

RYSZARD KNAPIŃSKI
Lublin

FENOMEN OBRAZÓW KULTOWYCH W KULTURZE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

W skarbnicy kultury chrześcijaństwa, które przygotowuje się do niezwykłego jubileuszu 2000-lecia, znajdują się między innymi obrazy. Jest wśród nich szczególna grupa zasługująca na wyróżnienie. Tworzą ją obrazy bezpośrednio związane z kultem, stąd nazywane obrazami kultowymi. Pełnią one funkcję przede wszystkim kultową, a nie dekoracyjną.

Ze względu na trwałość tworzywa mówi się o ponadczasowym charakterze sztuki. A ze względu na ontyczną strukturę, język ikoniczny sztuki jest uniwersalny i dlatego od zarania jest stosowany w dziele ewangelizacji na równi ze słowem.

Fenomen wyjątkowej roli obrazów kultowych w chrześcijaństwie może być badany w różnych aspektach¹. Zauważmy, iż w wystroju zabytkowej świątyni mogą być rzeźby i obrazy genialnych mistrzów, które nie będą otaczane kultem i których funkcja wyczerpuje się jedynie w kategorii *decorum*. A obok nich, w jakimś kącie lub w kaplicy tegoż kościoła znajdować się może jakiś obraz o miernych zgoła walorach estetycznych, przed którym wierni palą świece i modlą się². Stając się obrazem kultowym,

¹ Przykładowo obrazy bywają przedmiotem badań takich nauk jak: etnologia, religioznawstwo, historia sztuki, psychologia, fenomenologia, socjologia. Istnieje już pokaźna literatura w tym zakresie.

² Swoistym fenomenem jest otaczana kultem niewielkich rozmiarów grafika drzeworytnicza w Kevelaer, zob.: D. C o e n e n, *Kevelaer*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. VI, Freiburg im Br. 1986, kol. 136. Podobnie w Krasnymstawie obrazem kultowym jest grafika.

wysuwa się on przed renomowane „dzieła sztuki”. Tym stwierdzeniem dotykamy sedna sprawy, ocierając się o granice tajemnicy ducha, która niekiedy biegnie blisko irracjonalności. Może tu po prostu zaczyna się *mysterium fascinosum*?

Pewne analogie znajdujemy już w religiach pierwotnych. Ontologiczna natura obrazu, rozpatrywanego w jego funkcji magicznej, sprowadza się do stwierdzenia, iż istota boska bytuje poza światem materialnym, a stworzony przez człowieka jej wizerunek, poniekąd uobecnia ją i sprawia, że możliwy staje się osobisty kontakt z bóstwem i jego moce przenikają za pośrednictwem *medium*, jakim jest obraz. Peter Gerlitz, zajmując się aspektem pojęciowym obrazu w religiach, przypomina, że w magicznej funkcji *numinosum* obrazu miało dawać siłę, strzec przed nieszczęściem, przynieść urodzaj, pomagać w polowaniu lub podtrzymywać płodność³.

Oddawanie czci obrazom sięga najdawniejszych tradycji i zasadza się nie na walorach estetycznych dzieła, lecz na czynnikach pozaracjonalnych, które w rozmaitych religiach wykazują wiele podobieństw. I tak przypisuje się obrazom dwojakie właściwości: *s p r a w c z e*, np. moc cudotwórczą (uzdawiania), działanie apotropaiczne (ochrona przed demonami), wzrost potencji seksualnej albo militarnej; lub *i m m a n e n t n e*, związane z istotą obrazu, np. jego niezwykłym, nawet boskim pochodzeniu, antropo- lub zoomorficznej naturze. Dzięki obecności elementów odnoszących obraz do bóstwa czy świata demonów, nierzadko przedstawianych w karykaturalnej i monstualnej formie, decydujących o sile oddziaływania, obraz przybiera charakteru niezwykłego medium, tworząc atmosferę *fascinosum* i *tremendum*.

Jak do tego doszło, że taka grupa obrazów wytworzyła się? Co odróżnia je od innych przedstawień ikonograficznych? Czy są dziełami o wybitnych cechach estetycznych albo czy wyszły spod pędzla wybitnych mistrzów? Kiedy powstały? Wreszcie, czy współcześnie możliwe jest ich powstawanie? Pytania takie nasuwają się zwłaszcza wtedy, gdy chce się zdiagnozować tę szczególną grupę zabytków.

Chociaż dzieje obrazów kultowych przebiegają równolegle do dziejów sztuki sakralnej, to jednak mają swe odrębne *specificum*. Tym, co je od-

³ Na płaszczyźnie religioznawczej, w odniesieniu do religii politeistycznych, mówi się o funkcji magicznej przedstawień obrazowych; P. G e r l i t z, *Kunst und Religion. I. Religionsgeschichtlich. 1. Probleme der begrifflichen Einordnung*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. XX, Berlin–New York 1990, s. 243 nn.

różnia, pozostaje fakt, iż w jakimś momencie stały się obrazami kultowymi⁴. W wielu przypadkach ich pochodzenie, nazwisko artysty, data i miejsce powstania, nie są możliwe do określenia i wówczas zamiast konkretnej metryki tworzy się legenda. Jest ona niekiedy tak daleko idąca, iż niektóre z nich określiła mianem „obrazów nie ludzką ręką uczynionych – *acheiropiti*”⁵.

Żadne racjonalizmy, pozytywizmy czy krytycyzmy nie zdołały wyrugować roli legendy lub mitu z dziejów cywilizacji⁶. W literaturze ostatnich lat podkreśla się funkcje społeczne i poznawcze mitu⁷. W przeobrażeniach kulturowych dochodzi do historyzacji mitu. Według M. Eliadego mit to prawdziwa historia, która zdarzyła się na początku i która służy potrzebom ludzkości. Mit może być także zawarty lub zilustrowany w obrazach. Wytworzyła się gałąź hermeneutyki ikonograficznej, która usiłuje interpretować elementy legendarne, zawarte w przedstawieniach obrazowych, aby z nich wydobyć przysłowiowe „ziarno prawdy”⁸.

