

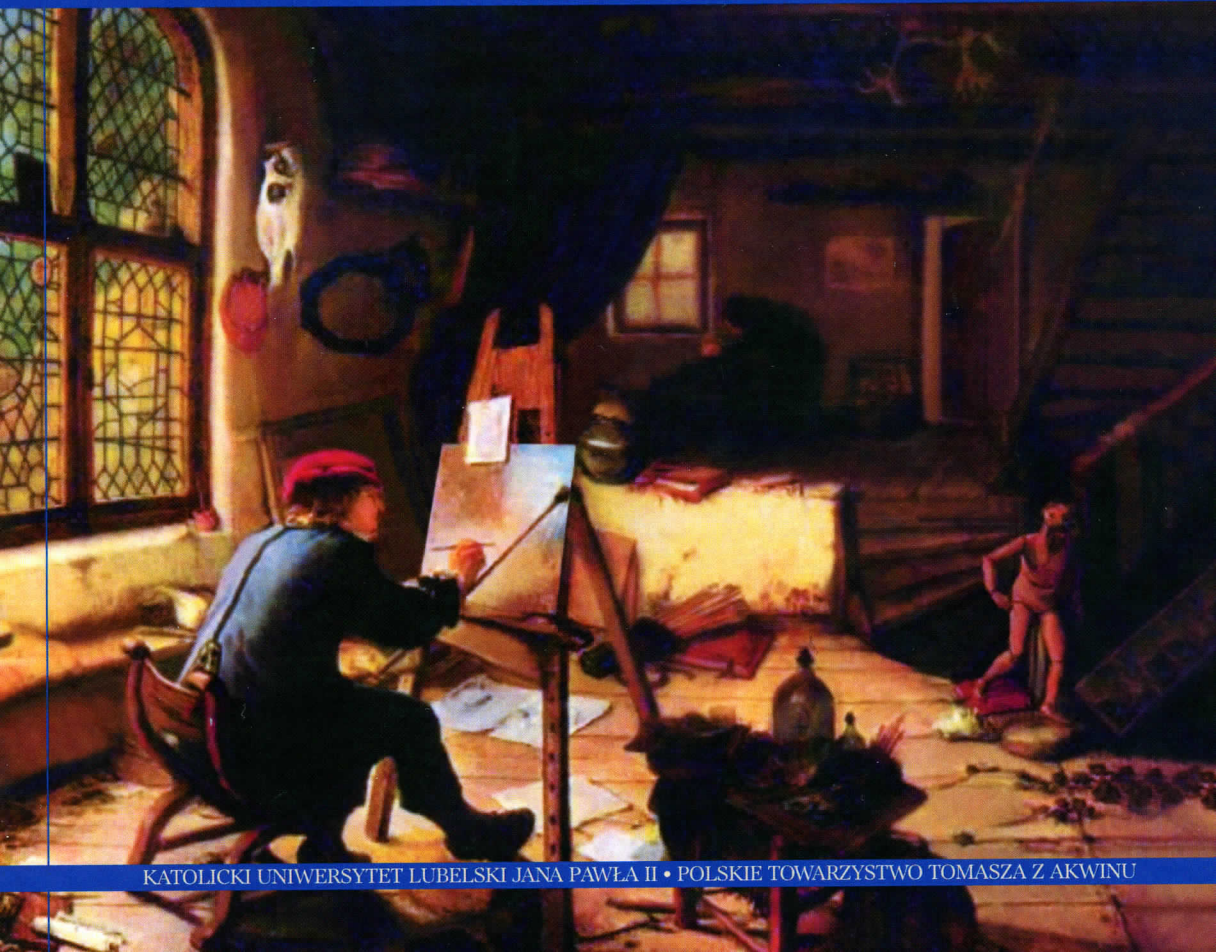


Sztuka i realizm

Art and Reality – Ars et Res – Τέχνη και ὕπαρξις

Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu
urodzin i pracy naukowej na KUL

Profesora Henryka Kieresia



Sztuka i realizm

Art and Reality – Ars et Res – Τέχνη καὶ ὕπαρξις

Księga pamiątkowa z okazji Jubileuszu
urodzin i pracy naukowej na KUL

Profesora Henryka Kieresia

Дорогой Матгосі
mitosnince
i omiaciotce
Andel
Jacek Kurko
10 03 2014 zusem

Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia. Obrazy cielesności w sztuce

W badaniach filozoficznych i estetycznych naukowcy wskazują w różnych aspektach na sposób istnienia sztuki, na jej zmysłowy charakter oddziałujący na odbiorcę, bezpośrednio na jego zmysły, uczucia i na wyobraźnię. Sztuka w konkretnych dziełach w różnorodny sposób angażuje intelekt, ponieważ w swoim zmysłowym i materialnym przekazie skierowanym do widza zawiera określony sens¹. Szczególną rolę w jej historii odgrywały dzieła religijne, które przekazywały wiedzę o Bogu, o wierze i o samym człowieku, jego zjednoczonej sferze duchowej i cielesnej, psychicznej i zmysłowej.

Wyobrażenia postaci ludzkich w sztuce chrześcijańskiej stanowią podstawowy kanon artystycznego obrazowania od czasów wczesnego chrześcijaństwa zarówno łacińskiego, jak i bizantyńskiego, do czasów nam współczesnych. Oprócz przerw, nawet znaczących, w wyobrażeniu człowieka, wprowadzanych zakazami ikonoklazmów, obraz jego cielesności był podłożem wizualnego unaocznienia nie tylko boskości, świętości, ale także zwykłej ludzkiej kondycji, która partycypuje w scenach religijnych i świeckich. O zmysłowych walorach malowanych postaci ludzkich, zarówno tych, które unaocniają świętość, jak i tych, które wprowadzają świecki i ziemski wymiar człowieka, historia sztuki przekazała bogatą literaturę skoncentrowaną zasadniczo na analizach formy². Zwracano uwagę na różne powinowactwa w wyobrażeniu cielesnym, jakie mają miejsce od sztuki antycznej poprzez całą historię. Wskazywano na bliższe w czasie i przestrzeni powinowactwa formy

¹ Zob. H. Kiereś, *Czy sztuka jest autonomiczna? (W związku z tzw. antysztuką)*, Lublin 1993, s. 187.
² Zob. U. Mazurczak, *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. I, Lublin 2012.

ciała i na zupełnie odległe obszary artystyczne, nieposiadające długich, zwartych ciągów stylistycznych. Powinowactwa formy wskazują treści mitologiczne, religijne oraz społeczne w rozumieniu ciała, jego znaczenia w przekazie wewnętrznych i psychicznych uwarunkowań.

Historia stylu w sztuce nie była jedynym autonomicznie zamkniętym obszarem badań. Prowadziła do dalszych pytań o cel i sens dzieła sztuki, jej znaczenie religijne lub przekaz treści świeckiej wyznaczanej tematem. Sposób kreowania ludzkiej cielesności legł u podstawy kategorii piękna, które określa postaci ludzkie, zwierzęce, świat przyrody, a także unaoczniony w dziele przekaz kulturowy – architektury, kultury materialnej. Wykreowany temat składa się zatem z szeregu ukazanych „rzeczy”, które w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej miały swój „kod genetyczny” ciała ludzkiego, stworzonego „na obraz i podobieństwo”, a świat natury – przyrody był jego częścią stworzoną w swoich rodzajach i gatunkach dla człowieka, i dlatego był dobry i piękny.

Zewnętrzny wygląd ciała człowieka zainteresowała się sztuka europejska tworzona w kręgu wczesnego chrześcijaństwa według wzorów sztuki antycznej, jako już sprawdzonej i utrwalonej w swoim komunikacie wizualnym, szczególnie istotnym w unaocznieniu postaci boskich i świętych. Zasadą tej antycznej kategorii była harmonia ciała, podporządkowana liczbie i proporcji w rzeźbiarskim i reliefowym ujęciu perfekcyjnie wypracowanego wolumenu cielesnego. Własnymi, równie precyzyjnymi środkami wyrazu posługiwali się malarze, wykorzystując bogactwo tonacji barwy, jej intensywności lub złagodzenia, a zwłaszcza światła i cienia.

