

3. Afirmacja i krytyka polskiej religijności w sztuce początku XXI stulecia

Rozważania w tym rozdziale wskazują na relację transcendentaliów z bóstwem i wartością *sacrum*, którą na swój sposób realizuje naród polski, uczestnicząc w tym, co święte, także przez dzieła sztuki. Podkreślony jest sposób usuwania się wartości estetycznych na rzecz wartości *sacrum* w sztuce sakralnej (poświęconej). W jej obrębie wyodrębnione są sztuka liturgiczna, paraliturgiczna, odróżnione zaś od niej sztuka religijna i konfesyjna. Metafizyczność sztuki i metafizyczność w sztuce służące *sacrum* z udziałem jakości estetycznie wartościowych w sposób opisany przez Władysława Stróżewskiego, w sztuce współczesnej pojawiać się mogą zgodnie z wprowadzonymi już obserwacjami Grzegorza Sztabińskiego. Właściwa więc ma być w tej sztuce erozja dawnych systemów ikonograficznych (czemu sztuka polska przeczy, rozbudowując je), sugerowanie jedynie powierzchniowej „skóry” albo marginesów transcendencji (poszerzanych jednak przez intensyfikację, odwracanie subwersji albo przez „aktywne przeżywanie” przez zaangażowanego twórcę), wreszcie ograniczenie się do obserwacji tylko prywatnych praktyk religijnych, często krytycznych.

Wykorzystanie takich (nowych, ale także tradycyjnych) jakości odsłania ideę *sacrum* i ideę polską w ich wzajemnej relacji. Wskazują to kolejne opisy wybranych dzieł. Ostatecznie podkreślona jest oryginalna afirmatywność polskiej sztuki związanej z *sacrum* w czasach krytyki i intensywności doznań.

Religia, sztuka i naród

Postawa wobec transcendentaliów, która wynika z ludzkiej potrzeby sensu, wiązana bywa często z wyznawaną religią¹. Religia organizuje relacje z *sacrum*, czyli tym, co uświęcone (albo poświęcone), by odsłaniać *sanctum* albo *numinosum*, czyli transcendentalne bóstwo albo świętość². Rudolf Otto, pisząc o świętości, wskazał na rozumienie bóstwa jako istoty i przyczyny wszystkiego, doskonałej, wszechmocnej (*maiestas*), groźnej (*tremendum*), tajemniczej (*misterium*), pociągającej (*fascinans*) i niesamowitej³. Wartości podstawowe, poznawane metafizycznie, można uznawać właśnie za numinotyczne, boskie albo za atrybuty bóstwa. Można więc powtórzyć za wcześniejszym wywodem, że transcendentalia rozumiane byłyby tu szerzej niż jako ujęcia wyprzedzające jakościowe kategoryzowanie. Obejmowałyby

¹ C. Geffé, *Chrześcijaństwo i przemiany sacrum*, „Znak” 1975, nr 27, s. 140.

² [Hasło:] *Religia*, *Wielki słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/religia.html> [dostęp: 25.08.2022].

³ Por. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 17–57.

bowiem pojęcia przyczyny, celu, istnienia, substancji, jedna, różnicy, ale i uniwersalne idee prawdy, dobra i piękna, poznawane przez właściwe im jakości⁴.

Postulowane przez Władysława Stróżewskiego realizowanie przez naród tego, co uniwersalne, oznacza konieczność poznawania takich wartości⁵. Osoby tworzące naród poznają je często właśnie poprzez wyznawaną religię, jako cechy, jakości wartości *sanctum*, ukazywane i propagowane przez to, co poświęcone. W przypadku narodu polskiego takim narzędziem poznania jest najczęściej religia katolicka, niekiedy prawosławie, rzadziej judaizm albo islam.

Źle rozumiany patriotyzm czyni absolutnym to, co narodowe, w miejsce realizowania przez naród tego, co uniwersalne. Absolutyzowany naród bywa wtedy sakralizowany i sam staje się świętością, co prowadzi do nacjonalizmu, jak wykazuje Stróżewski⁶. Ciekawe wydaje się jednak pytanie, czy i jak sztuka, która odsłania wartość *sanctum* albo uczestniczy w tej wartości przez realizację idei *sacrum*, odsłaniać może zarazem wartość narodu, którego początek, możliwą zatem przyczynę jego istnienia, historycy widzą w przyjęciu chrześcijańskiego chrztu przez jego władcę. Innymi słowy, czy i jak polska sztuka umożliwia albo pokazuje uczestniczenie w tym, co święte, przez naród polski?

Władysław Stróżewski, pytając o możliwość *sacrum* w sztuce, wskazał, że może służyć mu odwzorowanie wydarzeń uznanych za święte, *sacrum* przejawia się wtedy pośrednio⁷. Jednak by odwzorowanie religijnego tematu stało się sztuką sakralną, musi stać się częścią rytuału (choć samo „poświęcenie” materialnego fundamentu bytowego dzieła sztuki też nie gwarantuje obecności *sacrum* w dziele ani uobecnienia *numinosum* z udziałem dzieła). Wyrażaniu *sacrum* w dziele sztuki (niekoniecznie poświęconym i niekoniecznie rytualnym) służy też dobór takich środków artystycznych, które zbudują jakości i wartości estetyczne prowadzące ku *sacrum* i ostatecznie „usuwające” się w odbiorze przez widza, a dzięki temu pozwalające na intelektualne i emocjonalne przeżycie „samej idei” *sacrum*. W warstwach dzieła (plam barwnych, wyglądown, przedmiotów przedstawionych) doświadczenie estetyczne może konstytuować intensywna kondensacja jakości, ascetyczne ograniczenie, użycie symbolu (jako dającego do myślenia o idei). Doświadczenie estetyczne pozwala przy odpowiednim nastawieniu dostrzegać w inności, niesamowitości, tajemniczości, majestatyczności czy potężnej i groźnej wielkości, ale także atrakcyjnej doskonałości – jakości numinotyczne. Piękno

⁴ Por. W. Stróżewski, *O pięknie* [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 163, 168, 170; J. Kielbasa, *Pierwsze i najpowszechniejsze: jedność, prawda, dobro i inne transcendentalia w metafizyce św. Tomasza z Akwinu*, „Przegląd Tomistyczny” 2013, nr 19, s. 251–282.

⁵ Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu* [w:] tenże, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1982, s. 295–298.

⁶ Tamże, s. 296–297.

⁷ Por. W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 206–209. Dalsze rozróżnienia na podstawie wywodu Stróżewskiego na s. 210–230.

jako wartość estetyczna, wynikające np. z doskonałości artystycznego wykonania, może być niemal utożsamiane z jakością *numinosum*, stawać się uobecniającym atrybutem bóstwa, tym bardziej że doświadczenie piękna pozostawia zawsze element niepełności i tajemniczości, właściwej metafizyce⁸. Jan Paweł II uznawał, że piękno jest „widzialnością dobra”, a dobro „metafizycznym warunkiem piękna”, cytował też wezwanie do artystów z II Soboru Watykańskiego, że „świat, w którym żyjemy, potrzebuje piękna, aby nie pogrążyć się w rozpacz”⁹. Piękno okazać się może „najwyższą formą poznania, gdyż poprzez piękno człowiek zostaje dotknięty prawdą w całej jej wielkości”, co pozwala oceniać różnorodne tezy aspirujące wspólnie do miana prawdy; także jednak w brzydocie i smutku cierpienia oraz śmierci może być zapowiedź czegoś dobrego i pięknego¹⁰. Piękna może być zatem ofiara, która przynosi ostatecznie zbawienie, co jest istotne w religii katolickiej, w której „człowiek, który przez wiarę staje się *logosem*, jest ofiarą”¹¹ (można też zauważyć, że w poetyckiej metaforze słowo albo obraz ponosi ofiarę ze swego znaczenia na rzecz pięknego poszerzenia znaczeń całości konstrukcji).

Wg Stróżewskiego „ciążą”¹² ku *sacrum* takie wartości estetyczne jak piękno, doskonałość, wzniosłość, także jednak takie jakości jak np. ciemność, cisza, milczenie prowadzić mogą ku wartościom nadestetycznym (jednak transcendentalia nie mogą być sprowadzone do wartości estetycznych, także świat idei nie jest kreowany przez sztukę, ale przez nią odsłaniany)¹³. Doświadczenie *sacrum* uniemożliwia przerost wartości estetycznych lub ich zupełny brak. Zrozumienie znaczeń i wartości doświadczenia estetycznego, przez które transcendentnie wykracza się poza „usuwające się” dzieło (na tym polega metafizyczność sztuki, wskazuje Stróżewski w innym miejscu)¹⁴, pozwala na odsłanianie idei *sacrum* (to już metafizyczność w sztuce). Partycypacja w *sanctum* rozumianym metafizycznie możliwa jest, kiedy estetyka zupełnie ustępuje przeżyciu religijnemu (za sprawą rytuału, sakramentu, w tym np. ikony). Wtedy dzieło sztuki doprowadza do granic możliwości doświadczenie zmysłowe i

⁸ Por. W. Stróżewski, *O pięknie...*, s. 179.

⁹ Por. Jan Paweł II, *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych «epifanii» piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*, nr 3, 11, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf, (LA: 3), [dostęp: 14.04.2023]..

¹⁰ Por. Józef Kardynał Ratzinger, *Zraniony strzałą piękna. Krzyż i nowa „estetyka” wiary* [w:] tegoż, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, przeł. J. Merecki, Salwator: Kraków 2005, s. 33–43.

¹¹ Benedykt XVI kard. Joseph Ratzinger, *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciul, AA, Kraków, s. 43.

¹² W. Stróżewski, *O możliwości sacrum...*, s. 225.

¹³ Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne* [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 188–205.

¹⁴ W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, s. 118–119.

usuwa się, by uobecnić to, co Najświętsze; dzieło staje się przeźrocyste, pozwala na „ogląd wewnętrzny”, który wykracza poza to, co empiryczne¹⁵.

Być może artyści zdolni są prowadzić do opisanych sytuacji dlatego, że doświadczenia wywołane przez dzieła dotyczą emocji, podobnie jak religia, w której „człowiek spotyka się z tajemniczą rzeczywistością (*mysterium tremendum*) poznawaną w przeżyciu emocjonalnym (*sensus numinis*)”¹⁶. Doświadczenie *numinosum, sanctum*, bóstwa jest, wg Otty, irracjonalne, można mieć raczej poczucie świętości. Wg Stróżewskiego także przynależność narodowa wynika z poczucia¹⁷. Poczuciu i uczuciom służy zaś sztuka, wyrażając je i wywołując poprzez działanie odpowiednich jakości i wartości. Te same jakości służyć mogą emocjom w odniesieniu do narodu oraz metafizycznemu poznaniu wartości podstawowych, a ostatecznie Stwórcy. Warto zwrócić tu uwagę, że świat staje się przeźroczyty, kiedy wkracza w niego Bóg w działaniu historycznym podjętym wobec narodu wybranego¹⁸.

Być może to właśnie nastawienie emocjonalne, np. kierowanie się miłością i miłosierdziem, wyjątkowo ważnym w polskiej religijności i kulturze, powoduje użycie elementów narodowych w artystycznym prezentowaniu wydarzeń uznawanych za święte albo wykorzystanie ich jako środków artystycznych dla doświadczenia *sacrum*. W sztuce jakości odsłaniają różne wartości, pozostające w różnych relacjach względem siebie. Idee estetyczne i idea narodowa podlegają idei *sacrum* w sztuce sakralnej i religijnej, mogą usuwać się dla uobecnienia *sanctum* (w sztuce liturgicznej powinny usuwać się zawsze).

Sztuka liturgiczna i paraliturgiczna, zwykle osobno poświęcona, stanowi narzędzie i oprawę rytuałów. Wykonywana jest przez przedstawiciela danego narodu, nierzadko zawiera elementy narodowe, wyrażające np. hołd, wdzięczność albo prośbę wobec bóstwa, wreszcie ma miejsce np. w Polsce, jednak jej ostatecznym celem jest usunięcie się dla uobecnienia Świętości.

Sztuka sakralna, poświęcona, nie zawsze musi służyć liturgii. Dzieło poświęcone, ale nie liturgiczne, może pokazywać np., w jaki sposób to, co święte, stawać się mogło polskie, jak polska idea uczestniczyła w świętości, jak atrybuty bóstwa stawały się także polskie. Jednak i jakości estetycznie wartościowe, i jakości, które mają być właściwe polskości, ustępują wobec

¹⁵ Por. Benedykt XVI kard. Joseph Ratzinger, *Duch liturgii...*, s. 110–112; T. Biłka OP, *Rzeczy przeźrocyste*, „Arteon” 2019, nr 1 (225), s. 29–31; *Obecność czy przeźroczyść? Z prof. Januszem Krupińskim rozmawia Małgorzata Gadomska*, „Pressje” 2013, teka 32/33, s. 179.

¹⁶ Por. R. Otto, dz. cyt., s. 27, 39, 134, 145, 192.

¹⁷ Por. W. Stróżewski, *O pojęciu patriotyzmu...*, s. 292.

¹⁸ Por. Benedykt XVI kard. Joseph Ratzinger, *Duch liturgii...*, s. 27, 52

sacrum, jeśli np. poświęcenie rzeczywiście sprowadza poczucie świętości albo odpowiednie jakości estetycznie wartościowe stają się jakościami wartości nadestetycznych.

Sztuka religijna dotyczy religii i może jej służyć. Jednak dzieła takie nie zawsze są poświęcone, w największym stopniu mogą zawierać treści i formalne jakości uznawane za narodowe, wskazując jak to, co święte, stawało się albo staje także polskie. Pojawiające się określenie „sztuka konfesyjna” może wydawać się pokrewne, jeśli chodziłoby tutaj o dawanie wyrazu własnej wierze, religii, wyznaniu. Jednak pojęcie to częściej oznacza wyznawanie, „spowiadanie się” przez artystę z różnych stanów wewnętrznych niezwiązanych z religią¹⁹.

Metafizyczność sztuki i metafizyczność w sztuce służą w niej możliwości *sacrum* na opisane sposoby. Jak jednak sytuacja ta wygląda współcześnie? Wiemy już, że Grzegorz Sztabiński widział w dzisiejszej sztuce erozję dawnych systemów ikonograficznych, które dotąd służyły sztuce i religii. Współczesne działania artystyczne polegać mogą tylko na obserwowaniu praktyk religijnych, których publiczny charakter ma stawać się ewenementem, bo wiara (jeśli w ogóle jest) nabiera charakteru prywatnego i intymnego, jako część „indywidualizowanego dążenia do szczęścia”²⁰. Ujawniane są jedynie marginesy transcendencji albo intensywnie doświadczą się jej „skóry” czy też współczesnych ekwiwalentów (innych od dawnej ikonografii). Śladowym odsłonięciem metafizyki, czy też odsłaniania substytutem, jest długotrwałe „aktywne przeżywanie” przez zaangażowanego twórcę. Wreszcie sama sztuka staje się *sacrum*, a dzieła samodzielnie „produkują” transcendencję.

Czy i jak jakości, które właściwe są dla takich współczesnych działań, odsłaniać mogą ideę *sacrum* i ideę polską w ich wzajemnej relacji? Czy może ukazywanie jak to, co święte, staje się polskie, wymaga trwania romantycznej tradycji w sztuce albo powrotu do niej i jej odnawiania? Czy może spojrzenie z religijnego punktu widzenia ujawni niezupełność erozji dawnych systemów ikonograficznych w sztuce albo znów poszerzanie marginesów transcendencji przez ideę polską?

Trwałość ikonografii w polskiej sztuce sakralnej²¹

¹⁹ Por. np. A. Pyzik, *Być ciałem*, „dwutygodnik” 2017/02, nr 204, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7003-byc-cialem.html> [dostęp: 2.01.2023].

²⁰ Por. Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Znak, Kraków 2002, s. 69–70.

²¹ Dzieła omawiane są w tej części nie w porządku chronologicznym, ale zgodnie z pierwszeństwem tradycyjnego ukazywania osoby Chrystusa panującego i przebóstwionego, następnie Jego męki, a potem służących Mu świętych.

Rzeźba *Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata* to żelbetowa figura projektu Mirosława Pateckiego wzniesiona w 2010 roku w Świebodzinie. Biała postać w złotej koronie rozkłada szeroko ręce, jakby Zbawiciel chciał objąć świat. Jezus ubrany jest w tunikę z długimi rękawami, z wysokim stanem oraz w narzucony na ramiona płaszcz, który faluje u dołu, jakby chciał owinąć nogi. Jego twarz ma twarde rysy z wydatnymi kośćmi policzkowymi i łukami brwiowymi, prostym nosem oraz zmarszczką pośrodku czoła. U dołu okala ją broda. Jezus patrzy wprost, na długich włosach spoczywa złota korona z krzyżem wyciętym od frontu. Statua ma 33 metry wysokości, czyli tyle, ile liczba lat życia Jezusa, wysokość korony to 3 metry (lata nauczania), natomiast wysokość wraz z usypanym specjalnie kopcem to 52 metry nad poziomem gruntu. Rozpiętość ramion wynosi 24 i pół metra.

Pomnik przedstawia, w zgodzie z wielowiekową tradycją ikonograficzną, postać najważniejszą dla chrześcijan, od której nazwę bierze ich religia. To Jezus Chrystus, Mesjasz, Syn Boży, poprzez swą naukę, a przede wszystkim ofiarę ukrzyżowania i zmartwychwstanie wyzwalający od grzechu i śmierci. Taką wiarę uznać należy za podstawową przesłankę dla uznania go za Króla Wszechświata, postawienia pomnika wyjątkowo dużych rozmiarów, zgody na to instytucji kościelnych, a wreszcie poświęcenia obiektu przez biskupa Stefana Regmunta. To poświęcenie ostatecznie nadało figurze sakralnego charakteru.

Z racji swej wielkości, przewyższającej znany powszechnie pomnik w Rio de Janeiro, statua budziła liczne kontrowersje²². Wzniosłość i monumentalizm, znamionujące siłę i władzę, wierzący uznawali za właściwe dla Syna Bożego i Wyzwolicielea od zła, jednak dla wielu ogrom rzeźby był przykładem gigantomanii i kiczowatego wręcz wyolbrzymienia. Rzeźba nie ma akcentów polskich. Jednak pojawienie się jej w tych rozważaniach uzasadnia celowy zamiar, by to, co w Polsce, było największe, oraz charakter lokalnego wotum wdzięczności, poświęconego przez polskiego biskupa. Także mniej lub bardziej świadomy związek z narodową polityką tożsamościową rozważaną w szerokim kontekście. Jeszcze w 2018 roku pojawi się w Poznaniu dyskusja o pomniku Chrystusa Króla i o powrocie do międzywojennego pomysłu jego budowy „unieważniającego” metafizyczność miłosierdzia przez doraźną politykę²³.

Jednocześnie można zastanawiać się, czy przesadny rozmiar nie oddaje polskiej, „sarmacko-romantycznej” skłonności do okazałości i dosłownego okazywania ogromu uczuć.

²² Por. *kp, PAP*, „*Chrystus Królem Wszechświata*”. *Poświęcono figurę w Świebodzinie*, 21.11.2010, https://web.archive.org/web/20101126165215/http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80273,8694823,_Chrystus_Krolem_Wszechswiata___Poswiecono_figure.html [dostęp: 14.06.2022].

²³ Por. K. Szostak, *Próbować zrozumieć*, J. Krystek, *Między historią a ideą Pomnik Serca Jezusowego*, „Arteon” 2018, nr 12 (224), s. 3, 32–33.

Rozważać też można pojawienie się, obok oczywistej ikonograficznie reprezentacji metafizycznej osoby boskiej, także „dreszczu transcendencji”. Wywoływać go może nadmierność i spotęgowanie, prowadzące do intensywnego doznania. To m.in. eksponowały reakcje na rzeźbę, także artystyczne. W 2014 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na wystawie *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, której kuratorami byli Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda, same dłonie pomnikowego Chrystusa, zbliżone jednak do siebie, tworzyły wąskie przejście ku ekspozycji²⁴. Artur Żmijewski natomiast w filmowym przedstawieniu osób obserwujących Mirosława Pateckiego, wykonującego replikę głowy z monumentu, „badać” miał poddawanie się uczuciom religijnym i reagowanie na nie, przez niektórych oceniane jako „kiczowate”. Przez to zestawiane mogło być owo reagowanie z łąčeniem religijności i patriotyzmu przez kibiców, eksponujących na piłkarskich trybunach sektorowy transparent z hasłem „Boże, chroń fanatyków”²⁵.