Początki obrazów kultowych wiążą się z kultem relikwii, które uobecniają postać świętego⁹. Szczególnie relikwie tzw. pośrednie bliskie są

⁴ M. J u g i e, *Immagini, culto delle*, w: *Enciclopedia Cattolica*, vol. VI, Città del Vaticano 1951, kol. 1663-1667.

⁵ Do tej grupy zalicza się liczne obrazy przypisywane św. Łukaszowi oraz tzw. *Edes-seum*. Zob. K. K o l b, *Gnadenbild*, w: *Marienlexikon*, Bd. II, Sankt Ottilien 1989, s. 658-662.

⁶ K. P o m i a n, *Przeszłość jako przedmiot wiary*, Warszawa 1968, s. 61 nn.; R. B o r t h e s, *Mit i znak*, Warszawa 1970; Ch. B u c k, *Gründungs-Legenden mittelalterlichen Klöster in Bayern und Österreich*, Weilheim 1988. Funkcje mitów w różnych kulturach omawia M. Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. I, Warszawa 1988, s. 135 nn.; t. II, Warszawa 1994, s. 248-251, 263; H. S a m s o n o w i c z, *Dziedzictwo Średniowiecza. Mity i rzeczywistość*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 60-85.

⁷ M. B a l - N o w a k, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernesta A. Cassirera*, Kraków 1996.

⁸ Zob. np.: O. B ä t s c h m a n n, *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1992; H. K r a u s s, E. U t h e m a n n, *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*, München 1988; G. R i c h t e r, G. U l r i c h, *Lexikon der Kunstmotive. Antike und christliche Welt*, Güttersloh 1993; *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Christian Art Princeton University 23-24 March 1990*, ed. By B. Cassidy, New Jersey 1993; R.-M. und R. H a g e n, *Bildbefragungen*, Köln 1993.

⁹ B. K ö t t i n g, *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg-Münster 1950; A. W i t k o w s k a, *Z zagadnień „peregrinationis religiosae” w średniowiecznej Europie*, „Roczniki Humanistyczne” 22(1974), z. 2, s. 33-46.

wyobrażeniom świętego w obrazach, ponieważ nie stanowią jego materialnej części, lecz przypominają i wyobrażają go. Dla wzmocnienia charakteru świadectwa przez medium obrazu, praktykowane było umieszczanie w oprawie wizerunku partykuł świętego lub dotykanie obrazu do jego relikwii¹⁰.

W okresie konstantyńskim obraz zaczął odgrywać rolę środka przekazu treści Objawienia na równi ze słowem przepowiadanych. Budowle kościelne wznoszone z fundacji Konstantyna otworzyły nową fazę w rozwoju relacji sztuki i Kościoła. Doszło do sytuacji, w której biograf i panegirysta cesarza, Euzebiusz z Cezarei, w czasie mowy wygłaszanej na poświęcenie nowego kościoła w Tyrze porównał go z pierwszą i drugą świątynią jerozolimską, z Namiotem Przymierza, a nawet z Jeruzalem Niebiańskim. Stosując alegoryczny styl wykładu, porównał budowę świątyni do powstawania gminy chrześcijańskiej, a samą czynność budowania do urabiania duszy.

W początkach chrześcijaństwa praktykom dewocyjnym służyła wsparciem neoplatońska teoria estetyki, przyjęta najpierw na Wschodzie, a następnie przeszczepiona na Zachód. Bazując na dualizmie ducha i materii, mocno podkreślała bytowość pierwszego elementu. W radykalnie skrajnym sposobie pojmowania rzeczywistości doszło nawet do zanegowania prawdziwej egzystencji materii na rzecz uznania prymatu idei i ducha.

Faktem jest, iż Kościół zaczął zdobywać ówczesny świat. Twórczo przetwarzając zastane formy pogańskie, nadano im nowe, ewangeliczne treści. Dlatego można mówić o wielkim przełomie ikonograficznym i o swoistej chrystianizacji sztuki. Proces ten przebiegał analogicznie do ukształtowania nowej teologii na bazie filozofii antycznej. Tak zrodził się na gruzach imperium, odrębny od antycznego, *orbis christianus*. To był zarazem początek drogi, jaką torowały sobie obrazy kultowe, wytyczając perspektywy rozwojowe dla nadchodzących stuleci.

Jak wspomniano, pojawienie się obrazów kultowych miało swe początki w Bizancjum, a związane z nimi praktyki kultowe przeniknęły na Zachód¹¹. Przenikanie ikonografii i wpływów stylistycznych pomiędzy Wschodem i Zachodem dowodzi, iż sztuka może z powodzeniem spełniać funkcję ekumeniczną. Proces ten z różną intensywnością trwa od kilkunastu stuleci.

¹⁰ Jednym z przykładów może być obraz bł. Salomei w krakowskim klasztorze klarysek.

¹¹ Pomijamy na tym miejscu znane powszechnie sprawy związane ze sporem o kult obrazów, jaki wybuchł na Wschodzie w VIII w. i którego zakończenie na korzyść ikonodulów spowodowało dowartościowanie obrazów w całym chrześcijańskim świecie.

Kult obrazów, silnie rozwijający się od V w. na Wschodzie, z biegiem czasu doprowadził do sytuacji, w której ikona zastąpiła kult relikwii. Zjawisko to stanowi ostatnie ogniwo w rozwoju podstawowych form kultu. Zawarty w nim odcień idololatrii, związany z magią obrazu, odpowiadał zapotrzebowaniom głęboko tkwiącym w psychice ludzkiej i sprzyjał powstawaniu synkretyzmu wyobrażeń religijnych¹². Z tych względów Kościół długo bronił się przed wyrażeniem oficjalnej aprobaty tej formy praktyk religijnych. Treść prastarych wyobrażeń ludowych, związanych z potrzebą widzialnego znaku uświęcającego i egzorcyzmującego miejsce kultu, z trudem zdołano w końcu włączyć w harmonijną całość monoteistycznej doktryny chrześcijańskiej.

