

ANNA MARKOWSKA
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8694-906X
UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

ZNIKANIE ŚWIATA I REWOLUCJA. NOWOCZESNY JĘZYK SZTUKI WOBEC ZMIANY

Słowa kluczowe: obraz Boga, rewolucja komunistyczna, nowoczesne malarstwo polskie, Adam Chmielowski, Andrzej Wróblewski

Keywords: image of God, Communist revolution, modern Polish painting, Adam Chmielowski, Andrzej Wróblewski

Abstrakt: Celem zestawienia *Ecce Homo* Adama Chmielowskiego (koniec XIX w.) i *Rozstrzelania surrealistycznego* (1949) Andrzeja Wróblewskiego jest ukazanie, jak stopniowo załamywała się w okresie nowoczesności umiejętność przedstawiania Boga. O ile Chmielowski próbował przerwać ten impas, o tyle Wróblewski – który przystąpił do komunistycznej rewolucji – skupił się na ukazywaniu odchodzącego Boga.

Abstract: The aim of comparing *Ecce Homo* by Adam Chmielowski (late nineteenth century) with *The Surrealist Shooting* (1949) by Andrzej Wróblewski is to show how the ability to depict God was gradually breaking down in the modern period. While Chmielowski tried to overcome that deadlock, Wróblewski after having decided to join the Communist revolution, focused on depicting the retreating God.

Zdarza się, że nieobecny, zaginiony obraz rozpala wyobraźnię. *Ecce Homo* (il. 1), płótno Adama Chmielowskiego (1845–1916), było co najmniej od momentu ukończenia¹ uważane za dzieło ważne, graniczne, zmieniające życie i samego artysty, i stykających się z obrazem ludzi. II wojna światowa i rewolucja komunistyczna jeszcze przydały mu wartości. W czasach, gdy okrucieństwo i bezwzględność stały się powszechne, zniknięcie obrazu nawołującego do miłosierdzia stało się szczególnie wymowne. Bowiem po wojnie i zmianie granic kraju nie zniknął jedynie obraz, ale małe ojczyzny wielu Polaków, ludzie i przestrzenie, całe pokłady uczuć, postaw i wartości.

Żywa pamięć Chmielowskiego spowodowała, że krakowski malarz i grafik Adam Bunsch napisał o nim powieść *Przyszłedł na ziemię świętą*², a Karol Wojtyła w czasie studiów w Belgii wystawił ją jako jednoaktową sztukę³. Jeszcze jako kleryk, ok. 1944 r. Wojtyła przyniósł z okazji imienin ks. dr. Józefa Matlaka do prze-

¹ Dokładne datowanie obrazu nastęrcza trudności: zaczęty w 1879–1981 r. we Lwowie, malowany „za paroma nawrotami” i widziany przez Stanisława Witkiewicza ok. 1903 r. u ks. metropolity Andrzeja Szeptyckiego, za: Adam Chmielowski, *Brat Albert 1846–1916. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Sienkiewicz, Warszawa 1939, s. 34.

² A. Bunsch, *Przyszłedł na ziemię świętą*, Kraków 1947.

³ *Świadectwo oddania bez reszty. Karol Wojtyła o bł. bracie Albcie Chmielowski*, red. K. Bukowski, Kraków 1984, s. 171.



1. Adam Chmielowski (Brat Albert), *Ecce Homo*, dzięki uprzejmości Zgromadzenia Sióstr Albertynek Posługujących Ubogim w Krakowie

czytania jedną z pierwszych wersji swojego własnego utworu o Chmielowskim⁴. Tuż po wojnie, gdy trwała tzw. łagodna rewolucja – pierwsza faza powojennej ekspansji komunistów, mająca na celu przejęcie władzy – ks. Konstanty Michalski (1879–1947), by uczcić setną rocznicę urodzin brata Alberta, wydał o nim monografię⁵. W roku 1945 wznowiono też inną książkę o Chmielowskim – *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia* Adolfa Nowaczyńskiego – w której autor podkreślał, że realnej pomocy ubogim udzielał nie bigot, dewot czy marklista, ale malarz wywodzący się z artystycznej bohemy⁶. A przy tym – wiedza w powojennej, russyfikowanej Pol-

⁴ *Ibidem*, s. 171. Ksiądz Matlak był wówczas proboszczem parafii św. Stanisława Kostki na Dębnikach w Krakowie.

⁵ W roku 1947 ks. Michalski wydał broszurę o bracie Albercie, w której prostuje jego datę urodzenia (1845), por. idem, *Data urodzin brata Alberta*, Kraków 1947.

⁶ A. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia. Brat Albert*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin [b.d.], s. 9–10.

sce lat 40. XX w. dość istotna – Chmielowski jako chłopiec posłany został do szkoły wojskowej w Petersburgu i wycofany stamtąd przez rodziców, gdy z przerażeniem zauważyli zruszczenie potomka, mówiącego do nich „papasza i mamasza”⁷. Nowaczyński wyobrażał sobie, że w Zakopanem Chmielowski spotkał mieszkającego w pobliskim Poroninie Włodzimierza Lenina z Nadieżdą Krupską i że rozmowa o niedoli ludu warta byłaby pióra jakiegoś artysty, by ją imaginacyjnie zrekonstruować. Tymczasem nie ma w Polsce Georges’a Bernanosa, Gilberta Chestertona czy Rogera Martina du Garde i dzieło Chmielowskiego żyje jedynie w dewocyjnych broszurach, małych książeczkach dla maluczkich, jak ze smutkiem pisał Nowaczyński.

Książd Michalski był z kolei wybitnym znawcą filozofii średniowiecznej, rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1931–1932 i profesorem tamtejszego Wydziału Teologicznego (zlikwidowanego w roku 1954), a w czasie II wojny światowej więźniem niemieckiego obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. W swej książce o bracie Albercie porównywał go do Vincenta van Gogha – uznając, że ich drogi szły w odmiennych kierunkach – u van Gogha od posługi biednym ku sztuce, a u Chmielowskiego – wręcz przeciwnie, ku „opuchlakom” czy – jak pisał nieco wcześniej Nowaczyński – ku wydziedziczonym od kolebki i dożywotnio bezrobotnym obdartusom, nędzarzom, łazikom i wykolejeńcom⁸. Ponadto, cytując arcybiskupa Andrzeja Szeptyckiego, Michalski przypominał jego porównanie malarstwa Chmielowskiego z deformacjami anatomicznymi figur Pabla Picassa, których celem było „wydobyć na wierzch niedostępny dla innych szczegół duszy”⁹. W powojennej Polsce, gdy Picasso stawał się właśnie wzorcem społecznego zaangażowania artysty w komunistyczną propagandę, słowa te nabierały dodatkowych znaczeń – stanowiły próbę zrozumienia tych, którzy w toczącej się rewolucji stoją po dwóch stronach barykady. Już bowiem w pierwszym numerze „Kuźnicy” – agitacyjno-kulturalnym piśmie nowej władzy – ukazało się oświadczenie Picassa o wstąpieniu do partii komunistycznej. Wielki hiszpański artysta oznajmiał, iż „w epoce niewoli i powstania” sama twórczość malarska nie wystarczy i że nie sposób dziś walczyć „tylko rysunkiem i farbami”¹⁰. Jak oświadczał Picasso, Komunistyczna Partia Francji stała się jego ojczyzną, gdyż jej członkami są najmężniejsi obywatele kraju.

Ecce Homo to płótno wyznaczające granicę między poświęceniem się sztuce i poświęceniem się innym ludziom. Jeśli po granicznym *Ecce Homo* Chmielowski jeszcze coś namalował, to – jak pisał ks. Michalski – jedynie „na chleb dla biednych”¹¹. Porzucenie sztuki spowodowało, że Chmielowski stał się bratem Albertem, a zainspirowany m.in. właśnie nim poeta, pisarz i aktor Karol Wojtyła stał się najpierw księdzem, a następnie papieżem Janem Pawłem II.

W niniejszym tekście chcę heterotemporalnie zestawić *Ecce Homo* Chmielowskiego nie tyle z innymi obrazami ostatecznymi, jakie przyniosła nowoczesność (np. z tryptykiem Aleksandra Rodcenki czy obrazami Kazimierza Malewicza), ale z obrazem Andrzeja Wróblewskiego *Rozstrzelanie surrealistyczne* (1949, MNW; il. 2). Moją tezą jest bowiem, że pierwszy z tych obrazów (Chmielowskiego) został zaktualizowany w obliczu toczącej się właśnie komunistycznej rewolucji, a drugi z nich (Wróblewskiego) w bezpośredni sposób do tej rewolucji się odnosi, gdyż jego tematem nie jest bynajmniej jedynie nazistowskie okrucieństwo. Chcę zatem zaproponować synchroniczną aktywizację przesłań różnorodnych stylistycznie obrazów powstałych w różnych czasach, zobaczyć je jako obrazy sprawcze w konkretnym czasie tuż po wojnie. Nakładanie się czasu po powstaniu styczniowym 1863–1864 prześladowań po wkroczeniu na wschodnie tereny kraju Armii Czerwonej 17 września 1939 r. i rewolucji komunistycznej obejmującej już cały kraj po II wojnie światowej spowodowało, że obrazy mające związek z tymi wydarzeniami stawały się rodzajem egzystencjalnych drogowskazów, wiązały się z podejmowaniem decyzji o własnym życiu. W tym znaczeniu płótno *Ecce Homo* okazało się sprawcze wiele lat po jego namalowaniu, a *Rozstrzelanie surrealistyczne* było intymnym zwierzeniem dotyczącym powodów przystąpienia do rewolucji. Było to zwierzenie tym bardziej osobiste, że matka artysty była artystką religijną, a sam Wróblewski podejmował tematy religijne w połowie lat 40. (1944–1946). Moją tezą jest, iż *Rozstrzelanie surrealistyczne* jest obrazem o znikaniu Boga. Temat ten był żywo dyskutowany w środowisku katolickim. Jedną z bardziej inspirujących lektur w tym zakresie była pisana w czasie II wojny światowej książka *Dramat humanizmu ateistycznego* Henri de Lubaca, przybliżona w 1946 r. czytelnikom „Życia Literackiego” przez

⁷ *Ibidem*, s. 18.

⁸ K. Michalski, *Brat Albert*, Kraków 1946, s. 23, 24 i 29.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰ *Oświadczenie Pabla Picassa*, „Kuźnica”, Łódź, 1 VI 1945, 1, s. 21.

¹¹ Michalski, *Brat Albert*..., s. 10.



2. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*, 1949, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier

Hannę Malewską¹². W krakowskich rodzinach – i w krakowskich kawiarniach – lat 40. Chmielowski stał się współczesny Wróblewskiemu. W tym czasie Tadeusz Kantor tłumaczył w Krakowie czytelnikom „Przekroju”, że paryska katedra Notre Dame może być uznana za fakt surrealistyczny, Leonardo da Vinci, którego dzisiaj uznajemy za humanistę, w dawnych czasach uznawany był „przez ortodoksyjne sfery” „za degenerata i bezbożnika”, a on sam odczuwał „jakiś bliski związek da Vinci z Picassem”¹³. W czasie rewolucji nie było miejsca na bycie pomiędzy, więc przeciągnięcie Leonarda na „właściwą” stronę wydawało się ważne. Akwarela Wróblewskiego *Pokorne ciele dwie krowy ssie*, przedstawiająca głowę cielęcia ssącą dwie butelki – czerwoną i czarną, odnosiła się do tych młodych ludzi, którzy nie dokonywali wyboru między nowym „czerwonym” i reakcyjnym „czarnym”¹⁴. Podział czerwony – czarny był podziałem tak koniecznym, jak konieczne było oddzielenie „kołtunierii i nazistów” oraz zburzenie „reakcyjnych kapliczek”¹⁵ – jak pisali w manifestie nowej sztuki Mieczysław Porębski z Kantorem. Połączenie nazistów z katolikami, którego dokonali, miało oczywiście ułatwić ostateczne wybory.

