

Ks. Jan Sochoń: Gorące łzy św. Faustyny. Przywrócić blask malarstwu katolickiemu

To, że potrafiliśmy zawrzeć intelektualny sojusz z wybitnymi umysłami Grecji, Rzymu czy natchnionymi prorocत्वami świata biblijnego, że zyskaliśmy zdolność poruszania się i dokonywania zmian, że utrwaliliśmy przekonanie, iż do Boga można się zbliżyć poprzez piękno, że tkwiące w nas realne poczucie jedności chrześcijaństwa, wzmocniliśmy „etyką współczucia i miłosierdzia” – wszystko to i znacznie więcej pojawiło się właśnie we wspomnianym stuleciu między konsekracją Cluny a odbudową Chartres – pisał ks. Jan Sochoń w tekście „Gorące łzy św. Faustyny. Przywrócić blask malarstwu katolickiemu”.

Malowanie obrazu sakralnego stanowi zadanie, które nie może się powieść. Mówią o tym łzy św. Faustyny. Płacz nad namalowanym zgodnie z jej wskazówkami obrazem Eugeniusza Kazimirowskiego to płacz nad nieuchwytnością epifanii, nad nieprzydatnością słów i obrazów, nad

*bezradnością wobec tego, co
radykałnie przekracza znane nam
kategorie.*

Dariusz Karłowicz

Z góry zakładam, że tytuł tej wypowiedzi wielu czytelników od razu zniechęci do dalszej lektury. Sugeruje wszakże, iż współczesne dzieła, w szczególności malarskie, znalazły się na równi pochyłej, prowadzącej do estetycznej i kulturowej przepaści, z której nie ma właściwie żadnego rozsądnego wyjścia. A ponadto, co miałoby znaczyć pojęcie „malarstwa katolickiego”?[1]. Pomni na kontrowersje związane chociażby z kategorią „literatury katolickiej”, swego czasu propagowanej przez Stefanię Skwarczyńską, czy w ogóle twórczości nakierowanej na ujęcie tego, co przynosi doświadczenie religijne, w węższym sensie: to obramowane dogmatem Chrystusowego wcielenia – orędownicy pewnych środowisk niezbyt przychylnie odnoszą się do wszelakiego rodzaju konfesyjnych form artystycznej ekspresji. Wystarczy tytułem przykładu przywołać emocje i ostre polemiki wywołane przez wybitnego malarza Macieja Świeszewskiego, który zaproponował własną wersję Ostatniej Wieczerzy. Obraz ten znajduje się obecnie w holu gdańskiego lotniska, co samo w sobie jest zadziwiające i zarazem bardzo znaczące. Czy jego propozycja może świadczyć o pewnego rodzaju „szlachetnym drgnięciu” w świadomości malarskiej obecnie tworzących artystów?

Sztuka sakralna i życie religijne

Trudno w tej sprawie o trafne i uogólniające opinie. Generalnie bowiem dostrzega się kryzys katolickiego malarstwa religijnego, nie mówiąc już o dogłębnym zaniku wrażliwości na to, co święte w obszarze sakralnego myślenia architektonicznego. W tej sferze na terenach polskich panował na ogół styl neogotycki i neobarokowy, rzadziej romański i renesansowy. W początkach XX wieku nastąpiły pewne zmiany, które ogólnie wypada nazwać modernistycznymi. Najbardziej reprezentatywnym wyrazem tego typu dążeń jest oryginalnie pomyślany i skomponowany na planie centralnym kościół św. Rocha w Białymstoku, zaprojektowany przez Oskara Sosnowskiego w 1928 roku, z charakterystyczną (widoczną z daleka) figurą Jezusa, wyrzeźbioną przez prof. Stanisława Horno-Popławskiego. Tendencje nowoczesne połączone najczęściej z dążeniami konstruktywistycznymi, gdzie podkreśla się zagadnienie BUDOWY, prostoty i logiki maszyny, a nie formy[2], stały się znakiem rozpoznawczym tamtych lat, z rzadka tylko przynosząc godne uwagi rozwiązania, takie chociażby jak kaplica Matki Boskiej Anielskiej w zakładzie dla niewidomych w podwarszawskich Laskach.