Stwarzanie w sztuce pięknej rzeczywistości było paradygmatem dla artystów i aspiracją dla jej odbiorców. Taki stan rzeczy przejęli twórcy chrześcijańscy, podejmujący odpowiedzialne zadanie unaocznienia i przybliżenia wiernym boskości i świętości nadprzyrodzonej, niewidzialnej dla oczu, ale istniejącej dla przeżycia duchowego. Od samego początku w sztuce kościelnej pojawiał się więc dwojaki, integralnie ze sobą złączony świat: zewnętrznego wyglądu i wewnętrznego przeżycia, który nie miał jednorodnej natury. Był bowiem rozumiany jako świat przeżyć wewnętrznych, psychicznych, umysłowych i duchowych człowieka. Włączona była transcendencja, która niewidoczna jest dla człowieka, jednak możliwa w przeżyciu, w różny sposób odczuwalna, w której odnajduje on Boga. Piękno człowieka i piękno Boga w sztuce nie stanowi tego samego sensu. Jednocześnie i postać zwykłego człowieka, i postać Boska mają w sztuce chrześcijańskiej owe istotne sfery w obrazowaniu artystycznym.

Wykreowane piękno zatem miało od samego początku sztuki swoje odrębne kategorie: piękna zewnętrznego – cielesnego i piękna wewnętrznego

– duchowego. Piękno z ciała i piękno z ducha interpretowane było jako jedno w stworzeniu człowieka według Księgi Rodzaju³. Jakkolwiek bezpośrednimi inicjatorami piękna obrazu w sztuce wczesnochrześcijańskiej byli pisarze patrystyczni doskonale znający filozofię grecką, to jednak właśnie w ikonie objawiły się ich literackie interpretacje piękna Boskiego wizerunku Boga w Chrystusie, a także w wizerunkach Maryi i świętych.

P. Evdokimov w swoich interpretacjach prawosławia wskazał na istotę piękna, które według Jana Chryzostoma określa świat stworzony, będący pięknym, ponieważ jest napełniony Duchem Bożym⁴. Moc Ducha Świętego objawiona w ikonie Chrystusa jest w prawosławnej teologii podłożem i sensem rozumienia wszelkich wyobrażeń świętych postaci. Światłość jako źródło poznania człowieka jest także źródłem widzenia, mimo że człowiek widzieć może jedynie w części, natomiast sam jest widziany całościowo jedynie przez Boga. Aby oko mogło postrzegać przedmioty, potrzebne jest światło. Zatem promień otaczający przedmiot stwarza jego formę, by ta mogła być postrzegana przez człowieka. Widzenie w świetle jest zasadą życia i zasadą widzenia – wiary w Boga. Brak widzenia w świetle jest brakiem życia, jest piekłem, greckim hadesem, hebrajskim szeolem – ciemnością – miejscem samotności, które doprowadza do cierpienia, nędzy i piekielnego osamotnienia. Brak „drugiego” człowieka i Boga oznacza przede wszystkim brak spojrzenia, niewidzenia nikogo, ani człowieka, ani Boga. W *Apoftegmatach* św. Makarego najbardziej dojmująca jest samotność i niewidzenie drugiego równie osamotnionego. Skazani powiązani są plecami do siebie i tylko wielka litość i modlitwa żyjących może im pomóc w doznaniu ukojenia⁵.

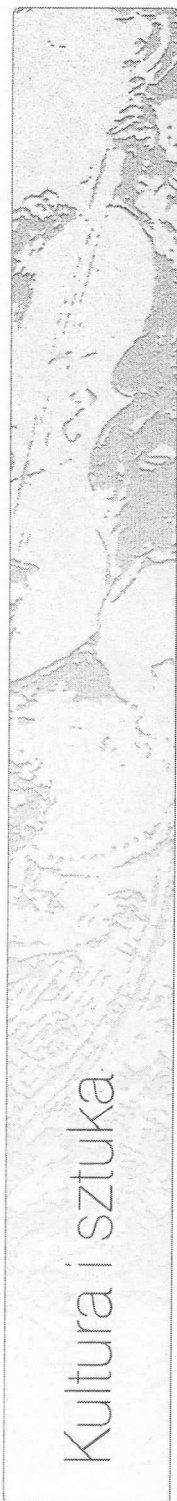
Biblia nakazywała: „Nie będziesz miał cudzych bogów”, „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko [...]” (Wj 20, 3)⁶. Surowym zakazem było objęte wykonywanie wszelkich wyobrażeń stworzenia, tym bardziej antropomorfizacja wyobrażenia Boga. To doprowadziło do ikonoklasmów, walk z obrazami, szczególnie zapisanymi w historii za panowania Leona III Izauryjczyka w 726 roku. Jednakże potrzeba wizerunku sprawiała, że ten sam tekst biblijny, który przyjmowano jako argument przeciwko tworzeniu obrazów, stał się na II soborze w Nicei w 787 roku (na bazie tekstów św. Jana z Damaszku) argumentem

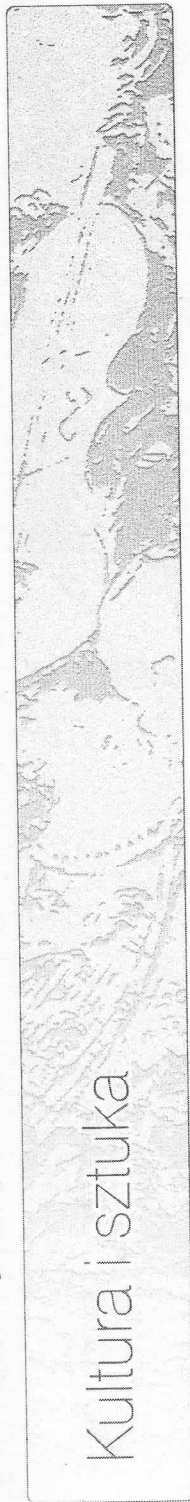
³ Zob. tamże, s. 32–67.

⁴ Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, z jęz. fr. przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 9–11.

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Cytaty z Pisma Świętego na podstawie Biblii Tysiąclecia (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 5 na nowo oprac. i popr., Poznań 2003).





przemawiającym za ikonami⁷. Malowanie ikon było zasadniczo ich pisaniem, tworzenie obrazów było modlitwą. Obraz i słowo zjednoczyły się w swoim najgłębszym sensie w sztuce bizantyńskiej. Wyobrażenie ciała postaci Boskich i świętych zostało utożsamione z widzeniem w świetle. „Język grecki [jak interpretuje M. Janocha – dop. U. M. M.], podobnie jak rosyjski, właściwie nie zna słowa *pictura* – »malarstwo« w rozumieniu zachodnioeuropejskim. Jest jedynie *zografia*, ruska *żywopis* – żywe pismo. Tak jak praca kopisty przepisującego Pismo Święte wymaga uważnego wczytywania się w tekst objawiony i nie dopuszcza jakiegokolwiek zmiany, tak praca malarza ikon, czyli ikonografia (ikonopisca) wymaga dokładnego wpatrywania się w pierwowzór i wiernego oddania go w ikonie”⁸. Za pomocą skodyfikowanych środków malarskich: barw, linii, napisów, cielesny wizerunek – ikona Chrystusa – stał się obrazem – odbiciem niewidzialnego Boga. Nie ma w teologii bizantyńskiej uzasadnienia dla modelunku ciała ludzkiego w jego zmysłowym odwzorowaniu, pozostało ono od czasów antyku fenomenem oddalonym, podjętym na nowo w sztuce łacińskiej. Niewątpliwie sposoby wykreślenia ciała w jego zewnętrznie ukształtowanej formie, w proporcjach, fizjonomice, gestach, a także w ubiorach, doborze barw, nie miały jednego niezmiennego kanonu, lecz wręcz przeciwnie. Dzieła sztuki przekazały niezwykle zróżnicowanie w widzeniu i uzmysławianiu ciała, zarówno postaci Boskich, jak i ludzkich. Malarstwo i rzeźba to świadectwa stałych zmagania z ciałem i o ciało. To przecież dzięki ciału unaoczniano zawile uwarunkowania duszy, rozumu, emocji człowieka.