Karol Wojtyła użył w swej młodzieńczej sztuce teatralnej o bracie Albercie (*Brat naszego Boga*) słowa „rewolucja”. Jak zauważył Krzysztof Zanussi, autor filmu (*Brat naszego Boga*, 1997) powstałego na podstawie dramatu Wojtyły: „konfrontacja z marksizmem, z myślą rewolucyjną, jest tu niebywale głęboka. Wojtyła szalenie daleko idzie w przyzwoleniu na rewolucję; w pochwałę oporu przeciwko niesprawiedliwości. Drogi Chmielowskiego i rewolucji rozchodzą się dopiero wtedy, kiedy autor punktuje różnicę między nim a Leninem. No bo wiadomo, że »nieznajomy« w sztuce jest wzorowany na Leninie”¹⁶. Zanussi rozwija tę myśl,

¹² H. Malewska, *Mity*, „Życie Literackie”, 1946, 3/4, s. 1–2. Polskie wydanie książki: H. de Lubac, *Dramat humanizmu ateistycznego*, przeł. A. Ziernicki, Kraków 2004.

¹³ T. Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój”, 1948, 21 (163), s. 14.

¹⁴ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, il. 289, s. 359 (akwarela niedatowana).

¹⁵ T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość”, 1946, 9, przedruk: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, red. J. Chrobak, Kraków 1990, s. 99.

¹⁶ M. Biłska, *Nic na pokaz. Fenomen brata Alberta*, Poznań 2017, s. 94–95. Kwestię spotkania z Leninem omawia m.in. Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia...*, od s. 65.

pisząc, że Lenin chciał dowodzić lumpenproletariatem, ale bynajmniej się z nim nie utożsamiał, a już tym bardziej nie chciał w jego towarzystwie przebywać, tymczasem Chmielowski chciał z ludźmi z marginesu mieszkać i czuł się jednym z nich. Wojtyła pisał zaraz po wojnie, iż „miłosierdzie stać się musi powszechną rewolucją, strajkiem generalnym... W ten sposób otrzymałoby nowoczesny sens”¹⁷. Konfrontacja Lenina i Chmielowskiego wydać się może ahistoryczna (ich spotkanie pozostaje w sferze domysłów), jednak Zanussi, obstając przy tym zestawieniu, przypomina rewolucję 1905 r. oraz tradycję ustną. W usta Adama, protagonisty dramatu *Brat naszego Boga*, Wojtyła wkłada następujące żarliwe słowa: „Nie możemy dopuścić, aby poza nami cała masa ludzka kłębiła się po ogrzewalniach, wiodła życie niemal zwierzęce, wyłączając z niego powoli wszelką inną świadomość poza poczuciem głodu i lęku. Nie, nie!”¹⁸. Pisząc o Adamie Chmielowskim sztukę, zaczęta w połowie lat 40. i ukończoną w 1950 r., gdy był wikariuszem w parafii Świętego Floriana w Krakowie¹⁹, Wojtyła uczynił żywym i aktualnym jego egzystencjalne i artystyczne dylematy. Ostatecznie w dramacie odbywa się metaforyczny pojedynek między starym i nowym Adamem różniącymi się od siebie – jak mówi nowy Adam – „bezgranicznie”, gdyż to jemu właśnie udało się pozbyć „tyranii inteligencji” i znalazł obraz świata, o którym stary Adam nic nie wiedział. Wizja nowego Adama i nowego przewrotu zbliża się do wizji rewolucyjnych, jest jednak jednocześnie głęboką krytyką marksizmu. Bo choć przemiana zaczęła się buntem i gniewem, to punktem dojścia jest miłosierdzie.

W takim kontekście widzieć można rewolucyjną twórczość Wróblewskiego – on także zdecydował się na bycie nowym człowiekiem. O transformacji w nowego człowieka opowiada zarówno w pozostawionych tekstach, jak i w obrazach. To opowieść o nieodwołalnym zniknięciu dawnego świata, w którym kluczowe stają się nie ideały, a zdruzgotanie i bezpowrotne zniknięcie tego, co drogie. O tym, że uznano *Rozstrzelanie surrealistyczne* za obraz opowiadający o nazistowskiej okupacji, zdecydowała kultura egzekucji – ustawianie dowolnie wybranych ofiar z najeżdżonego kraju w równym szeregu i celowanie do nich z naprzeciwką, stojąc twarzą w twarz. Kultura sowiektów różniła się w tym względzie – ich tradycją było z kolei strzelanie w tył głowy. Na obrazie Wróblewskiego równy szereg pod ścianą wskazuje faktycznie na niemieckie obyczaje. Ale aż dwie figury mają głowy odwrócone tyłem. Nie bez zasadności można by domniemywać, że autorowi zmuszonemu do opuszczenia rodzinnego Wilna chodziło o ukazanie dwojakiej opresji – o sekwencję strzelania w przód i tył ciała. To sytuacja „w dwa ognie”, pomiędzy strzałem w serce od przodu i w głowę od tyłu, a może wręcz w różne części głowy – albo w czoło, albo w tył czaszki: moment aporii i niemożności wymknięcia się apokalipsie dwóch okupacji, przychodzących na przemian od zachodu i od wschodu. Jakże dramatyczna to opowieść o wyborze losu. Mieszkańcy Wilna, w tym głównie Polacy, objęci zostali przecież w czasie II wojny światowej deportacjami, wywózkami na Syberię, prześladowaniami. Ojciec artysty zginął co prawda w wyniku gestapowskiego przeszukiwania mieszkania, jednak reszta rodziny w wyniku radzieckich przesiedleń, choć uniknęła śmierci, zmuszona była opuścić dom rodziny i z tego powodu znalazła się w Krakowie. Traumatyczne doświadczenia w Wilnie nie dotyczyły zaś bez wątpienia jedynie okupacji nazistowskiej.

NICOWANIE I UNICESTWIENIE ŚWIATA – REWOLUCJA JAKO ZNIKANIE

O ile *Ecce Homo* dzięki tradycji ewangelicznej wprowadza nadzieję na świat nowy, to odwołujące się do wojny obrazy Wróblewskiego (np. *Matka z zabitym dzieckiem*, 1949, kolekcja prywatna) parodiują chrześcijańską ikonografię maryjną, nie widząc wyjścia z impasu końca historii. To, co u Wróblewskiego jest dramatem, u innego krakowiana – Stanisława Lema – staje się gorzką komedią. Jak sądzę, krótkie opowiadanie *Jak ocalał świat*, opublikowane w 1965 r. w książce *Cyberiada* przez deklarującego się jako agnostyk Lema, należy w tej materii do szczególnie celnych. Autor przeżył we Lwowie najpierw rządy bolszewickie, a następnie nazistowskie i ponownie sowieckie. Jego wizja konstruowania świata za pomocą inżynierskich projektów, które kategoryzują naukowo świat i ujarzmiają go, by sprawczo zmienić dzięki taksonometrii i wynalazczości jest dystopijną, wręcz szyderczą wizją nowoczesności. Wskazuje na to już imię jednego z głównych – występujących w opowiadaniu – konstruktorów, Kłapaucjusza, biorące się od „klapy”, znaczeniowo równoważnej z porażką. Człowiek-klapa testuje w opowiadaniu wspaniałą maszynę, która potrafi ro-

¹⁷ K. Wojtyła, *Przyjaciel naszego Boga* [pierwsza wersja *Brata naszego Boga*], [w:] i d e m, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juwenuilia 1938–1946*, red. J. Popiel, Kraków 2019, s. 410.

¹⁸ K. Wojtyła, *Brat naszego Boga*, Kluczbork 1996, s. 26.

¹⁹ Wojtyła, *Dzieła literackie...*, s. 13; pierwodruk dramatu: „Tygodnik Powszechny”, 23–30 XII 1979, 51–52.

bić wszystko na literę n. Gdy poprosił ją o zrobienie „nic”, maszyna zaczęła systematycznie usuwać ze świata najróżniejsze rzeczy i to bynajmniej nie tylko na literę n, gdyż usuwanie wszystkiego było dla tej znakomitej maszyny po prostu fraszką. Usunięte rzeczy istniały jeszcze co prawda w pamięci Klapaucjusza, ale świat wyglądał już tak, jakby tych rzeczy nigdy nie było. Stało się więc oczywiste, że wraz z odejściem Klapaucjuszowej generacji problem zniknięcia całych obszarów rzeczywistości, wspaniałych fihtonów, graszaków, gryzmków, gwajdolic i murkwi przestanie być zauważalny. Co więcej, choć – jak się okazało – wspaniała maszyna potrafiła te wszystkie nieodżałowane murkwi i gryzmały unicestwić, nie potrafiła ich już jednak odtworzyć, gdyż jej sprawczość zaczynała się i kończyła na literze n. Zamiast murkwi, zaproponowała więc Klapaucjuszowi odtworzenie niezgody, nienawiści i niesmaku. Lem wyjaśnia nam zatem niezwykle obrazowo, co oznacza wprowadzanie rewolucji opartej na rzekomo naukowych przesłankach. Nie sposób tego nie odnieść do ustroju komunistycznego, który przecież miał zostać utworzony na ściśle naukowych podstawach marksizmu-leninizmu. Ze znikaniem całych pokładów świata w związku z postępami nowoczesności zmagali się już Chmielowski. Po 1945 r. znikanie przyspieszyło i docelowo miało być totalne. Za znikanie odpowiedzialna była tyleż rewolucyjna ideologia, co nowoczesność. Jak ma się znikanie fihtonów, graszaków, gryzmków do znikania Boga? Jeśli autor-agnostyk o tym nie wspominał, to dlatego że nie zajmował się akurat rzeczami na literę „b”.

Wzrost religijności w społeczeństwie polskim lat 40. Marcin Zaremba nazwał wręcz „bonusowym”²⁰. Tymczasem tocząca się rewolucja, z inspiracji ZSRR, wiązała się z usiłowaniami całkowitej eliminacji religii zgodnie ze słowami Lenina: „Wszystkie współczesne religie i kościoły, wszystkie i wszelkie organizacje religijne marksizm traktuje zawsze jako organy burżuazyjnej reakcji, służące do obrony wyzysku i tumanienia klasy robotniczej”²¹.