Przerost, jako estetyczna jakość służąca często kiczowi, a nie pięknu lub wzniosłości właściwym *sacrum*, pozostawałby marginesem transcendencji. Ten margines swoiście, może właśnie sarmacko-barokowo-romantycznie, czyli zaskakująco anachronicznie wobec współczesności, odsłaniałby jednak metafizyczną wartość Chrystusowej ofiary niosącej prawdziwą wolność. Wartość tę rozumieją i odsłaniają Polacy, realizując swój religijny *ethos*, także w przerysowany sposób.

Obraz Jezusa Miłosiernego, namalowany wg wizji św. Faustyny Kowalskiej, podobnie jak modlitewna *Koronka do Miłosierdzia Bożego*, mają charakter paraliturgiczny. Jednak obraz uważany bywa za bliski ikonie, ze względu na charakter kultu z nim związany, uobecniający przebóstwionego Chrystusa²⁶. Orędzie i kult Miłosierdzia, którego malowidło jest wyrazem, dzięki objawieniom św. Faustyny stały się szczególnie związane z Polską, korespondując z późniejszym fenomenem Solidarności²⁷. Znamienny był wydany przez Święte Oficjum i obowiązujący w latach 1959–1979 zakaz kultu obrazu i uznanie pism zakonniczy za niezgodne z wiarą, bo wyraźnie wiążące kult Miłosierdzia Bożego z polską wspólnotą narodową.

Danuta Waberska nawiązuje w swym malarstwie do obrazów Eugeniusza Kazimirowskiego (wileńskiego, z 1934 roku) i Adolfa Hyły (krakowskiego, z roku 1943) oraz

²⁴ Por. L. Wicherkiewicz, *Nowa plastyka polska?*, „Format” 2014, nr 68, s. 58–63.

²⁵ Por. I. Kurz, *Gol, kicz, ojczyzna*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3719-gol-kicz-ojczyzna.html> [dostęp: 22.08.2022].

²⁶ R. Rogozińska, *Szukając Oblicza. Droga do twórczości sakralnej Danuty Waberskiej*, „Sacrum et Decorum”, R. VI: 2013, s. 98.

²⁷ Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, oraz ks. J. Grzybowski, *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przesłaniach Dzienniczka świętej siostry Faustyny Kowalskiej*, „Teologia Polityczna” 2017–2018, nr 10, s. 15–21, 103–123.

werbalnie zapisanego widzenia świętej. Ujęcia kroczącego Chrystusa w białej szacie długiej do stóp, z podniesioną prawą ręką i lewą wskazującą na serce, są zasadniczo podobne. Purysta dbały o szczegóły mógłby dopatrywać się ewentualnie bardziej okrągłej twarzy albo mniej czytelnego widoku nóg. Takie wrażenie w obrazie z 2004 roku wynika z barwnej i świetlnej siły promieni, białych po lewej stronie Jezusa, czerwonych po prawej, którymi rozlewa się łaska miłosierdzia, w dół, ku wiernym. Jaśnienie i promienienie, o którym pisała święta, rozchodzi się także za Synem Bożym, radialnie, choć promienie przecinają okręgi, buduje to zbiegającą się przestrzeń za postacią. Ciemnobrazowe smugi przeplatają się z czerwonymi po prawej ręce Chrystusa i białymi po lewej, rozrzedzając ciemne tło. Oznaczać to może „kosmiczny i eucharystyczny” zasięg miłosierdzia. Tak jak w widzeniach św. Faustyny, które miały miejsce już po namalowaniu pierwszego obrazu. W pierwszym białe i czerwone promienie płynące z przebitego boku przeszły przez Hostię i rozlały się na świat, w drugim „obraz szedł ponad miastem, a miasto to było założone siatką i sieciami. Kiedy Jezus przeszedł, przeciął wszystkie sieci, a w końcu zakreślił duży znak krzyża świętego i znikł”²⁸.

Luministyczna i barwna siła malarska obrazu Waberskiej, rozświetlanie barw przez rozrzedzanie, zmienianie nasycenia albo kontrastowanie jasności i ciemności, a także delikatne i indywidualne potraktowanie twarzy Chrystusa budują fascynującą siłę i estetyczną doskonałość służące *sacrum*. Służą mu też malarsko wzbudzone uczucia. „Sugestywność wizji na granicy realności i imaginacji”²⁹ zachodzi przez obrazowanie światła, znaczące także symbolicznie i zgodne z wizją świętej. Doświadczenie piękna usuwa się jednak, mimo swej intensywności, dla uobecnienia Przebóstwionego. Obraz jako sakralny, bo umieszczony w poświęconym kościele, znalazł swoje miejsce w świątyni pw. Najświętszej Marii Panny Wspomożycielki Wiernych w Swarzędzu koło Poznania.

Wizja i obraz Miłosierdzia Bożego uobecniają Chrystusa, ustępują dla transcendencji, nie są narodowe. Jednak św. Faustyna podkreślała swą polskość i za Polskę się modliła, kiedy usłyszała słowa Zbawiciela: „Polskę szczególnie umiłowałem, a jeżeli posłuszna będzie woli mojej, wywyższę ją w potęgę i świętości. Z niej wyjdzie iskra, która przygotuje świat na ostateczne przyjście moje”³⁰. Przewidywany dla Polski udział w planie zbawienia i wieńczącej go paruzji sprawia, że świętość w pewien sposób staje się polska. To mogłyby sugerować promienie o barwach polskiej flagi wypływające z boku Jezusa jako Boże Miłosierdzie, co

²⁸ F. Kowalska, *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, Promic, Warszawa 2016 (nr 416), s. 156.

²⁹ R. Rogozińska, dz. cyt., s. 100.

³⁰ F. Kowalska, *Dzienniczek...*, (nr 1732), s. 480.

obraz Waberskiej podkreśla. Jednak udział w Bożym planie staje się polski tylko po to, by ustąpić świętości, która jest tego planu celem w odniesieniu do całego świata.

Dopowiedzeniem artystycznego uczestnictwa w kulcie Miłosierdzia Bożego, tak bardzo związanego z polskością, stał się projekt zrealizowany już w 2021 roku. Symbolicznie zamyka on niejako okres, który poddany jest refleksji w niniejszym wywodzie. Inicjatywa Fundacji Świętego Mikołaja („Teologii Politycznej”) i Instytutu Kultury św. Jana Pawła II z papieskiego uniwersytetu Angelicum zaowocowała powstaniem nowych obrazów *Jezusa Miłosiernego*, zgodnych z wizją św. Faustyny Kowalskiej (w teoretycznym przygotowaniu zwrócono uwagę na „niebezpieczeństwo zbyt dowolnego jego potraktowania i odstąpienia od istotnych wskazówek Zleceniodawcy”³¹).

Projekt był częścią szerszego zamierzenia, które ma na celu „odnowienie sztuki sakralnej i przywrócenie mecenatu kościelnego”³². Odnowieniem jest rozwinięcie i uzupełnienie chrześcijańskiej ikonografii o nową formę kultu inspirującą sztuki wizualne, które znów zwracają się w stronę *sacrum*, zgodnie jednak z dogmatycznymi kanonami. Powstałe obrazy przewidziane były do zakupu, by służyć wierze we wnętrzach kościelnych (i zostały zakupione do różnych parafii).

Do udziału w przedsięwzięciu zaproszeni zostali następujący artyści: Jarosław Modzelewski, Krzysztof Klimek, Jacek Dłużewski, Beata Stankiewicz, Wojciech Głogowski, Ignacy Czwartos, Bogna Podbielska, Artur Wąsowski, Damian Bąk, Jacek Hajnos i Wincenty Czwartos. Niektórzy z nich pojawiają się w niniejszych rozważaniach w różnych kontekstach.

Praca Jarosława Modzelewskiego wiąże się z kontekstem wyjątkowo istotnym dla całości tych rozważań, który początkowo tylko wydać się może mało związany z sakralnością. Malarz, najstarszy spośród zaproszonych, był niegdyś członkiem Grupy, identyfikowanej z neoekspresjonizmem Nowych Dzikich, inspirowanych niemieckim środowiskiem Neue Wilde. Może dlatego *duże płótna pokrywane przez artystę nasyconymi barwami były i są intensywne w oddziaływaniu i odbiorze, choć zwykle było w nich też wiele z realistycznej konwencji*. W 2007 roku artysta napisał jednak wprost: „Teraz maluję obrazy, które są konserwatywne (w treści i formie)”³³. I dodawał: „potrzebuję zachwycić się jakimś obrazem zauważonym, żeby o

³¹ Por. *Obrazy Jezusa Miłosiernego według wizji siostry Faustyny*, Fundacja Św. Mikołaja, Kraków 2022; K. Wojciechowski, *Czy sztuka wysoka wróci do Kościoła? Polscy artyści namalują ponownie obraz Miłosierdzia Bożego*, „Teologia Polityczna”, 8.11.2021, <https://teologiapolityczna.pl/czy-sztuka-wysoka-wroci-do-kosciola-polscy-artysci-malarze-namaluja-ponownie-obraz-milosierdzia-bozego> [dostęp: 27.06.2022].

³² Tamże.

³³ jm, bez tytułu, „Format” 2009, nr 56, s. 36.

nim myśleć jako o możliwym obrazie do namalowania. Wyobrażam sobie wtedy, że to jest ważna obserwacja mająca konsekwencje duchowe”³⁴.

Okazywało się zatem, że zwykły widok, pokazana codzienna czynność, ujęte jakby w filmowym kadrze, otwierają duchowy wymiar. Serie Caritas pokazują pracę zakonnice. W Caritas – kurczątka (1998) siostra w czarnym habicie z białym kołnierzem w karo i kornetem z prostokątnymi narożnikami, charakterystycznym dla Służebniczek Miłosierdzia Bożego, siedzi na tle rudoczerwonej ściany kurnika, w szczelinie między brązowymi drzwiami i żółtą kratą ogrodzenia. Za kratą na granatowym tle nieba karmazynowa kwoka dogląda kurcząt. Te właśnie, całe pokaźne stadko żółtych kształtów widocznych na pierwszym planie, na brązowym ziemistym tle, karmi przed sobą zakonnica. Dwoje kurcząt trzyma w dłoniach, na podolku. Uśmiechnięta twarz, pokazana oszczędnymi liniami i dwoma brązowymi plamami nie jest młoda. Transcendentale jako temat dostrzegł nawet autor opisu dla komercyjnej galerii: „opieka nad zwierzętami, podobnie jak codzienne, przydomowe prace są dla niego [Modzelewskiego] przejawem czystego dobra – troski o świat”³⁵. Pragnieniem dobra jest miłość, czyli Caritas.

*Caritas, Miłość Boża zstępująca na świat*³⁶, wyraża się jako realizacja dobra w codzienności i jako spełnianie uczynków miłosierdzia, na przykład nakarmienia. Przez to dobro i te uczynki zawierzyć też można drugiemu. U Modzelewskiego obserwowane siostry uczą szycia, wykonywania muzyki, dobierają lektury, przygotowują jadalne przetwory i dzielą się nimi. *Caritas, kucharstwo* (2022) to na przykład dwie siostry w kornetach i białych fartuchach uczące czwórkę podopiecznych, również biało przepasanych, z widocznymi jednak świeckimi częściami strojów i fryzurami. To jakby szerzej rozumiane „[u]czynki miłosierdzia względem ciała”, bo nauczani będą mogli „[g]łodnych nakarmić” i „[s]pragnionych napoić”³⁷. Kasztanowa czerwień, brąz i czerń, elementy żółcieni oraz ślady błękitu widocznych części ubrań i włosów korespondują z ugrami tła. Nauka dotyczy chyba lepienia i przyprawiania. Tego, że nauka trwa, dowodzi dynamiczne poruszenie rąk, przeplatających się niekiedy. Grupa stoi przy brzegach stołu nakrytego jasnobezowym obrusem, na nim widać naczynia, brązowe białe i szare, wypełnione mąką, ciastem, jajkami... Zawierzenie pozwala na to, by nauczać i być nauczonym, by odkrywać poprzez to cel i sens. Choć celem może się wydawać nabycie praktycznych umiejętności, to sensem głębokim i celem właściwym jest okazanie miłosierdzia

³⁴ Tamże.

³⁵ Jarosław Modzelewski, „Caritas – kurczątka”, 1998, Desa Unicum, 145, <https://bid.desa.pl/lots/view/1-1X1UIC/jarosaw-modzelewski-caritas-kurczotka-1998> [dostęp: 18.07.2022].

³⁶ Por. Benedykt XVI, Encyklika *Deus Caritas est*, nr 1, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html. [dostęp: 15.12.2022].

³⁷ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 2447, Pallotinum, Poznań 1994, s. 550–551.

i doświadczenie dobra. Ukazana scena podpowiada niejako zrozumienie sensu zawierzenia, a samo dobro odsłaniane jest przez okazanie miłosierdzia powodowane wiarą. Przez dobro właśnie obraz *Caritas* jest piękny, nie tylko malarsko.

Rozumienie wiary (*intellectus fidei*)³⁸ poprzez miłosierdzie prowadzi wreszcie do Chrystusa. Pragnienie ukazania dobra samego, doświadczanego realnie przez uczynki miłosierdzia, a metafizycznie przez wiarę, niejako kulminuje właśnie we współczesnym obrazie Jezusa Miłosiernego. Jarosław Modzelewski wziął bowiem udział w zasygnalizowanym projekcie stworzenia nowej wersji wizji św. Faustyny³⁹. Na jednolitym, brunatno-karminowym tle, delikatnie tylko ujawniającym pracę położenia plam barwnych (przez to podłoże wydać się może tradycyjną deską, a nie użytym w rzeczywistości płótnem) twórca przedstawił figurę Zbawiciela w lekkim wykroku, w białej tunice spływającej fałdami z lewego ramienia. Biel tuniki niemal jarzy się światłem dzięki kontrastowi z ciemnym tłem. Lewa ręka sięga odsłoniętym, cynobrowym przedramieniem i dłonią wycięcia w tunice, schodzącego ku sercu pod szyją Chrystusa. Z miejsca dotknięcia zakończenia wycięcia na poziomie serca rozchodzą się ku dołowi ukośne, rozszczepione promienie miłosierdzia. Ten od strony lewego ramienia jest biały, prawy szkarłatno-czerwony. W promieniach wyraźne są linie prosto wiedzonego pędzla. Prawe ramię jest uniesione i zgięte w łokciu. Prawą ręką Jezus błogosławi, naucza, panuje. Na dłoniach widać głębokie ślady po gwoździach. Lekko wydłużona, owalna i śniada twarz z ciemnobrązowym zarostem, prostym nosem i oczami o migdałowym wykroju jest zgodna z zasadami zaleconymi ikonie jeszcze na drugim soborze nicejskim. Włosy, lekko zmierzwione opadają na kark, wraz z brodą okalają twarz, plamami ochry i sieni. Na czole widać cieniowane zmarszczki, pod oczami pogłębiające, lekkie zażółcenia jasnobrązowej skóry, której barwa zmienia się od jaśniejszego, cielistego różu, do złocistego ugru. Pod postacią widnieją słowa „Jezu, ufam Tobie”, napisane czarno wprost na tle, kiedy przechodzi ono w barwę umbry, jako ziemia po której stąpa Zbawiciel. Obraz jest wierny mistycznej wizji świętej Faustyny i zgodny z tradycją, którą szanuje konserwatywny malarz. Lekko matowy charakter barwnej powierzchni właściwy jest dla tradycyjnej tempery jajowej. Chrystus, choć ukazany z wyjątkową maestrią barwną, jako figura oczyszczony został ze zbędnych dodatków i aluzji, jest prosty, nieco prymitywny, jak w prawdziwej ikonie. Uobecniany jest jako wybaczące miłosierdzie, którego bogactwa doświadczyć można dzięki

³⁸ Por. Ioannes Paulus PP. II, *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*, Encyklika, Libreria Editrice Vaticana, Rzym 1998, nr 42, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html [dostęp: 7.12.2022].

³⁹ Por. *Obrazy Jezusa Miłosiernego...*, s. 14–17.

wierze. Miłosierdzie, które zastępuje sprawiedliwość albo zgodność z prawem, rozpatrywane rozumowo.

Stąd zwieńczenie przez Jarosława Modzelewskiego malarskiego cyklu *Caritas*, ukazującego Uczynki miłosierdzia, obrazem Jezusa Miłosiernego, staje się (nawet jeśli byłoby nie do końca zamierzone i świadome) podpowiedzią prawdy, której służyć powinna sztuka społeczna. To popularna współcześnie sztuka, której celem jest podejmowanie i realizacja inicjatyw służących budowie wspólnot, konstruowaniu relacji, niekiedy wyrastająca z krytyki społeczności i organizacji już istniejących⁴⁰. Modzelewski nie tworzy nowych wspólnot ani też nie poddaje krytyce już istniejących. Wręcz przeciwnie, artysta malarsko afirmuje najpierw wspólnotę zakonną istniejącą w obrębie Kościoła i ostatecznie odsłania prawdę, wokół której jednoczyć powinna się każda społeczność. Chrystus to prawda, której poznanie ustala godność człowieka i pozwala na zawierzenie, a dzięki temu na prawdziwą relacyjność. Afirmacja wspólnoty jednoczonej przez *Caritas* w Modzelewskiego *Opere di Misericordia*, z malarsko ukazywaną pracą zakonnic, zdaje się prowadzić ostatecznie do ukazania wspólnoty scalanej przez miłosierdzie i jedności (Jedna) w Chrystusie Miłosiernym. Zawierzenie Chrystusowi oznacza zaś poznawanie Go, poznawanie prawdziwego Dobra, czyli poznawanie metafizyczne. Obraz Jezusa Miłosiernego służy *sacrum*, jako kwintesencja Uczynków miłosierdzia, i jako uobecnienie Chrystusa w świątyni, do której został zakupiony. Dobro, którego pragnieniem jest miłość, odsłania się jako uniwersalna istota sztuki społecznej, z udziałem polskiej religijności i orędzia ogłoszonego w Polsce.

Matka Boża Smoleńska autorstwa Henryka Widelskiego ukazuje w półfigurze dorosłego Chrystusa z zamkniętymi oczami, w koronie cierniowej i czerwonym płaszczu. Obejmuje go ramionami Matka Boża, stojąca po jego lewej stronie. Jej czerwona suknia ma szeroki biały karczek, z głowy spływa okrywający całą postać niebieski, obrębiony płaszcz. Ciało są okryte, kontury rysów twarzy wyraziste, proste linie nosa i bliskie migdałowemu kształtowi owale oczu realizują zalecenia dla ikon, wynikające jeszcze z postanowień II Soboru Nicejskiego. Tłem dla grupy jest duża biało-czerwona szachownica, lekko zamazana, jakby zniszczona. Srebrne płaszczyzny pod nią podzielone są ciemnymi liniami z rzędami punktów, to nity poszycia samolotu. Całość zamyka bowiem oprawa z blachy oraz szarfa z napisem: „Matko Boża Smoleńska módl się za nami”. Technika mieszana oznaczała wykorzystanie drewna, płótna lnianego, kredy, tempery, oleju, blachy aluminiowej. Jednak praca powstała „zgodnie ze sztuką pisania ikon, na podłożu z deski klejonej z ponad 100-letniego czarnego dębu”, co podkreślał

⁴⁰ Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 71–72; N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2012, s. 124n.

autor, specjalizujący się w takich dziełach⁴¹. Jego wcześniejsza *Matka Boża Żołnierska*, przedstawiała na złotym tle Marię z Chrystusem w typie *hodegetria* (patrzącą na wprost) z jej prawym ramieniem okrytym żołnierskim płaszczem z białą-czerwoną opaską i napisem „BĄDŹ NASZĄ HETMANKĄ”. Ta ikona powstała w Bełżcu, rodzinnym dla artysty. Jednak w 2007 roku, podczas międzynarodowej pielgrzymki żołnierskiej, zanieśiona została do Sanktuarium Narodu Polskiego na Jasnej Górze, podpisana przez autora jako hołd za „wielowiekowe trwanie Oręża Polskiego u boku Maryi”⁴².

