

Jan Sochoń: Sztuka i poezja – domostwo Logosu

Wcielenie Syna Bożego pobudziło, a może wręcz dało silny impuls, do reakcji, której owocem stawały się wspaniałe dzieła literackie, malarskie, rzeźbiarskie, muzyczne i wszelkiego innego rodzaju, uważane za wytwory umysłu artystycznego – pisze ks. Jan Sochoń w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wcielenie. *Conditio culturae*”.

Tytuł niniejszego eseju kieruje uwagę na trzy pojęcia bardzo trudno definiowalne, wywodzące się ze starożytnej tradycji artystycznej, filozoficznej i religijnej oraz do Ewangelii św. Jana, tekstu misternie skomponowanego, pełnego językowo-symbolicznych zawiłości, datowanego na 90 rok naszej ery. A mimo to, od prahistorycznych początków ludzie spontanicznie korzystają z darów, jakie niesie sztuka, w węższym ujęciu malarstwo, mające swój najwcześniejszy zarys w obrysie zauważonego cienia, a więc w naśladowaniu natury, oraz poezja, będąca w swej istocie czymś więcej niż tylko wyjątkową zdolnością wydobywania ze słów – zawsze nieskończenie rozmaitej – palety znaczeń i obrazów, które w umyśle poety, zestrojone formą, zapisane albo wyśpiewane, bywają zdolne do wywoływania niespodziewanych, najczęściej nacechowanych emocjonalnością doznań. Poeta bowiem sięga do takich słów ukrytych w języku, które naturalnie są liryczne. W tym sensie nie musi niczego tworzyć, a jedynie pracować w głębi owych poetycko rdzennych wyrazów. Takie terminy, jak „talent”, „natchnienie”, „duch Boży”, „szał Erosa” potwierdzają powyższe rozpoznania.

Malarstwo i poezja: razem czy osobno?

Spróbuję umotywić tezę, wokół której będę nawarstwiał treści niniejszej opowieści: w malarstwie i poezji powstającej w przestrzeni kultury chrześcijańskiej można odnaleźć wspólne bądź do siebie zbliżone cele, skupione zasadniczo na odsłanianiu różnych aspektów historii zbawienia, pojmowanej jako epifaniczne miejsce objawiania się Boga, o których dowiadujemy się z kart *Starego* i *Nowego Testamentu*, jak również chrześcijańskiej Tradycji. Przyjmuję ze świadomością użytecznego uproszczenia, że poezja powinna być *ut pictura poesis*, jak malarstwo i odwrotnie, malarstwo jak poezja. Należy przeto „czytać” dzieła malarskie jak wiersze, zaś wiersze wypada „oglądać” jak obrazy[1]. Trzeba też pamiętać, że obie te formy podawcze nie muszą się wszystkim podobać ani powodować niecodziennych wzruszeń czy wzbudzać trwogę, i co najbardziej bulwersujące, jeżeli już przynosi estetyczną satysfakcję, to zaledwie na mgnienie oka bądź uszu. Sławne strofy Horacego potwierdzają wyłuszczone zapatrywania:

Ma z obrazami poezja wiele wspólnego; niektóre

z bliska cię ujmą, gdy inne robią wrażenie z daleka;

w cieniu na jeden, na drugi w świetle wpatrywać się trzeba,

przenikliwości bystrego aby się znawcy nie uląkł;

ten się podoba raz tylko, tamten ilekroć nań spojrzysz...[2]