Ten wizjonerski w swej prostocie i niepowtarzalności projekt zaproponował w 1925 roku Łukasz Wolski, stosując nieokorowane pnie sosny, głównie jako kolumny we wnętrzu budowli. Całość tego twórczego przedsięwzięcia wytwarza niebywałą aurę kontemplacyjną, daje poczucie duchowego zakorzenienia w tym, co zharmonizowane z porządkiem natury otwierającej na stwórczą obecność Boga. Podobne wrażenie wzbudza neoklasykistyczna figura *Matki Boskiej Jazłowieckiej* Tomasza Oskara Sosnowskiego, rzeźbiarza urodzonego w 1810 roku na Wołyniu, profesora w Akademii św. Łukasza z Rzymie. U niego właśnie (po obejrzeniu dzieła na wystawie w Wiedniu) matka Marcelina Darowska zamówiła replikę dla swego konwentu w Jazłowcu

(dzisiaj w Szymanowie, u ss. niepokalanek), co zdaje się wskazywać na modelową wręcz relację pomiędzy mecenatem ze strony Kościoła a twórczością artystyczną[3].

Te czasy wszakże bezpowrotnie przeminęły i w XXI wieku katolickie malarstwo konfesyjne w sensie współczesnym (poza wyjątkami) przestało towarzyszyć szeroko pojętemu życiu wspólnot religijnych, stale poddawane presji postaw ateistycznych bądź obojętnych na przekazy biblijne i głos Kościoła. Zdarza się też coraz częściej, że przybiera ono wyraz obrazoburczy, skandaliczny, szkalujący podstawowe zasady i normy światopoglądu wyznawanego przez ludzi wierzących. Niewiele odnajdziemy teraz obrazów, które dorównywałyby arcydziełom w rodzaju *Ecce Homo* Adama Chmielowskiego, *Krajobraz wiosenny z Tobiaszem* Jacka Malczewskiego czy nawet *Zwiastowanie* Vlastimila Hofmana, spolszczonego malarza pochodzenia czeskiego, zmarłego w 1972 roku. Bo oto związki z wielowiekową tradycją estetyczną zostały właściwie zerwane, gdyż władztwo i potęga kartezyjańskiego przewrotu, czyniącego z ludzkiej świadomości niezbywalną podstawę każdej procedury uzasadniającej, okazały się kulturowo obowiązujące. Wrażenie, że w nowożytności mamy do czynienia z całkowicie nowym modelem świata pozostało, czyniąc spustoszenie także w sferze jakości związanych z pięknem.

Wzorce sztuki chrześcijańskiej

W powojennej Polsce doszło wręcz do zapaści. W większości świątyń zapanowała „aktywność styropianowa”, połączona z emblematyką patriotyczną. Ich wnętrza, jako że przeciętny architekt nie był artystą, zaczęły przypominać betonowe pomieszczenia do gier sportowych albo

remizy strażackie. Intencje takich działań – zapewne szlachetne i pragmatyczne – prowadziły do obniżenia smaku artystycznego oraz porzucenia cywilizacyjnie wzniosłych wzorców chrześcijańskiej sztuki, których ukoronowaniem była katedra w Chartres. Ona to zbudowała pomost między stylem romańskim i gotykiem, między światem Abelarda i światem św. Tomasza z Akwinu, rzeczywistością nienasyconej ciekawości oraz obszarem systemów i porządku. Katedra to właściwie wielki traktat symbolicznie odnoszący do treści filozoficzno-teologicznych, pomieszczony w kamiennej materii. Owe znaki czyniły z katedry tekst kultury, domagający się rozumiejącej interpretacji, ale mający również charakter dydaktyczno-wychowawczy. Marcel Proust natychmiast uchwycił, że katedry to znak wieczności w przygodnej teraźniejszości świata. Ale ponieważ (zgodnie z doktryną tomistyczną) człowiek nie może bezpośrednio poznać Boga, musi on z konieczności opierać się na rzeczach, by do Niego dojść, stąd rzeczy widzialne nabierają wyjątkowego znaczenia.