Tym razem pochylenie głowy Maryi nad Chrystusem sugeruje typ maryjnej ikony *eleusa*, czulej i tulącej, choć Chrystus jest dorosły i obraz bliski jest również pośmiertnej piecie. Tym bardziej, że odczytywać można motywy ikonograficzne pasji i narzędzi męki pańskiej, zdjęcia z krzyża, ewentualny płaszcz opieki Najświętszej Bogurodzicy (wyrazista jest różnica typu wobec prawosławnej *Smoleńskiej Ikony Matki Bożej*). Jednak w ikonie atrybuty podporządkowane powinny być zadaniu uobecnienia Chrystusa⁴³, czyli jasno i oczywiście „usuwać się” na rzecz *sacrum*. Także wybór materiału symbolicznego dla żałoby i wierność sztuce ikony, stanowiące o wartości estetycznej pracy, ustępować powinny więc wobec definitywnie sakralnego rodzaju sztuki, którego celem jest doświadczenie obecnej Świątości. Usuwać powinny się także symboliczne nawiązania ikonograficzne do smoleńskiej katastrofy samolotu z prezydencką delegacją, lecącego w 2010 roku na obchody siedemdziesiątej rocznicy upamiętniającej zamordowanych w Katyniu polskich oficerów. Ikona Widelskiego zawiera jednak czytelną sugestię narodowego uczestniczenia w cierpieniu i ofierze Chrystusa, a poprzez to w *Sanctum*. Temu służyć ma także udział w „bolesnym przeżywaniu” Maryi i zawierzenie jej opiece ofiar tragedii.

Jeśli kult Miłosierdzia Bożego jest odnawianiem i poszerzaniem katolickiej, chrześcijańskiej ikonografii, to dodanie aluzji do smoleńskiej katastrofy było uwspółcześnieniem ikony. W stosunku do uobecnienia Chrystusa aluzja była marginesem, usuwała się, mimo znaczącego rozmiaru białą-czerwonej szachownicy w tle. Jednak postrzegany od strony martyrologicznej margines ten był potęgowany, rozszerzał się i scalał ofiarę polskich oficerów zamordowanych w Katyniu oraz członków delegacji odwiedzającej ich groby z transcendentalnym wymiarem śmiertelnej ofiary Chrystusa. Ofiara realizująca

⁴¹ (buk), *Matka Boża Smoleńska. Dzieło Henryka Widelskiego*, „Niedziela Lubelska”, 13.02.2022, <https://m.niedziela.pl/artukul/77118/Matka-Boza-Smolenska-Dzielo-Henryka> [dostęp: 25.08.2022].

⁴² *Żołnierze WP u stóp Pani Jasnogórskiej*, <https://www.youtube.com/watch?v=3M8BsK4AktI> [dostęp: 23.06.2022].

⁴³ Por. T. Biłka OP, *Nieskończona różnica*, „Arteon” 2018, nr 12 (224), s. 29–31.

polski *ethos* odślaniała polską ideę, symbolizowana w ikonie uobecniającej Matkę Bożą i Chrystusa, w którym objawił się Bóg.

Golgotę Jasnogórską, ukończoną i poświęconą w 2001 roku, tworzy osiemnaście olejnych obrazów na płycie pilśniowej (185 × 117 cm). Czternaście stacji Drogi Krzyżowej uzupełnia *Zmartwychwstanie Jezusa*, *Spotkanie z niewiernym Tomaszem*, *Rozesłanie apostołów* oraz *Wniebowstąpienie*. Dzieła zostały podarowane jako wotum maryjnemu i narodowemu sanktuarium w Częstochowie przez ich autora – Jerzego Dudę-Gracza. Ten mistrz rysunku i malarstwa, czerpiący z tradycji polskiego realizmu i gombrowiczowskiej ironii, portretował polską rodzimość, niekiedy jakby publicystycznie, w groteskowych malarskich „felietonach”. Przez łatwą rozpoznawalność nazywany bywał „Kossakiem III Rzeczypospolitej”⁴⁴. Obserwowaną paradoksalność polskości, realizującej się poprzez religijność, a zarazem dalekiej od ideału np. przez alkoholizm, pokazał artysta w kontrowersyjnej *Pieście Limanowskiej z 1973 roku*. Jednak *Golgota Jasnogórska*, choć dzieje się w polskich współczesnych i historycznych realiach, ma charakter poważny i sakralny. *Z racji przystawalności do czternastu stacji Męki Pańskiej, unormowanych w 1724 roku (należących zatem do tradycyjnego systemu religijno-ikonograficznego), oraz umieszczenia nad częstochowską Kaplicą Matki Bożej obrazy służyć mogą rzeczywistym praktykom paraliturgicznym*⁴⁵. Obrazom Dudy-Gracza towarzyszą wiersze Ernesta Brylla i własne komentarze, wydane w osobnej publikacji.

Stacja XI ma w wierszu tytuł rozszerzony – *Jezus do krzyża przybity. Modlitwa miejska*. W poezji raną staje się pęknięcie codziennie widzianego asfaltu, jednak na obrazie najpierw dostrzega się Chrystusa. Wychudzone ciało przedstawiono na pierwszym planie, u dołu malowidła, w skrócie. Figura ma odchyloną głowę, uchwycono ją w momencie posadzenia na belkach i samodzielnego „wyciągania” nóg i rąk. Dominuje biel, jasne szarości i brązy, sepia. Po prawej stronie Chrystusa stoi prymas Stefan Wyszyński w czarnej sutannie, po drugiej stronie poprzecznej belki widać ciemniejący, sino-ugrowy tłum postaci, wiele głów utrzymanych blisko izokefalicznej linii. Widać pasiaki obozowy, grube odzienie syberyjskich zesłańców, czarne przepaski na oczach ofiar rozstrzelania, oficerskie rogatywki. Ze środka tłumy wyrasta brzozy krzyż z białą i czerwoną wstęgą na poprzecznej belce. Za nim widać kolejne głowy i mniejsze krzyże postawione na prostopadłościennym bryle kolejowego wagonu,

⁴⁴ Por. I. Strzelewicz-Ziemiańska, *Między czułością a ironią. Jerzy Dzierżyśław Duda vel Gracz*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-czuloscia-a-ironia-jerzy-duda-gracz/#fn-73117-6> [dostęp: 1.06.2022].

⁴⁵ Por. np. *Rozważania Drogi Krzyżowej na podstawie obrazów Dudy-Gracza*, Biuro Prasowe Jasna Góra News, <http://www.jasnagora.com/wydarzenie-14594> [dostęp: 1.06.2022].

widzianego od krótszego boku. Za prymasem Wyszyńskim, pośród tłumu, otwiera się bagażnik samochodu, na nim widać zdjęcie ks. Jerzego Popiełuszki, budzi się skojarzenie z *Pojazdem Betlejemskim* (1984) – instalacją Jerzego Kaliny upamiętniającą mord na kapłanie. Postaci towarzyszące Krzyżowanemu to polscy uwięzieni, wywiezieni, zesłani, torturowani, zamordowani. Sam artysta wprost wiąże ofiarę Zbawiciela z doświadczeniem konkretnych Polaków, postrzeganych jednak jako narodowa całość: „Chrystus sam kładzie się na krzyżu, «przygwożdżony» do niego ludzkim bólem, męczeństwem ofiar, co cierpiały i umarły w więzieniach, obozach i łagrach, za Boga i Ojczyznę. Pamięć o nich to symbole Polskiej Drogi wiodącej do naszego Zmartwychwstania”⁴⁶. Powiększony jest obraz stacji XII (185 × 234 cm). Ukrzyżowany Jezus leży przybity na wznoszącym się krzyżu, widziany jest od stóp, przedstawiony znów w malarskim skrócie. Pod i za krzyżem, na drugim planie, przedstawiono trzydziestu polskich świętych. Atrybuty pozwalają rozpoznać królową Jadwigę, Maksymiliana Kolbego, biskupów. Las mniejszych krzyży wypełnia całe tło. Przy krzyżu stoi żyjący wtedy jeszcze Jan Paweł II, z drugiej strony o belkę opiera się ikona Matki Boskiej Częstochowskiej. Artysta wyraża przekonanie, że „nasz naród rodzi naśladowców Chrystusa i podażą za Nim w bólu Jego Matki, Królowej Korony Polskiej. Cały Jej”⁴⁷.

W stacji XIII nienaturalnie, zygzakowato przekrzywione białoszare ciało Chrystusa niejako podtrzymywane jest w pionie u stóp krzyża przez Maryję z dużej częstochowskiej ikony, przykładanej do krzyża przez paulina. Zwiótczałe mięśnie rysują się w zwisających ramionach i zgiętych nogach, twarz przecinają zaschnięte strużki krwi i potu. Widać, że „Polski Chrystus w ramionach Bogurodzicy przez Swoją mękę i śmierć na krzyżu wyzwala Polskie Piekło.”⁴⁸ Za krzyżem, w brunatnoczarnym cieniu, rysują się postaci w polskich historycznych mundurach, zaznaczają się wysokie rogatywki, hełmy, szabla, husarskie skrzydła.

Jerzy Duda-Gracz wprost podkreślał właściwe realności pragnienie pokazania, że „ta Golgota jest dzisiaj, teraz i tutaj, w katolickiej Polsce”⁴⁹. *Wcześniej zaś mówił, że chciał „ukochany, peryferyjny grajdoł nie tyle «podnieść do wymiaru wszech, do wymiaru kosmicznego», ile wyrazić tak, żeby adresaci moich obrazów nie zapierali się rodzinnej*

⁴⁶ J. Duda-Gracz, *Komentarz* do: Stacja XI, Golgota Jasnogórska, <http://www.jasnagora.com/stacjedrogikrzyzowej/11> [dostęp: 23.06.2022].

⁴⁷ J. Duda-Gracz, *Komentarz* do: Stacja XII, Golgota Jasnogórska, <http://www.jasnagora.com/stacjedrogikrzyzowej/12> [dostęp: 23.06.2022].

⁴⁸ J. Duda-Gracz, *Komentarz* do: Stacja XIII, Golgota Jasnogórska, <http://www.jasnagora.com/stacjedrogikrzyzowej/13> [dostęp: 23.06.2022].

⁴⁹ Słowa Jerzego Dudy-Gracza wspomina o. Jan Golonka, Kustosz Zbiorów Wotywnych na Jasnej Górze, wstęp do *Kalendarium Golgoty Jasnogórskiej*, Wydawnictwo Zakonu Paulinów „Paulinianum”, Częstochowa 2001.

ojcowizny”⁵⁰. Nie zapierali się zatem własnej tożsamości, nawet jeśli niedoskonałej wobec ideału. Jednak w jasnogórskiej Drodze Krzyżowej artysta świadomie wszedł w sferę *sacrum*, w której zastosowane estetyczne jakości i ukazywane cechy są uświęcane. Odsłaniają tak wartości podstawowe, nawet gdy estetyka zdaje się im zaprzeczać. Wprowadził w obrazy nie tylko realia, ale i symbole, które wśród wielu znaczeń kryją i to osłonięte zwykle metafizyczną tajemnicą⁵¹.

Właściwe dla artysty przesycenie jakościami zostało stonowane, jeśli chodzi o barwę, natomiast pozostały takie jakości jak nagromadzenie, przerysowanie, deformacja, bliskie dziwaczności i groteskowości. Służyły one z jednej strony estetycznej wartości poetyczności, czyniąc czytelnymi symbole odsłaniające wartości polskości, cierpienia, upokorzenia, ofiarności, świętości. Z drugiej, czyniły estetyczne doświadczenie intensywnym, bliskim prawdzie o bolesnej, krwawej, upokarzającej i śmiertelnej ofierze Chrystusa, poniesionej dla uwolnienia ludzi od śmierci i zła. Być może intensywność wywoływała „dreszcz transcendencji”, który służyć może także metafizycznemu poznawaniu.

Granice między sztuką sakralną, służącą praktykom paraliturgicznym, a religijną, służącą idei polskiej, inaczej, ale jeszcze wyraźniej, przekraczają stacje drogi krzyżowej autorstwa Stanisława Kulona. Cały cykl wykracza poza tradycyjną liczbę czternastu stacji, tworzy go czterdzieści polichromowanych reliefów, figuratywne rzeźby i kilkadziesiąt rysunków wykonanych tuszem i akwarelą, ołówkiem, także malarstwo na szkle. To *Sybiracka Droga Krzyżowa*, na Golgotę idą bowiem w reliefach polscy zesłańcy⁵². Sosnowe i modrzewiowe drewno służy za materiał rzeźbiarzowi, który jako dziecko przeżył zesłanie z kresowych Sobsk za Ural, a w jego trakcie śmierć rodziców i trojga rodzeństwa. Ukazywana praca polegała właśnie na wycinie sosen i ich transporcie. Późniejszy wychowanek zakopiańskiego Liceum im. Kenara i warszawskiej ASP swoje wspomnienia mógł zamieniać w sztukę dopiero po końcu PRL. Czuł się do tego zobowiązany, nie tylko patriotycznie, ale i rodzinnie: „wciąż śniła mi się pogodna twarz mojej mamy, która prosiła, żebym upamiętnił naszą rodzinę i ludzi zmarłych podczas zesłania”⁵³.

⁵⁰ J. Duda-Gracz, *Zapiski o życiu i sztuce przemijania*, [w:] Duda-Gracz. *Obrazy Prowincjonalno-Gminne. Kresy Polskie 2000*, Biblioteka Śląska, Katowice 2001, s. 9

⁵¹ Por. W. Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość* [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 2005, s. 499.

⁵² Cykle Stanisława Kulona układają się w trzy wersje. Pierwsza to *Droga krzyżowa* złożona z 28 płaskorzeźb jeszcze z roku 1991. Druga, tu opisywana, to *Sybiracka Droga Krzyżowa* (z lat 2013–2014). Wreszcie *Droga Krzyżowa III* prezentowana była w 2018 roku na Przystanku Historia w Centrum Edukacyjnym IPN im. Janusza Kurtyki. Wersje różnią się od siebie, choć wykorzystują też prezentowane wcześniej prace, czasem zmienione. Por. R. Rogozińska, Tempus passionis *Stanisława Kulona*, „Sacrum et Decorum”, R. VIII: 2015, s. 58–61, <https://ipn.gov.pl/pl/aktualnosci/46915,Wernisaz-nowych-prac-Stanisława-Kulona-Droga-Krzyżowa-III-Warszawa-12-lutego-201.html> [dostęp: 30.08.2022].

⁵³ M. Wyrwich, *Sybiracka Droga Krzyżowa. Chrystus też był zesłańcem*, <https://m.niedziela.pl/arttykul/142287/nd/Chrystus-tez-byl-zeslancem> [dostęp: 23.06.2022].

Figuratywne sceny na reliefach dzieją się najczęściej w zimowym pejzażu, także w zbliżeniach scen wywózki, wysilonej pracy lub wymierzania kar, także tortur albo morderstw, które zamieniają się w mękę Chrystusa. Pejzażowe tła wycinane są płytszą linią dłuta, budowane szerokie powierzchnie pokrywa farba, najczęściej różne odcienie bieli. Sceny z figurami ryte są głębiej, często oddają gesty i wyraz twarzy. Barwa położona jest zwykle niezbyt grubo, często wykorzystuje się ekspresję prześwitujących słoików drewna. Preferowane jest zamykanie powierzchni konturami zbiegającymi się pod ostrym kątem, co potęguje ekspresję i jest znaczące. Zrytmizowanie przestrzeni trójkątami pagórków i przecinającej je zygzakowatej linii kolejowej z nierównymi prostopadłościanami wagonów kulminuje w zagęszczeniu postaci stłoczonych we wnętrzu wagonu na pierwszym planie u dołu reliefu *Stacja IV Spęd do bydłęcych wagonów*. Sowieccy żołnierze w spiczastych czapkach z czerwoną gwiazdą obecni są tutaj i będą w scenach wielu stacji. Nierówny prostokąt, biało rozjarzony, trzyma przed sobą św. Weronika w *Stacji XIII*. Jej wydłużona i wygięta postać stoi nad figurą zesłańca leżącego z pałakiem w dłoni na układanych balach drewna. Niemal czarne belki korespondują z widocznymi sękami podłoża pracy. *Złożenie do grobu* (u Kulona to już *Stacja XXII*) organizuje kompozycyjnie czarna przekątna o nierównych brzegach, do której wsuwane jest, z góry reliefu, wychudzone, długie, martwe ciało. Tło delikatnie wzbogacają tony bieli, błękitu i żółcienia. Z podobnego, czarnego, „kanciastego” kształtu u dołu reliefu wybiega po przekątnej spiczasty biały promień, który rozszerza się ku górze. To *Stacja XXIV Wniebowzięcie* (w tytule nazwa jest nie do końca poprawna ikonograficznie i teologicznie, wskazuje jednak na obrazowanie zmartwychwstania Chrystusa, który potem do nieba wstąpił, ale jako wniebowzięcie Zesłańca). Biel i jej milcząca nieskończoność, o której pisał m.in. Kazimierz Malewicz, niesie wolność, w przypadku *Sybirackiej Drogi Krzyżowej* „idzie nie tylko o wyzwolenie człowieka do życia w wieczności, lecz także od zdającej się nie mieć końca męczarni”⁵⁴.

Na wystawach reliefom towarzyszą pełnofigurowe rzeźby. Powtarza się motyw *Matki Sybiraczki*. Wydłużona postać wyprowadzona jest zwykle z pnia drzewa, w pełni odziana w powłóczystrą szatę, z okrytą głową, często uniesionymi do góry ramionami lub przedramionami. Kobietę otaczają małe figurki dzieci, niekiedy jedno niesione jest na ręce, większym zdarza się trzymać narzędzia drwali. Figury są polichromowane, przeważa biel, błękit i żółcień. Rysunki przedstawiają postacie za pomocą grubych konturów, z cieniowaniem drobną kreską, realistycznie, to np. *Matka rzeźbiarza z dziećmi po przywiezieniu na zesłanie*.

⁵⁴ R. Rogozińska, *Tempus...*, s. 58.

Intensywna jakościowo ekspresja i tragizm właściwe są Drodze Krzyżowej, zgodnie z ikonograficzną tradycją, jednak rozbudowana liczba stacji i wielość tych niepowiązanych w ogóle z religią (np. *I Beztroskie dzieciństwo*, *XXIII Rozstrzeliwanie polskich oficerów* albo *XXVIII Zapowiedź czerwonego zniewolenia*) utrudniają albo uniemożliwiają ich paraliturgiczne wykorzystanie. Estetyczna wartość tragedii umożliwia natomiast połączenie *sacrum* z polskością. Tragiczne wydarzenia, wprost odwzorowywane, są sakralizowane przez ich paralelizm z męką Jezusa. Artysta mówi wprost „Chrystus to też był taki zesłaniec”⁵⁵ i to *Zesłaniec umiera na krzyżu w Stacji XIX*, pilnuje go niedźwiedź zapewne symbolizujący zło. Zesłaniec jest polskim uczestniczeniem w ofierze Odkupiciela, której celem jest uwolnienie ludzi od śmierci i grzechu. Celem Zbawiciela jest więc dobro, które staje się tak ostatecznym celem również boleśnie doświadczanych Polaków. Wartość uniwersalna, atrybut immanentnego i zarazem transcendentnego bóstwa, udostępniana jest ludziom przez jego własną (Jezusa jako osoby boskiej) ofiarę. Polacy mają mieć udział w tym, co uniwersalnie dobre, ale przez ich ofiarę uczestniczą też w transcendentnej i możliwie transcendentalnej (bo dostępnej dla wszystkich) świętości. Wyrzeźbiona *Matka Sybiraczka* przypomina zwykle Matkę Bożą. Religijna sztuka Stanisława Kulona trwa w romantycznej tradycji, w której mesjańska misja Polski dotyczy całego świata. Podpowiadają to też tytuły, kiedy na *Nieludzką ziemię mogiłami usłaną* ze stacji XXV, w XXVI zstępuje *Duch Święty pod znakiem krzyża*.

Sanktuarium Królowej Męczenników, Kalwaria bydgoska – Golgota XX wieku to droga krzyżowa i wielosegmentowy pomnik rzeźbiarsko-przestrzenny projektu rzeźbiarza Jacka Kucaby. Dzieło zostało ukończone w roku 2009 w bydgoskiej dzielnicy Fordon, gdzie podczas niemieckiej okupacji wykonano egzekucje na około trzech tysiącach Polaków i Żydów. Trzydzieści stacji Golgoty to stalowe krzyże o ok. dwumetrowej wysokości. Stacja XII (śmierć na krzyżu) to ściana z 716 modułów greckich krzyży układanych niczym puzzle, przy czym niektórych brakuje, przez co w ścianie powstają puste pola oraz duża pionowa szczelina. Inne jednak można dołączać. Cała ściana ma wysokość dwunastu i szerokość dwudziestu czterech metrów. Nawiązuje do żydowskiej Ściany Płaczu w Jerozolimie, ale jej najważniejszym elementem jest wizerunek Chrystusa Zwycięskiego w ażurowym krzyżu w szczelinie, otoczony mniejszymi, symbolizującymi rozstrzelanych z fordońskiej Doliny Śmierci, w której miały miejsce egzekucje (ścianę wieńczą polskie orły). Całość jako połączenie symboli cierpienia i

⁵⁵ Cytowany [w:] tamże.

zbawienia (krzyża i muru) ma być „bramą do nieba”. Za murem widać panoramę dzielnicy, co stanowi „symbol przekroczenia przeszłości, która dała fundament pod teraźniejszość”⁵⁶.