W malarstwie wczesnego średniowiecza, a zwłaszcza powstałym w Rzymie między VIII a XII wiekiem, obserwuje się dwutorowość wyobrażeń. Obok idealnych wizerunków, tworzonych według jednego modelu piękna twarzy kobiecej i młodzieńczej, męskiej, wprowadza się twarze zindywidualizowane, nawiązujące do różnych nacji, różnego wieku, a nawet pochodzenia społecznego. Fizjonomika i cielesna postura nie znajdują już jednego wzorca, podporządkowanego określone kanonowi, nawiązując najczęściej do bóstw antycznych, które dla odbiorcy z czasów średniowiecza stawały się synonimem pozaczasowego i ponadziemskiego piękna. Takich twarzy bowiem widz już nie odnajdywał w środowisku rzymskim po okresie wędrówek ludów, które zmieniły etniczne „kody” ludzkich realnych twarzy, napotkanych niegdyś na placach i targach, w teatrach i akademiach.

⁷ Zob. M. Janocha, *Ikonny w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 11–12.

⁸ Tamże, s. 13.

Postaciom świętych, zwłaszcza Maryi i Chrystusowi, nadawano cechy ikon przywożonych do Rzymu przed ikonoklazmem. Takie przedstawienia ikonograficzne postaci stawały się również przedmiotem kultu, kontynuacją obrazów świętych, które włączano do liturgii oraz codziennej modlitwy w kościołach i kaplicach. Obrazy te utrwały i legitymizowały wyobrażenie świętej twarzy, która musiała być inna, musiała odróżniać się od pięknej, ale ludzkiej, napotykaney w codzienności. Twarze malowane w sztuce religijnej i w reprezentacyjnych wizerunkach postaci świętych i Boskich określały cechy piękna ponadnaturalnego, dlatego musiał zachowywać stale taką samą formę i według tych samych wzorów, jakie przed wiekami tutaj przywieziono z obszarów wschodnich. Piękno transcendentne nie określało ludzkich zmiennych emocji, także wewnętrznej tkanki, cielesnej muskulatury, napięć mięśni określających indywidualne cechy człowieka. Bardzo delikatnie i w sposób znakowyznaczono otwarte rany Chrystusa i Jego krew. Piękno miało formę postaci człowieka – wzorca, ale bez wewnętrznych i zewnętrznych przypadłości, bez ludzkich cech psychicznych i uczuciowych. Pewne delikatne zbliżenia do uczuciowej czułości przejawiają wyobrażenia Maryi z Dzieciątkiem; Matki, która całuje, przytula policzkiem Syna, dotyka Jego ciała – rączki, stopy. Są to jednak zbliżenia na poziomie gestu, zachowując ten sam kanon świętości twarzy i ciała.

Istniała jednak druga, odrębna od postaci Boskich, cielesność ludzka, którą czerpano z wzorów, zwłaszcza reliefów rzymskiego antyku. Ona to przekazywała obrazy ludzkich różnicowań w ramach budowy anatomicznej fizjonomii, także stanów emocjonalnych i napięć, zwłaszcza w sytuacjach bitewnych. Już w okresie późnoantycznym, jak wskazują m.in. badania J. Elsnera, w sztuce Rzymu, jako największej metropolii świata, pojawiają się postaci odzwierciedlające wieloetniczny, wielonarodowy, różnicowany obraz społeczności rzymskiej, przybyszów z Dalekiego Wschodu, z krańców północnych, których modele fizjonomii, a także budowa ciała krępego, silnego, były pozbawione estetycznie rozumianych proporcji⁹. Odpowiednio do kondycji i wyglądu ukazywano ich zachowanie i gesty, charakterystyczne dla „motłochu”, biedoty i włóczęgów, wielonarodowościowego tłumu, który określał różnicowaną społeczność rzymską warstw pozbawionych majątku, przywilejów, a nawet prawa. Niewolnicze grupy przybyszów spoza etnicznej grupy Rzymian były sytuowane w scenach walk i bitew, ukazanych w kółowaniu ciał ludzkich i zwierzęcych. Na reliefach kolumny Trajana

⁹ Zob. J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995.



lub Hadriana, na łukach triumfalnych, np. Tytusa lub Konstantyna, zostały ukazane, zróżnicowane w swojej pospolitości, nawet brzydocie i dzikości, ludy podbite. Twarze żołnierzy rzymskich, mimo zbroi i hełmów, mają identycznie wypracowane profile, ponieważ stanowią jedną grupę walczących Rzymian, których łączy nie tylko identyczność pancerzy, ale i twarze legitymizujących rzymską potęgę i rzymskie prawo. W ten sposób utrwalona została wizualizacja emocji skrajnych, złych, tumultu i pospolitości cielesnej, pozbawionej artystycznej stylistyki, manier i gestów. W prostackich zachowaniach, stanowiących obraz grubiaństwa i motłochu, wyłania się model ludzi okrutnych, nieposkromionych, ale i pełnych cierpienia oraz zniewolenia. Wraz z tymi „wyzwolonymi od kanonów” modelami ludzkich namiętności, grubiaństwa i pospółstwa, które wyzwala na zewnątrz ludzkie ciało, obnaża się zło, niepohamowana nienawiść i brak wszelkiej powściągliwości. Takie obrazy cielesności włączają stopniowo artyści chrześcijańscy do sztuki ukazującej Pasję Chrystusa i Rzeź Niewiniątek. Dla uzyskania takiego modelu twarzy człowieka negatywnego artyści chrześcijańscy posługują się nawet dawnymi maskami dramatycznymi, zachowanymi w przekazach miniatorskich i rzymskich reliefach. Ludzkie zło, które kondensuje w sobie twarz, ma osiągnąć stopień nawet ponadludzki. Ten psychologiczny, bogaty program wizualizacji opanowały w Grecji maski teatralne: tragedii, komedii, a przede wszystkim wyobrażeń satyrycznych, które ze swej istoty miały obnażyć, czasem wręcz zdeformować i oszpecić ludzkie ciało po to, aby ujawnić skrywane cechy zła.

Zdeformowana brzydota miała wywołać w odbiorcy sprzeciw, niezgodę, oburzenie, brak lub po prostu intensywną złość, czego wyrazem miał być śmiech lub ośmieszenie. Zewnętrzne cechy cielesności ludzkiej już nie tylko manifestowały wieloraką odrębność i zróżnicowanie etniczne i społeczne, lecz swoje apogeum osiągnęły, przeciwstawiając się niepodważalnemu, niewzruszonemu pięknu ludzkiego ciała, które w swojej niezmienności określało ponadziemską naturę świętości, ale też i niezachwiany porządek społeczny władzy, zwłaszcza cesarskiej i monarchicznej.

Zadomowienie się w wyobrazeniach sztuki chrześcijańskiej brzydoty postaci ludzkich wiązało się pierwotnie z unaocznieniem zła moralnego, grzechu i przestrogi przed nieopanowaną podłością. Wydobywano te cechy cielesne w narracjach Pasji Chrystusa, gdzie skumulowanie zła było szczególnie widoczne w przedstawieniach: Pojmania, Sądu nad Chrystusem, wreszcie Drogi Krzyżowej i Ukrzyżowania. Sceny stają się wielopostaciowe, najczęściej w symetrii oddzielają dobrych od złych. Ukrzyżowanie Chrystusa po prawej stronie skupia postać Maryi



i dobrego łotra, po lewej zaś ze złym łotrem zebrani są oprawcy. Te strony jasno określają reakcje postaci i cielesne reagowanie na śmierć Chrystusa. Maryja, św. Jan i grupa niewiast w wyciszonym, zamkniętym wewnątrz bólu unaocniają kontemplacyjną więź z umierającym Chrystusem. Strona lewa wyraża bunt, sprzeciw, szyderstwa i całą niesprawiedliwość procesu nad Chrystusem. Sposób ukazania rozwydrzonej gawiedzi o zdeformowanych twarzach służy unaocznieniu dogłębnego zła psychicznego, braku duchowych cech człowieka owładniętego złością i nienawiścią. Skala deformacji cielesnych określa potrzebę obnażenia złości człowieczeństwa, która wpisała się w Mękę Chrystusa.