ZNIKANIE BOGA I MOŻLIWOŚCI BLUŹNIERSTWA

W Polsce idea obrażania Boga („Kto publicznie Bogu bluźni”²²) uznawana była za przestępstwo na mocy kodeksu karnego z 1932 r., podlegające karze więzienia do lat 5. Przepis ten teoretycznie obowiązywał do czasu uchwalenia nowego kodeksu w roku 1969, jednak w nowym, powojennym ustawodawstwie na mocy dekretu z 1949 r. – gdy przestępstwo przeciwko Bogu stało się martwe – postawiono na zakaz obrazy już nie samego Boga, ale – co częste dla poświeceniowych konstrukcji prawnych – uczuć religijnych, czyli odnosząc go do ludzi²³. Ochrona uczuć religijnych nie była niczym nowym, była także zagwarantowana w kodeksie karnym z 1932 r., a celem ustawodawcy było w tym przypadku chronienie mniejszości religijnych i etnicznych. Można powiedzieć, że choć w momencie, gdy tzw. rewolucja łagodna zmieniała się w końcówce lat 40. na stalinowski terror, paragraf o obrazie uczuć religijnych odnosił się w Polsce do grupy wyznawców, która miała stać się mniejszościowa i wreszcie zaniknąć, to jednak zdecydowanie chronił tę „mniejszość” w imię spokoju społecznego. Bluźnierstwo odchodziło więc w przeszłość na mocy nowego prawa. W historii sztuki z kolei wizerunek człowieka mógł stać się wizerunkiem Boga jedynie na mocy wnioskowania historycznego – wpisania go w odpowiednią ikonografię. Nauka ośmieszyła możliwość widzenia w człowieku kogoś więcej niż jedynie człowieka w granicach jego doczesnej materialności. Moją tezę w tym względzie jest, że już Chmielowski zmagali się z tym oświeceniowym paradygmatem i historyczny sztafaż *Ecce Homo* mu ciążył. Jak jednak w czasach triumfu malarstwa historycznego pokazać, że Bóg nie tylko był, ale i jest? Jak, z kolei, w momencie rozkwitu sztuki realistycznej i rozwoju fotografii uznać, że wygląd Boga może nie mieć znaczenia lub że – jak zauważył Martin Kemp – „archaiczne wizerunki na ogół spełniają lepiej swe zadanie dla pobożnego wyznawcy niż bardzo naturalistyczne reprezentacje”²⁴?

²⁰ M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012, s. 492.

²¹ W. Lenin, *O stosunku partii robotniczej do religii*, „Praletarij”, 13 V 1909, za: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 17, Warszawa 1986, za: www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o_st_par.htm (dostęp: 29 III 2021).

²² Art. 172 rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z 11 VII 1932 r., kodeks karny (Dz. U., 1932, nr 60, poz. 571), za: J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Warszawa 2014, s. 158.

²³ Art. 5 dekretu z 5 VIII 1949 r. o ochronie wolności sumienia i wyznania (Dz. U., 1949, nr 45, poz. 334): „Kto obraża uczucia religijne, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do wykonywania obrzędów religijnych, podlega karze więzienia do lat 5”, za: Dąbrowski, Demenko, *op. cit.*, s. 159.

²⁴ M. Kemp, *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, New York 2012, s. 40.

Tak czy inaczej, po II wojnie światowej zgodnie z obowiązującą wykładnią nowego państwa *Ecce Homo* – podobnie jak wiele innych obrazów Chrystusa – zmieniał się w świetle prawa obowiązującego w Polsce w obraz nieistniejącego co prawda Boga, który jednak powinien podlegać ochronie w imię społecznego pokoju. Władze komunistyczne w Polsce nie chciały się już zabezpieczać przed gniewem Boga, a jedynie przed gniewem ludu. Ten modernizacyjny aspekt wiązał się jednak także z wizerunkami człowieka – nowoczesna podobizna człowieka nie zawierała już w sobie bowiem odprysku boskości. Trudno zrozumieć w tej perspektywie uporczywą chęć Adama Chmielowskiego, by w najuboższych i najbardziej sponiewieranych przez los ludziach dojrzeć obraz Boga.

Sproblematyzowanie *imago Dei* – obrazu Boga, jaki pojawiał się w renesansowych i barokowych arcydziełach – dokonywało się sukcesywnie od czasów Oświecenia, przez cały wiek XIX i XX. Być może należałoby raczej powiedzieć, że Oświecenie wysuszyło religijną wyobraźnię tak, że stopniowo obraz Boga stawał się w dużej mierze muzealny i zaprzeszły, związany z dawną ikonografią. Ksiądz Karol Korsak w wydanej w 1949 r. książce *Sztuka religijna w dawnych wiekach* miał ambicję przedstawić jedynie największe arcydzieła i urwał swą opowieść na wieku XVII, gdyż, jak pisał: „sztuka religijna wieku XVIII nie wydała nic, przed czym trzeba było schylić czoło”²⁵. Wzrastająca wraz z rozwojem nowoczesnej nauki waga dowodów empirycznych powodowała, że nie tylko malowanie Boga, ale i anioła stało się niemożliwe, zgodnie z atrybuowanym Gustave’owi Courbetowi powiedzeniem, że namalować anioła nie sposób, skoro się go nie widziało²⁶. Notabene już w Starym Testamencie mamy napięcie pomiędzy tendencją do opisywania Boga w przeciwstawnych kategoriach podobieństwa do człowieka oraz jako niepoznawalnej i niewyraźnej świętości²⁷.

ZNIKANIE „CZŁOWIEKA NATURALNEGO” I PIĘTNUJĄCYCH SKAZ NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI

Kolejna kwestia związana z *imago Dei* to „protetyczni bogowie” Zygmunta Freuda, czyli, jakby to ujął z kolei Peter Sloterdijk: „*homo prostheticus*, który ma z dziką radością mówić »tak« wszystkim, co »indywidualności jednostki« mówi »nie«”²⁸. Idea ludzi jako „protetycznych bogów” – czyli ludzkich ułomnych ciał suplementowanych przez najnowszą technologię – pojawiła się u Freuda (w *Das Unbehagen in der Kultur*) co prawda już po śmierci Chmielowskiego, bo w 1930 r., jednak prometejska samosprawczość człowieka to idea krążąca po Europie przez cały wiek XIX. Freud niejako spuentował idee dotyczące wszechmocy człowieka, pisząc o różnorodnych narzędziach i maszynach zwiększających ludzkie możliwości, należących do systemu protetycznego – od okularów i teleskopów, po samoloty. Na miejsce transcendencji wkracza wykreowana ludzkim geniuszem technologia. Do tego typu instrumentarium należały też niewątpliwie protezy, pomagające radzić sobie z utratą kończyn.

Amputacje w wyniku działań wojennych to temat pojawiający się również w polskiej sztuce od czasu powstania styczniowego, niekoniecznie jako temat samych obrazów (np. Artur Grottger), także jako temat losu artystów, w tym samego Chmielowskiego, który utracił lewą nogę w wieku 18 lat. Jak wskazują ilustracje w wydanej tuż po I wojnie światowej książce o protezach kończyn i różnorodnych pomocach dla inwalidów wojennych i osób poszkodowanych w wypadkach (np. *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, 1919), diagnostyczne oko aparatu fotograficznego i stojący za nim fotograf traktowali człowieka po ekspercku, jako przypadek medyczny. Szeroko otwarte oczy poszkodowanych przez wojnę pacjentów, ich nienaturalne znieruchomienie, jakaś niepokojąca pustka w oczach po latach – gdy patrzy się na te zdjęcia – każą zwracać uwagę raczej na utratę empatii patrzących niż jedynie utratę kończyn. Diagnostyczne oko to kolejny wynalazek nowoczesności, znieczulające chrześcijańską empatię na rzecz rzeczowości, która oczywiście powinna przynieść ulgę umęczonemu człowiekowi, ale ulga ta miała w ostateczności wymiar czysto instrumentalny i specjalistyczny. *Ecce Homo Prostheticus* – asamblaż natury i tech-

²⁵ K. Korsak, *Sztuka religijna w dawnych wiekach*, Poznań–Warszawa–Lublin 1949, s. 5. Jedynym wyjątkiem jest zdaniem autora Św. Brunon Jeana-Antoine’a Houdona.

²⁶ List Vincenta van Gogha do brata Theo z 14 VII 1885 r.; cytat z: P. Mantz, *Le Salon*, „Le Temps”, 17 V 1885, s. 1, za: vangoghletters.org/vg/letters/let515/letter.html (dostęp: 20 III 2021).

²⁷ H.A. Addison, *The God of Israel*, [w:] *Etz Hayim. Study Companion*, red. J. Blumental, J.L. Liss, New York 2005, s. 75–84.

²⁸ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.

nologii – brzmieć więc może nieledwie jak sarkazm²⁹. Czy to diagnostyczne oko nauki umożliwiło patrzenie na cierpiącego człowieka bez automatycznego – bo kulturowego – nakładania nań obrazu Chrystusa? Gdy patrzemy na polskie obrazy XIX-wieczne, widzimy wyraźnie, że prace Grottgera (np. *Po powstaniu*, 1864, MNWr.; *W Saskim Ogrodzie*, 1863, MNW) nie wykazują jeszcze żadnych wpływów diagnostycznego oka³⁰. Jednak to dokładnie w tym czasie, gdy działał Chmielowski, dokonywała się – pod wpływem postępu nauki i różnorodnych czynników kulturowych i cywilizacyjnych – paradoksalna przemiana w sposobie widzenia cierpienia: naukowy pragmatyzm pozwalał, by *homo prostheticus* („*homo prostheticus* jako żądny walki »szturmowiec«, jako wyzyskiwacz samego siebie”³¹) ciągle mógł służyć produkcji, choć był bezużyteczny jako żołnierz i nieważne było, iż ten pragmatyzm wymazywał cierpiącego Boga z obrazu człowieka. Nowy człowiek, zespolony z technologią, podlegał oglądowi mechanicznego oka kamery i ciągle mógł być cynicznie użyty przez państwo. Jak pisał sarkastycznie Sloterdijk, opisując nowe protetyczne imaginarium: „Osobowość została amputowana? Nie szkodzi – mamy dla was w magazynie nową”³². Ale ironia wszelakich części zamiennych nie zaprzeczała faktycznym nowym możliwościom. Wszak w Księdze Kapłańskiej napisano wyraźnie, że księdzem nie może zostać ten, „który ma skazę” – „ani niewidomy, ani chromy, ani mający zniekształconą twarz, ani kaleka, ani ten, który ma złamaną nogę albo rękę”³³. Watykański Kodeks Prawa Kanonicznego w artykule 1029, choć był sprecyzowany mniej szczegółowo i nie używał słowa „skaza”, to także podkreślał konieczność pełnej sprawności. To pewien paradoks, wszak Nowy Testament zrywał (choć – jak interpretował go David T. Mitchell – jedynie pozornie) z przekonaniem o niepełnosprawności jako znaku indywidualnego skażenia. Albowiem chociaż Chrystus zaburzył zalecenie segregacji fizycznej różnicy i wprowadził kwestię moralnego zobowiązania, to jednak w praktyce – cudownie uzdrawiając „skażonych” – ukazał paradoksalnie niemożliwość ich integracji i konieczność usunięcia ułomności³⁴. Oczywiście można jednak uznać, że wskazał konieczność integracji jako zobowiązanie, które w praktyce społecznej niekoniecznie było realizowane. Wojny i powstania przetaczające się przez Europę pozostawiły po sobie wiele osób z niepełnosprawnościami, wykluczającymi ich z określonych ról społecznych. Jednocześnie szacunkiem cieszyli się okaleczeni bohaterowie, którzy gotowi byli poświęcić swe życie na ołtarzu ojczyzny (w Polsce cieszyli się nim powstańcy styczniowi). Ta ambiwalencja – niepełnosprawność rozumiana jako „nieczystość” i zagrożenie oraz wykluczenie z niektórych praktyk religijnych – paradoksalnie umieszczała niepełnosprawnych w ramach etycznego dyskursu o wartości człowieka³⁵. Chmielowski odczuwać musiał zarówno tę ambiwalencję, jak i zasadniczą zmianę, którą przyniosła z kolei postępująca nowoczesność: w perspektywie XIX-wiecznej religijności był bohaterem narodowym, a choć miał dyskwalifikującą ułomność, to była ona jednak dla wspólnoty zobowiązaniem do miłosierdzia; w perspektywie areligijnej obok ewentualnego współczucia i szacunku był przedmiotem medycznego obiektywnego taksowania, które umożliwiało dopasowanie dobrej protezy. W tej opcji pełna integracja dokonać się mogła za cenę niewidoczności różnicy, spowodowanej przez ułomność: im lepsza proteza (wyższa technika), tym mniej szacunku i moralnych obligacji. Nowoczesna perspektywa, dając konkretną nadzieję w doczesnym życiu, bez ingerencji cudu, jednocześnie niwelowała szacunek wspólnoty – naprawiona usterka nie zobowiązywała już nikogo do niczego. Co z poczuciem własnej wartości? Tu dylemat za i przeciw nowoczesności trzeba było rozstrzygnąć we własnym sercu, także widząc, że miłosierdzie nie stało się niestety powszechną zasadą. Malując Chrystusa, Chmielowski skupiał się jedynie na głowie, pomijając ciało. Najwyraźniej, epifania twarzy stała się dla niego sposobem radzenia sobie z ambiwalencją własnego statusu, spowodowanego ułomnym ciałem, naznaczonym niepełnosprawnością. A jednak, sposób malowania płaszcza Chrystusa jest niecierpliwy i jakby pełen gniewu. *Ecce Homo* wyraża wszelkie niepokoje doby nowoczesności. W tym zakresie łączy trzy rodzaje spojrzenia i myślenia: po pierwsze, rozbłyskująca światłem architektura, z dającymi schronienie kamiennymi sklepieniami jako obrazem stabilności i ochrony Kościoła, sugeruje instytucjonalną ostoję; po drugie cierpiąca twarz Chrystusa z zamkniętymi oczami jest pełnym nadziei oczekiwaniem, że wzrok Zbawiciela spocznie na modlącym