Do Drogi Krzyżowej nawiązują także *Treny smoleńskie* Tadeusza Gustawa Wiktora, powstałe w latach 2010–2011. To czternaście (dokładnie tyle, ile jest stacji pasyjnych) wielkoformatowych obrazów zatytułowanych i wyodrębnionych w reakcji na wspomnianą już katastrofę prezydenckiego samolotu, lecącego na obchody rocznicy katyńskiego mordu. Prace zostały zatytułowane i wyodrębnione, powstawały bowiem w obrębie cykli realizowanych zgodnie z własnym porządkiem realizowanym przez malarza. Monochromy mają barwę głębokiej czerni, spośród której wydobywają się srebrzystoszare obramienia prostokątnych pól. Lekko jarzące się szerokie linie rozmywają się i mięknią, czynią pola obłymi. Jednak wyłanianie się kształtów buduje napięcie, figury układają się w formę krzyża, w jego obrębie pojawiać się mogą zdecydowane, dwie białe poziome linie, jakby szczeliny światła. Inny obraz w całości kryje szarosrebrzysta, mgielna poświata, minimalistycznie ujęta zdecydowanymi pionowymi krawędziami, czerwoną i czarną. Czerwień pojawia się w dwóch płótnach. Położona szeroko i zestawiona z bielą tworzy barwy narodowe albo w innej pracy kojarzy się z jasnoczerwoną krwią, raną, bólem, ofiarą, śmiercią.

Tadeusz Gustaw Wiktor znany jest z tego, że tworzy duże obrazy utrzymane w ograniczonej gamie barwnej, często budując wrażenie świetlistości dzięki odpowiedniemu opracowaniu gładkości powierzchni. Głosi też ikonozofię wieczystą i własną Unitarną Teorię Pola Panobrazu⁵⁷, związaną z chrześcijaństwem i gnozą. Teologiczne i mistycyzujące wypowiedzi czynią jego niefiguratywne i geometryczne dzieła modlitewnymi ikonami wyrażającymi Absolut. Wcześniej malował także, zgodnie z własną teorią, cykle *Modlitw* i *Etiudy pasyjne*. Często pojawiający się w jego obrazach krzyż to beczasowy symbol *Logosu*, a potem symbol religijny. Tym razem jest znakiem pasyjnym i martyrologicznym, co podkreśla tytuł cyklu. Milczące płaszczyzny, z których wydobywają się symbole, religijny i narodowy, emanują smutkiem oraz żalobą utraty i śmierci. Prace wzbudzają zarazem uczucia dzięki jakościom tragiczności i wzniosłości polskiej ofiary, powtórzonej niejako w sąsiedztwie Smoleńska. Abstrakcyjna forma bliska tradycji malarstwa barwnych płaszczyzn pozwala wypowiedzieć się o „rzeczach, które wprost przechodzą wyobrażenie”⁵⁸. „Plastyczny

⁵⁶ Por. *Sanktuarium Królowej Męczenników, Kalwaria bydgoska – Golgota XX wieku*, https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium_Kr%C3%B3lowej_M%C4%99czennik%C3%B3w,_Kalwaria_bydgoska_%E2%80%93_Golgota_XX_wieku [dostęp: 22.08.2022].

⁵⁷ Por. T. G. Wiktor, *Ikonozofia wieczysta* [w:] *Tadeusz Gustaw Wiktor. Teksty artystów*, Galeria QQ, Kraków 1994, s. 42, 51–53, 87.

⁵⁸ Por. R. Rogozińska, *Przywracanie pamięci, Treny smoleńskie Tadeusza Gustawa Wiktora*, „ArtTak. Sztuki Piękne” 2014, nr 1 (8) wiosna, s. 50.

ekwiwalent” zasad ostatecznych poznawanych poprzez śmierć, wyjątkowo w uniwersalnej twórczości artysty staje się wyraźnie polski, dzięki barwnej symbolice narodowej.

Cykl *Golgota* wspomnianego już Henryka Widelskiego, prezentowany na dyplomowej wystawie Wydziału Artystycznego UMCS w 2018 roku, tworzą blejtramy symbolicznie wykorzystujące lniane płótna stosowane w workach wojskowych. Prezentowane w orientacji pionowej, duże szarobrazowe powierzchnie bywają przedzielone bruzdą zszycia, wytyczać może ona jakby drogę, niekiedy dzieląc płótna na pola-łaty, które mogą przypominać rozplanowanie baraków. Rzadziej powierzchnia bywa mniej lub bardziej wezbrana, „gufrowana”, przypominać może pasma gór, kurhany albo nierówne rzędy nagrobnych kopców. Sporadycznie pojawiają się polskie symbole wojskowe, odbite albo malowane z użyciem szablonu. Okupacja i długa walka żołnierzy wyklętych przywoływana jest przez tytuły: *Pojmanie, Uwięzienie, Zesłanie, Zniewolenie, Cierpienie, Upokorzenie, Pożegnanie, Wsparcie, Umiłowanie, Pocieszenie w cierpieniu, Mord*. Stacje tej Drogi Krzyżowej dopowiadają krótkie komentarze, np. „**XIV Ukrycie** Dla ciebie jestem tylko popiołem, lecz dla Ojczyzny jestem diamentem. **XV Per crucis victoriam** A jednak zwycięstwo przyszło przez krzyż, zatracam nienawiść, wybaczam wszystko”⁵⁹.

Surowa prostota blejtramów, niemal monochromatyczna, subtelnie tylko naruszana, bliska jest abstrakcyjnej syntezy, której rezultatem bywają ekwiwalenty wartości podstawowych. Jednak znaczenia są precyzowane przez umieszczenie *Golgoty* w historycznych, ważnych dla Polaków okolicznościach. Mimo to wieloznaczność symboli pojawiających się wśród oszczędnego oznakowania utrzymuje poetycką nieokreśloność, właściwą metafizycznemu pięknu i pytaniom o wymiary wolności, które dostępne i zrozumiałe stają się dzięki ofierze Chrystusa.

Wyznaczony, uporządkowany rytm cyklu drogi krzyżowej i budząca dreszcz intensywność, zwykła dla pasji, opowiadały w opisanych pracach o ofierze zgodnie z systemem ikonograficznym służącym religijnemu poznaniu metafizycznemu. Za próby jego odnawiania i unowocześniania uznać można użycie abstrakcyjnych ekwiwalentów wartości podstawowych, częstsze było jednak uwspółcześnianie stacji przez motywy polskie o romantyczno-mesjanistycznym przesłaniu. Polski martyrologiczny *ethos* wpisywany był przez artystów w porządek Chrystusowej ofiary, uwalniającej ku prawdziwemu dobru. W artystycznych koncepcjach dobro odsłaniane było wraz z ideą polską. Twórcy wskazywali, jak to, co dobre, staje się polskie, także przez trudne i bolesne zwyciężanie zła.

⁵⁹ Henryk Widelski, Biańskie Centrum Kultury, Galeria Podlaska, <https://gp.bck24.pl/2020/01/10/henryk-widelski-10-stycznia-2020-r/> [dostęp: 23.06.2022].

Dwupoziomowy kościół pw. Jana Pawła II w Krakowie, będący częścią Centrum Jana Pawła II *Nie lękajcie się*, otacza wieniec kaplic. Ostatnia z nich, boczna kaplica górnej części świątyni, nosi nazwę *Wyzwolenia Polski* albo *Wyzwolenia polskiego Kościoła*⁶⁰. Jej wystrój, ukończony w 2016 roku, zawiera obraz Matki Bożej Częstochowskiej oraz, tak jak inne części świątyni, mozaiki projektu o. Marco Rupnika, wykonane przez jego podopiecznych⁶¹. Jedną z mozaik przedstawia polskich kapłanów, którzy starania o wolność przypłacili życiem albo więzieniem. To narodowi bohaterowie, a zarazem uświęceni, bo beatyfikowani: **bl. Jerzy Popiełuszko i sługa Boży (dziś błogosławiony) kard. Stefan Wyszyński**. Stoją oni po lewej stronie mozaiki, mają twarze podobne do rzeczywistych osób, znanych z niedawnej historii. Figury okrywają biało-beżowe ornaty ze złotymi pasami pośrodku, prymas Wyszyński trzyma laskę, na głowie ma mitrę, głowę ks. Popiełuszki otacza aureola. Postaci patrzą na tron ze zwojem księgi leżącym na czerwonym siedzisku, po prawej. To apokaliptyczny symbol wydzielony przez nierówną mandorlę, tradycyjny motyw powstały przez nałożenie się kół symbolizujących ludzką i boską naturę *Logosu* – Chrystusa. Złociste tło za tronem mieni się podzielone bruzdami na duże nierówne *tessery*, kontrastująca podłoga, ruda i matowa, intensyfikuje doświadczenie wywołane kolorami. **Czas Apokalipsy to objawienie i uwolnienie poprzez znajomość prawdy – Chrystusa, który jest Bogiem.** „Przyodziani w białe szaty” cieszą się już tą wolnością, która umożliwia im dostęp do Jego tronu. Zło, także władz, które rządziły w zniewolonej Polsce i **chciały rządzić w polskim Kościele, nie może wstąpić na miejsce panowania, zajęte już przez Słowo, czyli Boga.**

Inna mozaika nosi tytuł *Jan Paweł II jako opiekun polskiej rodziny*. Piec ognisty z Księgi Daniela, do którego wrzucono trzech młodzieńców wiernych Bogu, a dołączył do nich anioł, jest czarnym tłem, na którym czerwono-pomarańczowo-żółte płomienie ułożone są poziomymi odcinkami z nierównych *tesser*. Młodzieńców zastąpiła stojąca w centrum rodzina, brodaty mężczyzna, kobieta i ich syn, wysuwający się z biało-czerwonej flagi, która powiewa przed nimi. Za i ponad grupą rozkłada ramiona Jan Paweł II. To większa postać, w szaro-beżowym i srebro-złotym ornacie, mieniącym się, z nimbem

⁶⁰ Por. M. Kluba, *Biblia w obrazkach*, „Gość Niedzielny” 2016, nr 42, <https://biblia.wiara.pl/gal/pokaz/3493918.Biblia-w-obrazkach/4#gt> [dostęp: 24.06.2022].

⁶¹ Por. tamże. O. Marko Rupnik jest malarzem pochodzącym ze Słowenii, od 1973 r. członkiem Towarzystwa Jezusowego. Był wykładowcą na papieskich uczelniach w Rzymie oraz dyrektorem Centrum Aletti w Rzymie przy Papieskim Instytucie Wschodnim, które skupia artystów chrześcijańskich razem żyjących, modlących się i pracujących. To właśnie ci artyści pod przewodnictwem o. Rupnika wykonali mozaiki zdobiące świątynię Sanktuarium św. Jana Pawła II. Kontrowersje związane z postawą artysty jako spowiednika i ojca duchowego nie mają wpływu na znaczenie opisywanych dzieł.

wokół głowy i jasnym blaskiem glorii za całą postacią. Święty, którego kanonizowano jako papieża rodziny, ratuje przed płomieniami rodzinę polską, niczym anioł młodzieńców w piecu ognistym.

Tradycyjna technika, właściwa sztuce wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej, realizowana jest przez współpracowników Rupnika od dawna, z dbałością o doskonałość. Jej dobór jest znaczący, koresponduje z trwałością chrześcijaństwa i wiernością jego zasadom. Kultywowane są nawet zalecenia II Soboru Nicejskiego, szerokie szaty kryją szczegóły ciała, kontury są wyraźne, mężczyzna nosi brodę. Jeśli mozaiki uwspółcześniają przekaz biblijny, to jednak w zgodzie z nauką Kościoła. Zgodne z nią jest też odnawianie ikonografii przez wprowadzanie nowych błogosławionych i świętych. Uwspółcześnianie i odnawianie z wykorzystaniem postaci Polaków wynoszonych na ołtarze służy zaś pokazaniu, jak świętość działa się w Polsce, przez Polaków i stawała się polska (mimo że sam artysta Polakiem nie jest). Działania historyczne polskich kapłanów zmieniały dzieje, dlatego noszą znamiona Bożej interwencji i dowodzą świętości, której realizacja oznacza dobro, sprawiedliwość, prawdę i wolność. Transcendentalia odsłaniają się zatem wraz z ideą polską, w realizacji posługi kapłańskiej i religijności właściwej polskiemu *ethosowi*. *Sacrum* możliwe jest w tych dziełach przede wszystkim dzięki ich programowi ikonograficznemu zgodnemu z tradycją albo odnawianemu w zgodzie z dogmatami, choć też dzięki jakościowej doskonałości w wykorzystaniu tradycyjnej techniki. Dzieła, będąc częścią kościelnej architektury, służyć mają celom liturgicznym.

Opisana sztuka zwykle miała charakter sakralny, często możliwe było wykorzystanie prac w liturgii. Generalnie, dzieła ukazywały trwałość, ale także częste odnawianie chrześcijańskiego systemu ikonograficznego z wykorzystaniem polskich świętych i błogosławionych oraz ich działań służących metafizycznemu poznaniu, przede wszystkim dzięki religii. Obok trwałości systemu i jego odnawiania pojawiał się intensywny „dreszcz transcendencji”, częsty w wykorzystywaniu metafizycznych marginesów, tu włączanych jednak w całość doświadczenia *sacrum*, które ostatecznie dominować powinno w odbiorze. Jednak uwspółcześnianie przedstawień z udziałem motywów polskich albo w relacji z polskością często korzystało z tego wyeksponowania elementów marginalnych. Połączenie lokalności bolesnej ofiary narodu polskiego z ekspresyjnym wyrazem ofiary Chrystusa albo sztuki społecznej z miłosierdziem poszerzało marginesy i odsłaniało uniwersalny charakter idei polskiej, gdy służy ona dobru.

Religijność „aktywnego przeżywania”

„Choć przyciśnięty [...] wrogością dla awangardy artystycznej, na przekór wszystkim przyznaję się do awangardowości, to także samo nie ukrywam swojego przywiązania do wiary w Boga i Kościoła moich przodków. [...] więź duchowa z najwyższym dobrem i mądrością dają mi poczucie siły i wolności”⁶². Artystą, którego postawa religijna jednoznacznie wiąże się z byciem patriotą, jest Zbigniew Warpechowski. Sztuka performance, którą uprawia przede wszystkim, choć ma źródła w działaniach właściwych dla tzw. neoawangardy z połowy XX wieku, wciąż ma charakter awangardowej nowości. Dlatego Warpechowski jest śmiałym awangardystą. Wiernym jednak zasadom podstawowym, odnajdywanym dzięki religii katolickiej wyznawanej w Polsce i z polskością związanej. O swej postawie twórca pisał w książkach o znaczących tytułach, z których większość wydana została już w XXI stuleciu: *Podnośnik* (Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2001), *Statecznik* (BWA, Lublin 2004), *Podręcznik bis* (Otwarta Pracownia, Kraków 2006), *Wolność* (Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2009) i *Konserwatyzm awangardowy* (Otwarta Pracownia, Kraków 2014). Publikacje stanowią „zapis [...] kultywowania świadomej, ale zarazem jednorodnej z praktyką artystyczną refleksji intelektualnej”⁶³.

W poetyzujących działaniach od ich początku obecny był polski romantyzm, wiara pozwalająca na krytykę idolatrycznego podejścia do Chrystusa i eksponująca wartość ofiary oraz patriotyzm, krytykujący także krótkowzroczny opór wobec nowoczesnej sztuki.

Przykładem szczególnego stosunku do Eucharystii może być spontaniczna akcja z 1995 roku. Było to otwarcie okrągłej konserwy rybnej i trwanie ze skapującym z niej olejem, co zamieniało się w Hostię i olej namaszczenia, w taki sposób „duchowość w sztuce współczesnej opuszcza często główne drogi”⁶⁴, jak mówił sam twórca. Zarazem w 2013 roku powiedział on: „Eucharystia jest najwspanialszym performance. Jezus zrobił coś bardzo prostego, tak prostego, że aż trudno sobie wyobrazić coś jeszcze prostszego «Bierzcie i jedzcie to jest Ciało Moje. Bierzcie i pijcie, to jest Krew Moja». I to się wciąż dzieje w świecie. Gest Jezusa powtarzają miliony. Eucharystia jest dla mnie najwspanialszą ucztą. Nieporównywalną z niczym. To jest dar, komunია, zjednoczenie z Jezusem. Performance powinien być takim właśnie prostym działaniem, które ma obdarowywać innych”⁶⁵.

⁶² Z. Warpechowski, *Między młotem i kowadłem*, „Arteon” 2001, nr 9, s. 39.

⁶³ S. Stankiewicz, *Konserwatyzm awangardowy Zbigniewa Warpechowskiego i zasada odtwarzania dziedzictwa* [w:] *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej/Heritage and response in contemporary art*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018, s. 238.

⁶⁴ Wypowiedź artysty przytoczona w: G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, R. II: 2009, s. 129.

⁶⁵ *Eucharystia to najwspanialsze performance. Ze Zbigniewem Warpechowskim, artystą i myślicielem, o dawnym Krakowie i współczesnej sztuce rozmawiają Adam Leszkiewicz, Jakub Moroz i Paweł Rojek*, „Pressje” 2013, teka 32/33, s. 229–230.

W akcji *Obywatelstwo dla czystego odczucia Kazimierza Malewicza* (1985) artysta leżał pod reprodukowanym *Czarnym kwadratem*, fundamentalnym abstrakcyjnym dziełem awangardowym autorstwa Kazimierza Malewicza. Poddawał się jednocześnie biczowaniu przez okrycie z kwadratowym otworem, co pozostawiło na jego plecach „wybity” kształt kwadratu⁶⁶. Cieleśne cierpienie, kondensujące „czyste odczucie” głoszone przez Malewicza, ofiarowane zostało mu jako zadośćuczynienie za „polską głupotę, oportunizm i tchórzostwo”⁶⁷, czyli odmowę przyznania artyście obywatelstwa w okresie międzywojennym. Misję przypominania o polskim pochodzeniu artysty poszukującego transcendencji poprzez sztukę niefiguratywną, której geometrycznej odmianie dał początek, Warpechowski kontynuował także w XXI wieku m.in. wystawę *Malewicz w Polsce*, której był kuratorem (25.06.2004 – 15.08.2004, Galeria Arsenał w Białymstoku).

W performance'ach *Wariant nadrzędny i Palec Nerona* (2005) artysta z twarzą **umazaną sadzą** wcielał się w postaci pierwszych chrześcijan i palił przypominające ich lalki. Warpechowski krytykował tak francuski zakaz używania symboli religijnych w szkołach, proponując, by „palec Nerona” stał się symbolem Unii Europejskiej.

Prace twórcy to także rzeźby, znaczące szczególnie w ostatnim okresie. *Norwid na widłach. Autorytet prezentowana* na wystawie *Wlazł kotek na płotek* w 2011 roku to tom poezji odpowiadający za wartość o stałej, monumentalnej sile, przebity wulgarnymi zębami wideł i leżący na miękkiej poduszce. Na wrocławskiej ekspozycji *Pięć panien rozumnych i jeden mężczyzna lekkomyślny* w 2018 roku Warpechowski zaprezentował rzeźbę dwóch dłoni trzymających górne części drzewców wideł, na ostre zęby których nabita została białoczerwona flaga, zawiązana w środku na węzeł. Widły wygięte na zewnątrz jakby ciągnęły materię w przeciwne strony, zaciskając supeł. Tytuł brzmiał *Polska i polska*. Stanowić to mogło komentarz do historyczno-politycznej sytuacji w stulecie odzyskania niepodległości oraz nabrzmiewającego sporu światopoglądowego w Polsce, dotyczącego także rozumienia Polski jako wartości i wymiaru jej suwerenności w obrębie Unii Europejskiej. Pytanie, czym i jaka jest Polska, rozszarpywane i rozdrapywane widłami, nabierało mocy, owej intensywności budzącej dreszcz transcendencji, bo dotyczyło przecież wartości: istnienia i tożsamości, jedna narodu i państwa, wolności i prawdy. Może zapytywanie było też wyrazem generalnej refleksji o zawsze trwającym napięciu między konserwatyzmem a nowoczesnością, obecnym również

⁶⁶ Por. Z. Warpechowski, *Obywatelstwo dla czystego odczucia Kazimierza Malewicza*, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-obywatelstwo-dla-czystego-odczucia> [dostęp: 20.05.2020].