Owo znaczenie nie wypływa jednak z samego faktu ich istnienia, lecz z tego, że mogą zostać przekształcone w znaki i dzięki temu sugerować stany nadprzyrodzone. Mając w widzialnych przedmiotach upodobanie, doświadczamy obecności piękna, potrafimy wznieść się na wyżyny religijnej medytacji. Katedra zyskała przeto (dzięki między innymi innowacjom technicznym takim jak sklepienie krzyżowo-żebrowe, luki przyporowe, zastosowaniu kamiennych żeber i mniej masywnych murów) niespotykany dotąd powab. Rozświetlona od wewnątrz grą światła i cienia, harmonijną racjonalnością wszystkich swoich elementów strukturalnych, które zaczęły pełnić określone funkcje, wysoka i strzelista aż pod samo niebo, obudowana wieżami i wieżyczkami, podkreślającymi przewagę spraw wysokich nad niskimi, jak i pęd ku wzniosłości – stała się wyrazem religijnego i związanego z pięknem światopoglądu, uwypuklając rangę zarówno czynników

duchowych, jak i realistycznych. Syntetyzowała w sobie chrześcijańskie i europejskie uniwersum historyczne, w tym ówczesnie dostępną wiedzę, na wzór *Złotej legendy* dominikanina Jakuba de Voragine, *Zwierciadła prawa* Guillaume Duranda i nade wszystko *Sumy teologii* św. Tomasza z Akwinu. To ostatnie porównanie stało się popularne za sprawą amerykańskiego historyka sztuki Erwina Panofskyego, jak też wybitnego mediewisty Etienne'a Gilsona, którzy podkreślali paralelizm między gotycką architekturą katedr a strukturą argumentacji scholastycznej i prowadzenia dysput filozoficznych. Formalny układ dzieła św. Tomasza z Akwinu odpowiadał po prostu układowi podpór, filarów bądź sklepień katedry. W ten sposób księga architektury zespoliła się z pisarstwem filozoficznym. Z biegiem czasu każde arcydzieło sztuki kojarzono z cudownością i szlachetnością katedry. Traktowano tak chociażby *Boską Komedię* Dantego, twórczość Szekspira, a także arcydzieło Marcela Prousta. Ten okres, zakotwiczony w XII wieku, dał impuls europejskiej kulturze. To, że potrafiliśmy zawrzeć intelektualny sojusz z wybitnymi umysłami Grecji, Rzymu czy natchnionymi prorocत्वami świata biblijnego, że zyskaliśmy zdolność poruszania się i dokonywania zmian, że utrwaliliśmy przekonanie, iż do Boga można się zbliżyć poprzez piękno, że tkwiące w nas realne poczucie jedności chrześcijaństwa, wzmocniliśmy „etyką współczucia i miłosierdzia” – wszystko to i znacznie więcej pojawiło się właśnie we wspomnianym stuleciu między konsekracją Cluny a odbudową Chartres[4].

Namalować katolicyzm od nowa

Dzisiaj niewiele pozostało z wyżej wymienionych cywilizacyjnych wspaniałości, kształtujących nieodmiennie i przez wieki antropologiczne ramy europejskiego etosu życia. Zostaliśmy zepchnięci

na samo dno ponowoczesnej, często ogłupiającej, rampy społecznej, gdzie króluje, podsycane przez media, ludzkie „ja”, wyzbyte jakichkolwiek norm moralnych poza tymi, które sankcjonują najbardziej niedorzeczne, oparte na samowoli i zuchwalstwie egzystencjalnym koncepty. Sztuka tedy przesycona kanonami, wymogami dogmatyki bądź (niekiedy) zwyczajami pobożności wydaje się stać w sprzeczności wobec całkowitej wolności artysty, który uznaje ją za fundament swojej profesji.

Po co więc zważać na moralne konsekwencje procesów artystycznych. Twórca nie musi tworzyć piękna, mówić prawdy, dysponować wyczuciem smaku i gustu, mieć utalentowanych rąk, zachwycać ani wzruszać. Ma natomiast być sobą według własnych zasad, nie wyłączając nawet lekkiego naruszania prawa, żywić się wszechogarniającą kreatywnością, szczerością posuniętą aż po granice bezwstydu, gdyż nie wymaga się od niego żadnych niecodziennych umiejętności, wiedzy bądź talentu. Wystarczy, że będzie chciał wyrażać swoje impresje, by zyskać walor autentyczności, wejść w społeczny obszar zarezerwowany dotąd dla tak zwanej sztuki wysokiej, teraz obniżonej do poziomu składowiska w supermarkecie. Czyż za dzieło mistrzowskie uznamy zaprezentowany w sali muzealnej odkurzacz, odróżniony od zwykłego przedmiotu otoczką fluoryzującego światła albo piłki do koszykówki bezładnie porzucane w akwariu[5]?