Wyobrażenia powstałe w kręgu sztuki włoskiej wyraźnie skontrastowały cielesność Chrystusa i grupy postaci skupionych po Jego prawej stronie. W ukazanych przedstawieniach Chrystusa zdecydowanie podkreślały piękno ciała i duchowego cierpienia, a nie zdeformowane złem ludzkie postaci. Również w wielu przykładach dworskiej sztuki gotyku międzynarodowego schyłku XIV i pierwszego dziesięciolecia XV wieku zachowana została wyraźna tendencja idealizacji postaci nawet oprawców, których wygląd był jedynie nieznacznie zróżnicowany w stosunku do postaci po prawej stronie. Sytuowano postaci w znacznych zniekształceniach i deformacjach na drugim planie scenerii wydarzeń, odsunięte od postaci świętych. Przykłady takie odnajdujemy również w polskim kręgu malarstwa tablicowego XV i pierwszej ćwierci XVI wieku.

Drastycznie negatywne, złe obrazy cielesne wydobywała sztuka gotycka kręgu niemieckiego oraz późnego malarstwa flandryjskiego: Gandawy, Brugii i Antwerpii. Szpetota oprawców występuje także w opisach i wyobraźni literackiej średniowiecza, które w ten sposób obnażały grzechy i zło moralne człowieka. Podstawą były teksty Psalmów, szczególnie Psalm 22, który rozbudził wyobraźnię artystów tak, że zaczęli ukazywać złoczyńców jako istoty mające połączone części ciała zwierząt – psów z ciałem ludzkim. W ten sposób podkreślali wręcz nieludzkie okrucieństwo oprawców: „[...] psy mnie opadają, osacza mnie zgraja złoczyńców” (Ps 22, 17). Niektóre zwierzęta miały odniesienie do negatywnej symboliki, ucieleśnione z najniższymi instynktami człowieka. Nie jest zatem przypadkiem, że ciała demonów i diabłów stanowiły połączenie człowieka i zwierzęcia, w przeciwieństwie do postaci aniołów o zawsze wyidealizowanych ciałach i ludzkich twarzach. Wyobrażenie zniekształconych ciał jako kwintesencja zła i okrucieństwa przybierało kształty nieludzkich masek nakładanych na twarz i głowę, w celu pozbawienia wyglądu człowieka, uczuć, miłości i bogatej skali wzruszeń, a nade wszystko rozumu i intelektu, który pozwalał, aby we





współpracy z sumieniem oddzielać zło od dobra. Zwierzęcość twarzy odkształcała przede wszystkim ludzką fizjonomię z wyglądu i wyrazu oczu, ust, kształtu głowy, a także uczesania. Głowa, zasklepienie czoła, wzrok, spojrzenie, według średniowiecznych koncepcji fizjonomicznych stanowiły skomasowanie wszelkich cech intelektualnych lub ich braku, zdolności logicznego myślenia oraz sublimacji uczuć¹⁰.

W scenach pasyjnych późnego średniowiecza, powstałych w północnym, niemieckim, ale także i polskim kręgu, nastąpiło przeakcentowanie wizualnej siły oddziaływania obrazów, w których złość i deformacja tłumu oprawców dominuje nad postaciami Chrystusa, Maryi i grupą niewiast ukazanych obok Zbawiciela. W badaniach R. Mellinkoff zaznaczona została teza o potrzebie opisu w tekstach i unaocznienia w obrazach północnej Europy schyłku średniowiecza wręcz dominacji szpetoty, prostactwa i głupoty w zachowaniu, wyglądzie ciała, w gestach, twarzach, a to wszystko podkreślały ubiory¹¹.

Sceny ukazane na dyptyku pasji powstały w Norymberdze w latach 1410–1420 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum). Oddzielają one stylizowane, wyidealizowane postaci w scenach Wjazdu do Jeruzolimy i Ostatniej Wieczerzy od scen ukazanych w dolnej części skrzydeł – Odzianie z szat, a szczególnie Niesienie krzyża – Droga Krzyżowa Chrystusa¹². Kotłowanina ciał widocznych tylko w części głów zamienia grupę w anonimowy tłum. Tę wyjątkową drastyczność sceny potęgują dzieci idące obok Chrystusa (*de facto* wyeksponowane na pierwszym planie obrazu), które unosząc piąstki, celują kamieniami w Zbawiciela. Analogiczne sceny dramatycznego zła i psychologii tłumu powtórzył anonimowy mistrz, czynny w Strasburgu w latach 1420–1460, w swoim dyptyku z Karlsruhe¹³.

Obrazy powstałe w drugiej połowie i u schyłku XV wieku jeszcze bardziej potęgują brutalizację i dramatyzację sceniczną Pasji. Zostają znacznie pogłębione afekty nieopanowanej złości i nieludzkiej brzydoty. To wszystko wzmogło emocjonalną empatię zła w odbiorze widza. Wzmaga się kotłowanina postaci ukazanych w scenie Drogi Krzyżowej, w której zniekształcone ciała siepaczy zlewają się w jeden tłum pozbawiony w swojej gromadzie cech indywidualnych, co miało

¹⁰ Zob. D. Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Montreal 1996, s. 127.

¹¹ Zob. R. Mellinkoff, *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Middle Ages*, Berkeley 1993.

¹² Zob. S. Vlachos, *Deformation und Verfremdung. Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst um 1500*, Bamberg 2008, s. 16 nn.

¹³ Zob. S. Roller, *Der Meister der Karlsruher Passion und seine Wirkung*, w: *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Späteotik*, hrsg. S. Roller, Ostfildern-Ruit 1996, s. 149–171.

odzwierciedlić złowieszczy krzyk unaoczniony w otwartych ustach i wytrzeszczu oczu, uniesionych pięściach i biciu Chrystusa różgami i sznurowymi biczami. Kontemplacja Męki Pańskiej zostaje zachwiana na rzecz tumultu i odrażającej brzydoty tych, którzy realizowali wyrok Piłata. Tę nieokiełznaną gwałtowność ruchów pogłębiają fluktuujące draperie szat o kątowych, ostrych załamaniach, co wzmacnia wizualny rumor i chaos masy oprawców. Ten styl rysunkowych, ostrych załamań, określony w niemieckim malarstwie jako „kątowy”, znany w miniaturstwie niemieckim już w XII wieku, w połowie XV wieku zostaje włączony do cielesno-emocjonalnego komunikatu mającego wywołać lęk i grozę.

W polskiej sztuce późnego gotyku natrafiamy na analogiczne wyobrażenia zdeformowanych w swojej złości oprawców Chrystusa. Jednak ten sposób aranżacji scen pasyjnych należy do rzadkości, bardziej akcentowano bowiem istotę cierpienia Chrystusa i Jego odkupieńczej Męki, aniżeli przedstawienie samego w swojej istocie zła oprawców. Jednak malowane tablice poliptyku Lusiny z około roku 1509 unaocniają sceny Pasji w sposób wpisujący się do niemieckiego stylu malarstwa późnego gotyku. Wskazuje się na analogie z drzeworytami Lucasa Cranacha Starszego, jego 14 kartami Pasji Chrystusa¹⁴. Malarzem skrzydeł zamkniętych poliptyku z Lusiny był sam Jan Huber z Passawy, związany z Krakowem, a nawet senior cechu malarzy. Pomimo inspiracji drzeworytami jest zachowana wyraźnie aspiracja indywidualna mistrza i jego pomocników. Poliptyk w części otwartej jest rzeźbiony, w części środkowej ukazywał scenę Świętej Rodziny, datowaną na około 1500 rok. Dyskusje co do autorstwa snycerki koncentrują się na późnym kręgu Wita Stwosza¹⁵. Jest to także argument za poszukiwaniami pierwotnego przeznaczenia dzieła, którym był kościół, być może św. Floriana w Krakowie¹⁶. Stylistyczne tropy wyznaczone przez badaczy poliptyku pokrywają się z analizą fizjonomii złych postaci, które w scenach Męki Chrystusa epatują skumulowaną złością i brutalnością, rozpowszechnioną w sztuce mieszczańskiej południowo-niemieckiej schyłku XV i pierwszego dziesięciolecia XVI wieku. Skrzydła poliptyku z Lusiny mogą być istotną wskazówką asymilowania się wzorców mieszczańskich z królewskim centrum sztuki malarskiej w Krakowie, w którym tego rodzaju ekspresje zdeformowanych i złych postaci ludzkich, pochodzących

¹⁴ Zob. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Kraków 1995, s. 66-68.