⁶⁷ Tamże.

w Polsce i rozdzierającym ją. Na tej samej wystawie przedstawiony był obiekt prezentowany też na poznańskim pokazie *Strategie buntu* w 2015 roku. Nad gipsowym sedesem oczekiwała na wsunięcie doń pionowa czarna tablica z napisanymi na niej białymi nazwami wartości. Trzecią z nich była wiara, ósmą i dziewiątą patriotyzm i ojczyzna. Inne to: kultura, wolność słowa, prawda, honor, godność, dobro, sprawiedliwość. Artysta sugerował przez skojarzenie, że eliminację tych transcendentalnych albo uniwersalnych wartości w sztuce rozpoczęła dadaistyczna *Fontanna* Marcela Duchampa, czyli odwrócony urynek zaprezentowany jako dzieło sztuki. Tymczasem dla Warpechowskiego to wartości istotne, których kultywowaniu w sposób awangardowy się poświęcił.

Działalność twórcy to bowiem kwintesencja aktywnego przeżywania, o którym pisał Grzegorz Sztabiński. Ono pozwala uchwycić marginesy transcendencji i odsłaniać (w przypadku Warpechowskiego energicznie i wyraziście) zasady podstawowe oraz transcendentalne oraz uniwersalne wartości, które wynikają z respektowania tych zasad. Twórca właściwą sobie postawę dostrzegał też u innych artystów, także omawianych już w tych rozważaniach (jak Jerzy Beres), bo „przepływa przez nich nieokreślona bliżej wartość, siła i mądrość sztuki, z którą zмага się cała jaźń artysty, w pełnym oddaniu siebie przekazowi”⁶⁸.

Aktywne przeżywanie może prowadzić do uczynienia ze swojej sztuki *sacrum*, jednak u Warpechowskiego tradycyjna religia pozostaje na swoim wyeksponowanym miejscu, jako narzędzie metafizycznego poznania. Z afirmowanej religii korzysta sztuka. W niej „awangardowy konserwatyzm” i „permanentne odnawianie dziedzictwa”⁶⁹ łączą wizję teurgii, „współdziałania Boga i wolnego człowieka w akcie twórczym” oraz rozumienie odtwórczości jako „podążania za nadprzyrodzonym wzorem”, właściwe konserwatyzmowi, z „ideą swobodnego tworzenia rzeczywistości właściwą awangardzie”⁷⁰. Konserwatyzm to poszanowanie zasad, na których wyrosła kultura europejska i przełożenie ich na sztukę awangardową, awangarda zaś to nie negacja, ale myśl nowatorska i twórcza, mobilizująca działania w obrębie tradycji, której Europa zawdzięcza swe istnienie. Awangardowy konserwatyzm Warpechowskiego realizuje „człowiek wiary”, podporządkowany wzniosłości, prowadzącej do mądrości, dobra i piękna, czyli doskonałości i wolności, a także spokoju. Spokoju nie doświadcza poddany namiętnościom „człowiek marszu”. Zestawiany w tym

⁶⁸ Tenże, *Media*, „Pressje” 2013, teka 34, s. 145.

⁶⁹ Por. Z. Warpechowski, *Konserwatyzm awangardowy*, Otwarta Pracownia, Kraków 2014; tegoż, *Konserwatyzm awangardowy 2*, „Pressje” 2015, nr 43, s. 210–213; S. Stankiewicz, dz. cyt., s. 239–242.

⁷⁰ Ł. Murzyn, *Terytorium refleksji. Dziedzictwo i sztuka nieco inaczej* [w:] *Dziedzictwo i odpowiedź...*, s. 225. Por. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016.

kontekście z Warpechowskim i przez niego wspomniany Jerzy Beres uważał, że kierkegaardowskim „rycerzem wiary” jest Polska jako zbiorowość⁷¹.

Mimo obserwowanych w działaniu artysty brzydoty, przerysowania, gwałtowności, przemocy, zranienia – wartości piękna i dobra są przez twórcę anonsowane wprost. Kryją się także w metaforyce i użyciu symbolu. Poetyczność działań i dzieł Zbigniewa Warpechowskiego jest jakością, która je odsłania, tak jak odsłania je konsekwencja aktywnego przeżywania. Nazywana jest ona wprost konserwatywną postawą „poszukiwania tego, co trwałe i niezawodne w myśleniu o sztuce” mimo wykraczania poza „tradycyjne środki wyrazu i realistyczną formę”⁷². Awangardowe poetyzowanie odsłaniać ma transcendentalia, a wraz z nimi ideę polską, bo awangardowy konserwatyzm charakteryzować powinien współczesny polski *ethos*.

Misyjność i kontrowersyjność, w kontekście religijno-narodowym pojawić się mogą także w sztuce artystki o wiele pokoleń młodszej od Zbigniewa Warpechowskiego, działającej w zupełnie odmiennych mediach i estetyce. Choć także w przestrzeni publicznej i z zaangażowaniem właściwym „aktywnemu przeżywaniu” oraz w sposób wykraczający poza „tradycyjne środki wyrazu”.

Po nawróceniu się na przełomie 2011 i 2012 roku Ada Karczmarczyk, która chciała zostać królową popu, jako Adu wyraźnie zaczęła mówić o wierze na prowadzonym przez siebie blogu, profilu w serwisie Facebook oraz tekstach piosenek, do których teledyski zamieszcza na kanale YouTube. Po wystawie *Świadectwo* w Centrum Sztuki Współczesnej w 2013 roku zapowiadana była płyta *Prawda Dobro Piękno*, czyli cykl piosenek i teledysków. Misję ewangelizacyjną zamierzyła artystka połączyć z zachowaną stylistyką właściwą tradycji MTV i festiwalom Eurowizji, choć ostrość języka tekstów jej piosenek bliska była także estetyce hip-hopu. Pojawiają się tam wulgaryzmy, kontrastowe i oksymoroniczne zestawienia, paradoksy, proste rymy. Choć ostentacyjnie i ostatecznie przekaz afirmuje i gloryfikuje Chrystusa, Marię, wartości miłości i dobra, wyrażane np. przez czystość, to jednak tytuły *Jaraj się Maryją*, *Czysta pipa*, *Idź w stronę światła nie p...dol*, wraz z jaskrawymi, błyszczącymi, intensywnie przerysowanymi, kiczowato-kampowymi jakościami estetycznymi, budził kontrowersje i pytania o ukrytą ironię.

Jednak w 2014 roku projekt Adu „został szeroko zaakceptowany jako fundamentalnie nieironiczny”⁷³. Jej strategię tłumaczono jako tzw. „kamp mniejszościowy”. Performatywna

⁷¹ Por. J. Żarczyńska, *O wartości najwyższe*, „Arteon” 2014, nr 5 (169), s. 27.

⁷² K. Staszak, *Konserwatyzm?*, „Arteon” 2014, nr 5 (169), s. 3.

⁷³ J. Lendzioszek, *Adu-kamp*, „Pressje” 2014, teka 39, s. 183.

artystka przyjmowała bowiem rolę pop-kulturowej, afektowanej diwy (odgrywaną z kobiecym zadowoleniem, choć i ze świadomością jej sztuczności), odwołującej się jednak zdecydowanie i ewangelizacyjnie do wartości katolickich, choć z użyciem jakości estetycznych właściwych kulturze niskiej. Zdecydowana apologetyka chrześcijańska pozwalała dostrzegać w „błyskotliwie” dekoracyjnej performatywności i eksponowaniu erotyki barokizację, a nie tylko *glamour*. Także nie tylko rap, mimo dosadnego „socjolektu”, pastiszu i parodii. W rezultacie „projekt Adu podważał binarną opozycję polskiej wojny kulturowej: męski Polak-katolik – feministyczna kobieta-ateistka” oraz „ocalał jednostkową tożsamość nawróconej kobiety”⁷⁴.

Wraz z ikonografią chrześcijańską, przywoływaną figuratywnie wśród jakości często służących innym artystom krytyce i wyszydzeniu religii, pojawiały się motywy narodowe, potraktowane w podobnej stylistyce i afirmowane. Postawę patriotyczną ilustrować może facebookowy wpis z 2017 roku: „Adu w lateksowej patriotycznej pelerynce Gazety Polskiej. 😊 Fotkę zrobiłam po Marszu Niepodległości «Chcemy Boga» stojąc w bardzo rozśpiewanej biało-czerwonej kolejce po kebaba...”⁷⁵. I rzeczywiście istotne było pragnienie jednania, gdy np. prowadzona była od 2017 roku *WielkaRozgrzewkaNarodowa*. W Internecie pojawiły się wtedy filmiki prezentujące ćwiczenia „które miały na celu połączyć skłóconych Polaków”⁷⁶. Adu i dwóch „umięśnionych” asystentów podczas „aerobiku” używali „akcesoriów ze sklepu polskiego kibica. W pierwszym odcinku ćwiczyliśmy z szalikami, w drugim z chorągiewkami, w trzecim z książkami autorów kojarzonych z przeciwnymi opcjami politycznymi, w czwartym z założonymi na sztangi odważnikami mniejszościowymi, a w ostatnim na tekturowej macie w kształcie Polski i barwach narodowych”⁷⁷. W teledysku do piosenki *Hej husarzu*, z wyeksponowanymi słowami „Nie PODLE głości dzień”, Adu, tańcząc w stulecie odzyskania niepodległości, pokrywała jednocześnie czerwoną farbą białe płótno, malując je husarskimi skrzydłami założonymi na własne plecy. Ubrana była w czarną koszulkę z napisem *Śmierć wrogom ojczyzny*, był to rezultat inicjatywy *Odzież patriotyczna dla Wiary*.

Projekt *Miss Messianist*, rozpoczęty jeszcze w 2018 roku, nabrał tempa w roku 2022. Ma on zadawać pytania „o aktualność polskich idei mesjanistycznych w późnej nowoczesności” oraz „tożsamość kobiety współczesnej inspirowanej mesjanizmem”⁷⁸. Akcja

⁷⁴ Tamże, s. 180.

⁷⁵ ADU, profil artystki w serwisie Facebook, <https://www.facebook.com/ADUofficial/>, post: #ChcemyBoga #Niepodległość #PelerynkaGPC #Kebab [dostęp: 10.06.2022].

⁷⁶ A. Mokrzanowska, „Lecimy ze Smoleńska”. Kim jest ADU i dlaczego szokuje zarówno prawą, jak i lewą stronę?, <https://www.wprost.pl/newsroom/2021-04-26/kalendarium.html> [dostęp: 24.06.2022].

⁷⁷ *Wielka Rozgrzewka Narodowa* [w:] portfolio artystki umieszczone na jej stronie [www Adu, Ada Karczmarczyk, http://adakarczmarczyk.com/](http://adakarczmarczyk.com/) [dostęp: 10.06.2022].

⁷⁸ *Miss Messianist* [w:] tamże.

polega na tworzeniu inscenizowanych fotografii inspirowanych dziełami Augusta Cieszkowskiego, Józefa Hoene Wrońskiego, Zygmunta Krasińskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Andrzeja Towiańskiego. To cykl prac utrzymanych w tonie granatu, fioletu, ultramaryny, magenty, indygo, błękitu, bordo, w których z półcienia wyłania się ledowe światło lub lustrzane refleksy i postać Miss Messianist. Ubrana jest ona w romantyczno-fantastyczny kostium, przyjmuje modlitewną albo wyniosłą pozę, towarzyszą jej symboliczne rekwizyty oraz nakładane linie formujące geometryczne i stereometryczne figury. Zdjęcia, w dużej ilości, umieszczane są w portalu internetowym i aplikacji Instagram. Adu, z długimi, prostymi blond włosami i prostą grzywką, usta i powieki ma pomalowane na niebiesko, gdy w biało-granatowym kostiumie stoi bokiem, w rozkroku, z krzyżem trzymanym oburącz. Spogląda z ukosa na widza. Podpis brzmi wtedy: „Chodźmy w światłość” i rozwijany jest w słowach Mickiewicza: „póki mamy między sobą światłość, bo przyjdzie noc... Ja jestem światłość powiedział Chrystus. Tak my korzystajmy, póki nasz Mistrz między nami (*Pisma Towianistyczne*, 126, s. 250)”⁷⁹. Artystka w srebrzystym kostiumie stoi na wprost anioła zarysowanego prostymi niebieskimi liniami, takimi samymi liniami sugerowana jest transmisja myśli, energii, ducha z głowy anioła do głowy artystki. Pod tytułem *Potęga myśli* widnieje tekst „Myśl twoja, jak sam wiersz, zdolna jest rosnać bez względu na ciało i coraz nowe zajmować obszary – lecz czucie i władze jego, jako to władza widzenia i słyszenia, ograniczona ciałem, jest wszakże nieznanym potęgą... (Juliusz Słowacki, *Krąg Pism Mistycznych, Tłomacz Słowa*, s. 63)”. Elegancki, czarny żakiet i biała bluzka z żabotem oraz świeca w „kaganku” trzymana w lewej ręce, otoczona kreskami budującymi wielościan, to strój i atrybuty Adu, gdy robi sobie fotografię smartfonem trzymanym w prawej ręce. Podpis brzmi *Selfie z kagankiem oświaty*, a towarzyszy mu fragment wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój*: „Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą kaganek oświaty”. Sama dłoń Adu w srebrzistoszmaragdowej rękawiczce kroczy ku górze po powiększających się literach POLSKA. Towarzyszy temu fragment *Przedświtu* Krasińskiego, wedle którego koniecznym warunkiem postępu historii jest zmartwychwstanie Polski. W podpisach z portfolio artystki pojawiają się *Iskra z Polski, 2020, Andrzej Towiański 2020, Przekaz mesjanistów 2020, Praca ducha 2020*.

Fotografia inscenizowana Adu to właściwie performatywny „cosplay”. Barokowo-romantyczna ozdobność trwa teraz w klimacie przełamującym jakości *glamour* estetyką właściwą subkulturze emo, techno i rave. Taki jest też teledysk *Miss Messianist*. Artystka stoi frontem do widza w srebrzystym żakiecie, wśród chmur, trzyma w prawej ręce tom ze stojącą

⁷⁹ Por. profil Ada Karczmarczyk (@miss_messianist), https://www.instagram.com/miss_messianist [dostęp: 25.08.2022].

na nim piramidą, w lewej świecę w sześciennych ramkach. W wybranych momentach podnosi posłusznie spuszczone wzrok, w tekście piosenki padają powtarzane słowa:

„W internetach są kobiety [...]
A pośród nich ona
Do światła zaprasza
Z mesjanizmem w dłoniach
Wskazuje na Mesjasza
Oczy jej koloru Królestwa Bożego
Głowę zdobią wrota Nowej Ery
Myśli zaczerpnięte od Hoene-Wrońskiego
Imię jej czterdzieści i cztery”

Na końcu teledysku z niebios wyłania się w centrum ekranu świetlisty błysk, a w nim ukoronowana figura w glorii.

Metafizyczny „trip” wraca może do nastroju z czasów nawrócenia, obecnego w teledysku *Open the Gate* z 2012 roku, zapowiadającym nawrócenie⁸⁰. Brak teraz wulgaryzmów, są cytaty mesjanistyczne, pozostaje kobieca atrakcyjność, jednak mniej przerysowana. Religijność wyraźnie łączy się z ideą polską odsłanianą zgodnie z romantyczną tradycją, wprost przywoływaną.

W 2021 roku Adu Karczmarczyk mówiła wprost: „czuję się wybrana, czuję, że mam genialny potencjał, że Polska mnie potrzebuje [...] myślę, że polskiej potrzeby duchowości nie da się wykarczować, ona będzie powracać. Bo to ona łączy nas z przeszłością, poprzednimi pokoleniami. To jest właśnie ta nasza nieświadomość zbiorowa. Komunistom nie udało się tej duchowości wypełnić, nie zniknie też zupełnie dzisiaj. Mam nadzieję, że z czasem odrodzi się w jakiejś lepszej, dojrzałszej, bardziej świadomej formie. [...] Czułam, że jestem prorokiem, który ma ocalić Polskę. To mi minęło, ale nadal mam poczucie, że jestem trochę inna, że mam jakieś powołanie. I wiem, że nigdy nie będę zupełnie normalna [...] Oczywiście nie jestem zbawicielką, jak Jezus Chrystus, ale w pewnym sensie biorę udział w ratowaniu świata”⁸¹.

W tym roku Adu zaprezentowała teledysk *Lecimy ze Smoleńska*, w którym tańcząc w świetle i grając na złotym samolocie niczym na gitarze, nawołuje do miłości mimo wszystko.

⁸⁰ Ada Karczmarczyk, videoblog, <http://adakarczmarczyk.blogspot.com/> [dostęp: 24.06.2022].

⁸¹ *Zajmuję się zbawianiem – mówi Michałowi Płocińskiemu artystka Ada „ADU” Karczmarczyk*, PLUSMINUS. <http://grm-scweb.newscyclecloud.com/Plus-Minus/210529443-Ada-ADU-Karczmarczyk-Zajmuje-sie-zbawianiem.html> [dostęp: 27.06.2022].

Z jednej strony artystka tworzy sztukę korzystającą z afirmatywnie traktowanej religii katolickiej i tradycyjnej ikonografii, co również tradycyjnie łączy z tematyką patriotyczną. Jednak trwale motywy zdominowane są przez stylistykę popowo-kampową. Popularne, a nawet wulgarne słowa i znaki ryzykownie służą metafizyce. Wydaje się, że w ten sposób Adu porusza się po powierzchni zewnętrznej albo po marginesie transcendencji i idei polskiej.

To margines, który styka się z kulturą masową w jej współczesnym wydaniu. Wykorzystywany „popkulturowy kult zabawy, seksualności i brutalności”⁸² zdaje się wpisywać w intensywność doznania mogącego prowadzić do „dreszczu transcendencji” u osób wrażliwych na estetyczne jakości właściwe dla kultury masowej. Adu Karczmarczyk wywołuje ten dreszcz na swój kampowy sposób z upodobaniem i wytrwałością, co może być też przykładem „żywego zaangażowania”, użytecznego dla odsłaniania i penetrowania „marginesów transcendencji” w sztuce współczesnej według Grzegorza Sztabińskiego.

Mimo różnicy pokoleń, artystycznych rodzajów i gatunków oraz mediów podobne bywa zaangażowanie, w którym wiązanie patriotyzmu z wiarą staje się odrębną jakością estetycznie wartościową, służącą wskazywaniu zasad podstawowych i wiązaniu ich z polskością. Uderzająca siła tego zaangażowania okazywać się może jakością rozszerzającą kiczowato-kampowy margines transcendencji. Rozszerzaniu służy konsekwentne manifestowanie własnej polskości, które odsłaniać ma ideę polską i transcendentalia, które ujawniać się powinny podczas jej realizacji.

Odwrócenie subwersji jako dreszcz transcendencji

Obraz *Siostra* Ignacego Czwartosa z 2000 roku (olej na płótnie, 128 × 88 cm) przedstawia postać św. Faustyny, a namalowany został w roku kanonizacji mistyczki (przewidzianej przez nią za życia). Na szarym tle widać popiersie zakonnicy w czarnym habicie i białym kornecie z charakterystycznymi prostokątnymi załamaniem nad czołem, właściwym dla sióstr ze Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia. Nad głową zaznacza się szerokie obrzeże kwadratu, bo bokach siostry dwa krzyże, pod popiersiem czarny prostokąt z dwoma polami w kolorze tła.

Niemal prymitywna prostota przedstawienia sugerować mogły ironiczne podejście do tematu i krytykę kultu świętych, albo przynajmniej kultu obrazów. Malarz wprost wskazywał na inspirację serii swych dzieł sarmackim portretem trumiennym („portrety te malowane były na cynowej blasze, stad też bierze się specyficzne szare tło wielu moich obrazów”⁸³). Niejako

⁸² J. Lendzioszek, dz. cyt., s. 175.

⁸³ **Komentarz autora** [w:] *Czwartos Ignacy*, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/czwartos-ignacy/> [dostęp: 25.06.2022].

więc „przechwytywał” formę takich barokowych dzieł, co także mogło dostarczać materiału do krytyki osobliwego polskiego obyczaju malowania „pośmiertnych” wizerunków za życia. Przewidywanie za życia swej świętości przez mistyczkę łatwo mogło być tutaj wykorzystane.