²⁹ M. Fineman, *Ecce Homo Prostheticus*, „New German Critique”, 1999 (Winter), 76, s. 85–114. Fineman odnosi się do *homo prostheticus* z książki: P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. M. Eldred, Minnesota–London 1987, s. 446–451, zob. przyp. 28 *supra*.

³⁰ Diagnostyczne oko oraz także spojrzenie to temat wielu obrazów Luca Tuymansa i to jego malarstwa dekonstrukcja nowoczesności jest tu dla mnie inspiracją.

³¹ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu...*, s. 477.

³² *Ibidem*, s. 474.

³³ Księga Kapłańska 21,18–20, za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, s. 128.

³⁴ D.T. Mitchell, *Foreword*, [w:] H.-J. Stiker, *A History of Disability*, transl. W. Sayers, Ann Arbor 1999, s. X.

³⁵ *Ibidem*.

się – i w tym oczekiwaniu zawiązuje się zobowiązanie wobec tego, co boskie. Ale jest jeszcze trzeci rodzaj malowania – namalowany szybko płaszcz, utworzony z afektywnych gestów irracjonalizacji piękna „nescio quid”, sugerujący niepojętą wolę boską. Niepewność wobec jej wyroków uznać można za odsłonięcie problemu, który – dzięki nauce i nowoczesnym technologiom – da się rozwiązać. Nowoczesność obiecywała, że wszelkie skazy (także niedoskonałości ciała) znikną pod wpływem ludzkiej mocy i że niepewność losu nie musi być powierzona boskiej opatrności. Chmielowski pozbywa się obrazu, w którym nie potrafi pogodzić nowoczesnego malowania z odczuwaniem boskiej obecności. Sztuka nowoczesna musi zniknąć, by pojawił się Bóg.

ZNIKANIE PODOBIENSTWA

Wróblewski wydaje się z kolei ukazywać w ciągu od lewej do prawej narodziny ludzi ułomnych – ułomnych, powykręcanych, przenicowanych, którzy na zawsze utracili cechę bycia na boski obraz i podobieństwo. Cienie kolejnych ludzi nie są do nich podobne, a wszak podobieństwo człowieka i cienia związane jest z początkami malarstwa, tak przynajmniej zapewniał nas Pliniusz. Z kolei Platon w micie o jaskini, wskazując na podobieństwo rzeczy i cieni, jednocześnie nazywa te ostatnie fantazmatami. Victor I. Stoichita próbuje połączyć te dwie, wydawałoby się niezbieżne, a fundamentalne dla kultury europejskiej opowieści o cieniach – Pliniusza i Platona – zauważając, że pierwszy jest opowieścią o początkach sztuki, a drugi – o początkach mądrości³⁶. Jeśliby tak było, to obraz Wróblewskiego znamionuje kres: nie tylko nie da się niczego upamiętnić przez obrys jego cienia, ale nie ma jak się obrócić, by dojrzeć nie majaki, a prawdziwy świat i z niego zaczerpnąć wiedzę. Wszelkie porównania nie mają już sensu. To finał. Podczas rozmowy Adama i Tamtego w *Bracie naszego Boga* Adam rozpoznaje w żebraku „obraz i podobieństwo”, czego Tamten nie rozumie. I właśnie po tym Adam rozpoznaje w Tamtym Szatana, mówiąc doń: „zatem wielkie zwierciadło świata w tobie świeci pustką, matową pustką twojego bytu, której nie rozświetla nic”³⁷. By podkreślić deficyt Tamtego, który mówi o sobie „jestem inteligencją”, Adam dodaje „O, ileż w tobie brak, ileż brak”. Tę myśl powtórzył Wojtyła podczas kazania w Igołomii w 1967 r., gdy mówił o bracie Albercie, iż umiał w człowieku, jakkolwiek byłby upodlony i upadły, ujrzeć bożą iskrę, gdyż człowiek „nigdy nie przestaje być obrazem i podobieństwem Boga”³⁸. Jednak obraz Wróblewskiego jest krzykiem, że oto właśnie przestał. Ofiar nie da się upamiętnić, bo nie mają już swoich cieni; przerażające jest także to, że ofiara pierwsza z lewej jest niemal identyczna jak ofiara druga z lewej. To nie jest egzekucja podobna do *Rozstrzelania powstańców madryckich* Francisca Goi (il. 3), gdzie anonimowym i podobnym do siebie siepaczom odpowiada indywidualnie scharakteryzowana postać głównej ofiary, która na dodatek przyjmuje tuż przed śmiercią formę widlastego krzyża, na obraz i podobieństwo. Jeśli odnajdziemy w obrazie Goi odległą inspirację dla Wróblewskiego, to właśnie w sylwetce postaci z uniesionymi ramionami – u Goi wykoncypowanej wyraźnie w relacji z Ukrzyżowanym i jego ofiarą. U Wróblewskiego figura w formie widlastego krzyża pozbawiona jest heroizmu jak madrycki powstaniec: jest niewielka, przekręcona i przypomina kukielkę. Na dodatek odwraca się tyłem.

ZNIKANIE ŻYWYCH

Ustalenie strat biologicznych społeczeństwa polskiego po II wojnie światowej wynikało nie tylko z trudności podobnych szacunków, ale też z przyczyn politycznych: dopiero po 1989 r. stało się dla wszystkich oczywiste, że wyliczenia powinny obejmować mieszkańców w granicach sprzed roku 1939 „przynajmniej do lipca 1944 r., kiedy to PKWN zawarł porozumienie z rządem ZSRR”, a ponadto możliwe stało się nareszcie otwarte prowadzenie prac nad ustaleniem strat nie tylko na dawnych polskich Kresach Wschodnich, ale także związanych z deportacją w głąb ZSRR³⁹. Dla przykładu, pod koniec 1942 r. na terenie ZSRR pozostawało 681 tys. obywateli polskich, z czego 68 tys. w tamtejszych więzieniach i łagrach⁴⁰. W praktyce oznaczało to,

³⁶ V.I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 8.

³⁷ Wojtyła, *Brat naszego Boga*..., s. 48.

³⁸ *Świadectwo oddania bez reszty*..., s. 45.

³⁹ W. Grabowski, *Raport. Straty ludzkie poniesione przez Polskę w latach 1939–1945*, [w:] *Polska 1935–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. T. Szarota, W. Materski, Warszawa 2009, s. 13.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 31.



3. Francisco de Goya, *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, 1814, Muzeum Prado w Madrycie, źródło: File: El Tres de Mayo, by Francisco de Goya, from Prado thin black margin.jpg – Wikimedia Commons

że nie bez znaczenia było kto i kogo liczy oraz że były żałoby, których nie można było wyrażać publicznie. Umarli mieli zniknąć z pamięci, co ułatwić miał brak ich pochowanych ciał i grobów. Jednak, choć *Ecce Homo* znalazło się poza granicami kraju, doczesne szczątki Adama Chmielowskiego spoczywały do 1948 r. na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, po czym przeniesiono je do tamtejszego kościoła Ojców Karmelitów Bosych⁴¹. To zresztą jakby szczątki dwóch ludzi, bo jak pisał Karol Wojtyła, trawestując Mickiewiczowską frazę o Konradzie: „Umarł Adam Chmielowski, a narodził się Brat Albert”⁴². To nawiązanie do Adama Mickiewicza i napisu Konrada, więźnia osadzonego w carskiej celi (i jego przemiany z Gustawa w Konrada) aktualizuje się zarówno w świetle nadziei władz PRL-u, że uda im się stworzyć nowego człowieka, jak i w świetle gniewu Konrada dotyczącego wywózek ludności cywilnej na Sybir. Przeistoczony Konrad wadzi się z Bogiem, nazywając go carem. Tu Mickiewicz jest na wskroś nowoczesny. Tym bardziej był taki Stefan Żeromski, gdy pisał o Chmielowskim, bo jak powiedział ks. Wojtyła w roku 1958, po prostu brata Alberta nie zrozumiał⁴³. Nie rozumiał tego, co po prostu dlań zniknęło.

ZNIKANIE GRUNTU POD NOGAMI

Lwów, gdzie przechowywano *Ecce Homo* i gdzie mieszkał Lem, przyszedł autor opowiadania *Jak ocalał świat*, znalazł się 1 września 1939 r. pod okupacją niemiecką. Siedemnaście dni później, po ataku Armii Czerwonej na Polskę, rozpoczęła się pierwsza okupacja radziecka. Podobnie dwie okupacje przeżyła rodzina Wróblewskich w Wilnie. Sowietci wycofali się ze Lwowa w wyniku ataku Niemiec na ZSRR 22 czerwca 1941 r. Druga ich okupacja rozpoczęła się wraz z przesuwaniem się frontu na zachód i ponownym wkrocze-

⁴¹ *Świadectwo oddania bez reszty...*, s. 9. Od 1983 ciało spoczywa w domu generalnym sióstr albertynek przy ul. Woronicza 10 w Krakowie.

⁴² K. Wojtyła, *Wielkość nadzryrodzona* [homilia wygłoszona 23 XI 1958], [w:] *Świadectwo oddania bez reszty...*, s. 10.