Między innymi z powyżej zaprezentowanych przyczyn Fundacja Świętego Mikołaja, redakcja Teologii Politycznej oraz rzymski Instytut Kultury św. Jana Pawła II z Angelicum, pod błyskotliwym okiem Dariusza Karłowicza, pisarza, filozofa, eseisty i działacza społecznego, wyznaczyły dalekosiężny cel, żeby zareagować na wyraźne oznaki upadku sztuki przeznaczonej na potrzeby Kościoła, i co za tym idzie

wiążące się bezpośrednio z inspiracjami ściśle religijnymi.

Postanowiono także dać jasny przekaz włodarzom kościelnym, żeby spróbowali (po wiekach zaniedbań) przywrócić funkcjonowanie i znaczenie mecenatu, bez którego współczesny twórca nie jest w stanie wypełniać swoich zamierzeń, zwłaszcza tych dotyczących przestrzeni świętej. Rzadko przecież zdarzają się tacy artyści, jak choćby Michał Anioł, który bez względu na to, czy otrzymywał czy nie otrzymywał od papieża Juliusza II godziwej zapłaty za swoje dzieła, wciąż je tworzył i nie ustawał w tym wysiłku.

Wspomniany cel ujęto w postulatywne zdanie-sąd: trzeba namalować katolicyzm od nowa. Ważny pozostaje tu czasownik „namalować”. Wskazuje wszak na malarstwo – najszlachetniejsze spośród wszelkich sztuk pięknych, mające moc przedstawiania najbardziej nieuchwytnych doznań wewnętrznych. I mimo że anikonizm (z grec. *an* – przeczenie i *eicona* – obraz, przedstawienie), czyli brak materialnych przedstawień świata naturalnego i/lub nadnaturalnego, obecny w różnym stopniu w wielu kulturach, realnie dotknął chrześcijaństwa pierwszych wieków, to jednak nie wpłynął w znaczącym stopniu, mimo napięć wywołanych przez ikonoklazm i rewolucję Lutera, na spowolnienie rozwoju przedstawień malarskich, które nawet w naszej epoce panoszenia się „cyfrowych tubylców” nie straciły siły oddziaływania, o czym na portalu Teologii Politycznej wypowiedali się znawcy zagadnienia, profesorowie Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska, ks. Waldemar Chrostowski oraz ks. Józef Naumowicz. W ogóle sporą uwagę projektodawcy tego wydarzenia położyli na jego wymiar intelektualny, mając świadomość, że aby osiągnąć spodziewane efekty, trzeba najpierw dokonać procesu rozumienia, zgodnie z hermeneutyczną zasadą: zrozum, a następnie działaj. Stąd zaproszeni do współpracy polscy malarze zgodnie zauważyli, że będą sądować arcytrudne zadanie, do którego należy się odpowiednio przygotować, „mierząc siły

na zamiary”, jak również reagować na ewentualne krytyki, podszyte emocjami nie tylko artystycznej natury, kwitujące zamysł ironicznym zawołaniem: czyż mamy do czynienia z chęcią ponownego namalowania Matki Boskiej Częstochowskiej?

Malarstwo sakralne dzisiaj

Tymczasem chodzi o przywracanie do życia malarstwa sakralnego, wypowiedanie religijnych prawd wiary w języku obecnej wrażliwości, by mogły przemawiać do odbiorcy doskonałością nie tylko formalną, ale i niezwykłą dramaturgią, pobudzającą do duchowych uniesień podprowadzających pod sam prób Bożych rzeczywistości. Mają to być obrazy przełamujące subiektywne upodobania na rzecz piękna obiektywnego, czegoś co uosabia wschodni kanon ikony, w katolicyzmie natomiast odnosi się do treści dogmatycznych, pobożności ukształtowanej w tradycji za pomocą perfekcyjnej formy przybierającej najróżniejsze oblicza, otwartej na historyczne dokonania sztuki, nie wyłączając tej współczesnej. Obrazy sakralne powinny równoważyć w sobie „to, co subiektywne” i „to, co obiektywne”, czyli idealne wyobrażenie odsłaniane przez każde poczucie artystyczne oraz rzeczywistość wskazywaną przez umysł malarza. Stąd też jedność formy, harmonia części składowych i wzorowość wykonania muszą być spełniane. Żeby obraz przyciągał uwagę odbiorcy nie tylko tematem (tu: Boże miłosierdzie) i żeby ów temat nie był jedynym punktem poruszającym oglądających, ale by oddziaływał całą głębią formalno-treściowej struktury.