Jednak malarz podkreślał także własne doświadczenie w dziedzinie sztuki abstrakcyjnej, a inne jego prace figuratywne miały często wymowę patriotyczną, krytyczną niekiedy, ale w stosunku do tych, którzy patriotyzmu nie szanowali. Być może zatem zamierzone nawiązanie i wspomniane doświadczenie wpływały na ascetyczną surowość pracy, która zyskiwała nie na prymitywizmie, ale na wzniosłości, odpowiedniej dla pokazania świętej. Jednocześnie podkreślona była polskość św. Faustyny, przez wpisanie jej portretu w tradycję oryginalnych, polskich konterfektów trumiennych. Idea *sacrum* i podległa jej idea narodowa wykazywały pokrewieństwo, zgodne z tradycją hagiograficzną i polską historią. „Zwykłe” malowidło o religijnym temacie stanowiło surowy i w swej niemal abstrakcyjnej syntetyczności bliski abstrakcji ekwiwalent samego istnienia. Łączyło ono taki swój charakter z aluzją do portretu trumiennego. Dzięki temu obraz przewycięzał śmierć symbolicznie i „na polski sposób”, ale i przywoływał właściwą ikonie świadomość bezpośredniego kontaktu świętej z Bogiem, którego miłosierdzie zapewnia nieśmiertelność. Wrażenie prymitywizmu oznaczać mogło prostotę tej prawdy, wyrażonej w surowej apoteozie apostołki Bożego Miłosierdzia. Apoteoza wykonał polski malarz i w „polskim” stylu trumiennych portretów, bo dzięki tej zakonnicy prawda ta stawała się polska. Transcendentale ujawniało się poprzez realizację polskiego religijnego *ethosu*, pozornie prymitywnego.

Obrazy *Spotkanie ekumeniczne 2008 Aleksy II i Jan Paweł II* (2008, olej, płótno, 50 × 70 cm) oraz *Święty Jan Paweł II* (27.04.2014, olej na płótnie, 45 × 40 cm), których autorem był Whielki Krasnal, uczestnik działań grupy The Krasnals, stanowiły malarskie wypowiedzi religijno-polityczne. Pierwsze z dzieł przedstawiało dwie nieduże figury kapłanów we właściwych im patriarszych strojach (białym Jana Pawła II i czarnym Cyryla II). Figury występowały na białym tle, sugerującym nieokreśloną, nieskończoną metafizyczną jedność z jednej strony, z drugiej dynamikę spotkania, bo widoczny był dukt pędzla kładącego farbę wyraźnym gestem. „Malarski” sposób położenia barw, nieostrość figur z twarzami bez rysów, znaczonymi tylko żółtobrazową plamą, pozorne niedokończenie w manierze „non finito” zdradzały swobodę artysty. Podpowiadały też możliwość operowania przez twórcę subwersją, krytykującą to, co użyte jako temat. Krytyka taka rzeczywiście funkcjonowała. Obraz przedstawił bowiem spotkanie, do którego nie doszło, z powodów politycznych i religijnych, mimo dążenia do niego Jana Pawła II i werbalnych deklaracji patriarchy moskiewskiego. Coś, czego nie było, a byłoby zapewne wydarzeniem się dobra, pokazane na obrazie, to krytyka zła,

którego panowania nie udało się przełamać. To zło nie tyle byłoby obecne jako margines transcendencji, ale raczej inwersywnie uświadamiane jako brak metafizycznego dobra albo przeszkoda dla dobra uniwersalności.

Sam pseudonim Whielkiego Krasnala i prowokacyjne politycznie działania artystyczne poznańskiej grupy (dwa lata wcześniejsza malarska trawestacja *Bitwa pod Grunwaldem. Statek głupców* była wręcz wulgarna) zapowiadać mogły subwersywność *Świętego Jana Pawła II* w portretowym ujęciu z 2014 roku⁸⁴. Byłaby to jakość inna od poważnej wzniosłości, właściwej dla czasu kanonizacji polskiego papieża, ewentualnie marginalna dla świętości oznaczającej albo otwierającej metafizyczność. Tymczasem świętość Jana Pawła II ujęta została w prosty i udany malarsko sposób. Popiersie przemalowane było ze znanej fotografii niemal achromatycznie, prostymi plamami szarości, bieli i czerni, na lekko tylko beżowym tle i z delikatnie żarzącym się szaro-sepiowo-zieleniejącym, nieforemnym nimbem. Widoczne były smugi i bruzdy pozostawione przez pędzel oraz chlapnięcia i ściekające strużki farby „z nimbu”, sugerujące rozbłyski. Ponownie zastosowane swobodne malowanie oraz manierę *non-finito* malarz połączył z uproszczonym fotorealizmem i czułym niuansowaniem barw. Owocowało to nieironiczną jakością wysublimowanej prostoty. W tym paradoksalnym zestawieniu oraz w niespodziewanej powadze kąśliwego artysty kryć się mogło subwersywne zaskoczenie. W obrazie, który mógłby być krytyczny, by podważyć zło, odnieść można było jakości służące pięknu. Piękno zaś, zgodnie z przekonaniem samego portretowanego Jana Pawła II, służy dobru⁸⁵. Paradoksalna subwersywność, która mogłaby służyć krytyce i być tylko marginesem transcendencji, okazała się nie tylko marginesem, ale raczej poetyckim wzmożeniem piękna odsłoniętego przez jakości malarskiego kunsztu. Piękno to ustępować mogło nawet wartości *sacrum* i prawdzie istnienia, warunkującej wolność. Transcendentaliom służyła religijność właściwa *ethosowi* reprezentowanemu przez polskiego papieża.

Konsekwentna akcyjność i ostentacja malarskiej ekspozycji, też niejako na przekór krytycznej subwersji, cechuje działania Piotra Jargusza, otwarcie manifestującego swoją polskość⁸⁶. Jego *Święta Polskie*, noszące tytuły *Wielka Moc*, *Umarli wstaną*, *Bóg się rodzi*, *moc*

⁸⁴ P. Bernatowicz, *The Krasnals. Dwa lata walki*, „Arteon” 2010, nr 2 (118), s. 21–23. W aktywności grupy dopatruje się działania rodziny Katarzyny i Ventzislava oraz Lubo Piriankov, prowadzących w Poznaniu Pracownię Ventzi, por. A. Wójtowicz, *Wampiryczny rarytas*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9893-wampiryczny-rarytas.html> [dostęp: 19.07.2022].

⁸⁵ Por. Jan Paweł II, *List do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych «epifanii» piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf, (LA: 3), [dostęp: 14.04.2023].

⁸⁶ Artysta przyznaje się do szlacheckiego dziedzictwa i wprost pisze „Mam dla tej swojej Polski wiele czułości”, por. R. Solewski, *Viatoris. Który pokonuje drogę. Ponowoczesny romantyzm Piotra Jargusza / Viatoris, who hits the road hard. Postmodern romanticism of Piotr Jargusz*, tł. Inez Olkuska, Pasaże, Kraków 2016., s. 62

truchleje, to uliczne obrazy wykonane na zwykłym pakowym szarym papierze i rozlepiane w 2009 i 2010 roku na ulicznych tablicach i słupach ogłoszeniowych. Artysta rozlepił je samodzielnie i z udziałem wyspecjalizowanej firmy. Po kilkadziesiąt (nie wszystkie dotyczyły świąt) każdorazowo na kilka dni. W pracach pojawiał się motyw „siedzącego”, wśród przeważających czarnych smug i tętniącej wokół emocjonalnej czerwieni. Mogło też pojawić się samotne krzesło. Było to w czasie Zaduszek, a więc było puste, bo ktoś z niego odszedł. Wśród „Wstających Umarłych” pojawiały się postaci w ulubionej czerni, ale i z głowami otoczonymi pomarańczowymi, radośnie płomiennymi nimbami.

Nie było to subwerywne przechwycenie odświętnej tematyki, by ją skrytykować, ale zaskoczenie nienawykłego medium afirmatywnością obranego tematu. Nagłe pojawianie się takich prac o świętości wśród komercyjnych albo politycznych ogłoszeń i reklam wywracało system wartości i wytrącało z równowagi komunikacyjnych konsumentów. W ten sposób znajdowano marginesy transcendencji w publicznym niespodziewanym miejscu (albo niemiejscu)⁸⁷, w sposób nieoczekiwany, bo malarski i unikatowy.

W 2015 roku Grzegorz Niemyjski, rzeźbiarz znany z prac religijnych i patriotycznych, rozpoczął cykl *Lamentacje*⁸⁸. Ostatecznie, w ramach jego działania powstało dwanaście nagich postaci ludzkich (także dziecięcych) z białego styropianu, pozbawionych ramion, stojących z pochylonymi głowami, o wymiarach zbliżonych do rzeczywistych. Tytuł odniósł grupę do biblijnych *Lamentacji*, trenów proroka Jeremiasza, opłakującego upadek Judei, Jerozolimy i niewolę babilońską narodu wybranego. Pochylone postaci podobne mają być do Żydów współcześnie opłakujących zburzoną świątynię (zniszczoną przez Rzymian). Grupa ustawiana była w różnych częściach rodzinnej Legnicy artysty. Pojawiały się przy witrynie galerii handlowej, przy katedrze, na bazarze, w bibliotece, w przejściu podziemnym, wreszcie na schodach koło mieszkania artysty w dawnych koszarach Armii Radzieckiej i pod pomnikiem przyjaźni polsko-radzieckiej (zlikwidowanym w 2018 roku). Szczególnie to ostatnie ustawienie zmieniało przestrzeń legnickiego placu Słowiańskiego.

Stojący tam pomnik Polsko-Radzieckiego Braterstwa Broni wykonany był z przetopionych pomników niemieckich jeszcze w roku 1951. Przedstawiał dwóch żołnierzy stojących na cokole, podających sobie ręce, na ramieniu polskiego siedziała mała dziewczynka. Czarno-zielona, podwyższona, ale nielubiana lokalnie ciężka grupa ostro kontrastowała z

⁸⁷ Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2016, s. 51–73.

⁸⁸ Por. Grzegorz Niemyjski, *Rzeźby, rysunki, instalacje. Wybrane prace z lat 1999–2019*, z tekstem Tomasa Mikołajczaka, Muzeum Miedzi w Legnicy, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Legnica 2020, s. 67, 79, 94–100.

lekkimi, białymi postaciami. Ich „opłakiwanie” dotyczyć mogło zniewolenia, trwającego symbolicznie, mimo że wojska radzieckie opuściły legnicką bazę w 1993 roku. Istnienie wciąż takich pomników urągało prawdzie, stanowiło od niej odstępstwo, które niegdyś potępiał prorok Jeremiasz. Z drugiej strony ulotność styropianu uświadamiała nietrwałość wszystkich pomników i każdej władzy, która nie opiera się na prawdzie, a przez to uniemożliwia wolność. Postrzegani w tym kontekście „lamentujący” zapowiadali ostateczny koniec pamięci o radzieckich wojskach. Tak jak Jeremiasz, który potępiał odstępstwo od wiary, ale zapowiadał też upadek Babilonu. Być może nieprzypadkowo w 2019 roku, rok po stuleciu odzyskania niepodległości przez Polskę, kiedy zniknął legnicki pomnik, Grzegorz Niemyjski w serii swych papierowych, niewyraźnych mandylionów uobecniał białą twarz Chrystusa na czerwonym tle. Tak jakby prawda dopiero teraz, lecz powoli, stawała się polska.

Obserwacja rzeczywistości była przyczyną jej skomentowania i wezwania do zmiany, za pomocą rzeźbiarskich, biblijnych figur, niejako wypowiadających się patriotycznie. W *Lamentacjach* figury jaskrawo „inne”, ale z nietrwałego materiału, ubogie, mimo ascetyczności nie osłaniają od razu idei *sacrum*. Sugerują raczej „marginesy transcendencji”. Gdy te zostaną uchwycone, wyjaśnia się symboliczne nawiązanie do religijnego, biblijnego tematu, które zawiera elementy odwzorowania praktyk religijnych. To prowadzi do odsłaniania *sacrum*. Odsłoniąca może zostać przy tym idea narodowa, początkowo także przez jej marginesy. Gdy jednak temat religijny wykorzystany jest do wieloznacznej refleksji o lokalnej i narodowej tożsamości, pojawia się także pytanie o relacje prawdy i wolności. Artystycznie krytyczna metafora niemocy wyzwolenia, w wyrazie paralelna do „jeremiad”, zamienia się w proroctwo. To spełnia się w zburzeniu pomnika. Może dzieje się tak poprzez postępujące odsłanianie religijnej prawdy, warunkującej narodową wolność.

Jerzy Kalina w swej instalacji z 2020 roku pt. *Zatrute źródło*, w setną rocznicę urodzin Jana Pawła II przedstawił osobę papieża-Polaka jako białą rzeźbę naturalnych rozmiarów. Święty stał na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie, w niecce fontanny, blisko jej krawędzi. Postać odziana w tradycyjną sutannę z pelegriną wznosiła ramiona wysoko nad lekko pochyloną głowę. Zaciśnięte usta nadawały twarzy zaciętego wyrazu. W rękach nad głową papież trzymał duży czarnobrazowy głaz o nierównych kształtach i o szorstkiej fakturze. Poza sugerowała moment ciskania kamienia w wodę. Ta zaś była zabarwiona na czerwono. Artysta wprost mówił o odwoływaniu się do powszechnie zrozumiałej symboliki oraz narodowych znaczeń w takim przedstawieniu świętego⁸⁹. Starotestamentowe Morze Czerwone kojarzyć się

⁸⁹ J. Kalina, *Zatrute źródło*, <https://www.mnw.art.pl/wystawy/jerzy-kalina-zatrute-zrodlo,239.html> [dostęp: 25.06.2022].

więc miało z oddziaływaniem komunizmu, który rozstać się musiał przed papieżem powstrzymującym rozwój tej ideologii, przeciwnej religii. Jednocześnie głaz miał być tym meteorytem, który przygniótł nogi papieża we wcześniejszej instalacji Maurizio Cattelana, *Dziewiąta Godzina* (z 1999 roku). Tam Jan Paweł II leżał w białej sutannie, na czerwonej powierzchni, z widoczną stulą i pastorałem trzymanym w rękach. Tytuł owej instalacji nawiązywał do godziny, w której wiszący na krzyżu Jezus wypowiedział słowa „Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił”. Podczas wystawy w warszawskiej Zachęcie posłowie Witold Tomczak z Haliną Nowiną-Konopczyną usunęli głaz z nóg leżącego papieża. Również Jerzy Kalina wszedł w dialog z wcześniejszą ekspozycją, przedstawiając Jana Pawła II nie jako „powalonego”, ale jako „tytana o nadludzkiej sile”⁹⁰. Poznawać ją i odczytywać symbole mieli wszyscy wchodzący do Muzeum Narodowego. Zamierzone było właściwe dla sztuki współczesnej „przechwycenie” wcześniejszego dzieła, subwersywna zamiana go w krytykę wymowy oryginału Cattelana oraz udział w publicznej debacie światopoglądowej prowadzonej z udziałem sztuki. Praca wywoływała bowiem skrajne reakcje i komentarze. Być może obok hagiograficznego przedstawienia kanonizowanego świętego i wskazania jego „nadmudzkiej” siły, która zmieniła bieg dziejów, metafizyczność pojawiała się także jako dreszcz wynikający z intensywnej ostentacji komunikatu. Jednocześnie alegoryczność całej kompozycji, ukazującej zwycięstwo polskiego papieża nad komunizmem, czyli tryumf dobra nad złem, który dotyczył świata, ale był polski (biało-czerwona całość instalacji), także poprzez poetyczność brała udział w odsłanianiu metafizycznego piękna. Wiara i religijność właściwe polskiemu *ethosowi*, podobnie jak skłonność do opierania się złu, odsłaniały dobro z udziałem poetycznego piękna przemieniającego wcześniejszą, prowokacyjną subwersję.

Opisane prace korzystają z poetyki właściwej dla sztuki krytycznej, jednak „przechwycenie” tekstu służyć może temu, by przywracać sens uprzednio podważony albo wręcz podkreślać sens lub się go domagać. Użycie języka masowej komunikacji wykorzystane może być do wyeksponowania tego, co komunikacja ta często eliminuje, a sztuka krytyczna zwykle postponuje. Intensywność wizualnych jakości i paradoks wykorzystany w przekazie czyni przykłady z tej grupy najbliższymi dla obserwacji „dreszczu transcendencji”. Jednak ostatecznie ten dreszcz „rozlewa się po całym ciele” i jest absorbowany jako część całości, bowiem zasady podstawowe i wartości ostateczne okazują się istotą całości tych prac.

Obserwacje praktyk religijnych

⁹⁰ JH, „Zatrute źródło”, czyli Jan Paweł II jako tytan, <https://wiesz.pl/2020/09/23/zatrute-zrodlo-czyli-jan-pawel-ii-jako-tytan/> [dostęp: 24.06.2022].

Obserwacje praktyk religijnych należą do popularnych działań artystycznych w obrębie tzw. sztuki krytycznej. Teoretycznie zamierzone jako obiektywne i bliskie socjologii, prace takie zwykle nabierają negatywnego wydźwięku, choćby przez to, że nie mogą oddać prawdy emocjonalnego, duchowego uniesienia. Tak odbierać można film Kobasa Laksy *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* (2000), którego zapis podróży do Lichenia miał być wnikliwą obserwacją powierzchowności tradycjonalistycznej religijności Polaków, determinowanej być może osobowością świeckich „liderów”. Autor filmował głównie własną mamę, pełniącą właśnie rolę organizatora i lidera modlitewnego wyjazdu. Podobna w wymowie była *Pielgrzymka do Ziemi Świętej* (2003)⁹¹ Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego, podczas której Chrystusa przesłaniał pątnikom „ryt konsumpcyjny” (np. przy sklepach z pamiątkami), choć autorzy filmu stale pamiętali o żydowskiej martyrologii, fundamentalnej dla państwa Izrael. Krytyczne filmy interpretować można jako złośliwe, można jednak dostrzegać w nich refleksję sugerującą potrzebę poprawy polskiego religijnego *ethosu*.

Inna była *Kalwaria* Wojciecha Wilczyka⁹². Artysta, krytycznie portretujący lokalną śląską tożsamość w okresie przemian ekonomiczno-ustrojowych i tworzący w tradycji wizualnego dokumentu topograficznego, w latach 1995–2004 odwiedzał także w celach dokumentacyjno-artystycznych Kalwarię Zebrzydowską. Bywał tam w czasie wiosennego Misterium Męki Pańskiej oraz w Uroczystość Wniebowzięcia Matki Bożej w sierpniu. Wykonane fotografie twórca wydał w formie albumu w 2010 roku. Zdjęcia mają charakter portretów grupowych (*Wielki Piątek 2003*) albo indywidualnych (np. *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny 1999*). Prace uznawane są za przykład reportażu humanistycznego, dla którego charakterystyczna jest odpowiedzialna konfrontacja z modelem. Jest to zgodne także z amerykańską tradycją akcji Farm Security Administration Roya Strykera⁹³. Fotografowani rzeczywiście spoglądają często wprost na autora zdjęć. Tylko białe-czarne fotografie ukazują modlitewne skupienie, zasluchanie, wpatrzenie w krzyż i figurę Jezusa, szacunek i cześć wobec *sacrum*, przekonanie o wartości swej wiary wyrażane przez eksponowanie zdecydowanie trzymanego krzyża, różańców dużej wielkości, kwiatów dla Maryi, świec, dumnie noszonych odświętnych sukien. W szczególny sposób pojawia się motyw cierpienia – ofiary: „Jest też grupa fotografii, pokazujących pewien rodzaj poufałości [...] wobec krzyża, który jest przecież narzędziem kaźni. Na końcu pojawiają się osoby, mające na

⁹¹ M. Grygielewicz, *Terapia, rewolucja, pielgrzymka*, „Arteon” 2007, nr 7 (87), s. 15–17.

⁹² M. Wróblewska, *Kalwaria*, „Arteon” 2011, nr 1, s. 26–27.

⁹³ Por. tamże, s. 27 oraz W. Śliwczyński, *Trzeba być blisko człowieka, rozmowa z artystą [w:]* M. Grabowiecki, *Wojciech Wilczyk „Kalwaria”*, „Fotopolis”, 28.10.2010, <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16534-wojciech-wilczyk-kalwaria> [dostęp: 26.08.2022].

głowach korony cierniowe uplecione z gałęzi olch. Na ostatniej fotografii widać matkę, która trzyma przed sobą syna z założoną właśnie na głowę taką koroną. [...] Jest to chęć naśladowania męki Chrystusa i gotowość na przyjęcie cierpienia”⁹⁴. To zdanie może sugerować uwiecznienie lokalnej tradycji kulturowanej w ważnym dla Polski miejscu kultu, w którym wielkanocne misteria odbywają się od XVII wieku i „należą do najbardziej okazałych celebracji religijnych w Polsce”⁹⁵. Fotoksiążka ma charakter autorski, Wilczyk był autorem **fotografii, ich wyboru (w sumie 107 z ok. 4700 wykonanych) i zestawienia, skanów, składu, opracowania graficznego, wreszcie posłowania. Obiektywna prawda, uczciwość i empatia, stronięcie od groteski** dostrzegalne są w poważnych ujęciach Wilczyka, które dobrze ilustrują nurt socjologicznej obserwacji we współczesnej sztuce dotyczącej kultu, a w tym przypadku polskiej religijności⁹⁶. Taka religijność przynależy zaś do polskiego *ethosu*.