¹⁵ Zob. T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka w Krakowie po Stwoszu. Epilog gotyku mieszczańskiego*, „Folia Historiae Artium” 25 (1989), s. 155-189.

¹⁶ Przeniesiony był do kaplicy dworskiej w Lusinie, ponownie oddany do Krakowa w roku 1844, był związany zatem z centrum sztuki późnogotyckiej, którą stanowił Kraków. Zob. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, s. 66.



z marginesu, długo nie były tolerowane, mimo istnienia już w sztuce ościennej skrajnie modelowanych ludzkich twarzy.

Deformacja zewnętrznego wyglądu ciała człowieka, która czyni go nieludzkim, oddaje sumę złości psychicznej i brak jakichkolwiek wartości duchowych. Unaocznienie tego rodzaju postaci w sztuce istniało już w marginaliach romańskich miniaturstwa benedyktyńskiego. Przedstawienia tego rodzaju postaci rozwinęły się w dworskiej kaligrafii paryskiego skryptorium królewskiego w XIII i XIV wieku; znane są np. w miniaturach Jeana Poucella. Istotą tych romańskich i gotyckich wyobrażeń jest fakt ich oddzielenia kompozycyjnego od postaci i zdarzeń świętych, z dala od scen Ewangelii. Dopiero schyłek średniowiecza zbliżył zło cielesne i duchowe w tak skrajnym odczłowoczeniu twarzy i ciała do postaci i zdarzeń świętych. Ukazanie tego rodzaju ludzi w takim zbliżeniu do świętości stało się wyraźnym *memento* skierowanym do ówczesnego widza – wiernego jako przestroga przed grzechem i złem.

Całkowicie odmienne w swoim przesłaniu treściowym było ukazanie w sztuce przełomu XV i początku XVI wieku postaci cierpiących, zwłaszcza Chrystusa i Maryi. Ich twarze oraz ukształtowanie ciała dalekie są od idealnej harmonii, spokoju, ideału piękna, który unaoczniał świętość i tym samym ponadczasowość. Postaci mają ciała skulone, starcze, dotknięte cierpieniem, które wyryło zmarszczki mimiczne na czole i wokół ust. Fizyczny ból zgnębił ich postawy, a skarłowaciałe członki, obnażone nogi i ramiona czynią ich na podobieństwo ludzi pospolitych. Ukazanie w ciele cierpienia fizycznego i duchowego wprowadza zamknięty, intymny związek pomiędzy cierpieniem unaocznionym w Pasji Chrystusa z cierpieniem ludzkim widza, który już nie stoi przed obrazem, ale jest włączony do jego wewnętrznej akcji, a nie namalowanej narracji.

Twarze święte, zwłaszcza Chrystusa i Maryi, przyjęły na siebie wygląd człowieka cierpiącego, płaczącego z bólu. Unaocznił się teraz w pełni sens słów *Ecce homo*. Twarze i cała cielesność, naturalne i prawdziwie ukazujące przeżycia wewnętrzne bólu, płaczu, żalu, bezradności, nie epatują jednak złem, złością, upodleniem i dojmującym odczłowoczeniem. Cierpienie ich nie deformuje, nie odziera z ludzkiego wyglądu. Złość oprawców nie dotyka twarzy Chrystusa, która jest zawsze ukazana w taki sposób, aby emanować pokornym, milczącym spokojem. Rezultaty złości oprawców są ukazane na Jego okaleczonym ciele. W malarstwie około roku 1500 zdecydowanie ukazywane jest prawdziwie ludzkie, cielesne cierpienie Chrystusa, nie tylko duchowe. Biczujący oprawcy o wulgarnych twarzach sprawiają, że postać Chrystusa, którą

w malarstwie, zwłaszcza włoskim, ukazywano w pełnym heroicznym pięknie, teraz przejmując na siebie upodlenie człowieczeństwa.

W tekstach Starego Testamentu jest zapowiedź owego Męża Boleści. W czwartej pieśni Sługi Jahwe jest zapowiedź oszpececia „Jak wielu osłupiało na Jego widok – tak nieludzko został oszpecony Jego wygląd i postać Jego była niepodobna do ludzi” (Iz 52, 14).

W Psalmach jest porównanie Zbawcy do robaka: „Ja zaś jestem robak, a nie człowiek pośmiewisko ludzkie i wzgardzony przez lud” (Ps 22, 7). Ewangelie stanowią bezpośrednie źródło na temat fizycznej Męki Chrystusa, jednak Ewangelisti unikali drastycznych opisów wyglądu ciała, co dawało pole do rozwinięcia w obrębie literatury kaznodziej-skiej, w komentarzach, w modlitwach i w pieśniach, zmysłowych i aż nadto szczegółowych opisów wyglądu umęczonego ciała Chrystusa. Św. Paweł w Liście do Filipian wskazuje na wzór pokory Chrystusa Boga-człowieka: „[...] nie skorzystał ze sposobności, aby na równi być z Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stając się podobnym do ludzi [...] unżył samego siebie” (Flp 2, 6).

Zatem jest konieczne, aby w analizie cielesnych wyobrażeń ludzkich wyodrębnić i analizować w kontekście sensu postaci cierpiące, których ciało nie jest piękne, lecz to oszpececie nie jest ohydą, a cierpiące ciało nie jest dojmującą brzydotą. Ciało Chrystusa zbroczone krwią, pobite, posiniaczone i tym samym zniekształcone, nie jest tym samym ciałem, które ukazywano w deformacji oprawców. Podstawą jest wykonywana czynność, gesty bicia, opluwania, które angażują całe ciało fizycznie i nakładają nań, jak woskowe maski, ową wewnętrzną złość. Chrystus w wydarzeniach Pasji stoi najczęściej nieruchomo lub kroczy zwolna pod ciężarem krzyża bądź jest złożony na kolanach Matki. Cierpienie Jego i otaczających postaci nie jest brzydotą ludzkiego ciała, zwłaszcza twarzy, nie wywołuje odrazy lub tej samej złości, ale litość i płacz.

Średniowieczni mistrzowie, sami głęboko rozmodleni, kontemplujący Pasję Chrystusa i współuczestnictwo w niej Maryi, oddzielali artystyczne wypracowanie złości i brzydoty od cierpienia, które także deformowało ciało, ale nie czyniło zeń brzydoty wewnętrznej i zewnętrznej. Na przykład dramatycznie oddana jest postać Chrystusa na polskich krucyfiksach; zobaczmy krucyfiks królowej Jadwigi z czwartej ćwierci XIV wieku, w Katedrze na Wawelu: „[...] podle tego też ołtarza leży Jadwiga królowa święta, do której krucyfiks przed zakrystią mówił”¹⁷. Podobnie Chrystus na krzyżu w znanym dziele Wita Stwosza – Krucyfiksie Slakerowskim z około 1490 roku w Kościele Mariackim w Krakowie



¹⁷ M. Fabiański, *Złoty Kraków*, Kraków 2010, s. 36.



– jest zastygły w swoim cierpieniu, które ukazane jest w naprężonych stopach i rękach, przebitym boku. Chrystus ma na opuszczonej na piersiach głowie ogromną koronę, której ciernie głęboko wbite są w ciało. W każdy piątek odprawiana była Msza św. wotywna o Męce Pańskiej¹⁸. Figura Chrystusa w całym jej artystycznym wypracowaniu cielesnym ewokowała uczucia religijne wiernych, którzy jednoczyli się poprzez wizualne doświadczenia z doświadczeniem cierpienia fizycznego Chrystusa. Nie było to wzbudzanie doświadczeń negatywnych, które określać miały twarze i zachowania pozostających na modlitwie wiernych. Cierpienie Chrystusa, uwidocznione w Jego ciele, ewokowało na wiernych pięknem, a nie brzydotą. Ciało cierpiące ukazanego w rzeźbie Chrystusa i cielesność współodczuwających realnych wiernych łączyło piękno cierpienia, co określają spokojne, zatopione w wewnętrznym bólu twarze. Piękno cierpienia, które przekazuje ludzka cielesność, pomaga wzmacniać przeżycia psychiczne i wprowadza w stan ducha, który ciało cierpiące uszlachetnia.