Wielu czytających powyższą wypowiedź od razu dochodzi do wniosku, że tym, co łączy malarstwo i poezję, jest przynależne im pole interpretacyjne, wymuszane niejako przez stosowane przez artystów określone gatunkowo środki wyrazu (pozbawione jednoznaczności semantycznej, więc otwarte na wielorakie odczytania), widoczną i konieczną fakturalność tworzywa, nie wyłączając języka naturalnego oraz coś, co wypada nazwać kreatywną zdolnością do naśladowania (*mimesis*) rzeczywistości. „Kreatywną” to znaczy taką, która nie zatrzymuje się na jej odzwierciedlaniu, lecz dąży do uchwycenia istoty rzeczy, głębokiego sensu, wizji czy emocji. W czasach współczesnych tradycje mimetyczne całkowicie straciły na powadze, utrwaliła się natomiast nowa tendencja, o romantycznej proveniencji, podkreślająca wartość indywidualnego doświadczenia artystów, które urosło do rangi podstawowego źródła aktywności twórczej. Zrezygnowano niemal powszechnie z tego wszystkiego, co dotychczas w gotowej postaci podsuwała natura, klasyczne poetyki, zdobycze cywilizacji greckiej i łacińskiej, wyobrażenia konfesyjne, ponieważ funkcjonowały one w ramach kultury nieuznającej konieczności zatrzymywania się przed poznawczą szklaną ścianą, budowaną przez sferę zjawisk, poza którą człowiek nie jest w stanie się wychylić, tym bardziej dostać się pod promieniowanie świata noumenalnego, stanowionego – jak chciał Immanuel Kant – przez duszę, wszechświat i Boga. Potrafi raptem dostrzegać cienie, lustrzane odbicia, osnute mgłą znaczenia.

Dlatego sztuka w ogólności odkryła dla siebie eksperyment, w ramach którego dochodziło i stale dochodzi do nieustannego łamania nie tylko uświęconych wielowiekowym dziedzictwem zasad, ale w ogóle wszelkich norm. W malarstwie wybiła się na czoło abstrakcja, gdyż malarstwo bez obrazowania jest możliwe i niekiedy daje doskonałe rezultaty, konceptualizm i najdziwniejsze projekty instalacyjne, a w

poezji, zamiast mowy wiązanej, zapanował tak zwany wiersz wolny, którego skrajną postacią stała się poezja konkretna. W środowiskach młodych autorów popularnością cieszą się slamy poetyckie, czyli publiczne pojedynki poetów-amatorów, prezentujących krótkie utwory na scenie, nie używając przy tym żadnych rekwizytów czy instrumentów, zaś o nagrodach decyduje publiczność. W tej rywalizacji poczesne miejsce zajmuje pomysł, wykonanie, *flow* i kontakt z widownią.

Sztuka malowania i poezja zatem, mimo historycznie burzliwych relacji, rozciągających się w obszarze spiętym dwoma skrajnościami, tej wywodzącej się prawdopodobnie z przekonania Symonidesa, że „malarstwo jest niemą poezją” i tej gorliwie anonsowanej przez G. E. Lessinga, że „poezja i malarstwo to odrębne dziedziny sztuki”, wciąż pozostają blisko siebie, wzajemnie się naświetlają i wzajem się w sobie przeglądają. Łączy je i na trwale scala nade wszystko dążenie do przedstawiania w formie widzialnej i w kształcie formy literackiej tego, co wymyka się faktograficznym opisom, pulsuje duchowym rytmem, kryje się pod podszewką rzeczywistości bądź przynależy do porządku transcendentnego, o którym istniejące rodzaje sztuk mogą zaledwie sugerująco wskazywać, podprowadzać pod sam próg Niepojętego. Dalej. Obie zawierają w sobie ukrytą chęć przekazywania emocji, zarówno samych twórców, jak i odbiorców oraz – o czym nie zapominajmy – postaci powoływanych do życia przez artystów. Ten zamysł umożliwia budowanie więzi między nimi a odbiorcami. Wydaje się również, że malarstwo i poezję jednoczy silne pragnienie nadawania sensu ludzkiemu doświadczeniu, co w porządku poznawczym równoważne jest z koniecznością odsłaniania prawdy w jej najróżniejszych przejawach, poprzez promocję określonych wzorców działania i zachowań społecznych, religijnych, moralnych, patriotycznych czy wychowawczych.

I co godne wielokrotnego podkreślenia: zarówno obraz, jak i słowo poetyckie konkretyzują w plan uchwytnej w spostrzeżeniu wzrokowym (malarstwo w stopniu całkowitym, w wymiarze przestrzennym, poezja zaś na sposób czasowo-brzmieniowy) idee, wyobrażenia, doznania wewnętrzne, zachowując wyraźną świadomość granic ludzkiej poznawalności wobec rzeczywistości przenikniętej niezgłębioną tajemnicą. Z tej racji mogą zapraszać do różnego typu praktyk hermeneutycznych[3], a poezja ponadto w pewnych przypadkach bywa interpretacją sztuki, o czym świadczy chociażby twórczości Czesława Miłosza.