Obserwacje mogą też zaowocować w pracy malarskiej. Marcin Kędziński, w 2018 roku namalował akwarelą *Procesję Bożego Ciała na Sielcach*. Realistyczna praca niewielkich rozmiarów (ok. 27,9 × 21 cm) przedstawia na pierwszym planie, w jej lewej części, czworo dzieci, prawdopodobnie z ojcem, obejmowanym za nogi przez jedno z nich. Postaci są w letnim odzieniu, utrzymanym w błękitno-zielonych barwach, z akcentami bieli pasów na koszulkach i rozjaśnieniami w miejscu padania światła. Na drugim planie, po prawej stronie, widać zarys niebiesko-białego samochodu. Tło stanowią dwa nieokreślone jasnobrązowe prostokąty, kontrapunktowane cynobrowo-czarnymi polami. Niewielki rozmiar, tania technika, szybkie malowanie plamami z niewielką troską o kontur i detal zdają się wymuszać nazwanie pracy skromną. Rodzajową scenę akademicy umieściliby nisko w hierarchii tematów, tym bardziej że kompozycja nazbyt podporządkowuje się realistycznej konwencji. Niektórzy spośród współczesnych komentatorów mogliby uznać pracę za chłodną obserwację religijnych praktyk, zawierającą krytyczne pytanie o potrzebę obecności w niej policji. Jednak impresjonistyczne walory malowania plamą i towarzyszącego im barwnego kontrastu chłodnych kolorów figur z ciepłym tłem wywołują intensywne doświadczenie estetyczne. Jego siła uwrażliwia, a wtedy odbiór grupy osób i relacji między nimi budzi doznania już nie tylko estetyczne.

Wartość piękna odsłaniana przez jakości malarskie koresponduje bowiem z tematem, którym jest sprawowanie praktyki właściwej religii katolickiej oraz polskiemu *ethosowi* i jako

⁹⁴ **Wypowiedź twórcy [w:] W. Śliwczyński, dz. cyt.**

⁹⁵ *Sanktuarium pasyjno-maryjne w Kalwarii Zebrzydowskiej*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Sanktuarium_pasyjno-maryjne_w_Kalwarii_Zebrzydowskiej [dostęp: 14. 06.2022].

⁹⁶ Jakkolwiek ateistycznie nastawiony autor w swym negatywnym stosunku do polskośći reprezentuje tzw. sztukę krytyczną, por. np. A. Lipczak, *Słownik polsko-polski – rozmowa z Wojciechem Wilczykiem*, <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/sownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak> [dostęp: 13.06.2022].

takiej służącej wartościom metafizycznym. Twórca poświęca takim wartościom swe działania, wiadomo, że „zainicjował” on Bractwo św. Franciszka, grupę artystyczną mającą na celu „renesans sztuki opartej na wartościach”⁹⁷. Zarazem zwykła procesja, poprzez jej obecność w przestrzeni warszawskiej dzielnicy, nazwanej w tytule pracy, przypomina o relacji przestrzeni-ziemi i wspólnoty uznającej ją za „swoją”. Relacja ta ma miejsce dlatego, że w tej właśnie przestrzeni Sielec możliwe jest sprawowanie obrzędu służącego odsłanianiu zarówno tego, co metafizyczne, jak i manifestowaniu poczucia własnej tożsamości religijnej i narodowej. Metafizycznością sztuki jest odsłanianie piękna dzięki budzącym emocje barwom malowidła, zaś metafizycznością w sztuce tematyzowanie wiary jako narzędzia metafizycznego poznania, a także identyfikacja z przestrzenią, która jest swoja, bo w niej może odbywać się takie poznanie. Uznawanie przestrzeni za swoją oznacza poczucie zakorzenienia.

Obok obserwacji praktyk religijnych pojawiają się także spojrzenia na świat, które w motywach identyfikowanych jako polskie odkrywają metafizyczność pięknego istnienia. Obserwacja taka może przeradzać się w cykl symboliczny. *Kodeks nadwiślański* Marka Chlady, przedstawiany jako miejsce rysunkowe w Galerii Foksal w 2003 roku, dzielił się na część starotestamentową, Drogę Krzyżową i *Nasze Czasy*⁹⁸. 186 rysunków tworzyło rodziny wyznaczone dominacją wspólnego motywu. Motywami naczelnymi były korona cierniowa i róża, które pojawiły się też na obiektach przestrzennych – stożkowych figurach oblanych woskiem. Na rysunkach pojawiały się także motywy wijącej się linii, wiszące pąki albo kuliste korony drzew sugerowane przez skłębione linie, laska z rączką wygiętą w łuk, liście i płatki róż oraz obejmujące je konturowo stereometryczne, prostokątne przestrzenie, portretowe ujęcie głowy... Linia mogła płynąć samotnie i układać się w nierówne obrzeże na biało-kremowej planszy, pulsować jak gruby, ściętniony wąż, układać się w powróż, koronę z cierni, kwiat. Motywy naturalne pojawiały się samotnie wyeksponowane albo w grupach przypominających gałęzie, łodygi, skrzydła. Kształty te z jasnego tła wkraczały często na matowe, zatarte szaroczarne prostokąty... Z rzadka tylko zieleń i błękit albo ciepłe, bordowe brązy tworzyły tła, kule żółtą i bordową zawieszano na rękojeściach lasek... Plansze ułożone w rzędach budowały tak całościową przestrzeń *Kodeksu*, czyli naraz „spis praw, księgę, pień drzewa, woskową tablicę do pisanania”⁹⁹ powiązaną nadwiślańską i metafizyczną wspólnotą poprzez

⁹⁷ Por. Marcin Kędziński, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/kedziński-marcin/> [dostęp: 6.05.2022].

⁹⁸ *Kodeks Nadwiślański* powstały w latach 2001–2002 eksponowany był także w BWA Tarnów, Dworzec PKP, Tarnów, 9.12.2016 – 29.03.2017.

⁹⁹ Marek Chlanda, *Kodeks Nadwiślański*, Galeria Foksal, <https://www.galeriafoksal.pl/kodeks-nadwislanski/> [dostęp: 14.06.2022].

wartość symboliczności, służącą idei polskiej, realizowanej w danym miejscu jako Rzeczpospolita.

Krzysztof Sokołowski (Sokolovski), autor licznych (mimo młodego wieku) i znaczących dzieł religijnych i sakralnych, częścią swej pracy dyplomowej uczynił w 2014 roku polichromię we wnętrzu budynku samorządu sołecznickiego. Ten region Litwy to Mała Polska, jak nazywają go mieszkańcy¹⁰⁰. To w 80 procentach Polacy, mówi się tam po polsku. Obszar ten ukazany został przez artystę na ścianie, za szklanymi drzwiami wejściowymi, po lewej stronie. Pojawia się na tle w trzech odcieniach sepii jako kontur administracyjnego rejonu. W jego obrębie tłem „wewnętrznym” staje się błada, zgaszona żółcień z zielonymi akcentami topograficznymi. Jednak w pojawiających się formach obiektów utrzymana jest brązowa tonacja o różnym nasyceniu, urozmaicona bielą. Wspomniane obiekty zamknięte są w zarysie granic albo jakby zeń występują. Pojawia się np. w centrum całości figura stojącego na białym łuku Adama Mickiewicza (który na sołecznickim cmentarzu obserwować miał obrzęd „dziadów”), obok widać samotny monumentalny krzyż. Właśnie krzyż pojawia się na szczytach syntetycznie pokazanych fasad kościołów (w których msze odprawia się zwykle po polsku) i w zwieńczeniach iglic wież. Po lewej stronie kompozycji, u dołu, przed neogotycką budowlą w Koleśnikach stoi pomnik Jana Pawła II. Barokowo płynne są spływy szczytu świątyni pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Podborze, kościół parafialny Wniebowstąpienia Pańskiego w Ejszyszkach ma monumentalną neoklasycystyczną frontową kolumnadę, ale ustępujące ku górze kondygnacje jego dzwonnicy przypominają o wileńskim baroku. Dla tego stylu właściwa jest brama z dzwonnica, z arkadowym piętrzem, prowadząca do drewnianego kościoła w Taboryszkach z XVIII wieku. To już górna część polichromii, tu pojawia się neobarokowa świątynia w Turgielach. Krzyż oznacza więc polskość. Taką, która właściwa była dla wielorakiej Rzeczpospolitej Obojga Narodów, a która możliwa była dlatego może, że prawda ofiary krzyża znosi wielorakości konfliktowość, jako ponoszona dla najwyższej wartości. Artysta działa w Polsce dzisiejszej i poza nią, zapewne w podobnej świadomości roli krzyża. Tworzy bowiem sztukę, którą sam nazywa „neosakralną”, pisząc ikony, przekształcając je w abstrakcyjne prace czy projektując spektakularne wnętrza, jak kaplicy w Klebarku Wielkim (w Kapelanacie Związku Kawalerów Maltańskich) czy Kaplicy Pokoju (Cappella Della Pace) w Klasztorze Sióstr Salezjanek w Jerozolimie¹⁰¹.

¹⁰⁰ P. Surowiecki, *U Polaków na Litwie – Sołeczники na Wileńszczyźnie*, <https://www.psur.pl/a.aspx?id=414> [dostęp: 27.06.2022].

¹⁰¹ Por. *Sokolovski Krzysztof*, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/sokolovski-krzysztof/> [dostęp: 27.06.2022].

Krzysztof Klimek, realizując projekt stypendialny Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Krzysztof Klimek malarz Polski*¹⁰², objął swego rodzaju afirmatywną obserwacją krajobraz polski, w którym metafizyczność otwierać może obecność świątyni albo któregoś jakości prowadzą ku metafizyce. *Szastały, koło Bielska Podlaskiego, widok na cerkiew Ikony Matki Bożej Pomnożycielki Chlebów, DK 66, zima, Podlaskie* to druga część dużego tryptyku (malowanego olejno, całość tryptyku 90 × 500 cm). Ten środkowy obraz o wymiarach 90 × 160 cm przedstawia zimowy widok na tytułową świątynię, widoczną w oddali, na tle leśnego masywu i za rzędem rzadkich, bezlistnych drzew. Wydobywa ją z krajobrazu wyraźnie wyróżniający błękit ścian. Na pierwszym planie widać bowiem pole lekko przysypane śniegiem, spod którego przebiera szarobrązowa ziemia i niekiedy delikatnie zielona trawa. Pole centralnie przecina droga biegnąca w stronę lasu i cerkwi (świątynia znajdzie się po prawej stronie drogi). Horyzont biegnie nieco poniżej połowy wysokości obrazu, na jego linii stoi rząd drzew, błękitna cerkiew z dachem pokrytym śniegiem i ciemnoszary, rozmywający się masyw lasu. Tłem dla całości jest jasnoszare niebo. Motywy te, oprócz samej budowli, kontynuowane są w bocznych częściach tryptyku.

To czas prawosławnego Bożego Narodzenia, napisał malarz w komentarzu¹⁰³. Obraz jest cichy, chłodny w barwach, dominują biel i szarość, które obecne bywały w abstrakcyjnych obrazach artysty jako „projekcja Wszechjedni, w której wydarzają się wszystkie zjawiska. Taka biel, pozornie płaska, ewokuje poczucie nieokreślonej pojemności”¹⁰⁴. Biel jednak bywa patynowana, poszarzana, pojawiają się w niej figury geometryczne, co sprzyja skojarzeniom z metafizycznymi poszukiwaniami Kazimierza Malewicza. Jednak w tym obrazie, spośród białoszarej całości wyłania się błękitny akcent ścian świątyni. Jej kolor zdaje się być „powiązany z nieokreśloną dałą, wciągający w głąb obrazu, jest czymś w rodzaju malarskiej ciszy”¹⁰⁵ jak Wasyła Kandyńskiego chciał rozumieć Jakub Woynarowski, cytowany we wcześniejszych rozważaniach¹⁰⁶. Metafizyczność jest niejako wzmożona, paradoksalnie, bo namnożone barwne jakości służą nie nadmiarowi, ale chłodnej, spokojnej ciszy i wzniosłości odpowiedniej dla wartości *sacrum*. Zarazem jakości te wychwytuje, doświadcza ich i zatrzymuje je, by przekazać dalej, „Malarz Polski”. Ten „Malarz Polski” maluje jeden z polskich widoków, który

¹⁰² Projekt zakładał stworzenie serii obrazów malowanych w różnych częściach Polski. Por. *Klimek Krzysztof*, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/klimek-krzysztof/> [dostęp: 27.06.2022].

¹⁰³ Por. K. Klimek, *Trzy narracje, Autokomentarz i dokumentacja fotograficzna rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystyczne – sztuki piękne*, ASP Kraków 2019, s. 7.

¹⁰⁴ Tamże, s. 7.

¹⁰⁵ Por. *Jakub Woynarowski*, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/woynarowski-jakub/> [dostęp: 6.05.2022]; R. Rogozińska, *Tempus...*, s. 58.

¹⁰⁶ Rozdział *Naród polski, jego idea i jej marginesy w sztuce współczesnej*.

zatrzymał go dzięki swojej metafizyczności. Ta metafizyczność wynikała z wartości piękna i wartości polskiej idei odsłaniającej się w danym miejscu jako części Rzeczy-pospolitej oraz wpisany w to miejsce śladzie religijności. Ostatecznie wielkość całego dzieła uświadamia metafizyczność samego istnienia, w którym udział mają natura, świątynia i Rzecz-pospolita.

Polskie obserwacje praktyk religijnych mogą wymykać się z krytycznych wzorców, może dlatego że prawdziwość wiary wzbudza empatię, nawet wśród sceptyków. Jednak obserwacje religijności to nie tylko „socjologiczne” zapisy. Niekiedy ślady tylko, a może duchowy nastrój wpisane bywają w rzeczywistość, której postrzeganie przez artystę zamienia się w metafizyczne poznawanie.

Ujęcie polskiej religijności z perspektywy krytycznej

Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej to wystawa zorganizowana w Brukseli w 2001 roku. Rozpoczyna ona w omawianym okresie cykl krytycznych wypowiedzi wizualnych dotyczących związków religii i polskości. Pojawiły się tam m.in. figury Maryi zatopione w wielkich akwariach albo figury Chrystusa i Matki Bożej przygniecione tytułowymi *Termoforami* „ogrzewającymi je” w przestrzeni publicznej oziębłej religijnie Brukseli, wreszcie *Madonny* płaczące pieniędzmi, niczym automaty w Las Vegas (prace Roberta Rumasa). W fotografii Katarzyny Górnej *Pieta* Chrystusa zastąpił nagi, żywy i podniecony mężczyzna leżący na kolanach kobiety z obnażonym biustem. Kurator Kazimierz Piotrowski twierdził, że nie zaprzecza religii, tylko wyraża wątpliwości wobec niektórych jej dogmatów czy rytuałów¹⁰⁷.

Schemat malowania papieża (2001) Rafała Bujnowskiego¹⁰⁸ kontynuował zapytania o banalizację, fetyszyzację i komercjalizację wiary w Polsce. Schematyczny obraz składający się z linii i plam pouczał, jak kilkoma ruchami pędzla namalować ikonicznie obowiązujący w Polsce wizerunek Jana Pawła II. Razem z powieloną muzealną etażerką z domu Wojtyłów (*Last saved* [Ostatnie ocalałe], 2004) artysta z Wadowic zapytywał mógł jednak i o to, czy wśród umasowienia wizerunku i rzeczy związanych z religijnym i narodowym bohaterem pozostała metafizyczność.

¹⁰⁷ Por. *Nie chciałem wojny! – mówi komisarz „Irreligia”*, <https://www.ekai.pl/nie-chcialem-wojny-mowi-komisarz-irreligia/> [dostęp: 22.08.2022].

¹⁰⁸ Por. np. K. Sienkiewicz, *Rafał Bujnowski*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_bujnowski_rafal [dostęp: 28.12.2009]; *Rafał Bujnowski, Malowanie*, red. A. Smolak, Bunkier Sztuki, Kraków 2005.

Wilhelm Sasnal, podobnie jak Bujnowski rozpoczynający karierę malarską w Grupie Ładnie, w czasach powstania swojej serii obrazów i kolaży pt. *Polska*¹⁰⁹, w pejzażu polskim umieścił nowoczesne kościoły, ale odwrócone, zdeformowane, puste i budzące lęk.

Dreszcz odczuwalny powierzchniowo, w sposób podobny do opisywanego przy recepcji sztuki Roberta Gobera albo Kiki Smith¹¹⁰, marginalnie sygnalizujący tylko transcendencję, pojawić się mógł chyba w sztuce homoseksualisty Karola Radziszewskiego, który mówił „zawsze chciałem być artystą i księdzem, katolikiem i gejem, wnuczkiem śpiewającym z babcią pieśni religijne i bojówkarzem Fag Fighters w różowej kominiarce”¹¹¹.

Częste w omawianym okresie bywały krytyczne refleksje o tym, jak powinny wyglądać polskie drogi krzyżowe. Pomysł pokazania bezdomnych z Poznania przez Martę Milewską w 2003 roku sugerować miał „proboszczom wielu parafii w Polsce zwrócenie się do zawodowych artystów, aby na swój sposób zinterpretowali twórczo Mękę Pańską. Za granicą, np. w Belgii, to nie nowość. Pytanie, jak zareagują ortodoksi z LPR, a za nimi ksenofobicznie myśląca «milcząca mniejszość?»”¹¹². W 2016 chwalone będzie charyzmatyczne spojrzenie Jacka Hajnosa na „skomplikowanych” i „podartych” bezdomnych właśnie (z lat 2013–2016; twórca nad karierę artystyczną przedłożył zakon dominikański, wciąż jednak maluje)¹¹³.

Także mesjanizm pojawić się mógł w ujęciu krytycznym. Doroty Nieznalskiej „sado-maso-romantyczny” *Nr 44* (2006), czyli zawiązany w „stryczek” łańcuch z odlanych „wieńców cierniowych” o ilości inspirowanej przez mesjańską liczbę z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, wywołał dyskusję o potrzebie pytań „o sens rytuałów i związek religii z narodem”¹¹⁴. Inicjować one powinny dyskusję prowadzoną w obrębie kultury.

W 2008 roku w rzeźbiarskiej pracy Doroty Nieznalskiej *Królową Polski* była korona cierniowa, symbolizująca cierpiętniczą ofiarę, ale niezwykle efektowna, pieczołowicie dopracowana jako odlew z brązu, z elementami bursztynu, ludzkimi włosami, na eleganckiej czerwonej poduszce. Symbol upokorzenia stawał się symbolem świeckiej władzy i bogactwa.

Niedługo później na wystawie *20 mgnień wolności*, zorganizowanej „na dwudziestolecie demokratycznej Polski”, Jarosław Modzelewski skupiać się miał, według

¹⁰⁹ Por. D. Babińska, *Lata Walki Wilhelma Sasnala*, „Exit” 2008, nr 1 (73), s. 4688–4691; A. Szymczyk, *Prezentacje*, „Obieg” 2004, nr 2, <http://www.artnewmedia.pl/pl/author/info/xaemp9OLaneVZpVtm2RucZU> [dostęp: 23.12.2009]; B. Deptuła, *Obrazki z wystawy*, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/275618/deptula.html> [dostęp: 23.12.2009].

¹¹⁰ Por. G. Sztabiński, *Margins of transcendence in contemporary art*, „Art Inquiry” 2014, vol. 16 („Margins and Marginalization”), s. 68–70.

¹¹¹ E. Domanowska, *Nieodparty urok Radziszewskiego*, „Arteon” 2007, nr 7 (87), s. 6.

¹¹² J. Kasprzycki, *Sąsiedztwo Jasnej Góry*, „Arteon” 2003, nr 11 (43), s. 12–13.

¹¹³ T. Biłka OP, *Dotkliwie spojrzenie*, „Arteon” 2018, nr 10 (222), s. 22–25.

¹¹⁴ *Wojna kulturowa czy konieczna debata? Rozmowa o Dorocie Nieznalskiej*, „Arteon” 2006, nr 7 (75), s. 14–15.

jednego z interpretujących, „na analizowaniu religijności w wymiarze doświadczeniowym, z punktu widzenia wyznawcy. Wyznawcy nieodnajdującego *sacrum* nawet w świątyni” (na tej też ekspozycji pokazano także, jak „mit heroicznej Solidarności zdemitologizowało malarstwo” – oryginalny cytat dobrze ilustruje sprowadzenie idei Solidarności do słownego konceptu)¹¹⁵.