W arcydzielnych przypadkach osiągnięcie takiego efektu jest możliwe, choć nigdy łatwe nie było i zapewne nie będzie. Człowiek w swej bytowej przygodności, ograniczonej poznawczo i egzystencjalnie, nie może z odsłoniętą twarzą zetknąć się z Bogiem, a jedynie ujrzeć Jego cień lub doświadczyć oddziaływania boskich energii. Mimo to nieustannie poszukuje sposobów i środków umożliwiających wejście w ten tajemny stan. Historia chrześcijańskiej cywilizacji utkana jest z trudnych wręcz do ogarnięcia owoców ducha sakralnego, zarówno w tradycji zachodniej, jak i wschodniej. W tej ostatniej wyjątkowe znaczenie zyskała tak zwana perspektywa odwrócona, najpełniej realizowanej w ikonie. W tym przypadku punkt zbiegu linii perspektywy nie znajduje się na ikonie lecz przed nią, w miejscu, w którym stoi osoba modląca się, a „rzeczywistość” zobrazowana jest jednocześnie z kilku punktów widzenia. Postacie zawsze, niezależnie od ich realnego ustawienia w przestrzeni, zwrócone są ku osobie modlącej się, budowle zaś są oddane jednocześnie od wewnątrz i z zewnątrz. W ten sposób przedstawiony na ikonie świat Boski otacza kontemplującą osobę i to nie ona patrzy na ten świat, lecz właściwie Boski świat patrzy na nią. Dlatego ikona jest oknem na Niewidzialne, miejscem teofanii[6], o czym poświadczają także najwybitniejsze dokonania Jerzego Nowosielskiego.

Należy wszakże dopowiedzieć, że nad tymi wszystkimi twórczymi osiągnięciami unoszą się gorące łzy św. Faustyny Kowalskiej. W gruncie rzeczy o nią i o jej mistyczne spotkania z Chrystusem chodzi, jako że zaproponowano wybranym malarzom, żeby namalowali obraz Miłosierdzia Bożego zgodnie ze wskazaniem, jakie odnajdujemy w Dzienniczku – objawionym zapisie wypowiedzi wielkiej mistyczki współczesności, której idee (i to niezwykle szybko) rozpromieniły się dosłownie na cały świat. Któż by się spodziewał, że tak właśnie się

stanie, skoro iskra Bożego miłosierdzia przez wieki z trudem dobijała się do teologicznego uznania przez Urząd Nauczycielki Kościoła. Ci artyści to: Jarosław Modzelewski, Ignacy Czwartos, Wincenty Czwartos, Jacek Dłużewski, Wojciech Głogowski, Jacek Hajnos OP, Krzysztof Klimek, Bogna Podbielska, Beata Stankiewicz, Artur Wąsowski. Niektórzy z nich, uznani i szanowani, pozostali na dobrej drodze artystycznego rozwoju.

Podjęli się zadania prawie niemożliwego. Przedstawić własną wizję Jezusa Miłosiernego, która mogłaby służyć religijnemu kukowi i znaleźć miejsce w dzisiejszej przestrzeni świątynnej. Potrzebujemy przecież widzialnych znaków, które wspomagają w modlitewnej adoracji. Jesteśmy zjednani przez porządek cielesno-duchowy i w nim ukazujemy wszelkiego typu emocje wykraczające poza zmysłowy obszar istnienia. Malarstwo przynosi taką szansę, ponieważ zawiera w swej istocie coś rzadko spotykanego w innych gatunkach sztuki, mianowicie: widzialne ukonkretnienie stery przeżyć duchowych, ujawniającą przezroczystość ducha, przezroczystość Logosu w rzeczywistości, jak by to wyraził Joseph Ratzinger XVI[7]. Nic przeto dziwnego, że wielu z nich wpadło w swego rodzaju pobudzający niepokój. Jak uchwycić istotę Boskiego miłosierdzia w widzialnym oznakowaniu? Nie chodzi, co mogłoby być pułapką, o zarysowanie fizycznej postaci Jezusa[8].