***Logos* – Słowo Przedwieczne**

Kolejny etap rozważań domaga się wejrzenia w przejmujące zdanie św. Jana: *Na początku było Słowo* (J 1,1). Znamy je chyba wszyscy. Wiemy również, że Jezus został nazwany Słowem. Ale właściwie dlaczego? Otóż *Nowy Testament* napisano w języku greckim, toteż na określenie „słowa” Ewangelista użył terminu *logos*, który ma bardzo, i to bardzo, wiele znaczeń. Może wskazywać na rozum, rachunek, proporcję, argument, myślenie, wreszcie słowo. Tymczasem Jezus Chrystus i wczesna katecheza nie używali tego wyrazu. Gdzie zatem odnajdujemy źródło umożliwiające utożsamienie Jezusa ze Słowem? Pomijając, zrozumiąły w horyzoncie myślenia religijnego, wpływ Ducha Świętego, badacze snują różne, mniej lub bardziej wiarygodne, przypuszczenia. Trzeba jednak zacząć od Efezu, gdzie analizowany termin został po raz pierwszy wypowiedziany, w tym samym mieście, w którym 500 lat później zrodzi się ewangelia Janowa. Tam właśnie działał jeden z najwcześniejszych filozofów greckich Heraklit, poszukujący racjonalnego wyjaśnienia stale zmieniającego się, wywołującego, jakbyśmy dzisiaj określili, estetyczny zachwyt i zadziwienie, kosmosu.

Stosując powszechną wówczas procedurę wyodrębniana z materialnego świata najmniejszego elementu nazywanego *arche*, myśliciel doszedł do wniosku, że jest nim ogień.

Ale nie poprzestał na tym. Zabarwił bowiem treść tego pojęcia boskością, czyniąc z niego nieskończony praogień, nienazywalny rozum (*logos*) powszechny kierujący i przenikający całość bytu, także w wymiarze moralnym. W ten sposób doszło do wyodrębnienia dwóch dróg (*hodos*), na których mogła wędrować ludzka myśl: droga religijna w obrębie wskazań mitologicznych i droga filozoficzna, rozpatrująca bóstwa jako istoty kosmiczne, na ogół o podłożu panteistycznym. Odtąd następcy Heraklita, Anaksagoras z Klazomenai, Platon, Zenon z Kition, stoicy, a nawet Filon z Aleksandrii, eklektyk starający się pogodzić osiągnięcia filozofii greckiej z danymi objawienia *Starego Testamentu*, nie zdołali wykroczyć poza metafizyczne rozumienie *Logosu*, choć u Filona zbliżył się on nieco do ujęcia św. Jana. Od Platona bowiem żydowski autor przejął pojęcie idei pierwowzorów, czyli *logosu* istniejącego wewnątrz Boga, od Heraklita, oprócz samego pojęcia, siłę kosmiczną i autonomiczny rozum świata, a ponieważ Filon nie tracił sprzed oczu Objawienia, unikał panteizmu Heraklita, jak i materialności stoików. Jego *logos proforikós* jest do pewnego stopnia istotą uosobioną, narzędziem Boga, Jego następcą – drugim Bogiem, Synem pierworodnym. Nie mogąc wszakże wytłumaczyć sposobu działania Boga, bytu duchowego i dobrego, na niezależną od Niego materię, źródło zła, przyjął istnienie sił niewidzialnych (*dynameis*), które nazwał myślami Boga, posłańcami, aniołami, demonami (w znaczeniu greckich *daimones*). Ponieważ są one niezliczone, a Bóg jeden, Filon skupił je w jednej praidei-*Logosie*, który ujmował jako cień, chwałę (*doxa*), tak jak z drugiej strony wszystkie stworzenia, a w szczególności człowiek, są odbiciem *logosu*.