Wysoka ranga obrazu, jaką nadało mu chrześcijaństwo, wymaga zwrócenia uwagi na aspekt teologiczny sztuki, w którym dzieło rozpatrywane jest jako fragment rzeczywistości ziemskich¹³. Wskazuje się przy tym na ontyczną strukturę dzieła sztuki, składającego się z dwóch elementów analogicznych do struktury bytowej człowieka: materialnego i duchowego. Geniusz artysty sprawia, iż materia rzeźbiarska czy malarska uzyskuje właściwą formę, dzięki której dzieło jest nośnikiem idei i staje się odbiciem osobowości artysty¹⁴. Dlatego jest w stanie wyrazić ukryte treści, stając się ważnym ogniwem w procesie interpersonalnego komunikowania, wywołując rezonans u odbiorcy¹⁵.

W przypadku obrazów kultowych oprócz piętna osobowości artysty włącza się jeszcze element teologiczny, żeby nie powiedzieć wręcz – dogmatyczny. W sztuce wyrosłej na gruncie teologii bizantyjskiej, jak o tym pisał Pavel Evdokimov, o pięknie ikony nie decyduje ani materia malarska, ani

¹² Ten aspekt zagadnienia omawia P. Evdokimov (*Poznanie Boga w Kościele wschodnim. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, Kraków 1996, s. 124 nn.).

¹³ M. K. S t r z e l e c k a OSU, *Teologia sztuki sakralnej*. „Studia Theologica Varsoviensia” 6(1968), nr 2, s. 51-67; zob. także zbiór artykułów interdyscyplinarnych: *Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie*, hrsg. A. Stock, Sankt Ottilien 1990.

¹⁴ Z dawnych mistrzów przypomnijmy takie wybitne osobowości artystów, jak: Michelangelo Buonarroti, Michelangelo Caravaggio, Matthias Grünewald czy Rembrandt van Rijn. Ze współczesnych polskich twórców swe piętno na sztuce sakralnej odcisnęli bez wątpienia: Jerzy Nowosielski, Stanisław Rodziński oraz Gustaw Zemła.

¹⁵ R. I n g a r d e n, *Studia z estetyki*. Warszawa 1958, s. 244 n. Na marginesie pozostawiamy problem hermetyczności rozmaitych prądów w sztuce, zwłaszcza ostatnich dziesięcioleci. Tu warunek komunikatywności ogranicza się jedynie do kręgu wtajemniczonych lub z założenia wcale nie występuje.

warsztat, ani artysta, lecz prawda, którą ikona prezentuje: „Poznawcza treść ikon jest dogmatyczna, dlatego nie ikona jako dzieło sztuki jest piękna, lecz przede wszystkim jej prawda. Ikona nigdy nie może być «ładna», lecz będąc piękna, wymaga duchowej dojrzałości, by ją poznać”¹⁶.

Generalnie w sztuce zachodniej jest inaczej. Na wartość estetyczną dzieła składa się wiele czynników, np. piękno, styl, rysunek, kolorystyka, charakter i ekspresja, inaczej – walory formalne, technologiczne i warsztatowe. W nierównym stopniu o wartości dzieła decyduje jego treść, czyli temat. Dodajmy jeszcze na podstawie doświadczeń mijającego wieku, że również moda na jakiś kierunek lub kontestacja, krytyka artystyczna lub snobizm, a nawet tzw. subkultura, mogą w pewnych uwarunkowaniach stać się czynnikiem wynoszącym dzieło na wyżyny¹⁷. Wtedy wkraczamy w takie rewiry, które już stają na pograniczu sztuki i antysztuki. Reprezentatywne dla tych procesów „dzieła” są zaprzeczeniem obrazów kultowych, żeby już nie mówić o zamierzonych bluźnierstwach i desakralizacji. To już antypody sztuki.

Sztuka sakralna poprzez ładunek treści i funkcję kultową uzyskuje charakter misteryjny w procesie przekazu prawd wiary. Cała jej warstwa ikonograficzna jest niczym innym jak obrazowym językiem przekazu. Jako zespół znaków ikonicznych sztuka oznacza i wskazuje ukryte rzeczywistości, należące do porządku łaski, będące przedmiotem wiary – *mysterium fidei*. Stąd niekiedy, przez analogię do sakramentów, sztukę traktuje się również jako swoiście rozumiany sakrament, w znaczeniu widzialnego znaku oznaczającego rzeczywistość niewidzialną w Boskiej ekonomii zbawienia. Istotna różnica pomiędzy znakami sakramentalnymi a sztuką polega na tym, iż te pierwsze sprawiają rzeczywistość, którą oznaczają, podczas gdy sztuka nie ma tej mocy sprawczej. Ma natomiast charakter poznawczy i ekspresyjny, dlatego jest przydatna w przekazie prawd wiary¹⁸.

¹⁶ *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 277 n.

¹⁷ Należy mieć na uwadze także ogromny wpływ mediów i reklamy na kreowanie zainteresowania określonym artystą czy kierunkiem w sztuce. Przypomnijmy historię Pablo Picassa, Salvadora Dalego czy, ostatnio, Andy Warhola. Analizie tych procesów jest poświęcona rozprawa: H. K i e r e ś, *Spór o sztukę*, Lublin 1996.