Nie ukrywajmy, Chrystus przybierając ziemską postać, sprawił niemało kłopotu teologom chrześcijańskim, których fundamentalnym zapleczem myślowym był platonizm. Bo jaki rodzaj wyobrażenia Chrystusa mamy na myśli? Czy chodzi o ten prawdziwy i niezmienny wygląd, ujmujący Jego istotne cechy, czy ten, który przybrał dla ludzi tylko, wcielając się w sługę? Kwestie te zaprzętały uwagę wielu

wyznawcom wcielonego Stwórcy, pozostawiając ich albo na granicy ortodoksji, albo teologicznej herezji. Nadto wchodziły tutaj w obszar rozważań problemy powiązane z pięknem. Czy pozostaje ono odbłaskiem boskiego piękna pojmowanego w sensie ontycznym jako transcendentalne, czy raczej wznosi się analogicznie jako zwielokrotnione piękno ziemskiego doświadczenia? Pytań pojawia się zresztą o wiele więcej. Zapytajmy przeto, jak odnieśli się do powyższych aporii przyzwani do współpracy malarze?

Artyści malarze wobec projektu Teologii Politycznej

Wszyscy byli zaskoczeni zaproszeniem do tak nieoczekiwanego tematu. Jedni uznali to za niewyobrażalne wyzwanie, inni za znak opatrnościowej ingerencji i konieczności wzmożenia własnej twórczej aktywności. Jeszcze inni przyznali się do pewnego typu artystycznej bezradności, która, jak przekonywali, powinna się przemienić w akt duchowej ekstazy dającej impuls do kreatywnego działania. Problemem zasadniczym okazało się pogodzenie impulsów wyobraźni z kanonicznym widzeniem św. Faustyny, według którego powstała realizacja Eugeniusza Kazimirowskiego, ukończona w czerwcu 1934 roku. Komisja rzeczoznawców powołana przez metropolitę wileńskiego Romualda Jalbrzykowskiego w 1944 roku uznała tę realizację za bardzo cenną i na wysokim poziomie artystycznym. Dzisiaj w religijnej świadomości funkcjonuje naturalnie obraz Kazimirowskiego, lecz największym poszanowaniem cieszy się przedstawienie Adolfa Hyły, ucznia Jacka Malczewskiego, który w ciągu całego życia namalował 240 obrazów Jezusa Miłosiernego. Ten z podpisem „Jezu, ufam Tobie”, najbardziej znany, znajduje się w kaplicy sióstr Zgromadzenia Matki Bożej Miłosiernej w Łagiewnikach.

Warto też wspomnieć o dokonaniu Stanisława Kaczora-Batowskiego, którego wizję Miłosierdzia Bożego można oglądać w kościele Miłosierdzia Bożego w Krakowie przy ulicy Smoleńsk. Moim zdaniem zasługuje ono na szersze spopularyzowanie. Wiele zresztą powstało i nadal powstaje malowanych wersji Jezusa Miłosiernego. Artyści uczestniczący w projekcie Teologii Politycznej mogli podczas specjalnych wykładów zapoznać się z mapką tych różnych ujęć po to, żeby w ich horyzoncie odnaleźć drogę do własnej realizacji. Niektórzy uwikłali się w realistyczne odzwierciedlenie tego, jak mógłby ewentualnie wyglądać historyczny Jezus, co niestety powiększało tylko ich malarski stres. Pozostali zdali się na podszepty ducha religijnego, który zarządza aktami sztuki sakralnej. Oddawali się lekturze Dzienniczka siostry Faustyny, starając się zgłębić teologię Bożego miłosierdzia, wysłuchali specjalistycznych wykładów na ten temat, przypuszczając, w sprzeczności wobec dawnego przekonania Jerzego Nowosielskiego[9], że zdobyta wiedza pomoże im odnaleźć malarskie narzędzie, dzięki któremu obraz Jezusa Miłosiernego zyska odświeżającą głębię, poruszy odbiorców i będzie wzbogacał sferę religijnego kultu. Stanie się wzorcową ilustracją sztuki sakralnej, godnej domu Bożego, stosownej i pięknej, zawsze wbudowanej w porządek rytu liturgicznego, wzmacniającej lub nawet ewokującej aurę bądź nastrój modlitewny.