Mogłoby się tedy wydawać, że geneza *Logosu* Janowego tkwi w systemie myśliciela żydowskiego, tymczasem to całkowicie mylne wrażenie. Gdybyśmy chcieli, jak św. Augustyn, upierać się, że w pismach platoników, szerzej w greckich propozycjach filozoficznych, zdołamy wyczytać o Słowie to, co znajduje się w Janowym zapisie, uczynilibyśmy im zbyt wiele zaszczytu, mimo że niektórzy platonicy doby chrześcijańskiej mogli zapoznać się z Czwartą Ewangelią i z niej czerpali naukę o Słowie[4]. Zauważmy jeszcze, że w *Starym Testamencie* „Słowo” było utożsamiane z Bożą mądrością, lecz nie traktowane jako odrębny byt. Ma ono swój udział w unikalnej tożsamości Boga, zatem w tym, kim sam Bóg jest, w taki sposób jednak, że nie narusza to Bożej jedności oraz Bożego milczenia. Dopiero narodzenie w Betlejem przerwało tę wieczną Boską ciszę. Po prawdzie działał On już wcześniej przez stworzony świat, przez orędzia proroków, przez znaki swej opatrności, mimo to pozostawał tajemniczy, niekiedy groźny. Lecz wreszcie przemówił jako Słowo w Jezusie. W tym Słowie-Jezusie wypowiedział samego siebie, swą świętość, swoje Bóstwo. Ukazał potęgę w miłości, i tylko w niej, całą Trójcy Świętej. Dlatego możemy odważyć się na sformułowanie, że Słowo-*Logos* jest Osobą Boską, nie zaś jakąś kosmiczną, nieosobową myślą. Św. Jan imponująco napisał: *Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo*, będąc równym Ojcu.

To niesamowite stwierdzenie mówi o wieczności, o osobie, o współistotności Słowa z Bogiem Ojcem. Używając czasu przeszłego „było” – podkreśla Ewangelista akt wiecznego istnienia-trwania. Tym *Logosem*-Bogiem jest, powtarzam raz jeszcze, Jezus Chrystus. Z chwilą, kiedy św. Jan przestaje rozważać Słowo w Jego uprzednim istnieniu wiecznym i rozpoczyna historię ziemskiego posłannictwa mesjańskiego, zastępuje wyraz „Logos” formułą zwyczajną „Jezus

Chrystus”. Natomiast u Filona nie odnajdujemy żadnej idei mesjańskiej. Odtąd życie w ogólności nabrało trudnej do przecenienia wartości, przesiąknięte niesamolubną miłością. Bóg-Słowo uczynił ze świata rzeczywistość odkupioną, gdzie grzech bezpośrednio styka się z Jego miłosierdziem.

Kiedy więc Ewangelista zastąpił opowiadanie o narodzinach betlejemskich dogmatem transcendentnego Synostwa Bożego i zaprosił ludzi do krainy czystego ducha, otworzyła się przed nimi droga do twórczych przedstawień prezentowanych w najróżniejszych formach gatunkowych i wewnętrznych ekspresjach. Wcielenie Syna Bożego pobudziło, a może wręcz dało silny impuls, do reakcji, której owocem stawały się wspaniałe dzieła literackie, malarskie, rzeźbiarskie, muzyczne i wszelkiego innego rodzaju, uważane za wytwory umysłu artystycznego.

Wcielenie domaga się przedstawienia

Świętowanie Bożego Narodzenia w zasadzie rozpoczyna się od pierwszego adwentowego świtu. Oczekiwanie na wypełnienie się starotestamentalnych zapowiedzi nadaje codzienności dosyć charakterystyczną aurę. W niektórych rejonach Polski, bodaj na Podlasiu i Lubelszczyźnie, można usłyszeć dźwięki wydawane przez długie ligawki, instrumenty w kształcie długiego rogu wykonanego z drewna świerkowego lub olchowego. Ton wydobywający się z trąby przypominał głośne dudnienie i potrafił nieść się na odległość kilku kilometrów. Wraz z nim szło przeświadczenie, że przyście Jezusa na świat domaga się z ludzkiej strony autentycznej reakcji duchowej (religijnej, w tym liturgicznej) oraz przedstawień w artystycznej formie. Wcielenie zaowocowało nie tylko nowym rozeznaniem w kwestii rozumienia czasu i historii, ale uniosło całą kulturę w górę, ustawiło w