¹⁸ Pisała o tym przed laty Strzelecka (dz. cyt.). Szerzej analogię odnoszącą się do parasakramentalnego charakteru sztuki prezentują: K. L e d e r g e r b e r, *Kunst und Religion in der Verwandlung*, Köln 1961, s. 67-72; H. B e l t i n g, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; t e n ż e, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Wyjaśniając tak wysoką rangę obrazu sakralnego, w komentarzach teologicznych autorzy przytaczają wiele analogii odnoszących działania artysty do Boga. Podstawową okazuje się analogia do Boga stwarzającego człowieka na swój obraz i artysty dokonującego przetwarzania materii według powziętej wizji. W tym wywodzie przede wszystkim sam człowiek jawi się jako ikona Boga. Uzasadnienie tego znajdujemy w opisie początków w Księdze Rodzaju (1, 26-27):

„...rzekł Bóg: «Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam. Niech panuje nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym, nad bydłem, nad całą ziemią i nad wszelkim zwierzęciem naziemnym!» Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę”.

Przytoczony tekst z Księgi Rodzaju posłużył do snucia dalszych analogii, w których człowiek, w szerokim rozumieniu, tworząc, „upodabnia się” do Stwórcy w znaczeniu zawężonym. Artysta, wykuwając np. z marmuru rzeźbę, przetwarza materię według obranej idei i wtedy z wirtualnie zawartej w bryle kamienia formy, dzięki aktowi twórczemu bezkształtna materia staje się figurą. Na tym poziomie rozważań abstrahuje się od tematu rzeźby i nie mówi się o jej sakralnym charakterze. Przytoczona analogia dotyczy samego procesu tworzenia. Podobnie przebiega proces malarski. To tylko pierwsza z analogii, bazująca na biblijnym tekście. Są jeszcze inne, lecz na tym miejscu nie zamierzamy się nimi zajmować.

Antropomorfizując, można powiedzieć, iż Bóg może przeglądać się w człowieku, ponieważ człowiek został uczyniony na Jego obraz¹⁹. Dlatego w liturgii wschodniej okadza się ludzi na równi z ikonami, co Evdokimov określił słowami: „Kościół pozdrawia obraz Boży w ludziach”²⁰.

Teologiczny aspekt rozważań nad sztuką sakralną zyskuje głębi, gdy się uwzględni prawdę o Wcielonym Logosie. Jego Bóstwo przeniknęło Człowieczeństwo. W jedyny i niepowtarzalny sposób w unii hipostatycznej zjednoczyło się to, co Boskie, z tym, co ludzkie, widzialne z niewidzialnym. Ludzie widząc Człowieka – Mistrza z Nazaretu – poznawali w Nim Boga. Wypowiedział się na ten temat siódmy Sobór ekumeniczny, odbyty po raz drugi w Nicei, w 787 r., tak charakteryzując tę relację: „Jego ludzka natura

¹⁹ Rozważania na ten temat na tle sztuki karolińskiej i ottońskiej oraz wpływ mistrzów życia duchowego po wiek XIII znajdujemy w: G. B. L a d n e r, *Ad imaginem Dei. Obraz człowieka w sztuce średniowiecznej*, „Znak” 448(1992), s. 54-71.

²⁰ Dz. cyt., s. 280.

sama jest obrazem Boskości”²¹. Dlatego Jezus Chrystus był najdoskonalszym obrazem Boga – teofaniczną ikoną – „Kto mnie widzi, widzi i Ojca” (J 12, 45 nn.).

Sobór wyjaśnił dalej, dlaczego zachęca ludzi do oddawania czci wizerunkom Chrystusa, Bogarodzicy i świętych: „Im częściej bowiem wierni spoglądają na ich obrazowe przedstawienie, tym bardziej także się zachęcają do wspominania i umiłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu – chociaż nie adoracji, która według wiary należy się wyłącznie Bożej Naturze”²².

Poznanie lub widzenie Boga w Chrystusie było i pozostało nadal przedmiotem wiary, o czym dobitnie przekonuje przykład apostołów. Towarzysząc Jezusowi w ziemskiej wędrówce, potrzebowali czasu, aby dojść do wyznania wiary w Jego Bóstwo. Dla współczesnych znakiem poznawczym było Jego człowieczeństwo. Ale – jak wiemy – nie wszyscy poprzez nie rozpoznali w Jezusie Syna Bożego. Chrześcijańska teologia znaku ma jako pierwowzór wcielenie. Poprzez widzialne poznaje się niewidzialne. Podobną myśl wygłosił jeden z twórców sztuki abstrakcyjnej, Paul Klee, określając następująco zadania sztuki: „Celem sztuki nie jest naśladowanie tego, co widzialne, lecz odwrotnie, sztuka czyni widzialnym to, co niewidzialne”²³. W tym sensie można mówić o przydatności sztuki jako *medium* w przekazie Objawienia²⁴.

²¹ Sobór ten z inicjatywy cesarzowej Ireny zajął się kwestią kultu Boga, rezerwując dlań termin „adoracja”, podczas gdy „oddawanie czci” odnosi się do stworzeń oraz do obrazów. *Księgi Karolińskie*, bazując na błędnym przekładzie uchwał oraz na niechęci kleru burgundzkiego do Bizancjum, potępiły ten Sobór. Tak samo postąpiły synody we Frankfurcie (794) i w Paryżu (825). Zob.: *Breviarium Fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, Poznań 1989, s. 522, nr 637; R. F i s c h e r - W o l l p e r t, *Leksykon papieży*, przeł. B. Białecki, Kraków 1990, s. 379. Stanowisko Karola Wielkiego w sprawie dopuszczenia obrazów do kultu świętych omawia M. Pokorska („*Cibus Oculorum*” *Uwagi o teorii dzieła sztuki w „Libri Carolini”*, „*Folia Historiae Artium*” 27(1991), s. 13-31).

²² *Breviarium Fidei*, s. 523.

²³ Cyt. za: *Materialien zur Bildmeditation*, hrsg. F. Fichtl. Freiburg i. Br. 1976, s. 9.