⁴³ *Świadectwo oddania bez reszty...*, s. 9.

niem Armii Czerwonej do miasta w styczniu 1944 r. Nowe granice wschodnie, narzucone Polsce w wyniku konferencji w Jałcie (luty 1945) spowodowały, że obraz *Ecce Homo* znalazł się nieodwołalnie poza terytorium kraju. Długo nie było wiadomo, czy przetrwał. A nawet gdy okazało się, że fizycznie istnieje, to istotnie zmienił się jego status – nie należał już do polskiej społeczności, bo w wyniku okupacji ziem wschodnich II RP przez ZSRR Kościół katolicki obrządku łacińskiego utracił 2 mln wiernych⁴⁴, a własność kościelna została upaństwowiona. *Ecce Homo* zyskiwał status nieomal „agenta kontrrewolucji”, nie tylko jako obraz religijny i polski, ale także dlatego, iż związany był z osobą prowadzącą działalność charytatywną, a wszelka tego typu aktywność została odtąd zabroniona. Tymczasem w nowej Polsce szczególnie ważna w wezbranej religijności (szacuje się, że ruch pielgrzymkowy w 1946 r. objął ponad 4 mln wiernych) stała się opowieść o Męce Pańskiej i porównywanie cierpień narodu do męki Zbawiciela⁴⁵.

Na pytanie, czy nowa ikonografia religijna była możliwa, odpowiedział Wróblewski za pomocą formuł przeczących, ukazując mękę nieobecności i niewiary. Dla niego utrata Boga była dramatem, powiązał ją ze śmiercią i rozstrzelaniem. Jako artysta pragnął się doń zbliżyć: „Człowiek, im bardziej zbliża się do potęgi Stwórcy, tym bardziej musi się strzec samowoli i działania ubocznymi względami – sławy i mienia – powodowanego. Tym bardziej musi działać pod natchnieniem, instynktownie, mistyczną ekstazą modlitewną”⁴⁶. *Ecce Homo* Chmielowskiego wykazuje podobny paradoks: historycznie usankcjonowany wizerunek Chrystusa – właściwie symbol – na tle antykizującej architektury skontrastowano z bezradnością i nieporadnością w przedstawianiu umęczonego ciała. Tę pozorną nieporadność uznać należy za celową, gdyż naturalizm z jego sztuczkami artyście najwyraźniej nie pasował. Płaszcz Chrystusa oglądany w perspektywie lat 40. XX w. jest bezformiem, przypomina bezkształtne plamy zakładników Jeana Fautriera. Cyniczny i historyczny rozum został uciszony, by dać wybrzmieć temu, co niewypowiadalne, bo dotychczasowy język okazał się niewydajny, nieadekwatny. Taki był – wyartykułowany wiele lat po śmierci Chmielowskiego – język sztuki *informel*. Płaszcz Chrystusa – malowany szybko, jakby w rozstrojeniu, w rezygnacji i bezsile, w której jest rodzaj zawierzenia temu, co instynktowne – przenosi nas z historycznej przeszłości w dosadną i zmysłową terażniejszość. Chmielowski, wspominając malarzy monachijskich, którzy odnieśli sukces, zauważył, że szukają przesłicznych efektów, a posługując się diabelską rozpustą pędzla powodują, iż ich płótna pełne są ekscentryczności i wręcz półdiabelskiego uroku. Choć podziwiał smak i kunszt tych dzieł, dostrzegał też, że wraz z chęcią zysku i sławy twórczość ich zmienia się w potworną fabrykę. Główny zarzut, jaki postawił temu przemysłowi Chmielowski to fakt, iż „malowanie i rysunek nie są tu uważane za środek – do przedstawienia myśli”, lecz „za cel sztuki i ostatnie słowo”⁴⁷. Myślenie malarstwem prowadzi do konstatacji, że obrazom „dobrze robią naiwne plamy, nawet tak wysoce religijnym obrazom Perugina”, gdyż poza wszystkim „tłumaczą inteligencję!”⁴⁸. Płaszcz Chrystusa zbudował Chmielowski z „naiwnych plam”, przenosząc koncepcję obrazu z zaprojektowanej przyszłości na bezradną i kruchą terażniejszość. Jednak płaszcz-plama, wyrażający niepewność języka i niemożność reprezentacji, nie nadawał się jako drogowy wskaz – uznano przeto w Kościele, że płaszcz zmienia się w serce⁴⁹.

ZNIKANIE STAREGO PORZĄDKU Z POWODU PAŃSTWOWEJ MODERNIZACJI

W okresie od podjęcia się przez artystę malowania obrazu *Ecce Homo* w kościele św. Ducha we Lwowie w roku 1879⁵⁰ do momentu sprowadzenia go z powrotem do Polski, do Krakowa, dokąd przybył samochodem 21 lipca 1978 r. o godzinie 18.00, witany m.in. przez grono księży z biskupem Albinem Małysiakiem oraz siostry albertynki i braci karmelitów bosych⁵¹, minęło nieomal stulecie. Z dat wynika, że artysta zaczął malować obraz w momencie, gdy kościół był własnością sióstr dominikanek (1879), pod wezwaniem

⁴⁴ R. Dzwonkowski [SAC], *Straty osobowe Kościoła katolickiego obrządku łacińskiego pod okupacją sowiecką w latach 1939–1941 i 1944–1945*, [w:] *Polska 1935–1945...*, s. 332.

⁴⁵ Zaremba, *op. cit.*, s. 493.

⁴⁶ A. Wróblewski, [Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym], rękopis artysty z 1948, [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, s. 68.

⁴⁷ Fineman, *op. cit.*, s. 155

⁴⁸ Michalski, *Brat Albert...*, s. 165.

⁴⁹ Do serca porównał ubiczowaną pierś Chrystusa okrytą chlamidą arcybiskup Szeptycki, powtarza to G. Ryś, *Ecce Homo*, Kraków 2013, s. 58 i n.

⁵⁰ *Adam Chmielowski, Brat Albert 1846–1916. Katalog wystawy...*, s. 34.

⁵¹ s. A. Faron, *Ecce Homo. Historia obrazu*, Kraków 1998, s. 31 i 70.

św. Katarzyny Sieneńskiej. W rezultacie kasaty tego zakonu kilka lat później (1882), w wyniku reform cesarza Austrii Józefa II, kościół został przekazany cerkwi grekokatolickiej działającej odtąd w ramach seminarium metropolitalnego; świątynia po przebudowie otrzymała nazwę Ducha Świętego⁵². Ocena skutków reform imperium habsburskiego w zakresie zamykania polskich klasztorów jest podzielona, niemniej rozbitcie struktur zakonnych wiązało się ze zdeprecjonowaniem ideału życia zakonnego⁵³, tym bardziej jeśli zakonnice i zakonnicy nie zajmowali się nauczaniem w ramach „zetetyzowanego, centralnego programu nauczania”⁵⁴. Reformy ponadto podporządkowały zakonników jurysdykcji biskupów, a zakony żebrzące „zostały szczególnie dotknięte wydanym w 1789 r. zakazem kwesty i przejściem na pensje rządowe”⁵⁵. W sumie można uznać, że tak głęboka zależność egzystencji zakonów od państwa była przejawem postępującej nowoczesności i symptomem – jak zauważyła Ewa Jabłońska-Deptuła – desakralizacji życia pod wpływem prądu Oświecenia oraz ugruntowaniem w świadomości społecznej przekonania o małej ich użyteczności⁵⁶. Chmielowski nie mógł oczywiście wiedzieć, że dawny kościół Dominikanek lwowskich ulegnie zniszczeniu w czasie II wojny światowej (została jedynie barokowa wieża), niemniej wiedział o kasacie zakonu i z pewnością stykał się z siostrami dominikankami, więc namalowanie w Krakowie tło obrazu odnieść można do tego kościoła z czasów, gdy mieszkał we Lwowie i przyjaźnił się z Leonem Wyczółkowskim.

Status obrazu *Ecce Homo* także się zmieniał – od towarzysza duchowych przemian i artykułowanych pytań i wątpliwości, po obraz-objawienie, obraz-obiekt muzealny oraz nawet towar wymienny (wydobyto go z ZSRR drogą wymiany na pracę Iwana Trusza), po zupełnie wyjątkowy statut, jaki został mu nadany dzięki późniejszej kanonizacji artysty. Obecnie płótno znajduje się w kościele o tej samej nazwie, tuż obok Domu Generalnego Sióstr Albertynek w Krakowie, a pod obrazem znajdują się doczesne szczątki twórcy oraz jego uczniowie – siostry albertynki Bernardyny Marii Jabłońskiej. Wiemy, że obraz towarzyszył Chmielowskiemu w wielu podróżach – choć rozpoczął go we Lwowie, prace kontynuował też dziesięć lat później, gdy mieszkał u paulinów na Skałce w Krakowie⁵⁷; miał go ze sobą i w nowicjacie jezuitów, i w Kudryńcach na Podolu gdy obok, w kościele w Żwańcu (koło Kamienia Podolskiego) artysta malował polichromię z podobnym przedstawieniem *Ecce Homo*⁵⁸. Wiemy także, że obraz – choć nieukończony – służył nie tylko osobistej medytacji, ale także kontemplacji wielu osób. Jak napisała s. Asumpta Faron w oparciu o zebraną historię ustną, Chmielowski „spędzał przed sztalugami długie godziny, więcej kontemplując to znieważone Oblicze, niż używając pędzla i farb”⁵⁹. W takiej perspektywie obraz uznać można za towarzysza życia. Niedokończony *Ecce Homo* zawierał w sobie poczucie porażki i niespełnienia, był jednak naznaczony czymś, co nie pozwala upaść, co wyzwala moc stawiania się. Skończony również ma w sobie element porażki, wszak artysta dokończył go jedynie formalnie, jak sam to określił „po rzemieślniczemu”⁶⁰. Zgoda na nieobecność najbliższego towarzysza (przez długie lata na obrazie znajdowała się jedynie głowa Chrystusa⁶¹), czyli odstąpienie go arcybiskupowi Szeptyckiemu, określa gotowość na ofiarę „naprawdę mówi, co to jest ubóstwo i co to znaczy nie być przywiązanym”⁶². Zniknięcie jako ofiara to dla nowoczesności niepojęte; w nowym paradygmacie ofiara jest po prostu stratą.

A jednak, gdy ks. Michalski chciał zobaczyć obraz u ks. metropolity Szeptyckiego, zdziwił się, że pracę przeniesiono do muzeum archidiecezjalnego⁶³. Muzeum to wszak przestrzeń świecka. Obraz prezentowany był też w Muzeum Narodowym w Warszawie, w związku z wystawą retrospektywną artysty w 1939 r. Po zajęciu Lwowa przez Armię Czerwoną trafił do Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie. Dzisiaj, gdy powrócił do kościoła, ludzie – jak pisała s. Asumpta Faron – przynoszą mu swoje cierpienia „i jakże często odchodzą przeobrażeni”⁶⁴. Dla historyka sztuki fascynujący pozostać musi zmieniający się status obiektu,

⁵² *Ibidem*, s. 31.

⁵³ E. Jabłońska-Deptuła, *Zakony diecezji przemyskiej 1772–1938*, „Nasza Przeszłość”, 46, 1976, s. 218.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 217.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 212–213.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 218.

⁵⁷ Ryś, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁸ Faron, *op. cit.*, s. 32.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 33.

⁶⁰ Ryś, *op. cit.*, s. 13.

⁶¹ *Ibidem*, s. 15.

⁶² *Ibidem*, s. 14.

⁶³ S. Assumpta pisze, że obraz znajdował się w „prywatnych zbiorach metropolity Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie”, jednak pod koniec życia metropolita przekazał obraz do Muzeum Archidiecezjalnego we Lwowie „pod opiekę mnichów bazylikańskich studentów”, samym braciom ofiarowując kopię obrazu, za: Faron, *op. cit.*, s. 40.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 38.

w którym tylko jeden jego rodzaj (dzieło sztuki przynależne do systemu muzealnego) jest ściśle związany z nowoczesnością. Ten sam obraz stawał się raz obiektem kultu, innym razem – przedmiotem muzealnym, odczytywanym w kontekście prądów artystycznych.