panionie oddziaływania Trójjedynego Boga, natychmiast wywołując falę – tak jest i dzisiaj – sprzeciwu, niedowierzania, a nawet złości. Na obrzeżach rozwijającej się doktryny chrześcijańskiej pojawiły się heretyckie rozgałęzienia, bo jakże przyjąć, że Bóg wszedł w obszar cielesnej bytowości, ze swej natury złej, wyraziście oddalonej od boskości, od absolutnego źródła, zwanego duchem, pierwotną zasadą, najwyższym dobrem. Wypada co najwyżej zgodzić się na „boskie ciało” w wymiarze pozornym, jak czynili to dokeci (od greckiego δοκεῖν: wydawać się, mniemać, przypuszczać), albo rozdzielić boską i ludzką naturę w Chrystusie (nestorianizm), bądź jeszcze gorzej zanegować ludzki rozum Chrystusa i zastąpić go boskim *Logosem* (apolinaryzm).

Zresztą, w świadomości hebrajskiej poruszane tu zagadnienie również oznaczano znakiem zapytania. Skoro nie wolno przedstawiać żadnych wizerunków prawdziwego i jedynego Boga, który nie jest, jak u pogan, ulepiony z gliny czy wyrzeźbiony z oliwkowego pnia, to w jaki sposób ten niedosiężny, transcendentny Bóg mógł przyjąć materialną postać, urodzić się jako nieporadne dziecko w zimnej stajni, zrodzony w łonie młodej niewiasty i to przynależnej do najniższej klasy społecznej. Okazało się więc, że Wcielenie dokonało niewyobrażalnego wyłomu w ówczesnej rzeczywistości, spowodowało wielkie poruszenie w środowiskach nie tylko kościelnych, ale i u zwykłych obywateli, nieobeznanych w zawłościach teologicznych czy filozoficznych. Przed nieznanym dotąd problemem stanęli też artyści. Jak mianowicie mają realizować własne projekty dotyczące Jezusa wcielonego (zwłaszcza od czasu, kiedy w IV wieku ustanowiono święto Bożego Narodzenia), skoro samo to wydarzenie i w ogóle życie Mistrza z Nazaretu pozostaje osnute tajemnicą i nie daje się łatwo wyrazić. Nie zważając jednak na tę dosyć przygnębiającą sytuację, artyści, jeżeli wolno tak nazwać, od zaraz próbowali tak kształtować własne dzieła, żeby poprzez ich wewnętrzną strukturę i zewnętrzną warstwę uchwytną za pomocą

zmysłów mogła się przejawiać ekspresja odwiecznego *Logosu*, żeby naprowadzała odbiorców na ślady tego, co stanowi o prawdzie ostatecznej, o pełni ludzkiej rzeczywistości, w tym tej ściśle egzystencjalnej, w której światło i ciemność, dobro i zło, wojna i zgoda nieustannie się odkrywają i zakrywają w bytowej nieskrytości, jak powiedziała by Heidegger. Co w konsekwencji oznacza, że sztuka wiedzie ku rejonom świętym, ku temu, co właściwie niewyraźalne.

Jarosław Modzelewski: zachęta do kontemplacji

W związku z powyższym, żeby nie poprzestawać jedynie na teoretycznych dywagacjach, wybrałem do szczególniejszej analizy obraz, w którym kategoria tajemnicy i prawdy przemawia do mnie najmocniej, i w których rozbłyski *sacrum* dają się semantycznie ukonkretnić. Wyszedł on spod ręki (umysłu i serca) Jarosława Modzelewskiego, a w sensie narracyjnym odnosi się do zdarzenia, jakim było Zwiastowanie, o którym wiemy pośrednio poprzez wspomnienie Najświętszej Marii Panny. Dążąc do zrozumienia tego, co przeżyła jako młoda dziewczyna, po jakimś dłuższym czasie zwierzyła się ona z owego faktu św. Łukaszowi, a ten zapisał usłyszane treści w swojej Ewangelii. Mamy tutaj do czynienia z podwójnym zapośredniczeniem: opowieść samej Maryi i opis ewangelisty. Mimo to źródło pozostaje w swej istocie zakryte. Samo wszakże Zwiastowanie ma budowę dramatyczną, o wielkiej intensywności emocjonalnej i religijnej. Oto zjawia się czy może sfruwa anioł w niewidzialną tkankę umysłu Maryi, wywołując w Niej swego rodzaju szok, doznanie tremendum i fascinosum, mimo że słyszy: „Nie lękaj się, nie trwóż”. Później następuje niecodzienne solilokwium w obecności anioła Gabriela (imię to znaczy moc boża, mąż boży), wysłannika i posłańca Jahwe. Kulminacją prowadzonej rozmowy są słowa: „Jak urodzę syna, skoro nie doświadczyłam pożycia z mężem, z Józefem?” I najważniejsze zaraz