²⁴ Jako teoretyczną podbudowę teologii znaku w sztuce można tu wymienić: E. M a - s u r e, *Le signe, Le passage du visible à l'invisible*, Paris 1953, s. 305; H. P e z t r i, *Die Symbolfähigkeit des Menschen als Voraussetzung für die Rezeption der christlichen Offenbarung*, w: *Symbole als Glaubenshilfe*, hrsg. W. Beinert, Regensburg 1987, s. 13-32; A. S c h u r r, *Der Mensch als Symbol – Philosophische Überlegungen zur metaphysischen Dimension des Menschseins*, tamże, s. 105-125; P. M i q u e l OSB, *Breve trattato di teologia simbolica*, Brescia 1989, s. 7-32, tamże literatura; D. F o r s t n e r OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990 s. 7 nn.; J. V i d a l, *Sacro, simbolo, creatività*, Milano 1992, s. 29-36; M. L u r -

Przypomina o tym ewangelista Jan również w innym kontekście:

„Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1, 1-3). „Na świecie było [Słowo], a świat stał się przez Nie, lecz świat Go nie poznał. Wszystkim tym jednak, którzy Je przyjęli, dało moc, aby się stali dziećmi Bożymi, tym, którzy wierzą w imię Jego, którzy ani z krwi, ani z żądzy ciała, ani z woli męża, ale z Boga się narodzili. A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, pełen łaski i prawdy” (J 1,10. 12-14).

Oglądanie chwały ma być udziałem wierzących w perspektywie eschatologicznej, ale jest możliwe i stawało się udziałem mistyków podczas kontemplacji. Mamy tego liczne dowody, wczytując się w ich pisma i zagłębiając się w duchowe dziedzictwo średniowiecza. Ikona pełni taką rolę, jakby była zwierciadłem, w którym odbijają się prawdy objawione.

Nie tylko Kościół wschodni traktuje ikony jako obrazy przygotowujące duszę ludzką do oglądu Boga lub prawd objawionych. Również na Zachodzie chrześcijanie traktują obrazy jako nieodzownie pomocne do zbliżenia człowieka do Boga, ale w zupełnie innym kontekście uwarunkowań.

Sztuka sakralna zawsze odgrywała rolę pośredniczki w procesie misjonowania ludów. Grzegorz Wielki dał misjonarzom konkretne wskazanie, że właśnie malarstwo może być dla pogan nie znających pisma tym, czym dla czytających są litery – *quedam lettere illiterato*. (*Epistula XI*, 10). Od czasów Grzegorza Wielkiego utrwaliło się przekonanie o ilustracyjnym i przepowiadającym przeznaczeniu sztuki. Bonifacy, apostoł Germanów, prosił w 735 r. opatkę Eadburę o bogato zdobiony złotem egzemplarz Listów św. Piotra, aby go mieć zawsze przed oczyma podczas głoszenia kazań po to, by nie stracić bojaźni i podziwu dla piękna objawionego Słowa.

Oprócz platonizmu w średniowieczu dokonała się asymilacja arystotelizmu na użytek filozofii scholastycznej. Dozwolona jest *adoratio* wizerunków Chrystusa i świętych nie ze względu na ich walory estetyczne, lecz ze względu na ich odniesienie do pierwowzoru. Obrazy, oddziałując na wyobraźnię, wspierają intelekt w poznaniu i uznaniu prawd religii. Według nauki św. Tomasza, zawartej w komentarzach do *Libri sententiarum* Piotra Lombarda (1254-1256), wizerunki świętych mogą być dopuszczane do kultu

z trzech powodów: 1. dla pouczenia maluczkich (*ad instructionem rudium*), 2. ponieważ przypominają i utrwalają w pamięci przykłady świętych (*memoria*); 3. ponieważ pobudzają do pobożności (*ad excitandum devotionis affectum*)²⁵. To, co jest widziane oczyma, trwa dłużej w pamięci, niż to, co zostało zasłyszane. Takim założeniem doskonale odpowiadała zintegrowana kompleksowo sztuka czasu katedr²⁶.

Powróćmy do przerwanej wątku rozważań o funkcji obrazu w związku z kultem świętych. Jak to słusznie zauważono, posiadanie relikwii wiązało się z przekonaniem o zapewnieniu sobie lub lokalnemu kościołowi siły świętego i jego cudownej mocy²⁷. W sakralizacji miejsca, dokonującej się przez fakt istnienia w nim relikwii, dokonał się proces pewnej personalizacji ośrodka kultu²⁸. Relikwia, jak pisze Aleksandra Witkowska, „będąc częścią czczoną osoby, czymś z nią nieodłącznie związanym, wiąże niejako pielgrzymującego osobiście z świętym, od którego oczekuje pomocy. I w tym sensie całkowicie zastępuje pierwotny kult grobu.

Formy kultu, tworzące pierwotne *loca sacra*, zostały z czasem zastąpione kultem obrazu i czcąc tzw. miejsc cudownych²⁹. Pielgrzymka przybrała postać wędrówki do cudownego obrazu. W mentalności mas dokonały się zmiany w pojęciu skuteczności i siły danego patrona. Nie są one związane już wyłącznie z miejscem jego pochówku, z koniecznością bezpośredniego kontaktu z jego grobem i przedmiotami pełniącymi rolę środka leczniczego³⁰. Wytworzyła się świadomość nieograniczonej przestrzennej jego

²⁵ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, t. II, Warszawa 1962, s. 286; L. L i p p o l d, *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig 1993, s. 232 n.

²⁶ E. U l l m a n n, *Die Welt der gotischen Kathedrale*, Berlin 1981; G. D u b y, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*, Warszawa 1986; H. S e d l m a y r, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1988; O. V o n S i m s o n, *Katedra gotycka, jej narodziny i znaczenie*, Warszawa 1989; G. B a n d m a n n, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1990.