Największą trudność stanowiło ujęcie Jezusowej twarzy i oczu. Musiało ono bowiem wykraczać poza ziemską figuratywność, przy zachowaniu postaci mającej ciało z krwi i kości, ale pozbawione tradycyjnej aureoli. Problem wszak w tym, za pomocą jakich środków malarskich zasugerować stan bytu przebóstwionego, z którego można odczytać „ślady” męki i zmartwychwstania, zachować Jezusowe spojrzenie z krzyża? Pomysł, żeby wykorzystać wzorce z Całunu Turyńskiego i Całunu z Manoppello nie okazał się zbyt szczęśliwy. Malarze zaufali

przeto własnej intuicji, często odchodząc od wytycznych, jakie Jezus dał siostrze Faustynie. Z tej racji szata Zbawiciela u Jacka Hajnosa i Bogny Podbielskiej wcale nie jest biała, zaś u Wincentego Czwartosa i Wojciecha Głogowskiego promienie „wychodzące z wnętrzości Jezusowego miłosierdzia” są nazbyt krótkie, zaś na obrazie Artura Wąsowskiego przybrały kształt czerwono-białych, otaczających postać Jezusa, eliptycznych kręgów tworzących jakby floralną bordiurę.

Czy zatem artyści, objęci patronatem środowiska Teologii Politycznej, malując Jezusa Miłosiernego, spełnili Jego słowa wypowiedziane do siostry Faustyny: „Wymaluj obraz według rysunku, który widzisz, z podpisem: Jezu, ufam Tobie. Pragnę, aby ten obraz czczono najpierw w kaplicy waszej i na całym świecie”? W obecnej chwili nie sposób na to pytanie odpowiedzieć. Potrzeba czasu, żeby wierni, kiedy już zakupione dzieła zostaną umieszczone w poszczególnych świątyniach bądź kaplicach, mogli się z nimi oswoić, to znaczy uznać za wspomagające ich przeżycia duchowe, a zwłaszcza modlitwę. Być może przestrzeń sakralna przyda owym przedstawieniom jakiegoś dodatkowego blasku. W każdym razie dotychczasowe reakcje tych, którzy obejrzeliby te prace, są skrajne. Od opinii, że „stojąc przed obrazami, nie jesteśmy prowadzeni ku sacrum i głębi spotkania z Bogiem, ale zatrzymani na etapie analiz, czy tak właśnie mógłby wyglądać Chrystus”, i że „kilka z zaprezentowanych obrazów doprowadziły do zjawiska, które jako reakcja na postać Chrystusa jest w kręgach chrześcijan rzadkością. Mianowicie rozkręciły zawrotną karuzelę śmiechu”[10], aż do autentycznej akceptacji i radości, że sztuka sakralna w Polsce powoli odzyskuje godną pochwałę jakość.

Tym bardziej, że zamysł *Teologii Politycznej* został rozłożony w czasie. Każdego roku artyści postarają się przedstawić malarsko wszystkie tajemnice różańca świętego. W 2024 roku będzie to tajemnica Zwiastowania. Proces twórczy został już poprzedzony spotkaniami artystów z teologami, którzy naświetlili najważniejsze aspekty teologii owego wydarzenia, od którego zaczęło się zbawienie świata. Efekty podjętych prac zostaną udostępnione we właściwym czasie. Oby z roku na rok imponująco rosła siła tych artystycznych dokonań, a więź Kościoła ze środowiskami twórczymi widocznie się umacniała. Trzeba nadrobić wiele zaległości, nie zawsze wynikających z marazmu elit kapłańskich. Baczyć zwłaszcza na kleryckie *ratio studiorum*, w ramach którego nie powinno zabraknąć stałych wykładów dotyczących historii sztuki i w ogóle sfery humanistycznej, wyjść do teatru, sali koncertowej bądź (a dlaczego nie?) na koncert rockowy. W epoce „bez słowa” należy największą uwagę skupić na jego wielorakiej sile, co u świtu europejskiej kultury tak bardzo podkreślali Gorgiasz i jego zwolennicy. Kościół tym się wyróżnia i równocześnie pociąga, że godzi w swym nauczaniu zaufanie do tradycji oraz otwarcie na powiewy nowoczesności, choć jej nie przecenia. Stale zachęca księży, żeby szanowali dzieła sztuki, chronili czcigodne zabytki Kościoła i byli przygotowani na to, żeby współpracować i dawać odpowiednie rady tym, którzy tworzą w duchu sakralnym.