po tym pytaniu: „Dobrze, niech tak się stanie, o czym ty, Gabrielu, mówisz”. Odtąd Maryja rozmyślała wszystkim, czego stała się współuczestniczką, zapewne porównywała wydarzenia osobistego życia, przepełnione trudnymi do natychmiastowego zrozumienia znaczeniami. Toteż malarze, tak dawni, jak i współcześni, przedstawiają jeden tylko aspekt Zwiastowania, jako że nie tworzą używając „oka kamery”. Za pomocą środków malarskich sugerują określone stany przeżyciowe, jakich mogła doświadczać Maryja. To zjawisko wewnętrzne, być może czasowo krótkie, zostaje przedłużone na całe Jej życie. I dopiero z perspektywy męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa mogła spojrzeć na samą siebie jako na Matkę Boga (*Theotòkos*).

To, o czym dotychczas napisałem, naprowadza na fundamentalne twierdzenie: proces malarskiego tworzenia zachodzi zanim powstanie obraz. Modzelewski musiał więc najpierw uczestniczyć w intelektualnej pracy teologicznej, zastanowić się nad wymową swojego „pomysłu na obraz”, bez przerwy przejęty sprawą tajemnicy, będącej rdzeniem jego twórczej i życiowej aktywności, świadom, że i nigdy nie jest w stanie jej wyczerpać, jako że pozostaje ona nieosiągalnym horyzontem, co zresztą przydaje mocy poznawczej i atrakcyjności malarstwu i sztuce w ogólności. Jest zanurzony w tradycji malarskiej, ale poszukuje własnych narzędzi ekspresji. Chce przemawiać do współczesnego odbiorcy, stąd jego dążenie do prostoty, ograniczenie przedstawienia do niezbędnego minimum. Oddala zarówno detale z przestrzeni domu w Nazarecie i obyczaju żydowskiego, poza kilkoma wyjątkami, jak i te narosłe w standardach ikonograficznych, po to, żeby wzmóc siłę kontemplatywną u oglądających. Ciemne, brązowe tło, czyli ściany izby z prostokątem błękitnego okna, postać odwróconego tyłem anioła, którego twarz i ręce zostały nieco rozświetlone lazurem spływającym z okna oraz siedząca osoba (istota, jak twierdzi malarz) Maryi, która zszywa dwa

kawałki tkaniny służącej jako zasłona w świątyni jerozolimskiej, cały ten wykreowany wygląd niesie symboliczne treści. Dlaczego Maryja zszywa część tkaniny lewą ręką i nie używa do pracy igły i nici? – nie wiadomo. W każdym razie efekt medytacyjny ma być wynikiem poniższego założenia: jak najmniej rzeczy z dookolnego świata, ponieważ istotne pozostaje duchowe napięcie, charakterystyka anioła i Maryi. Modzelewski zachował wszakże kilka rekwizytów z estetycznej przeszłości, mianowicie wspomniane już okno z błękitną przestrzenią, lilię w ręku anioła, jak w sztuce włoskiej oraz Maryję zszywającą pasma płótna. Jakie jest przesłanie teologiczne sugerowane przez jego dzieło?