²⁷ W polskiej literaturze przyjęły się ustalenia w tym zakresie poczynione przed laty przez Aleksandrę Witkowską OSU, której dziękuję za udostępnienie także nie opublikowanych materiałów: *Locus sacer. Model strukturalny i historyczno-społeczny*, Lublin 1989 [mps], s. 11 nn.

²⁸ Z zagadnień „*peregrinationis religiosae*”, s. 43 n.

²⁹ Zalicza się do nich cudowne źródła, ślady stóp odcisnięte w kamieniu, miejsca objawienia się świętego, na którym z reguły wznoszona była kaplica czy kościół. Por. W i t k o w s k a, *Locus sacer*, s. 12.

³⁰ H. D ü n n i n g e r, *Precessio peregrinationis. Volkskundliche Untersuchungen zu einer Geschichte des Wallfahrtswesens in Gebiete der heutigen Diözese Würzburg*, „Wüzbur-

obecności i działalności zwielokrotnionej poprzez kopiowanie obrazów. Jest w tym procesie niewątpliwie jakaś wyraźna zmiana w kierunku odmaterializowania kultu i pewnego wyabstrahowania kontaktu z *sacrum*.

W powstających przez wieki *loca sacra* cudowny obraz zastępował relikwie. Cudowny charakter obrazu określały: „występujące w jego bezpośrednim otoczeniu cudowne znaki (tajemnicze światła, głosy, dźwięki); albo sam obraz przechodził nadzwyczajne przemiany (łzawienia, krwawienia lub przeniesienie); albo był obrazem słynącym łaskami”³¹.

Oczywiście, wymienione warunki mogły się wzajemnie uzupełniać. Podkreślono słusznie, iż: „to, co jednak najczęściej stwarzało miejsce pielgrzymkowe i rozbudzało wokół niego ruch pątniczny, to cudowność obrazu usankcjonowana przez cud przekazany tradycją i legendą. Najczęściej dotyczył on samego faktu odnalezienia obrazu w miejscu późniejszego jego kultu. Odnalezienia w okolicznościach niezwykłych, których kilka wariantów stworzyło trwałe wątki legendarne, powtarzane przez lud ze szczególną predylekcją. Do stałych toposów należało między innymi cudowne przeniesienie przez aniołów, odnalezienie go w ziemi, na drzewie lub w dziupli jego pnia, na dnie bagna lub w źródle, przyplłynięcie morzem lub rzeką, uporczywy, najczęściej trzykrotny, powrót obrazu na wybrane miejsce kultu.

Od XIV w. obraz zyskał stopniowo to znaczenie, jakie poprzednio posiadały relikwie, stał się personifikacją *sacrum* – świętego. Ten typ miejsca pielgrzymkowego z obrazem jako głównym medium kultu przeważał w średniowieczu. W wypadku kultu maryjnego, już wcześniej, bo od V w., obraz wypełnił lukę wynikającą z braku posiadania grobu, relikwii bezpośrednich i pośrednich. Zaspakajał tym samym odczuwaną potrzebę posiadania materialnego przedmiotu kultu”³².

Zauważono także „charakterystyczną linię podziału *loca sacra* powstałych wokół cudownych obrazów. W kręgu krajów wschodnich i śródziemnomorskich są to przede wszystkim miejsca kultu obrazów tablicowych i mozaikowych. Na terenie Francji, Niderlandów, Niemiec czy Szwajcarii rolę wiodącą przejęły rzeźby i figurki z drewna lub kamienia, często przystrojone bogatymi płaszczami i klejnotami. Co do przyczyn tego utrzy-

ger *Diözesangeschichtsblätter*” 23(1961), s. 71 nn.

³¹ W i t k o w s k a, *Z zagadnień „peregrinationis religiosae”*, s. 44.

³² T a ż, *Locus sacer*. Wprawdzie już wcześniej istniała tradycja grobu NMP w Jerozolimie, ale leżał on w cieniu wielkich innych świętości Miasta Świętego. Przed V w. nie rozwinęło się żadne centrum kultu maryjnego. Por. K ö t t i n g, dz. cyt, s. 434.

mującego się po dziś dzień zjawiska, można snuć jedynie domysły. Być może w pierwszym przypadku pewną rolę mogły odegrać istniejące na tym terenie wpływy ikony wschodniej z jej bogato rozbudowaną teologią³³. W drugim przypadku wyraźniej występująca w rzeźbie, aniżeli w dwuwymiarowym obrazie, antropomorfizacja zwiększała możliwości w zakresie praktyk terapeutycznych i z tej racji bardziej odpowiadała potrzebom mas. W obu wypadkach nieważne było piękno estetyczne znaku, ani jego prawda historyczna. Istotnym był kontakt z obrazem czy rzeźbą, z natury swej magiczny w dużej mierze, będący właściwym środkiem partycypacji sakralnej pielgrzyma.

Jeszcze Sobór Trydencki, wobec dewiacji i pewnych przerostów w kulcie obrazów, zmuszony był przypomnieć brak jakiegokolwiek związku przyczynowego między obrazem cudownym a cudem, którego jedynie Bóg stanowi przyczynę sprawczą. Niemniej, obraz jako obiekt kultu uświęca *locus*. Pozwala na oddawanie czci świętym, których relikwie nie istnieją. Pielgrzymka przybiera wówczas formę wędrówki ku cudownemu wizerunkowi³⁴.

Ustalenia Soboru Trydenckiego były ważnym etapem w rozwoju doktryny odnoszącej się do czci oddawanej świętym w Kościele katolickim. W tym kontekście rozpatrywano problematykę związaną ze stosowaniem obrazów do kultu. Podobnie jak w innych sprawach i tu należało na nowo określić naukę Kościoła i odnieść się do zarzutów o nadużycia. Równocześnie należało wziąć w obronę rozwijającą się żywiołowo pobożność ludową.