UTOPIA URZECZYWISTNIONA I RATUNKOWA RETROTOPIA⁶⁵

Dzięki zachowaniu indywidualistycznej i duchowej religii nowocześni mogli pozostać religijni, zarazem świeccy i pobożni⁶⁶. Dominujący w XIX w. mit państwa narodowego czynił tożsamość Polaków pod zaborami trzech mocarstw swoistym bytem w zawieszeniu, pozbawiał ich tych prerogatyw i aspiracji, jakie można było realizować jedynie w ścisłej współpracy państwa i nowoczesności. Zsyłki na Sybir, wymuszona emigracja, rusyfikacja i cenzura – tak to wyglądało w zaborze rosyjskim, gdzie dokonywał się jednocześnie skokowy wzrost przemysłu i rozwój kolei, a polscy inżynierowie i artyści byli niejednokrotnie traktowani łaskawie. Wydaje się wręcz, że narodowo-państwowy zapał był na tyle silny, że sprawiedliwość społeczna powinna być realizowana jedynie wówczas, gdy służyła państwowości. W zrozumieniu tego ścisłego związku rytualnego konsensusu i rytualnej przemocy pomoże oczywiście historia aliansu tronu i ołtarza. Jak pisał mediewista Philippe Buc – kluczowy jest „budujący konsensus ryt, który staje się narzędziem polityki z pozycji siły” i w rezultacie może stać środkiem, „przy pomocy [którego] król sankcjonuje swoją *maiestas*, a Samson dochodzi do osobistej zemsty”⁶⁷. Rytuály sakralne w modernizującej się Polsce ciągle służyły temu, co Buc nazywał wyrównywaniem doczesnej równowagi między możnymi (*potentes*) i bezsilnymi (*pauperes*). Marksisci powiedzieliby, że emancypacja różnych grup społecznych dokonywała się po szczegółowej kalkulacji, na ile przyda się państwu. Kontynuatorzy Émile’a Durkheima z kolei uznaliby zapewne, że regulacja stosunków społecznych umożliwiała mocno nadszarpniętą integrację, wzmacnianie więzi jednostki ze społeczeństwem oraz zachowanie godności i sprawczości. Tak czy inaczej, trochę później Bóg okazał się potrzebny w pierwszej fazie komunistycznej rewolucji, oprawa religijna nie przeszkadzała początkowo Władysławowi Gomułce, pierwszemu sekretarzowi Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej i ministrowi ziem odzyskanych, np. w obchodach Święta Zwycięstwa, czy Bolesławowi Bierutowi, prezydentowi Krajowej Rady Narodowej. Państwowe uroczystości miały charakter quasi-sakralny, a sekwencja ponizienie-wywyższenie pozwalała wybrzmieć emocjom w starych, przedwojennych strukturach komunikowania, zapewniających społeczną spójność i więź oraz stabilizację. A choć w różnych fazach rewolucji rola Boga zmieniała się, to początkowo on sankcjonował społeczny konsensus. Można to ująć w ramy pre-sekularnej⁶⁸ fazy rewolucji, która w zamierzeniu miała być oczywiście sekularna. Pre-sekularna faza odpowiadała zatem rewolucji łagodnej. Docelowo, jedność obywateli państwa miała zostać osiągnięta na gruncie ideologii tzw. socjalizmu naukowego. Wedle niektórych badaczy komunizm może być rozpatrywana jako rodzaj religii⁶⁹. Liturgia katolicka, zanim nie opracowano świeckich rytuałów (będących we współczesnym państwie – jak uważał Carl Schmitt – zsekularyzowanymi konceptami teologicznymi), była dla państwa funkcjonalna. Później dokonano transferu wyobrażeń z Kościoła na państwo⁷⁰, a spektakle, jakie społeczeństwu oferowano, charakteryzowały się zatracaniem łączności między duchem a formą zewnętrzną.

⁶⁵ „Mianem retrotopii nazywam zjawisko pochodne negacji drugiego stopnia – a więc coś, co jest negacją negacji dokonanej przez utopię”, za: Z. Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018, s. 9.

⁶⁶ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 53.

⁶⁷ P. Buc, *Pulapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, przeł. M. Tomaszek, Warszawa 2011, s. 63.

⁶⁸ Triadyczny schemat historii Europy: presekularność, sekularność i postsekularność, za: J. Beaumont, K. Eder, *Concepts, Processes and Antagonisms of Postsecularity*, [w:] *The Routledge Handbook of Postsecularity*, red. J. Beaumont, London–New York 2019, s. 10.

⁶⁹ M. Kula, *Communism as Religion*, „Totalitarian Movements and Political Religions”, 6, 2005, 3, s. 371–381; idem, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003. Yuval Noah Harari z kolei pisał: „Idea, na której opierają się humanistyczne religie, takie jak liberalizm, komunizm i nazizm, jest poglądem, że w *homo sapiens* kryje się jakaś wyjątkowa i święta właściwość, która jest źródłem wszelkiego sensu i władzy we wszechświecie. Wszystko, co wydarza się w kosmosie, ocenia się jako dobre lub złe w zależności od tego, jak wpływa na *homo sapiens*”, za: idem, *Homo Deus. Krótka historia jutra*, przeł. M. Romanek, Kraków 2018, s. 73. Idea *religion civile*, wzięta z: J.J. Rousseau, *Umowa społeczna*, przeł. A. Peretiatkiewicz, Kęty 2007 (rozdz. „O religii społecznej”, s. 98–106), jest dziś przedmiotem wielu studiów, por. J. Santiago, *From „Civil Religion” to Nationalism as the Religion of Modern Times. Rethinking a Complex Relationship*, „Journal for the Scientific Study of Religion”, 48, 2009, 2, s. 394–401.

⁷⁰ Buc, *op. cit.*, s. 275.

ZNIKANIE ŚWIATA: FERVET IGNOMINIA, FRIGESCAT INVIDIA

„Mówisz jak czerwony. Nie lękaj się, każda rewolucja chętnie przypnie na swoich sztandarach emblematy z Wieczerzą Pańską. Tu jest początek komuny” – pisał Karol Wojtyła w jednej z pierwszych wersji *Brata naszego Boga*⁷¹. Władza w fazie rewolucji łagodnej używała obficie obrazów świętych, świętowała Wielkanoc, Boże Narodzenie i Boże Ciało⁷². Widać to wyraźnie chociażby na kadrach Polskiej Kroniki Filmowej (PKF). Oglądamy tam na przykład czerwcowe „święto ludowe” z mszą i ołtarzem polowym (PKF nr 19, 1946), pogrzeb państwowy z ceremoniałem katolickim i udziałem księży (PKF nr 38, 1946) czy procesy z wyeksponowanym na sali sądowej krucyfiksem (PKF nr 42, 1946). Obrazy święte służą tu nowej władzy, jednak aby poprawnie realizowały swoje zadanie, obrazy te miały znaczyć coś innego – pełnić rolę funkcjonalną, a nie egzystencjalno-światopoglądową. Napięcie między Nieznajomym a bratem Albertem, zarysowane w *Bracie naszego Boga* polega na tym, że Nieznajomy w obliczu nieszczęścia i zła tego świata pragnie wyzwolić gniew, brat Albert zaś – ofiarę i miłosierdzie. Tradycja łącząca Nieznajomego z Leninem⁷³ wprowadza nas w sam środek znikania i zmiany świata. Tego znikania świata, który tak przejmująco przedstawi później Lem. Wojtyła w swej sztuce podkreśla, że o miłosierdziu Nieznajomy nie ma pojęcia. Chciałoby się powiedzieć po lekturze Lema, że podczas rewolucji bezpowrotnie zniknęły wszystkie rzeczy na „m”. Przekaz *Ecce Homo* to bowiem solidarność z tymi, co zblądzili, co zostali odrzuceni i z braniem na siebie cudzych grzechów⁷⁴. Można więc powiedzieć, że *Brat naszego Boga* powstaje w momencie, gdy obrazy święte miały stać się czymś radykalnie innym w związku z zaprojektowaniem znikania świata; ich znaczenie dla egzystencji musiało więc być na nowo wyjaśnione, by nie przepadło z kretesem. Okrzyk Piłata „Oto człowiek!” znaczył wedle św. Augustyna tyle, że upokorzenie i sponiewieranie godności powinny ostudzić gniew i nienawiść. Święty Augustyn wyraził to niezwykle obrazową formułą „fervet ignominia, frigescat invidia” – czyli kiedy hańba Chrystusa została doprowadzona do wrzenia, to nienawiść powinna zamarznąć⁷⁵. A jednak, zapalczliwość w poniewieraniu człowieka nie skończyła się, jak wiadomo, wraz z końcem II wojny światowej. Jakże zatrzymać tę zawziętość, gdy władza wykorzystuje wojnę, by posunąć się dalej, by ekstremalne przesunięcie granic wrażliwości wykorzystać dla swoich celów? Naprzeciw Nieznajomego w sztuce Wojtyły stoi Adam Chmielowski; możemy sobie jednak wyobrazić, że po wyeksponowaniu *Ecce Homo* w Krakowie naprzeciw niego staje przerażony inżynier Klapaucjusz. Dosłownie znikanie Boga ukazał Andrzej Wróblewski – w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* tak zinterpretować można pojawiającą się w tle sylwetkę z uniesionymi ramionami, przypominającą kształt widlastego krucyfiks lub postać potępioną, w smudze ciemności. Jest to być może parafraza postaci ze sceny *Sądu Ostatecznego* – drzeworytu, jaki Wróblewski wykonał w 1946 r.⁷⁶ (il. 4). Jednak na drzeworycie – inaczej niż na płótnie z 1949 r. – postać ukazana jest przodem i oczywiście bez nienaturalnego skreślenia ciała wokół osi, powodującego, że od pasa w dół postać przedstawiona jest przodem, a od pasa w górę – tyłem. Postać z *Rozstrzelania surrealistycznego* jest przenicowana, przekreślona wokół własnej osi – nie może być zbawiona; nie jest wszak stworzona na boskie podobieństwo. Nawet jeśli nie jest ukrzyżowanym Bogiem odwracającym swą twarz, to rozstrzelanie człowieka – odbywające się w pustce, w ciasnej horyzontalnej przestrzeni bez skrawka nieba – nie może być traktowane jak ofiara. Dokonuje się jako akt bezsensownego bestialstwa. Czy jest to zatem przedstawienie rozstrzelania, czy raczej utraty wiary? Pewne wskazówki dać może wnikliwsze przyjrzenie się drzeworytowi Wróblewskiego. Po pierwsze, ikonograficznie przedstawienie jest kombinacją *Sądu Ostatecznego* (waga) oraz Apokalipsy (trąby). Pomiąć można w tym momencie dyskusję teologiczną, co faktycznie będzie ważne – czy dobre, czy złe uczynki, bo waga jest w stanie idealnej równowagi, nic nie powoduje, że szale przechylają na którąś ze stron. A zatem sąd nad ludźmi nie jest zależny od ich postępów, od ich życia, to co robili nie ma żadnego znaczenia. Zaskakująco przedstawiony jest Bóg – nie dość, że twarz ukazana jest *en trois quatre*, to co gorsza – ucięta na wysokości brody; sprawia to wrażenie, jakby Bóg pogrążył się, tonął, a jednocześnie odwracał. Wyraz strapienia (frasobliwość) z pewnością nie przynależy do scen ani *Sądu*, ani Apokalipsy – finalny triumf sprawiedliwości wskazywać powinien wszak na jasną i niezmaconą twarz, a sądenie grzeszników – ewentualnie na gniew.