Najpierw zauważmy: nie panuje na nim żaden ruch, nie ma znaku obecności Boga Ojca i Ducha Świętego. Nijakiej aluzji do bliskości którejkolwiek z osób Trójcy Świętej, nawet w postaci nadnaturalnego światła. Widzimy charakterystyczne zaciemnienie obrazu z jaskrawą kolorystyką czerwieni i zieleni. Jedynym świadkiem nieba jest stojący anioł z białą, pięciokwiatową lilią. Jest to więc ten moment, kiedy znajduje się on przed Maryją przez dłuższą chwilę. Ona poznaje po lilii w jego ręku – białym kwiecie czystości, że ma do czynienia z posłańcem z góry. Biel to kolor nierozczepionego światła, znak radości, świątecznego nastroju, zwycięstwa i wiecznej chwały. U Modzelewskiego oznacza przede wszystkim doskonałą czystość i dziewictwo. Biel lilii uwyrażnia się na tle podłużnego, błękitnego okna, którego kolor odsyła do Transcendencji i wszystkiego, co ma z Nią jakiś związek. Łączy się również znaczeniowo z purpurą i bielą, przeto nieskazitelną i czystością. Dlatego kolor niebieski został kolorem Matki Boskiej, a niebiesko-biały symptomem poświęcenia się Niepokalanej Dziewicy.

Modzelewski idzie w poprzek tego dziedzictwa. Zastosował w przedstawieniu Maryi kolorystykę zieleni oraz czerwieni. Nie wprowadził żywiołu zmiany, postacie są zastygłe w brązowo-ciemnej przestrzeni. Kolor czerwony zszywanego przez Maryję płótna narzuca metaforykę ognia i krwi, wojny i namiętności, cielesności i macierzyństwa, wiąże Maryję z ziemią, a błękit okna z niebem. Na wielu historycznych przedstawieniach Matka Boska nosi pod niebieskim płaszczem czerwoną suknię. Kolor czerwony, zgodnie z Prawem Mojżeszowym, należy do barw używanych w kulcie liturgicznym. To wyraz siły i młodości, choć na obrazie Modzelewskiego Maryja nie jest młodą dziewczyną, raczej sprawia wrażenie kogoś doświadczonego egzystencjalnie, zatroskanego, wręcz przygnębionego. Dlaczego? Być może malarz chciał antycypować przyszłe Jej doświadczenia, zwłaszcza te bolesne, na które zwrócił uwagę Maryi starzec Symeon. A może jest to Maryja z czasu, kiedy opowiadała swą niepojętą historię św. Łukaszowi? Kto wie? Na obrazie Maryja wykonuje określone gesty, ale nie niosą one znaczeń łatwych do rozszyfrowania. Oczywiście, zszywanie tkaniny to nawiązanie do zasłony w świątyni jerozolimskiej, która znowu się rozedrze podczas konania Jezusa na wzgórzu Golgoty. Warto pamiętać, że każdy element świątyni został zamierzony jako naśladowanie i wyobrażenie wszechświata, jej otwarta brama oznacza bramę nieba, bo niebo jest niewidzialne, lecz nie zamknięte.

Jeżeli zaś chodzi o postać anioła, raz z lilią w ręce, raz bez lilii, została ona ledwie zarysowana. Czy z tej racji, że anioł to byt duchowy, obdarzony swoistym umysłem, zaludniający przestrzeń między ludźmi a światem nadprzyrodzonym jako „Boża ekspresja”, „Boży język”? Ogłosił on najważniejsze wydarzenia Dobrej Nowiny: narodzenie Jana Chrzciciela i narodzenie Jezusa. Opiekował się Świętą Rodziną,

nawiedzał Józefa w snach, miał podać kielich podczas agonii Syna Bożego, także obwieszczał Jezusowe zmartwychwstanie. Ale wiemy o tym skądinąd. U Modzelewskiego widzimy anioła od tyłu. To dosyć powszechna praktyka, stosowana chociażby przez niderlandzkiego artystę Pietera Bruegela (starszego). Ten nie jest aniołem Fra Angelico, odzianym w olśniewającą szatę, by wskazać, że tak ubrani aniołowie poświęceni są całkowicie Bogu, ze skrzydłami będącymi obrazem prędkiego biegu. Mógłby być najpewniej nagi, nagość bowiem właściwie oddaje naturę aniołów, ale taki nie jest. Szatę nosi ciemną, jakby zjednaną z eterycznym ciałem i wskazuje na kogoś ważniejszego, na Maryję, chce zainteresować Jej zwyczajnością i prostotą. Któż wówczas patrzył na Nazaret? Liczyła się głównie Jerozolima, a właściwie wielki Rzym. Tu anioł skupia uwagę odbiorcy na samej Dziewicy, na cudzie poczęcia i narodzenia, na tajemnicy miłości Boga do swoich stworzeń. Umiar, asceza, redukcja w przedstawieniu Modzelewskiego temu właściwie służą. Szkoda jedynie, że wzrok anioła nie spotyka się ze wzrokiem Maryi i nie dochodzi do symbiozy spojrzeń. Zapewne dlatego, że malarz uchwycił scenę już po zakończeniu rozmowy anioła z Maryją i jej wypowiedzianym „fiat”, w momencie „pomiędzy”, jak sam określił.