Sobór podjął tę problematykę dopiero na ostatniej, 25 sesji, a orzeczenia zawarł w dokumencie wydanym 3 XII 1563 r.: *Decretum de invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus*³⁵. Powoławszy się na starodawną tradycję w Kościele Sobór zaleca biskupom: „...de Sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore, et legitimo imaginum usu fideles diligenter instruant, docentes eos, Sanctos, una cum Christo regnantes, orationes suas pro hominibus Deo offerre; bonum atque utile esse, suppliciter eos invocare et ob beneficia impetranda a Deo per Filium eius Iesum Christum Dominum nostrum, qui solus noster Redemptor et Salvator est, ad eorum orationes, opem auxiliumque confugere...”³⁶.

³³ Np. w Leon, od XV w. jest czczona ikona Chrystusa, należąca do typu Acheiropoietos.

³⁴ W i t k o w s k a, *Locus sacer*, s. 11-12.

³⁵ H. D e n z i n g e r, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, hrsg. P. Hünermann, Freiburg Br., Basel, Rom, Wien 1991³⁷ s. 578-581.

³⁶ Tamże, s. 578, nr 1821.

Sobór wyciągnął wnioski ze sporu z protestantami wokół funkcji obrazów w kulcie. Zyskała potwierdzenie średniowieczna wykładnia odnośnie do obrazów Chrystusa, Maryi i świętych, z zaznaczeniem, iż nie chodzi o jakąś formę partycypacji boskich mocy „tkwiących” w obrazie, lecz, że obrazy ze swej natury wskazują na *prototyp*, czyli na osobę tego, kogo przedstawiają. Na czoło wysunięto funkcję dydaktyczną obrazów, przydatnych do nauczania i zbudowania wiernych.

Dopuszczenie do kultu obrazów (*honor et veneratio*) przedstawiających Chrystusa, Najświętszą Dziewicę lub świętych w dekrete *Tridentinum* zawiera już dawniej sformułowane zasady Kościoła w sporze z ikonoklastami na II Soborze Nicejskim³⁷. Podkreślono, że rola obrazów w kulcie nie zasadza się na obecności osób czczonych w obrazie, lecz na czci dla prototypu, który dany obraz wyobraża i przypomina oczom wiernych: „*Imagines porro Christi, Deipare Virginis et aliorum Sanctorum, in templis praesenterim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae, vel quod ab eis sit eliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quae in idolis spem suam collocabant; sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae representant: ita ut per imagines, quas osculamur et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et Sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur. Id quod Conciliorum, praesertim vero secundae Nicaenae Synodi, decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum*”³⁸.

Z głównych myśli zawartych w uchwałach Soboru zredagowane zostało tzw. *Trydenckie wyznanie wiary*, które własnoręcznie podpisane składali jeszcze do niedawna między innymi doktorzy i profesorowie uniwersytetów. Deklarowano w nim ortodoksyjny stosunek do obrazów: „Wierzę również, że należy czcić i wyznawać świętych, królujących razem z Chrystusem, którzy ofiarują za nas modlitwy swe Bogu i których relikwie trzeba czcią otaczać. Uznaję stanowczo, iż należy mieć i zachowywać obrazy Chrystusa, Najświętszej Panny Matki Bożej i innych świętych oraz oddawać im należną cześć i poszanowanie”³⁹.

Tradycja obrazów kultowych przetrwała w kulturze chrześcijańskiej do naszych czasów. Zdając sobie sprawę z jej wartości i z mogących pojawić się przejawów przerostu niezdrowej pobożności, Kościół w dokumentach

³⁷ Zostało to ogłoszone 23 X 787 r.

³⁸ D e n z i n g e r, dz. cyt., s. 579 n., nr 1823.

³⁹ *Breviarium Fidei*, s. 645, nr 44.

Vaticanum II (1962-1965) ponownie wypowiedział się na temat kultu obrazów. Mówi o tym *Konstytucja o świętej liturgii*, ogłoszona przez papieża Pawła VI 4 XII 1963 r.: „Do najszlachetniejszych osiągnięć ludzkiego ducha z całą słuszością zaliczają się sztuki piękne, szczególnie zaś sztuka religijna i będąca jej szczytem sztuka sakralna. One to z natury swej zmierzają do nieskończonej piękności Bożej, którą ludzkie dzieła w pewnym stopniu chcą wyrazić. Tym bardziej poświęcone są Bogu i szerzeniu Jego czci i chwały, że ich celem jest to, by dziełami swymi pobożnie i jak najlepiej kierować dusze ludzkie ku Bogu.

Dlatego też święta Matka Kościół zawsze popierał sztuki piękne i ich wzniosłe usługi, a zwłaszcza ciągle zabiegał i artystów pouczał, by przedmioty odnoszące się do świętego kultu były godne, dostojne i piękne, by były znakami i symbolami rzeczy niebieskich. Kościół zawsze uważał się za ich znawcę, osądzając, jakie dzieła artystów odpowiadały wierze, pobożności i wiernie przekazanym prawom oraz które dzieła nadawały się do sakralnego użytku.

Usilnie należy przestrzegać zwyczaju, by w kościołach wystawiano święte obrazy, którym wierni oddawaliby cześć; obrazy te jednak powinno się umieszczać w niewielkiej liczbie i w odpowiedni sposób, ażeby nie wywoływały zdziwienia u ludu Bożego ani też nie sprzyjały mniej zdrowej pobożności”⁴⁰.

Ostatnie dziesięciolecie XX w. charakteryzuje akceleracja wielu procesów, w tym także relacji artystów do Kościoła oraz miejsca sztuki współczesnej w kościelnych wnętrzach⁴¹. Problem jest na tyle ważny, iż zasługuje na odrębne potraktowanie. Sygnalizując jedynie, można stwierdzić, iż pomimo wielu przykładów wprowadzenia nowej sztuki do wystroju współczesnej architektury sakralnej z trudem można wskazać przykłady dzieł kultowych.