⁷¹ Wojtyła, *Dziela literackie...*, s. 223.

⁷² Por. A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011.

⁷³ Ryś, *op. cit.*, s. 35.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 33.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 25.

⁷⁶ *Unikanie stanów pośrednich...*, il. 584, s. 639 (drzeworyt w kolekcji prywatnej).



4. Andrzej Wróblewski, [Sąd Ostateczny], 1946, kolekcja prywatna,
za: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*,
red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, s. 637

Co więcej, twarz Boga jest ciemna, jakby w negatywie. To nie tyle i nie tylko *Deus otiosus*⁷⁷, ale ktoś obwiniający samego siebie. Bóg, który to, co stworzył, ocenia z poczuciem winy, że nie jest dobre. Tak wygląda kres. Wskazuje na to także odwrócenie i zakłócenie symboliki wszechmocy i doskonałości Boga – litery alfa i omega są tu nie tylko odwrócone, ułożone krzywo i nie na jednym poziomie, ale litera, która miała być alfą, zmienia się w symbol ryby, tak jakby Chrystus reprezentujący łaskę, a nie prawo, poniósł klęskę. Łaski nie ma. Wskazuje na to bezapelacyjnie przerażająca dolna partia kompozycji drzeworytu. Mamy tu po pierwsze niepojętą inwersję (trudno sobie wyobrazić, że Wróblewski, robiąc drzeworyt, nie wiedział o inwersji przedstawień w odbicie): patrząc heraldycznie, tam, gdzie po prawicy Boga powinni być zbawieni, dzieje się odwrotnie: mamy totalne spadanie w otchłań. Ale, pod drugie, ci co po przeciwstawnej stronie powinni być zbawieni, choć mają ręce wyciągnięte ku górze i ciała wyprostowane, także sprawiają wrażenie spadających w dół. Wszyscy nieodwołalnie lecą w dół, bez nadziei i łaski; zbawienia i nieba nie ma. Nie ma nawet męki, nikt spadających w dół nie zaciąga do piekła, nie ma też żadnych pośredników (np. ważącego duszę Michała Archanioła) – jest strapiiony i odchodzący, patrzący „przez ramię” na nieodwołalny upadek wszystkich (i klęskę samego siebie) Bóg. Ci, co właśnie zmartwychwstali, w postawie wyprostowanej, z rękami wzniesionymi ku górze – wstali z grobu tylko po to, by spaść w dół. Wyprostowali się w nadziei, że się uniosą, ale nieoczekiwanie lecą w dół, w ciemną otchłań. Podział na dwa pola – zbawionych i potępionych – jest więc tylko powtórzeniem klasycznego schematu ikonograficznego, po to, by dokonać ideowej subwersji. Wszystkich czeka to samo: wielkie spadanie. Po jednej i drugiej stronie są jasne i ciemne postacie. Szczególnie przejmująca jest postać w formie widlastego krucyfiksu – choć jest jasna, jest najbardziej poszarpana, nadwyrężona, z włosami uniesionymi ku górze, jakby stanęły dęba. Jeśli to postać kogoś wierzącego w sens *imitatio Christi*, to artysta ukazuje moment deziluzji. Wszystko na nic⁷⁸. Czy uznać można, że rozpad i unicestwienie świata dokonuje się w wyniku zniknięcia Boga, w momencie, gdy utraty nie można już dłużej ujmować jako ofiary? Wiele wskazuje na to, że *Rozstrzelanie surrealistyczne*, ukazując śmierć, przedstawia koniec, a nie moment przejścia. Jedyne, co się ostało, to ludzka solidarność wyrażona uściskiem dłoni. Wróblewski pokazuje ustępowanie Boga jako dramatyczny rewers wszelkich nawróceń, w jakie obfitowała sztuka potrydencka. Wzorował się na niejednokrotnie antyklerykalnych i antykościelnych grafikach meksykańskich, pracach wykonanych przez artystów z kolektywu Taller de Gráfica Popular – Leopolda Méndeza, Artura Garcii Bustosa, Alberta Beltrána, Fernanda Pacheco De Castro⁷⁹ (il. 5). Robił to konsekwentnie, bo uznał iż „trzeba być Synem marnotrawnym, Rembrandcie; trzeba wszystko zniszczyć i upaść zupełnie, aż do najgłębszego dna, aby wrócić – do starego młyna nad Renem”⁸⁰. Inaczej niż Chmielowski, Wróblewski uznaje, że cena zniszczenia domu, wpływów matki czy wykształcenia domowego jest odkupiona, gdy się zostanie wielkim malarzem. Jednocześnie jednak przyznaje, że choć w momencie optymizmu kopnął „w zadek rodzinę, pracownię i pana Boga”⁸¹, to samobójstwo może przybierać formę duchową „przez zdeptanie Najświętszego”⁸². Po pięciu latach od tych decyzji – gdy stalinizm przeminął – nie potrafił już zapomnieć i stać się samemu takim jak ci, z których szydził. Uznał, że ma prawo dysponować własnym życiem⁸³.

ZNIKANIE KLERYKALNEGO ZNIEWOLENIA I SPRZECIW WOBEC NĘDZY

Jak do porównania Chmielowskiego i Wróblewskiego odnieść by się mogli specjaliści od polskiej sztuki nowoczesnej – Andrzej Turowski i Piotr Piotrowski? Dla Turowskiego, broniącego autonomii sztuki oraz inwencyjnego języka, kluczowa była wiara w utopię artystyczną, „która podtrzymywała krytyczną relację

⁷⁷ Por. *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa 2013; J.M. Ruszar, *Wizerunki Boga i człowieka w literaturze polskiej ostatnich stu lat*, nowynapis.eu/tygodnik/nr-22/artykul/wizerunki-boga-i-czlowieka-w-literaturze-polskiej-ostatnich-stu-lat (dostęp: 11 VI 2021).

⁷⁸ Za inspirującą dyskusję nad drzeworytem serdecznie dziękuję dr Agnieszce Patale z Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁷⁹ *Wystawa grafiki meksykańskiej* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 1949. Na wystawie pokazano m.in. wymienionych artystów. Przed wystawą Méndez odwiedził Polskę (*ibidem*, b.s.). Grafiki meksykańskie z kolekcji MNW (teka „Estampas de Revolución Mexicana”) zostały wpisane do inwentarza dopiero w 1961 r., chociaż – jak mi wyjaśniła dr Anna Manicka, kustosz Gabinetu Grafiki i Rysunków Współczesnych – prawdopodobna w tym przypadku była reinwentaryzacja.

⁸⁰ Wróblewski, [Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym]..., s. 77.

⁸¹ *Ibidem*, [notatka z 26 I 1948], s. 107.

⁸² *Ibidem*, s. 117.

⁸³ A. Wróblewski, *List do Krystyny Wróblewskiej*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich*..., s. 710–711.



108

Grabado de Fernando Castro Pacheco.

5. Fernando Castro Pacheco, *Los Cristeros Control la Enseñanza en el Campo*, 1947, (reprodukcja za: „450 años de lucha: homenaje al pueblo mexicano”, Taller de Gráfica Popular, México 1960), dzięki uprzejmości Hecho a Mano Gallery, Santa Fé

między dziełem a światem”⁸⁴. Niezgadzaćemu się z nim Piotrowskiemu bliżej było do Borisa Groysa, uważającego, że najpoważniejszym błędem awangardy w relacji do komunizmu była – jak kontrowersję opisywał zwięźle Turowski – „utrata jej kontaktu z rzeczywistością”, a dalej świadoma mistyfikacja rewolucyjnego świata, czyli „uznania fałszu za rzeczywistość i służenie wielkiemu kłamstwu”⁸⁵. Sam Piotrowski w *Artyście między rewolucją a reakcją* pisał bowiem wprost, że należałoby założyć, iż totalitaryzm zawarty był *implicite* w programach awangardy. Autor wyjaśnia to, posługując się myślą Alberta Camus z *Człowieka zbuntowanego* – słuszny bunt należy do teraźniejszości, rewolucja zaś związana jest z podążaniem za utopią w stronę przyszłości, której osiągnięcie możliwe jest za cenę perspektywy historycystycznej, uświęcającej użyte środki, a przeto usprawiedliwiającej „zabójstwa”. Dlatego błąd awangardy nie polegał, zdaniem Piotrowskiego, na buncie (bo w istocie chodziło tu o sprzeciw wobec „nędzy i niesprawiedliwości, zbrodni i zniewoleniu burżuazyjnego i klerykałnego świata”), ale na zignorowaniu rzeczywistości, co – jak dodawał autor – nie tylko nie było konieczne, ale wręcz zmieniło bunt w zbrodnię, a „szlachetne motywacje rewolucji w konformizm reakcji”⁸⁶. O ile historia sztuki dość długo nie dostrzegała tego problemu, stając po stronie determinizmu dziejowego i awangardowej inwencyjności, łączonej z artystyczną wolnością, o tyle w przypadku dzieła Chmielowskiego od początku obeszła się z nim dość bezwzględnie właśnie ze względu na formę. Tadeusz Dobrowolski uznał na przykład, że malarz nigdy nie przekroczył granic przeciętności⁸⁷, a ostatnio dosadnie o *Ecce Homo* wyraził się Janusz Krupiński jako o słabym obrazie („Nie łatwo wziąć błędy tego malarstwa za

⁸⁴ A. Turowski, *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 503.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 503.

⁸⁶ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 166–167.

⁸⁷ A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 335.

dobrą monetę⁸⁸). Idąc za myślą Piotrowskiego, można powiedzieć, że obraz Chmielowskiego został dzisiaj zawłaszczony przez porządek instytucji kościelnej („klerykalnego świata”). Użyteczność sztuki pozwala natomiast spojrzeć na dzieła Wróblewskiego, Picassa i Chmielowskiego jako na różne propozycje zmiany świata, głęboko przemawiające do ludzi po II wojnie światowej i w trakcie toczącej się rewolucji komunistycznej. Nie trzeba też uznawać prawomocności kościelnej wykładni obrazu Chmielowskiego; z perspektywy historii sztuki można uznać bowiem, że dzieło było klęską głęboko wierzącego malarza, gdyż jeśli Bóg jest historyczny, to należy do przeszłości.

MALARSTWO – MYŚLENIE CHMIELOWSKIEGO

Chmielowski w jednym z listów słanych do kraju z Monachium wspomina tamtejszego malarza, Philippa von Foltz, który potrafił wywoływać określone efekty i już przystępując do malowania wiedział z góry, jakich spektakularnych zestawień kolorystycznych użyje i że każde z masowo produkowanych dzieł „w pewnym dniu i godzinie musi być skończone”⁸⁹. W słowach Chmielowskiego wybrzmiewa wyraźnie przeświadczenie, że malarstwo jest rodzajem myślenia, a nie jedynie produktem na sprzedaż. Pisząc o obrazach Alfreda Rethela, związanych z burzliwymi wydarzeniami roku 1848 uznał, iż jest to okazja do wyrażenia swego młodzieńczego credo dotyczącego sztuki zaangażowanej społecznie. Oznajmiał bez ogródek, iż nie wierzy w sprawiedliwość: „kwestie społeczne bardzo z gruba traktuję”⁹⁰. Najgorsza rzecz, jaka może się zdarzyć, to rewolucja, podczas której giną kobiety, dzieci oraz – co nie bez pewnej niezręczności konstatuje Chmielowski – porządni ludzie. „Ohydny krwawy skandal” skutkuje ostatecznie rządami gburów, a niby-wolność kupiona jest za cenę, która wzbudza w artyście obrzydzenie⁹¹. Sam, jak deklarował, polityką się zajmował, a „bydłęce teorie równości” mierzyły go do tego stopnia, że pytał: „Czemu państw z Ewangelii nie budują, kiedy chcą postępu?”⁹².