Reasumując: obraz Jarosława Modzelewskiego przynależy do typu malarstwa sakralnego. W zamierzeniu miał mieć (i ma) wymiar kontemplacyjny. Nie wskazuje – poprzez ukształtowanie postaci, gesty, kolorystykę, przestrzeń, perspektywę – szeregu motywów teologicznych. Uwypukla natomiast pewne aspekty wydarzenia Zwiastowania. Oto one:

– spotkanie Bożego wysłannika dokonało się na ziemski sposób, w ludzkim języku, w określonym czasie i miejscu, stąd oszczędny sposób malarskiego obrazowania;

– nad całością i głębią obrazu unosi się cień tajemnicy, zaś prostota i minimalizm ukazują, że wiele sekretów kryją sprawy najprostsze;

– stonowaną ekspresję gestów „bohaterów” obrazu wypada porównać do języka werbalnego, bo niosą określony ton, charakter, uczucie, mogą być napięte lub rozluźnione, szybkie lub spokojne. Całość, by użyć formuły Dante Alighieri, to widzialna mowa;

– w obszarze teologicznym rzeczona prezentację malarską uznaję za dosyć oryginalną, nawet zaskakującą i nie przegadaną. Może ułatwiać adorację, skłaniać do refleksji modlitewnej, kierować myśl ku mocnemu Ty;

– kontemplacja duchowa rozpoczyna się w chwili, kiedy obraz nie zatrzymuje uwagi na samym sobie, lecz, zgodnie z etymologią słowa „symbol”, dwa rozłamane gliniane sztabki złączy ponownie w jeden znak osobowej tożsamości tych, którzy po dłuższym rozstaniu ponownie spotkali się ze sobą. Umowność obrazu Jarosława Modzelewskiego sugeruje stany nienazywalne, doświadczane w intuicji religijnej i zarazem estetycznej, w świetle odkrytej Prawdy;

– ten obraz mówi niemal to samo, co zostało wplecione przez Rilkego w część jego sławnego wiersza *Starożytny tors Apollina*, w tłumaczeniu Andrzeja Lama:

każda kamienna drabina

cię widzi. Musisz swe życie odmienić.

Wasilków, grudzień 2025 r.

ks. prof. Jan Sochoń

Przypisy:

[1] Oczywiście, nie nawiązuję przez to do czasów manieryzmu i baroku, kiedy to nastąpiło wyraźne zbliżenie malarstwa do poezji, jako że to pierwsze ilustrowało poezję w zamian za otrzymywaną od niej tematykę. O związkach i odejściach malarstwa i poezji instruktywnie pisał Władysław Tatarkiewicz w tekście *Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji*, w: tegoż, *O filozofii i sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 310-344.

[2] Horacy, *Ars poetica, List do Pizonów* (360), przekł. Marcelli Motty, przytaczam za E. Gilsonem, który tej sprawie poświęcił wiele miejsca w książce *Materie i formy. Pojetyki szczegółowe sztuk głównych*, przekł.

Maria Gawron-Zaborska, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2023, s. 101-126.

[3] Nie rozważam problemów związanych z interpretacją wybranych utworów polskiej poezji współczesnej, w których dostrzegamy związek z malarstwem, ponieważ uczynił to już – i to w znakomitym stylu, podając celne analizy tekstów poetyckich Adama Czerniawskiego, Adama Zagajewskiego, Krzysztofa Lisowskiego, Aleksandra Wata, Rafała Wojaczka i Czesława Miłosza – Adam Dziadek w rozprawie *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

[4] Powołałem się w tych analizach na pierwszy tom wydanej dosyć dawno, ale wielce inspirującej, pracy Atanazego Urbana *Jezus Chrystus*, Pallottinum, Poznań 1954, s. 73-103.