Nie brak świadectw mówiących, jak dalece sztuka (rzeźba, malarstwo) uczyła odczuwać cierpienie, współprzeżywanie Męki Chrystusa, która nie czyniła Jego postaci piękną według modeli klasycznego pięknego ciała z marmurowych postumentów. Wpatrywanie się w cierpiące wizerunki Maryi, Chrystusa, a także świętych, było uczeniem, religijną paideią, dla dorosłych i dzieci, aby umieli akceptować deformacje ciała, które pozostawia cierpienie. W ten sposób uczono akceptacji cierpienia jako części ludzkiego losu: choroby, śmierci, kalectwa. Należy podkreślić i ten fakt, że pod takimi wyobrażeniami cierpiącego Chrystusa skupiała się cała społeczność, w tym także dzieci! Znaczącą rolę w unaocznieniu i kulcie krzyża miał kult Drogi Krzyżowej w Jerozolimie, przeniesiony do Europy przez franciszkanów¹⁹.

Wyobrażenia cierpienia ciała stanowiły unaocznienie cierpienia duszy, a razem tworzyły *Ecce homo* zwrócone do każdego człowieka. Artyści i pisarze, którzy również mieli ogromną moc oddziaływania, zwłaszcza uczeni kaznodzieje, dostosowujący język przekazu do konkretnego odbiorcy uczyli przyjmować cierpienie. Było ich wielu i wielka jest także na ich temat literatura. Posłużymy się jako wybranym przykładem tekstami błogosławionego Władysława z Gielniowa, uczonego, poety, bernardyna studiującego w Akademii Krakowskiej, autora wielu pięknych przemówień okazjonalnych, wygłaszanych z racji doniosłych funkcji

¹⁸ Zob. tamże, s. 107.

¹⁹ Zob. T. Dobrzeński, *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, [red. nauk. J. Lemański], t. 2, Wrocław 1965, s. 7 nn.

zakonnych²⁰. Badacze wskazują na oryginalny tekst *Żołtarza Jezusow czyli piętnaście rozmyślań o Bożym umęczeniu*, który był również pieśnią śpiewaną po kazaniach. Kaznodziejskie rozmyślenia, pieśni i wreszcie obrazy stanowiły spójną całość. Tekst *Żołtarza* potwierdza znajomość idei *devotio moderna*, które uczyły osobistej łączności z Bogiem, szczególnej uczuciowej więzi w cierpieniu. Do Męki Syna włączony jest także Ojciec w słowach: „Bóg ojciec swego syna wydał na zbawienie duszne [...]”²¹, następnie Syn wołał do Ojca swego o pomoc: „Jezus, gdy umierał, wielkim głosem wołał Heli heli Ojciec mój czemuś mnie opuścił”²².

W męce Syna uczestniczyła Maryja, której zachowanie i emocjonalny wyraz zewnętrzny zostały w sposób niezwykle zróżnicowane pomiędzy okresem wczesnego, dojrzałego i późnego średniowiecza, a kontynuowane także w sztuce potrydenckiej. Maryja uczyła bezpośredniego związku wiernych, wskazując na *compassio* i *corredemptio* z Chrystusem. Pomocą dla wyobraźni plastycznej były teksty. Jest ich aż nadto dużo, jednak ich wizualizacja rozbudzała znacznie silniejszą skalę przeżyć, aniżeli słowa czytane lub w większości ówczesnych wiernych – usłyszane. Władysław z Gielniowa wyraził franciszkańskie cierpienie Matki Bolesnej jako *Spasmus Mariae*, odróżniające się od zamkniętego i nieuzewnętrznionego cierpienia Maryi w nauczaniu i sztuce dominikańskiej:

Maryja matka Jego w ten czas się smuciła
Płakała i wzdychała aż wszytka zemdlała
[...]
Matka Mu zabiegała chcąc go oglądać
A kiedy Go ujrziała jęła rzewno płakać²³.

Wyobrażenia Matki Boskiej Bolesnej uczestniczącej w Drodze Krzyżowej, stojącej pod krzyżem, Piety, poza narracją sceniczną, utrwalają wyobrażenia Matki cierpiącej, płaczącej, osuwającej się w swojej postawie zgnębionej i skulonej. Takie przedstawienia ciała nasuwały każdemu cierpiącemu ludzkie zachowania, naturalne wewnętrzne przeżycia, postawy, które nie spełniały kanonów piękna, ale też nie były odrażającą brzydotą. Maryja z posiniałą twarzą pokrytą łzami, omdlewająca,

²⁰ Zob. Z. T. Kozłowska, *Władysław z Gielniowa, poeta warszawski z XV wieku*, w: *Studia Warszawskie*, t. 19: *Warszawa średniowieczna*, z. 2, Warszawa 1974, s. 217–225. Szczegółowa analiza potwierdziła polskie pochodzenie tekstu opracowanego przez Władysława z Gielniowa, tym samym nie utrzymało się przypuszczenie o czeskiej proveniencji; zob. tamże, s. 219 i przypis 13.

²¹ Tamże, s. 220.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 220.



osuwająca się pod krzyżem jest znana szczególnie z obrazów flamandzkiego malarstwa, np. Rogera van der Weydena (1400–1464). Madrycki obraz *Zdjęcia z Krzyża* jest syntezą różnych stanów cierpienia: płaczu, łez ciekących po policzkach, rozchylnych ust, zmarszczek, bezradnych osłabionych mięśni nóg i dłoni. Ludzie otaczający martwego już Chrystusa unaoczniają piękno ludzkiego cierpienia.

Szczególną kwintesencją cierpienia jest obraz Matki Boskiej Bolesnej ukazanej poza narracją zdarzenia Pasji. Już w XIII wieku w utworze *Mariale*, przypisanym Albertowi Wielkiemu, znajdują się słowa *adiutrix redemptionis, consors passionis*, stąd komponowano je do obrazów *Vir dolorum* – obrazy *Mater dolorosa*²⁴. Sposób, w jaki ukazywano cierpienie Chrystusa i Maryi, jest odrębnym problemem badawczym. Najczęściej Matka Boża jest stojącą, zwróconą ku Chrystusowi postacią ze złożonymi w modlitwie dłońmi i mieczem przebijającym serce. Artystyczna eksplikacja cierpienia w ciełe i poprzez ciało rozwijała się w sztuce powoli, a stała się pełną manifestacją dzięki antropologii – religijności franciszkańskiej, która sięgnęła do bogactwa emocji i psychiki ludzkiej, mogącej współprzeżywać i współcierpieć na wzór Chrystusa i Maryi. Pośród licznych wizualizacji ludzkiej kondycji cierpienia, ale i radości, zachwytu, a także ponizenia, obrazy Matki Boskiej Bolesnej należą do tych, które zjednoczyły się z autentycznym cierpieniem.

W kościele franciszkanów w Krakowie, w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej znajduje się obraz datowany na lata 1510–1515, prezentujący stojącą Marię z mieczem w piersi, płaczącą, otoczoną aniołami dźwigającymi narzędzia męki Chrystusa. Zwrócona jest w nieznacznym profilu sugerującym stanie pod krzyżem i dźwiganie nieustanne męki Krzyża wraz z każdym cierpiącym człowiekiem. Obrazy tego typu były znane w Polsce, szczególnie rozpowszechnione zostały pod wpływem kultu franciszkańskiego Matki Boskiej Bolesnej. W XV wieku istniał już i był otoczony kultem analogiczny obraz w kościele Augustianów w Warszawie (spalony w sierpniu 1944 roku wraz z całym kościołem). Najwcześniejsze wzmianki o obrazie warszawskim przekazują utwory dewocyjne, związane z nauczaniem i kaznodziejstwem Augustianów, zatwierdzone w 1575 roku powołaniem bractwa nazywanego *Societas cincturae B. Mariae, Consolationis Matris*, które w warszawskim kościele czciło obraz *Pocieszenia Matki Boskiej*²⁵.