W jednym z listów pisanych z Monachium pojawiło się też przeświadczenie, że służąc sztuce, nie można służyć Bogu, w innym – że sztuka jest straszliwym widmem, które zasłania Boga, a poświęcanie się sztuce jest bałwochwalstwem. Brat Albert umarł na rok przed rewolucją październikową i dwa lata przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Pozostawił przekonanie o antykapitalistycznym wymiarze radykalnej pracy socjalnej⁹³, gdyż w swej koncepcji zbierania jedzenia i potrzebnych przedmiotów dla ubogich wyrzekł się pieniędzy („pieniędza do ręki brać nie wolno, nawet najminimalniejszego”⁹⁴) oraz wszelkiej indywidualnej własności.

STRASZLIWE SŁOWO REWOLUCJA

W *Bracie naszego Boga* Karol Wojtyła używa słowa rewolucja z pewną ambiwalencją, zauważając, że mieszkańcy ogrzewalni nie chcą przystąpić do rewolucji, o której chodzi agitatorowi. „Niewielu” – diagnozuje Adam z dramatu w rozmowie z Mówcą⁹⁵. Jednak w jednej z pierwszych wersji tekstu rewolucji nadano pozytywne znaczenie: powszechną rewolucją i strajkiem generalnym jednocześnie miało się stać miłosierdzie. Niewymienionym tam *expressis verbis* marksistom chodzi o wydobycie gniewu ludu, gdyż ich diagnoza mówi o ich podwójnej deprawacji – po pierwsze przez nędzę, i po drugie – przez miłosierdzie. Wiele głosów żarliwie przemawia do nędzarzy: „Nie oczekujcie miłosierdzia! Miłosierdzie was poniża. [...] Strzeżcie się apostołów miłosierdzia! Są waszymi wrogami! [...] Dajcie tylko wasz gniew!”⁹⁶ Jednak dla Adama dźwiganie się z nędzy siłą własnego gniewu jest ostateczną iskrą, która powoduje, że „z tego samego

⁸⁸ J. Krupiński, *Ecce Homo. Ecce? Struktura interpretacji obrazu „Ecce Homo” Adama Chmielowskiego*, „Wiadomości ASP”, 2020, 91, s. 32.

⁸⁹ Michalski, *Brat Albert...*, s. 155.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 172.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, s. 178.

⁹³ P. Koza, *Brat Albert i radykalna praca socjalna*, „Zeszyty Pracy Socjalnej” 2015, 2 (20), s. 57–70.

⁹⁴ Nowaczyński, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia...*, s. 25.

⁹⁵ Wojtyła, *Brat naszego Boga...*, s. 77.

⁹⁶ Wojtyła, *Dzieła literackie...*, s. 75.

punktu prowadzą dwie drogi⁹⁷. Ta druga nie jest drogą gniewu, gdyż jeśli człowiek dźwignie się do dóbr największych, to „tu już zawodzi gniew, tu konieczne jest Miłosierdzie”⁹⁸. Ostatnie słowa dramatu należą do brata Alberta, który na wieść o strajku mówi z przekonaniem: „gniew musi wybuchnąć. Zwłaszcza jak jest wielki”, dodając, że „potrwa, bo jest słuszny”, oraz – na sam koniec – „Wiem jednak na pewno, że wybrałem większą wolność”⁹⁹.

NIEMOŻNOŚĆ NAMALOWANIA NOWOCZESNEGO OBRAZU BOGA

Chmielowski stworzył wspólnotę i pozbawił ją obrazu. Wizerunek tego, o którym myślał, odnalazł w twarzach społecznych wyrzutków. To dzięki nim wizerunek Boga stał się żywy i współczesny, pozbawiony został historycznego kostiumu. Inaczej niż w totalitaryzmach i autorytaryzmach, w których za słowem idzie obraz i pojawia się ubóstwiona twarz przywódcy, w albertyńskiej wspólnotcie za wyrzeczeniem się obrazu stało pytanie o adekwatność reprezentacji, o współbieżność tego, w co się wierzy i co się widzi. Widzenie jako rozumienie to kwintesencja nowoczesności, podobnie jako utowarowiony obraz dokończony. Nic dziwnego, że ukończone płótno stało się obrazem, którego trzeba się było wyrzec.

Dwa obrazy: płótno Wróblewskiego przedstawiające rozstrzelanie ludzi jako metaforę utraty wiary i płótno Chmielowskiego z boleściwym Chrystusem jako dzieło bardziej pamiętane niż oglądane, odnoszą się do rozpacz Polaków, którzy stanęli po wojnie w obliczu nawały rewolucji. Zamknięte oczy Chrystusa, zwiastujące śmierć na obrazie Chmielowskiego oraz odwrócona twarz Boga-człowieka, sugerująca jego odchodzenie na obrazie Wróblewskiego, stawiają zatrwożonego widza przed nieodgadnioną przyszłością. Płótna Chmielowskiego i Wróblewskiego przypominają o rozterkach i dylematach w obliczu znikania świata. Sztuka tragiczna domaga się herosów, wojowników i męczenników, zajmuje się mitem i krwawą ofiarą, jest kwestią raczej przeznaczenia niż samostanowienia – jest wszystkim tym, co nowoczesność wyparła wraz z uczuciami „strachu, szacunku, respektu i uległości”¹⁰⁰. Tragedia jest świecką formą teodycei, jak pisał Terry Eagleton, a tragiczna sztuka daje poczucie kosmicznego porządku. Wedle marksisty Eagletona Bóg nie do końca umarł, ale odwrócił się tyłem do ludzkości, a ta „może teraz wyczuć jego nieznośną obecność tylko w jego złowroziej nieobecności”¹⁰¹. Badacz uznawał przy tym, że wraz z nadejściem modernizmu, estetyczny i antropologiczny sens kultury, w tym związki między kulturą jako sztuką i kulturą jako formą życia czy między kulturą wysoką a popularną, stały się sobie coraz bardziej obce. Stara, romantyczna nadzieja na zespolenie sztuki, kultury i polityki we wspólnym projekcie okazała się płonna, gdyż nowoczesność to czas raczej rozróżnień i specjalizacji niż syntez. Można zauważyć, że dla Chmielowskiego i Wróblewskiego znikanie i nieobecność Boga były źródłem udręki i poczucia zniewagi, lęku przed nieodwracalną stratą. Jednak dla powojennego społeczeństwa, negocjującego z władzą swą tożsamość, całkiem atrakcyjna okazała się wizja przyjemności zawarta zarówno w sztuce abstrakcyjnej, jak i socrealistycznych afirmacjach i zaklęciach, pozwalających raczej zapomnieć niż pamiętać. W tym znaczeniu, paradoksalnie, Wróblewski i Chmielowski reprezentowali postawę zbliżoną, o silnym zabarwieniu pamięciowym, którą ku uldze i władzy, i społeczeństwa można było odrzucić. Rewolucja to nie tylko ofiara czyli znikanie usensowione oraz bezpowrotna utrata czyli znikanie pozbawione sensu, to także ulga, że przeszłość już nie powróci. Rewolucja to również tak głęboka zmiana, że kolejne pokolenie nie pojmuje już zupełnie, o co właściwie chodziło tym, którzy się jej opierali lub się jej obawiali. Rewolucja następująca po wojnie tę sztafetę amnezji przyspiesza i dlatego jest wręcz skazana na sukces. Nikt nie zająknie się, że brakuje mu fiłdronów, graszaków, gryzmaczków, gwajdolnic i murkwi, bo jakże może brakować czegoś, co zniknęło dawno i bezpowrotnie.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 79.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 101.

¹⁰⁰ T. Eagleton, *Culture and the Death of God*, New Haven–London 2014, s. 177.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 181.

ZNIKANIE ŚWIATA I REWOLUCJA.
 NOWOCZESNY JĘZYK SZTUKI WOBEC ZMIANY

Streszczenie

Zestawienie dwóch obrazów powstałych w różnym czasie – *Ecce Homo* Adama Chmielowskiego (koniec XIX w.) i *Rozstrzelania surrealistycznego* (1949) Andrzeja Wróblewskiego – porównanie dwóch ważnych dzieł, kluczowych dla ich autorów, gdy chodzi o wybór drogi życiowej, to także możliwość uchwycenia zmagania się malarzy z wizerunkiem Boga. *Ecce Homo* jest płótnem, które oznacza dla jego autora pożegnanie z malarstwem, gdyż w trakcie długiego procesu malowania i kontemplacji tego obrazu Chmielowski postanowił całkowicie zmienić swoje życie, poświęcić się zupełnie pomocy ubogim i Bogu; z kolei *Rozstrzelanie surrealistyczne* jest jednym z dzieł wyznaczających moment, w którym Wróblewski porzuca swoją wiarę i postanawia przyłączyć się do rewolucji komunistycznej, wybierając (mówiąc najprościej) Lenina zamiast Boga. Tak jak oddanie się Bogu zmusiło Chmielowskiego do porzucenia nowoczesnego malarstwa, ponieważ mogło ono ukazywać Boga jedynie w historycznym kostiumie, jako należącego do przeszłości, tak okrutne i bezsensowne rozstrzelanie, które nie jest traktowane jako ofiara, ale jako nieodwracalna strata, mogło jedynie ukazać – z pełną zgodą, by użyć nowoczesnego języka malarstwa – nieuchronne zniknięcie Boga.

 THE VANISHING WORLD AND REVOLUTION.
 MODERN LANGUAGE OF ART IN ANTICIPATION OF CHANGE

Summary

The juxtaposition of two paintings created at different times – *Ecce Homo* by Adam Chmielowski (late 19th century) and *The Surrealist Shooting* (1949) by Andrzej Wróblewski – a comparison of two important works, crucial for their authors when it comes to choosing their life path is also a possibility which allows us to grasp the painters' struggle with the image of God. *Ecce Homo* is a canvas that signifies a farewell to painting for its author, since during the long process of painting and contemplation of this picture Chmielowski decided to completely change his life, devote himself fully to helping the poor and dedicate his life to God. In turn, the *Surrealist Shooting*, marks the moment when Wróblewski abandons his faith and decides to join the Communist revolution, i.e. to put it simply, he chooses Lenin over God. It may be argued that Chmielowski's dedication to God forced him to abandon modern painting because it could only show God in a historical costume as belonging to the past. In turn, the cruel and senseless shooting which is not treated as a sacrifice but as an irreversible loss could only show – with full agreement to use modern painterly language – the unavoidable disappearance of God.

BIBLIOGRAFIA

- Adam Chmielowski, *Brat Albert 1846–1916. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. Jerzy Sienkiewicz, Warszawa 1939.
- Bauman Zygmunt, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. Karolina Lebek, Warszawa 2018.
- Beaumont Justin, Eder Klaus, *Concepts, Processes and Antagonisms of Postsecularity*, [w:] *The Routledge Handbook of Postsecularity*, red. Justin Beaumont, London–New York 2019, s. 3–24.
- