą ikoną, która została otoczona czcią w Konstantynopolu, była *Hodegetria* z V w. Ze względu na przypisywanie jej autorstwa św. Łukaszowi Ewangelista stanowiła wzorzec dla innych przedstawień maryjnych. *Z przekonania o Łukaszowym pochodzeniu obrazu wyprowadzono nakaz – nigdzie formalnie nie zapisany – oddawania we wszystkich obrazach rysów oblicza Maryi zgodnie z tym wizerunkiem. Konstantynopolitańska Hodegetria stała się zatem postrzeganym pierwowzorem dla późniejszych wizerunków maryjnych.* TEN-ŹE, *Obraz Święty – ikona w kulcie Maryi na Wschodzie i na Zachodzie*, w: *Nosicielka Ducha. Pneumatofora* [Materiały z kongresu mariologicznego, Jasna Góra 18-23 sierpnia 1996], red. J. WOJTKOWSKI, S.C. NAPIÓRKOWSKI, Lublin 1998, 41.

⁷⁸ *Wypowiadała ona bardziej artystę, jego idee i odczucia, niż porządek zbawczy, przekazywany przez Tradycję.* TAMŻE, 50.

⁷⁹ Jest to uzasadnione nie tylko z racji ekumenicznych, ale łączy się z obowiązkiem przyjęcia pełnego depozytu wiary chrześcijańskiej Tradycji. Por. J. RATZINGER, *Duch liturgii*, przeł. E. Pieńal, Poznań 2002, 121.

dni, pojawiają się w dwóch płaszczyznach: najpierw na płaszczyźnie samej sztuki, dopuszczanej i wykonywanej w życiu religijnym Kościoła, z jego liturgią włącznie, a następnie w płaszczyźnie teologicznej interpretacji obrazu i jego roli w życiu chrześcijańskim⁸⁰.

W naszych czasach daje się jednak zauważyć silna tendencja powrotu do źródeł chrześcijańskiej sztuki oraz interpretowanie wizerunków maryjnych w świetle wschodniej teologii ikon. Dionizy Łukaszuk stwierdza, że przekonanie o obecności chwalebne Pana i Jego Najświętszej Matki w obrazie i przez obraz nie musi być uważane za specyficzną własność myśli prawosławnej, ale może i powinno być uznawane za ogólne dobro całego Chrystusowego Kościoła⁸¹. Katechizm Kościoła Katolickiego również przypomina o tej starożytnej nauce dotyczącej świętych wizerunków oraz ich liturgicznym przeznaczeniu. Można tam odkryć wezwanie do kontemplowania w świętych obrazach żywej obecności, która towarzyszy i ukazuje sens liturgicznej celebracji⁸². Zdaniem J.C. Carrero ta nauka pozwala dostrzec daleko posuniętą analogię między współczesną koncepcją sztuki sakralnej a rozumieniem ikony w prawosławiu. Potwierdza to również nauczanie Jana Pawła II, który przypomina artystom o zasadniczym celu obrazów sakralnych, jakim jest wyrażanie w zrozumiałych formach tego, co samo w sobie jest niewyraźne, aby rzeczywistość duchowa, niewidoczna, Boża, stawała się postrzegalna⁸³. Papież wskazuje również na zainteresowanie wschodnią ikoną, które świadczy o rosnącym zapotrzebowaniu na uduchowiony język sztuki prawdziwie chrześcijańskiej. Stanowi ona wartość wzorcą również dla zachodniej sztuki sakralnej, ponieważ w chrześcijańskiej koncepcji świętego wizerunku nie ma miejsca dla takiej sztuki, która [...] nie spełnia funkcji pomostu między człowiekiem a rzeczywistością Boga⁸⁴. Podobnie kard. J. Ratzinger uważa, że z izolowanej subiektywności nie powstanie żadna sztuka sakralna [...] Wolność sztuki, która musi istnieć także w obrębie sztuki sakralnej, nie jest równoznaczna z dowolnością⁸⁵.

Warto zwrócić uwagę, że cechą charakterystyczną odnowy, jaka kilkakrotnie rodziła się w łonie Kościoła, był powrót do źródeł, do po-

⁸⁰ D. ŁUKASZUK, *Obraz Święty – ikona w kulcie Maryi...*, 46.

⁸¹ TAMŻE, 56.

⁸² Por. J.C. CARERA, *Teologia i duchowość świętej ikony Kościoła w świetle Katechizmu Kościoła Katolickiego*, w: *Ikona liturgiczna*, red. K. PEK, Warszawa 1999, 40-51.

⁸³ JAN PAWEŁ II, *List do artystów...*, 12.

⁸⁴ TENŻE, *List apostolski Duodecimum saeculum z okazji 1200 rocznicy Soboru Nicejskiego II*, 11, w: *Listy pasterskie Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 1997, 483-484.

⁸⁵ J. RATZINGER, *Duch liturgii...*, 121.