²⁴ Zob. T. Dobrzeński, *Gotycki obraz z kościoła Augustianów w Warszawie*, w: *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. Dr. Stanisława Lorentza*, [kom. red. K. Michałowski i in.], Warszawa 1969, s. 246.

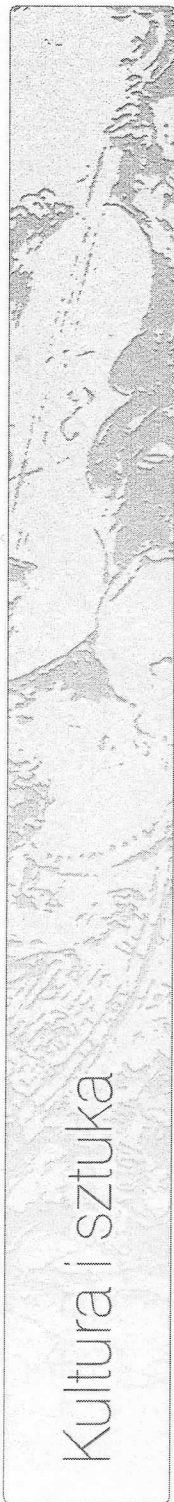
²⁵ T. Dobrzeński omawia spalony obraz warszawski i podaje analogiczne kompozycje oraz treści ikonograficzne; zob. tenże, *Gotycki obraz kościoła Augustianów w Warszawie*, s. 239–251.

Krakowski obraz Matki Boskiej, w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej, wyróżnia od innych znanych tego typu przedstawień Maryi w Polsce, zwłaszcza od zaginionego warszawskiego, który był znacznie wcześniejszy, szczególnie pięknie wypracowana twarz, pełna cierpienia i wewnętrznego bólu. Tutaj malarz namalował zaczerwienione oczy pełne łez, spływających po szlachetnych policzkach Matki. Taką obołałą twarz kieruje Maryja ku wiernemu, patrząc na niego wprost. Unaocznione jest *compassio* Matki z cierpieniem Chrystusa. Maryja łączy się z każdym ludzkim cierpieniem, pokazując zapłakaną, piękną twarz zarazem przejmując na siebie cierpiącą twarz człowieka. Misterne wypracowanie łez płynących po policzkach nadaje całej cielesności sugestię jej nieustannie trwającej pasji, nie tylko zobrazowanej narracji. Zaczerwienienie oczu i nosa w wyniku ociekających łez jest dosłownym zobrazowaniem płaczącej matki nad cierpieniem człowieka.

Sposoby ukazywania Maryi cierpiącej pod krzyżem sięgają pierwszych znanych wyobrażeń scenicznych Ukrzyżowania, które utrwaliła sztuka wczesnobizantyjska w V i VI wieku, a rozwinęła sztuka łacińska. Jednak dopiero u schyłku średniowiecza było ukazywane cierpienie w ciele, w twarzy, w ruchu postaci, w kształcie ciała, nawet w draperiach ubioru. Cierpienie zaznaczano zazwyczaj poprzez znaki, symbole, metafory, także gesty, np. pochylenie głowy, uniesienie dłoni, często także przez zasłonięcie twarzy.

Twarz i ciało musiały być poddane adekwatnym do cierpienia ruchom, zmarszczkom, ocieężałości, nieporadnym starczym gestom. Zmarszczki cierpienia wyrzyte na twarzy dodawały wieku i przestawały mieć związek z opisami piękna kobiecego według Pieśni nad Pieśniami, które chętnie łączono z urodą młodej i pięknej Oblubienicy – Maryi. Cierpienie w swojej cielesnej prawdzie unaoczniało ówczesnym wiernym piękno człowieka – również cierpiącego, ale żywego i autentycznego – w swojej prawdzie jako człowieka, a nie powtórzonego modelu z innych wzorników sztuki.

Rozdzielenie piękna i brzydoty wyglądu człowieka istniało w sztuce od czasów sztuki antycznej, którą rządziły prawa mitu, w której rozdzielone były żywotne siły witalne sfery człowieka od sfery bogów. Sposoby ukazywania ciała idealizowanego od jego naturalnych wyglądków, jako lustra psychicznych i duchowych uwarunkowań, pozwoliły oddzielić brzydotę i ohydę od uwarunkowań wyglądu człowieka cierpiącego, który uzmysławiał ostateczną prawdę o życiu, włączając sens cierpienia do nauki o dobru moralnym²⁶.



²⁶ Kiereś, *Czy sztuka jest autonomiczna?*, s. 193.

Sensuous Carnality of the Evil and the Beauty of Suffering. Images of Carnality in Art

Summary

Research on the corporeality of beauty and ugliness, idealization and reality referring to age, gender, nation and even to human imperfections has been a subject of studies in recent years taking the art of different style periods and specific artists into consideration. Creating beautiful figures was a Greek and Roman paradigm in certain artistic pursuit. Beauty that was created had its categories: spiritual inner beauty and sensual external beauty. Moreover, the beauty of the body as well as the beauty of the soul constituted the basis of Christian art, which relied on the description of man's creation according to The Book of Genesis. (U. Mazurczak, *Human Corporeality in Medieval Italian Painting*, vol. 1, Lublin 2012). The Bible also forbade creating sculptures or paintings 'neither of this which is high in the sky nor of this which is low on the earth (As above 20,3). The need for paintings together with the authority of the Word caused Christian art in its various representations to maintain human and divine images as religious art supporting faith, prayer and worship.

However, qualities of corporal visualization of figures, the extent of their idealization (e.g. in Byzantine representations created in Greek and later in Eastern Orthodox environment) as well as the range of various modes of expression in images of European Latin art presented a problem. At the turn of Middle Ages various forms of natural determinants of human physiognomy and corporeality were also visible, however, they did not result from stylistic standards but from the observation of life and people living in artists' neighbourhood. External corporal features of presented people at the same time manifested diversified ethnic and social conditions and revealed mental and emotional features, which deformed faces to the extent of ugliness. Senility with all the consequences of external body became for artists an essential priority in presenting dignity of an authority and wisdom as well as negative human features.

Separate but also incredibly interesting problem consists in depicting suffering figures. Only corporeality which is properly shaped can reveal suffering, both physical and spiritual or mental as well. Sensual corporal features can show the deepest secrets of spiritual suffering. Martyred Christ with injured body and spirited face is depicted together with flagellants and slaughterers whose faces are overwhelmed with evil and hatred.

The extent of corporal deformations defines the need to reveal the fullness of human nature in its values of good and evil. Deformations of the body resulting from suffering and deformations of the body resulting from hatred and anger determine two areas of ugliness which were developed by the art of late Middle Ages in German, Flemish and Polish circle. There is also a new motif of St. Mary's presenting who crying and suffering together with her Son adopts truly human physiognomy in order to bond with every suffering human being.