W tym samym roku 2009 wymowę filmu Michała Kossakowskiego *Czy Bóg jest nowoczesny*, pokazanego na wystawie w Ratyzbonie, który „krytykował poziom rodzimej religijności. Trywializację kultury duchowej, zagarnięcie przez popkulturę, komercjalizację”¹¹⁶ porównano do działań Roberta Rumasa, znanych z wystawy *Irreligia*. Z drugiej strony, w tej niemieckiej wystawie pt. *Der Katholische Faktor* dostrzegano renesans pytań o duchowość.

Niejednoznaczna była krytyka tandetnej jakości figurek Maryi ze sklepów z dewocjonaliami zestawionych z doskonałymi fotograficznymi obrazami codzienności polskich kobiet Agaty Grzych (*Niepokalane*, zestaw 55 prac, 2014).

W instalacji *Polonia* (2016) Grzegorz Klaman religijny napis „Jezu ufam tobie” znany z obrazu Miłosierdzia Bożego, umieścił wraz z hasłem: „Bóg honor ojczyzna” na boku świni kroczącej po polskiej fladze. Występowała ona na tle jakby walczących ze sobą sarmackiego szlachcica z uniesioną szablą i „kibola” w dresie, z białą-czerwoną opaską na ramieniu i dzierżoną w ręku kosą osadzoną na sztorc. Całość zapewne krytycznie komentowała „bojówkarski” sposób wyrażania patriotyzmu, poniżający i ośmieszający wiązanie polskości z religijnie głoszonym dobrem.

Jednoznacznie oceniała uprzywilejowanie mężczyzn w dyskursie patriotycznym Klementyna Stępniewska (Kle-Mens). W jej pracach, subwersywnie „przechwytyjących” motywy albo dzieła religijne, w piecie Chrystusa zastępował uderzająco trupio blade młodzieniec w stroju bokszersko-kibicowskim. W sądzie ostatecznym wg obrazu Memlinga zbawienia dostępowali zaś mężczyźni stanowiący większość wśród uczestników manifestacji patriotycznych, podczas gdy potępione zostały kobiety, przeważające w proaborcyjnych wystąpieniach tzw. strajku kobiet¹¹⁷. Działając w podobnym tonie wypowiedziała się Iness Rychlik. Artystka pokazała w jednej ze swoich fotografii czerwoną płamę w kształcie granic Polski na białej tkaninie, którą była przepasana. Tuż przy niej trzymała w ręce wieszak, symbol proaborcyjnych wystąpień w Polsce¹¹⁸. Kontrowersyjność polskiego kultu Maryi dla

¹¹⁵ P. Chodań, *20 mgnień wolności*, „Arteon” 2009, nr 11, s. 34.

¹¹⁶ E. Domanowska, *Wybuchowa sztuka*, „Arteon” 2009, nr 6 (110), s. 10–13.

¹¹⁷ Por. *Kle Mens (Klementyna Stępniewska)*, [w:] *Sztuka i metafizyka*, <https://sztukaimetafizyka.up.krakow.pl/kle-mens-klementyna-stepniewska/> [dostęp: 15.04.2023].

¹¹⁸ Por. A. Kotlińska, *Subtelne granice intymności – Iness Rychlik*, „ciąg dalszy nastąpi”, 17.11.2020, <https://cdn.ug.edu.pl/67572/subtelne-granice-intymnosci-iness-rychlik/> [dostęp: 31.08.2022].

„nowoczesnych kobiet”, szczególnie w kontekście roli matki, podsumowywała toruńska wystawa Aleksandry Jarysz w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej Prüefferojej *Macierzyństwo od początku i bez końca. Antropologiczna opowieść*¹¹⁹.

W czasie kryzysu uchodźczego na granicy z Białorusią dominikanin Tomasz Biłka w obrazie-grafice *Nielegalny Chrystus u śłupa* (mezzotinta na papierze, 30,7 × 28 cm, 2021), postawił Zbawiciela, szarozieloną figurę tylko w perizonium, przy biało-czerwonym granicznym słupie z godłem Polski. Co może ciekawe w tym kontekście, dziesięć lat wcześniej, w związku z pracą Krzysztofa Wodiczki *Goście*, sugerowano, aby w reakcjach na kryzys uchodźczy wziąć pod uwagę doświadczenia kościoła katolickiego (np. z „oknami życia”), tym bardziej że ów artysta sięgał w swej sztuce do religijno-mitologicznych odniesień¹²⁰.

W tym samym roku 2021 Borys Fiodorowicz przedstawił „ikonę” *Sorry, Polsko* (akryl na drewnie, 50 × 70 × 3,5 cm). W obrazie Czarna Madonna wysuwa się z drewnianego obrysu, pozostawiając pustą deskę z „technicznym” napisem „wyjście ewakuacyjne”, żółtym na zielonym tle, zamiast zieleni tła częstochowskiej ikony. Tytuł koresponduje ze słowami postpunkowej piosenki Marii Peszek z 2012 roku, w których autorka wprost odmawia przelewania krwi za ojczyznę. Można wysnuć wniosek, że z Polski „obywatelskiej” (o której z aprobatą śpiewa Peszkówna) usunąć należy ofiarny patriotyzm i religijność albo też *sacrum* i dziedzictwo usuną się same. Wnioskiem kolejnym może być jednak refleksja, że po Polsce zostanie wtedy puste miejsce. Wcześniejszy akryl na płycie pilśniowej z 2017 roku przedstawiał Madonnę z biało-czerwonymi małymi paskami na policzkach (które zwykli malować sobie kibice). Tytuł *Była Polką* podobnie chyba sugerował odchodzenie Polaków od maryjnego chrześcijaństwa. Ten sam artysta namalował (albo napisał, bo obrazy przypominają mają ikony na desce) Matkę Bożą Pokrow, która trzyma w rękach welon opieki w kolorze polskiej flagi (*Welon opieki II*, 2021). Poprzedzał ją jednak taki sam wizerunek, ale z flagą w kolorze tęczy, co zgodnie z deklaracjami artysty, symbolizować miało społeczność homoseksualną (*Welon opieki*, 2020). W jeszcze innym obrazie usta świętej postaci, która rękami wskazuje czarne krwawiące serce przepasane cierniami, skrywa (knebluje?) biało-czerwona chustka. Autor stwierdzał, że jego prace wynikają z obserwacji współczesnego świata: „Jestem częścią tej społeczności i nie stawiam się ponad nią. Obserwuję, a intencją nie jest ocenianie. Świat nie jest czarno-biały i ja go właśnie tak przedstawiam”¹²¹.

¹¹⁹ Por. J. Krystek, *Macierzyństwo opisane nie do końca*, „Arteon” 2019, nr 1 (225), s. 10–13.

¹²⁰ Por. K. Jurecki, *Co zrobić z „Gośćmi”?*, „Arteon” 2010, nr 4 (120) s. 28–29.

¹²¹ E. Kiedio, *Zbyt bliska świętość?*, <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2021/Przewodnik-Katolicki-27-2021/Kultura/Zbyt-bliska-swietosc> [dostęp: 17.06.2022].

Wątki satyryczno-pouczające, obserwacyjno-refleksyjne i szydercze przeplatają się w takim krótkim wyborze przykładów. Ilustrują tematykę i temperaturę dyskusji ideowo-światopoglądowych, choć także próby uchwycenia w nich wartości. Być może, niekiedy, siła sporu i ostrość wypowiedzi artystyczno-krytycznej wywoływały nie tylko dreszcz oburzenia i poczucie niechęci, ale i dreszcz, który służył transcendencji. Może dreszcz ten służyć miał też poczuciu odpowiedzialności za Polskę i realizację w niej uniwersalnych idei. Tak, by stawały się one polskie.

Afirmatywność polskiej sztuki związanej z religią

Opisane przykłady ukazują najpierw pewną grupę prac powstałych w zgodzie z dogmatycznie akceptowaną ikonografią religijną. „Erozja” dawnego systemu ikonograficznego jest więc niezupełna. System ten jest raczej uzupełniany przez nowych świętych i nowe spojrzenie na Miłosierdzie Boże, które z religijnego punktu widzenia znaleźć się chyba powinno wśród zasad podstawowych.

Nowe spojrzenie i nowi święci pochodzą z Polski, ale dzieła sztuki podkreślają ich uniwersalną rolę. Polskość ma swój udział w świętości i świętość dzięki wybranym osobom staje się polska. Obrazy Danuty Waberskiej ukazują, że polskie poczucie świętości oznacza pragnienie uobecnienia. I to żywe pragnienie do uobecnienia chyba rzeczywiście prowadzi. Świętymi stają się polscy kapłani wedle Marco Rupnika. Ikona Henryka Widelskiego albo drogi krzyżowe Jerzego Dudy-Gracza czy Stanisława Kulona podkreślają polski udział w Chrystusowej ofierze (estetyczna wartość tragedii umożliwia połączenie *sacrum* z polskością), a poprzez to w *Sanctum*. Malowidła Jarosława Modzelewskiego, przechodząc od afirmacji codziennych czynności do tematyki religijnej (i przewidywanej roli sakralnej), ukazały, jak w Polsce wspólnotę w Jedno scala Chrystus Miłosierny, piękny i wielobarwny mimo pozornej surowości.

Jednak dla takich dzieł zadanie metafizyczne jest podstawowe, a wartość *sacrum* służy mu jako tematyzowana treść, podejmowana z użyciem jakości estetycznych właściwych wzniosłości, doskonałości, pięknu. Jakości te osiągnęte są dzięki artystycznemu uporządkowaniu, zgodności z ikonycznym kanonem, trwałości i tradycyjności, mistrzowskiemu rzemiosłu. Jakości estetyczne wartości usuwają się wyraźnie wobec zadania metafizycznego wypełnianego przez wartość *sacrum*. Mimo że jakości estetyczne wartościowe w wybranych przykładach bywają artystycznie wyrafinowane. Służą jednak możliwie pełnemu odsłanianiu metafizyki i przede wszystkim temu. Sztuka taka często pełniła funkcję liturgiczną albo paraliturgiczną, dzieła Rupnika, Waberskiej, Dudy-Gracza zajmowały miejsce w kościołach

lub kaplicach. Pełniły zamierzoną rolę ikon, czyli wizualnych modlitw, także za zmarłych w polskiej misji, jak u Widelskiego.

Marginesy transcendencji, obecne w intensyfikowaniu estetycznych jakości, włączane i obejmowane były w takich pracach poprzez całość doświadczenia metafizycznego, niejako naturalnie wchodząc w jego obręb – także wtedy, gdy były dostrzegalne, uchwytnie, jak np. w pracach Dudy-Gracza. Jakości numinotyczne inności, wielkości, majestatyczności graniczyły z nadmiernością i przerostem w rzeźbie Chrystusa Króla Wszechświata, może najbardziej ilustratywnie wchłaniając „margines transcendencji”.

Intensyfikujące, poruszające elementy mogły być użyte do wprowadzenia idei narodowej, np. przy poruszaniu wątku mistycznych wizji, mesjanizmu, katastrofy smoleńskiej i ofiary. Idea polska hierarchicznie podległa uniwersaliom i transcendentaliom pojawiała się niejako automatycznie, zwykle za pomocą symboli, gdy np. wizje, szczególnie św. Faustyny Kowalskiej, mówiły o roli Polski w prowadzeniu ku dobru – miłości i zbawieniu – wolności. Im służyć ma ofiarność, także z życia, afirmowana zgodnie z romantyczną tradycją. Krzyżowa ofiara Chrystusa stawała się ofiarą polską, dokonującą się w historii dla prawdziwej wolności wśród tego, co dobre. Temu służyła także działalność świętego papieża-Polaka, który ponosił ofiarę postrzelony w zamachu, ale i odgrywał decydującą rolę w tryumfalnym obaleniu totalitarnego ustroju i uwolnieniu Polski spod politycznej zależności, wreszcie patronował polskim rodzinom.

Abstrakcyjne ekwiwalenty wartości transcendentalnych w podobny sposób włączyć mogły w dzieła polską ofiarność i kult martyrologiczny. Jakości estetycznie wartościowe w pracach Tadeusza Gustawa Wiktora, poprzez ascetyczne wysublimowanie barwnej płaszczyzny i rozświetlenie jej, otwierały się metafizycznie (choć same nie były oczywiście transcendentaliami). Jednocześnie ich wybrana kolorystyka informowała o polskości ofiary oraz o pamięci i żałobie, nabierając, dzięki tytułowi, poetyckiego charakteru pieśni lamentacyjnej.

Artyści, którzy aktywnie przeżywają i poświęcają się w sztuce konsekwentnie kultywowanej idei, obierając za taką ideę polską, często łączyli taką postawę z katolicką religijnością, różnie realizowaną. Jeśli jednak w performatywności Warpechowskiego polskość oznacza religijność, to w teledyskowo-fotograficznej, internetowej aktywności Adu Karczmarczyk religijność bardziej prowadziła do patriotyzmu i wplecenia mesjanizmu w kulturę masową. „Nadekspresywna” dosadność albo kiczowata „nadładność” oznaczały inność, przerost i możliwy brak jakości uznawanych za hierarchicznie najwyższe. Poruszanie się po takich marginesach metafizyki, wśród intensywnych, zmysłowych doznań, niekiedy też

ostentacyjnie powierzchownych, często wydawało się wyraźne w działaniach tych bardzo różnych artystów. Dla obydwójga jednak dobra była myśl o zbawieniu świata przez ofiarę i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, dlatego chcieli realizacji nauk Chrystusa i o Chrystusie w Polsce i przez Polaków. Adu Karczmarczyk ujawniała także swą intuicję transcendentalnego jedna, podważając opozycję mężczyzna–Polak–katolik wobec feministycznej ateistki czy powodując nadzieję, że w sztuce możliwe jest spotkanie się i pojednanie stron światopoglądowego sporu w Polsce¹²².

„Dreszcz transcendencji” pojawiał się chyba szczególnie w sztuce religijnej, czyli w dziełach o temacie religijnym. Mogły one nabierać sakralnego charakteru poprzez poświęcenie, jak w przypadku wspomnianej już świebodzińskiej figury Jezusa Chrystusa Króla Wszechświata. Ten właśnie przykład pokazuje, jak działać mogła intensywność doświadczenia estetycznego (owego „dreszczu”). Powodowała ona najpierw jakby zawieszenie, wstrzymanie usuwania się wartości estetycznych na rzecz *sacrum*, a potem przekierowanie uwagi (w ten czas zawieszenia) na margines transcendencji, rozległy w tym przypadku. Ostatecznie estetycznie wartościowe jakości obiektu, niezależnie od ich interpretującego nazwania, służyły wartości *sacrum*, a prawdziwość cechowała religijną wdzięczność, której ogromną skalę oddano dosłownie. Ta dosłowność jednak dla niektórych odbiorców figury groziła kiczem. Potencjalna kiczowatość albo barokowo-pop-artowa hiperbolizacja, narzucające się i denerwujące, jakościowo były dla *sacrum* marginesem, odsłoniętym i wykorzystanym dla przykucia uwagi i wyrażenia uczuć. Koniec końców monumentalizm poświęconej figury służył i służy wzniosłości *sacrum*, w Polsce i na polski sposób.

Syntetyzujące uproszczenie półfigury świętej Faustyny Kowalskiej w obrazie Czwartosa zdawało się zbyt prymitywne dla mistyczki wyniesionej na ołtarze, gdy tymczasem aluzyjne wpisanie w tradycję „sarmackich” portretów trumiennych podkreślało, jak świętość wynikła z udostępniania światu Bożego Miłosierdzia była i jest polska.

Samo określenie „Jan Paweł II namalowany przez Whielkiego Krasnała” brzmi drażniąco, zdaje się opisywać szyderstwo lub subwersywne działanie, marginalne dla poważnej wzniosłości. Tymczasem świętość Jana Pawła II, ujęta w prosty i udany malarsko sposób, oddana była poprzez bezpretensjonalną prawdziwość, zaskakującą u prowokacyjnego artysty, a dzięki temu wzbudzającą dreszcz transcendencji.

Uliczne obrazy *Świąt Polskich* Piotra Jargusza wykorzystywały marginalny dla malarstwa sposób jego eksponowania, a jednocześnie przestrzeń rzadko używaną do

¹²² Por. K. Staszak, *Wspólna sprawa versus plemienizm* oraz A. Sikorska, *Koło Sprawy Adu*, „Arteon” 2018, nr 11 (223), s. 3, 27–29.

podniosłego świętowania. Jednak właśnie „przechwycenie” miejsc ogłoszeniowych dostępnych masowemu widzowi oraz uderzające eksplozje barw wśród informacyjnego natłoku gwałtownie i skutecznie wstrzymywały czas i zmieniały bieżące doświadczenie za pomocą świątecznego obrazu.

Wreszcie irytująca gwałtowność, jakościowo intensywna jakby na wzór Gniewu Bożego, powróciła w pracy Jerzego Kaliny, której biało-czerwona alegoryczność, korzystająca z przywołanej postaci polskiego papieża i subwersywnego „przechwycenia” pracy Catellana, podkreślała polskość przewycięzania zła.

Wydaje się, że kategorię obserwacji praktyk religijnych, charakterystyczną dla sztuki współczesnej, w odniesieniu do sztuki polskiej można rozszerzyć o obserwacje afirmatywne, które wrażliwe są na doświadczenie duchowe i obecność transcendencji w przestrzeni publicznej (Marcin Kędzierski). Zachodzi to niekiedy nawet w przypadku artystów nastawionych krytycznie wobec polskości, jak Wojciech Wilczyk. Obserwacja dotyczy może polskiego pejzażu, który ujęty odpowiednimi narzędziami artystycznymi ujawnia metafizyczność natury, wywoływaną i przedłużaną dzięki obecności sakralnego obiektu (Krzysztof Klimek, Marek Chlanda). Zarazem, malarska maestria prac Klimka, Chlandy, Kędzierskiego, Modzelewskiego i Waberskiej służyła ujawnianiu wartości samego istnienia - dzieła, stworzonej natury, ludzi, miejsc i przedmiotów, wreszcie Rzeczy-pospolitej.

Artystyczne wypowiedzi krytyczne, częste i zgodne z popularną modą, także wzbudzają „dreszcz”. Działają poprzez budowanie metafor z obiektów kontrastujących tematycznie, przechwytywanie symboli i subwersywne zmienianie ich znaczeń czy przez przedstawianie sytuacji, w których doświadcza się zła. Być może dreszcz wzbudzany przez prace Doroty Nieznalskiej czy Grzegorza Klamana ma charakter metafizyczny. Bardziej jednak towarzyszy on doświadczeniu braku dobra, czyli doświadczeniu zła, którego „obnażanie” ma być celem twórców „krytycznych”.

Opisane przykłady sztuki polskiej z początku XXI stulecia pokazują zatem z jednej strony odnawianie religijnego, chrześcijańskiego, katolickiego systemu ikonograficznego, który często wiązany jest z poczuciem polskości, polską ideą narodową i polską historią. Religia traktowana jest jako narzędzie do odsłaniania dobra, prawdy i szczególnie Bożego Miłosierdzia. To, że działania takie bywa polskie, pokazują szczególnie postaci polskich świętych, Jana Pawła II i siostry Faustyny Kowalskiej, ale i odwołania do romantycznego mesjanizmu. W ten kontekst wydaje się wpisana ofiara poniesiona w katastrofie smoleńskiej. To odniesienie pojawiło się także wraz z ekwiwalentami wartości podstawowych.

Z drugiej strony, polskie praktyki religijne są po prostu obserwowane, a wtedy afirmowane jako poświęcone czynności albo krytykowane. Dzieła sztuki i działania artystów wykazują także właściwe dla sztuki współczesnej żywe zaangażowanie w wiązane ze sobą religijność i polskość. Zachodzi wreszcie odsłanianie, penetrowanie i wykorzystanie „marginesów transcendencji” przez działania intensywne, zaskakujące, przerysowane. Najbardziej oryginalne wydaje się afirmatywne wykorzystywanie subwersji albo jej „odwracanie” dla wyrażenia religijnej dezaprobaty, a także afirmatywne rozszerzanie pola obserwacji tego, co religijne albo sakralne. Właśnie ta afirmatywność albo aprobatywność wobec metafizycznych wartości, wśród których sytuuje się ideę narodową, przy wykorzystaniu „odwróconych” niejako narzędzi właściwych sztuce krytycznej, jest chyba najbardziej oryginalnym rysem polskiej sztuki początku XXI wieku.