Warto też pamiętać, że gust jest wolny, jak również malarze są wolni, toteż w ostateczności, czy konkretne dzieło zyska przychyłność, czy zostanie odrzucone, zależy nie tylko od nich, lecz także od odbiorców[11], w przypadku dzieł ściśle religijnych na swoistych prawach od tych ostatnich. I wieńcząca te rozważania kwestia: obrazu Jezusa Miłosiernego w rzeczy samej nie sposób namalować, lecz właśnie dlatego należy podejmować nieustanne wysiłki, żeby

umniejszać tę malarską niemożliwość. Dopóki trwa katolicka wiara, funkcjonuje Kościół i działają artyści do trzewi przeniknięci ideami sztuki wielbiącej miłosiernego Stwórcę wszechrzeczy.

ks. Jan Sochoń

Warszawa-Wasilków, lipiec 2023 r.

Tekst ukazał się w szóstym numerze dwumiesięcznika literackiego TOPOS w 2023 roku.

Przypisy

[1] W dokumentach II Soboru Watykańskiego odnajdujemy stwierdzenie, że nie ma żadnego stylu «kościelnego», «katolickiego», że ambicją Kościoła nigdy nie było posiadanie własnego, osobnego, ezoterycznego języka – także artystycznego. Jest to sformułowanie analogiczne do decyzji wprowadzenia do liturgii języków ojczystych. Do tego pluralizmu artystycznego nie przyznawano się dotychczas z taką otwartością, a jednak prawie cała historia sztuki kościelnej potwierdza tę zasadę, gdyż znaleźć w niej można szereg dowodów na to, że Kościół posługiwał się językiem stylistycznym i dopiero w jałowym XIX wieku niektórzy wpadli na pomysł, by tworzyć osobną «sztukę katolicką w, np. w «Bractwie św. Łukasza» w Beuron czy gdzie indziej. Należy

przypuszczać, że zasada pluralizmu oznacza także dopuszczenie do głosu w dziedzinie sztuki sakralnej wszystkich twórców przeżywających problematykę religijną i pragnących wypowiedzieć się na jej temat”.

Podaję za: J. St. Pasierb, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II*, Collectanea Theologica 1970 nr 3, s. 12.

[2] Co to jest konstruktywizm (1924), w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 417.

[3] Zob. W. Skrocki, *Polska sztuka religijna 1900-1945*, Warszawa 1990, s. 16-19.

[4] Zob. K. Clark, *Cywilizacja. Własny punkt widzenia*, tłum. A. Arno, Warszawa 2022, s. 5-56.

[5] O tych kwestiach szerzej pisałem w książce *Bezcielesny sens. Szkice z filozofii kultury*, Warszawa 2021, s. 317-331.

[6] Zob. na ten temat opracowanie Rafała Kuczyńskiego *Obrazy Nieskończoności*, Warszawa 2023.

[7] J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002.

[8] M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 63.

[9] „Malarz musi być teologiem nie w tym sensie, że jest erudytą znającym rozwój myśli teologicznej, dogmatycznej etc. – nie o to chodzi. Ale musi być teologiem w swoim malarstwie, to znaczy musi mieć absolutne poczucie integracji swoich poszukiwań malarskich ze swoją intuicją teologiczną, musi być teologiem przez malarstwo, a nie obok malarstwa” – stwierdzi! w jednej z dyskusji Nowosielski. Zob. *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 207.

[10] E. Kiedio, „*Namalować katolicyzm od nowa*”. *Co w tym przedsięwzięciu zawiodło?*. *Więź. Wiara, kultura, społeczeństwo* [strona internetowa z 27 lutego 2023 r.], dostęp 14 lipca tegoż roku.

[11] E. Gilson, *Materie i formy. Pojętyki szczegółowe sztuk głównych*, przekł. Maria Gawron-Zaborska, Warszawa 2023, s. 120-121.