Niejako z urzędu należą do nich obrazy towarzyszące procesom beatyfikacyjnym czy kanonizacyjnym, po ich zakończeniu trafiające najczęściej do sanktuariów i przejmujące funkcję kultową. Pod względem walorów este-

⁴⁰ Tamże, s. 542 n., nr 669.

⁴¹ W skali Polski dokonania w tym zakresie prezentuje wydanie albumowe: A. A. M r o c z e k, K. K u c z a - K u c z y Ń s k i, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.

tycznych rzadko są to malowidła wielkiej wartości⁴². Ale akurat w tym wypadku kategorie artystyczne nie odgrywają roli czynnika rozstrzygającego. Ważniejszym wydaje się faktor pozaracjonalny – *praetium affectionis*⁴³.

Mając na uwadze to wszystko, co zostało powiedziane na temat obrazów kultowych, nasuwają się pewne refleksje końcowe. Dość często zdarza się, że historyk sztuki ma do czynienia z obrazem kultowym, czy to w jego naturalnym otoczeniu sakralnego wnętrza – *in situ*, czy w galerii muzealnej lub w kolekcji prywatnej. W żadnym wypadku nie wolno odzierać tych „obiektów” z ich wyjątkowego charakteru, wynikającego z pierwotnego przeznaczenia kultowego⁴⁴. Ten walor jest ich immanentną cechą i choćby nie były wybitnymi dziełami sztuki, nie wolno ich degradować i nimi gardzić. Byłoby to bliskie świętokradztwu. Okrada się Kościół ze świętości, gdy się handluje ikonami ze zdewastowanych cerkwi, gdy w antykwariatach i w sklepach z antykami sprzedawane są księgi i sprzęty liturgiczne, kielichy, monstrancje, krucyfiksy i kadzielnice. Świętokradztwem jest robienie z tabernakulum barku w salonie bogatego snoba. Ale nie mniej świętokradztwem staje się już sama myśl o alienacji obrazów i sprzętów z ich pierwotnej sakralnej ikonosfery⁴⁵.

Fenomen obrazów kultowych w tradycji chrześcijańskiej to materia bardzo subtelna, wymagająca właściwego obchodzenia się z nią. Nie wolno zapominać, iż sztuka była i nadal pozostaje medium wiary. Nie wolno zniszczyć jej odwiecznej przyjaźni z Kościołem.

⁴² Pisaliśmy o tym w szerszym kontekście, zob.: *Nasi święci. Polski słownik hagiograficzny*, red. A. Witkowska OSU, Poznań 1995, s. 605-637.

⁴³ Ilustracją tego stwierdzenia może być przykład, iż w indywidualnych wypadkach dla kogoś portret matki będzie miał większą wartość niż Mona Liza. Mutatis mutandis odnosi się to również do obrazów kultowych.

⁴⁴ R. K n a p i ń s k i, *Ewangelizacyjna rola sztuki kościelnej w świetle instrukcji papieskiej Komisji ds. Zachowania dziedzictwa artystycznego i historycznego Kościoła z dnia 15 października 1992 r.*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne” 63(1994), s. 110-116.

⁴⁵ Dramatyczną wypowiedź na ten temat zawarł w swoim wystąpieniu J. M. Fritz: *Anfang vom Ende? Der schleichende Untergang der ererbten Ornamenta ecclesiae*, „Jahres- und Tagungsbericht der Görreers- Gesellschaft 1994”, s. 5-19; toż w obszernych fragmentach w przekładzie polskim opublikował Z. Ossowski: *Czy początek końca? Powolny zmierzch ornamenta ecclesiae*, „Ochrona i Konserwacja Zabytków” 1997, nr 5, s. 59-65.

THE PHENOMENON OF CULT PAINTINGS IN CHRISTIAN CULTURE

S u m m a r y

The origins of cult images in Christianity are connected with the cult of relics which make present the person of a saint. Especially the so-called direct relics are closely related to the images of a saint in paintings, for they do not constitute his material part, but remind and represent him.

In the origins of Christianity the Neoplatonic theory of aesthetics supported the devotional practices. It was first accepted in the East and then transplanted in the West. The theoretical foundations of a cult painting were grounded on it, the theory of icon in Byzantium. The cult of paintings, which was in the East from the 5th century onwards, with time the icon replaced the cult of relics. The painting gains its theological depth owing to the decisions made at the Second Council of Nice in 787.

The West accepted the cult rank of an image in religious practices. In its theoretical enunciations, however, it emphasized its didactic and commemorative function.

The author particularly stresses the role of an image in the contexts of the cult of saints. The forms of that cult, making the primitive *loca sacra*, have in time been replaced by the cult of paintings and worship of the so-called miraculous sites. An awareness emerged of its presence and action, spatially unlimited, and magnified by the copying of paintings. From the 14th century onwards the painting gradually gained that significance which relics previously had. It became a personification of sacrum, the saint. That type of a pilgrimage site with the icon as the main medium of cult prevailed in the Middle Ages. The Tridentine Council drew conclusions from the debate with Protestants about the function of paintings in a cult. Thus the medieval theological interpretation and resolution of the Second Council in Nice has been confirmed.

Such tradition has survived in Christian culture up to our times, which has been confirmed by the Constitution on the Holy Liturgy in the documents of the Second Vatican Council.

At the moment, despite many examples of the care of introducing new art into contemporary sacral architecture, it is difficult to show examples of cult works.

The phenomenon of a cult painting in Christian tradition is a very subtle matter, and it calls for appropriate approach. One must not forget that art was and still is a medium of faith.

Translated by Jan Kłós