Spis treści

Przesłania i gratulacje	9
Słowo od redakcji	17
A Word from the Editors	21

Życie i twórczość naukowa

Życie i twórczość naukowa	27
-------------------------------------	----

Kultura i sztuka

DENNIS BONNETTE	
The Myth of the "Myth" of Adam and Eve	55
SIXTO J. CASTRO	
Beauty as a Condition of Art	63
WOJCIECH DASZKIEWICZ	
Fenomen kultury z perspektywy kulturoznawcy	73
IMELDA CHŁODNA	
Wpływ koncepcji edukacji na kulturę społeczeństwa	89
KS. TOMASZ DUMA	
Kultura a natura	97
LEOPOLDO LA RUBIA DE PRADO	
Medio siglo después del "fin del arte" y la refutación de su tesis. La propuesta política de Arthur C. Danto y la coartada del pluralismo artístico	119
JAN KŁOS	
Filozofia i literatura – refleksje w kontekście kultury popularnej	133
ENRIQUE MARTÍNEZ	
La enseñanza del saber filosófico en la universidad	147



URSZULA MAZURCZAK

- Zmysłowa cielesność zła i piękno cierpienia.**
Obrazy cielesności w sztuce 163

ERIC MCLUHAN

- The New Culture** 179

GERARD O'SHEA

- Raising the Catholic Voice in the Mass Media** 187

ANNIKA SCHLITTE

- Georg Simmel und das Netz der modernen Kultur** 199

KS. JAN SOCHOŃ

- Mit a rytuał – powinowactwa i różnice** 221

TOMASZ STĘPIEŃ

- Humanistyka wobec utopii i ideologii** 233

WILLIAM SWEET

- What is Beauty?** 253

KS. PETER M. J. STRAVINSKAS

- Catholic Schools in a Secularized Society** 265

KS. PAWEŁ TARASIEWICZ

- Uniwersytet katolicki – dlaczego *uniwersytet*, dlaczego *katolicki*?** 283

JACEK WOJTYSIAK

- O kilku przyczynach sztuki. W związku neoarystotelesowską
 koncepcją Henryka Kieresia** 297

RYSZARD ZAJĄCZKOWSKI

- Świat poezji Romana Brandstaettera** 303

Metafizyka i antropologia

MARIA JOANNA GONDEK, PAWEŁ GONDEK

- Praca twórcza człowieka** 337

ARKADIUSZ GUDANIEC

- Miłość i Dobro. Przedmiotowy aspekt miłości osobowej
 i związany z nim paradoks – refleksja na podstawie
 pism św. Tomasza z Akwinu** 351

JUDE P. DOUGHERTY

- On the Amphibolous Character of Existence: Matter and Its Negation
 in the Thought of George Santayana** 379

CURTIS L. HANCOCK

- The Meaning of "Life" (*ζωή*) in the Metaphysics of Plotinus** 389

HERBERT HARTMANN	
<i>Eros and Amor</i>	407
JOHN P. HITTINGER	
On the Right of Conscience	423
HONORATA JAKUSZKO	
Najważniejsze osiągnięcia metafizyki Zachodu	435
PIOTR JĄROSYŃSKI	
Ontology in the Middle Ages?	453
JOHN F. X. KNASAS	
“Christian Epistemology: Receptive or Projective?”	467
KAZIMIERZ KRAJEWSKI	
Transcendencja ludzkiej osoby w ujęciu Karola Wojtyły-Jana Pawła II	483
KS. ANDRZEJ MARYNIARCZYK SDB	
Błąd metafizyczny i jego skutki w kulturze	499
KS. PIOTR MOSKAL	
Personalistyczna wizja człowieka i kultury w nauczaniu bł. Jana Pawła II	523
RICARDO PIÑERO MORAL	
El Bestiario medieval: modos de morir, modos de matar	533
PAWEŁ SKRZYDLEWSKI	
O wolności człowieka do piękna w cywilizacji łacińskiej. Na kanwie rozważań F. Konecznego	545
KATARZYNA STĘPIEŃ	
Anthropological-Metaphysical Foundations of Human Rights	555
KS. STEFAN SCHOLZ	
Liebes-Einsichten	567
PAULINA SULENTA	
Akt stwórczy jako <i>producere res in esse ex nihilo</i>. Analiza 16. rozdziału II księgi <i>Summa contra gentiles</i>	579
RENATA SYKAŁA	
Problem rozumienia zła w filozofii Platona w ujęciu A.-J. Festugière’a	597
JĀNIS (JOHN) TĀLIVALDIS OZOLIŅŠ	
Jacques Maritain and Critical Realism as a Feature of Philosophy in the Catholic Tradition	609
KS. JERZY TUPIKOWSKI CMF	
Piękno – transcendentalna „synteza” prawdy i dobra	625



Etyka i polityka

P. CO ALFREDO

- Plato's Search for Happiness in a Just Society:
The Marriage of *Eudemonia* and *Dikaiosynē*** 641

RUSSELL A. BERMAN

- Konrad Weiss' *Der christliche Epimetheus*:
A Political-Theology of 1933?** 655

RICHARD FAFARA

- Terror, Totalitarianism, and Philosophy** 665

JOHN M. GRONDELSKI

- Slouching towards Gehenna: The Kermit Gosnell
Trial and Infanticide** 677

EDWARD M. MACIEROWSKI

- "Geopolitics" and the Persian Gulf: Some Philosophical Reflections** 691

PETER A. REDPATH

- Understanding the Current Revolution in Western
Higher Education: How We Got Here and Where
We Are Headed** 703

ROBERT C. TRUNDLE

- Thomistic Integration of Truth Vs. a Truthlessness
of Today's Science, Ethics & Politics** 721

ABP STANISŁAW WIELGUS

- Co to jest prawda we współczesnym świecie?** 739

KRZYSZTOF WROCZYŃSKI

- Sprawiedliwość społeczna – źródła idei** 749

CORINA YORIS-VILLASANA

- Violencia y miedo: métodos políticos** 759

Religia i filozofia

KEN BRYSON

- What we Learn from the Resurrection of Jesus Christ** 771

WŁODZIMIERZ DŁUBACZ

- Stary-nowy ateizm. Refleksje filozoficzne** 787

O. PAWEŁ MAZANKA CSSR

- Refleksje o źródłach ateizmu Fryderyka Nietzschego** 801

PIOTR S. MAZUR

- Między realnością a oczywistością idei Boga** 825

ZBIGNIEW PAŃPUCH	
Początki kształtowania się rozumienia religii w życiu człowieka	837
ROBERT T. PTASZEK	
Manicheizm i jego znaczenie dla rozwoju sekt chrześcijańskich w średniowieczu	851
BRENDAN SWEETMAN	
How to Think about Religion and Evolution Today	867
S. ZOFIA J. ZDYBICKA USJK	
Religia – piękno – sztuka	883

Nauka i logika

WANDA BAJOR	
Średniowieczna debata na temat astrologii	897
MAREK LECHNIAK	
Teoria kompetencji logicznej. O relacjach między logiką a psychologią	909
O. MARCIN TKACZYK OFM CONV.	
Trzy podejścia do problemu wielości logik	921
ZENON E. ROSKAL	
Droga Dedala do drugiej Ziemi	939

Wywiady

O służbie kulturze	951
O genezie i istocie tzw. antysztuki	959
Utopie – ideologie – socjalizmy	969

Biogramy autorów

Biogramy autorów	983
-----------------------------------	------------





Henryk Kiereś urodził się w 1943 roku w Księginicach k. Dzierżoniowa. Ukończył filologię polską na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (1971) i filozofię teoretyczną na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1976). Jest kierownikiem Katedry Filozofii Sztuki na Wydziale Filozofii KUL, wykładowcą w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Filozofii KUL, wykładowcą Wyższej Szkoły Kultury Społecznej i Medialnej w Toruniu, członkiem Towarzystwa Naukowego KUL, członkiem założycielem i wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Tomasza z Akwinu (oddział *Società Internazionale Tommaso d'Aquino*), członkiem Komitetu Naukowego *Powszechnej encyklopedii filozofii*, członkiem Komitetu Naukowego *Encyklopedii filozofii polskiej*, przewodniczącym Komitetu Naukowego *Encyklopedii „Białych Plam”*. Jest autorem licznych monografii. Opublikował m.in.: *Spór o sztukę* (Lublin 1996), *Sztuka wobec natury* (Warszawa 1997, wyd. 2, Radom 2001), *Służyć kulturze* (Lublin 1998), *Co zagraża sztuce?* (Lublin 2000, wyd. 2, Lublin 2004), *Trzy socjalizmy* (Lublin 2000), *U podstaw życia społecznego. Personalizm czy socjalizm* (Radom 2001), *Człowiek i sztuka* (Lublin 2006), *Człowiek i cywilizacja* (Lublin 2007), *Rozmowy z Ojcem Krąpcem O sztuce* (Lublin 2012), *Osoba i społeczność* (Lublin 2013), *Sztuka w kulturze* (Lublin 2013).



POLSKIE TOWARZYSTWO TOMASZA Z AKWINU
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

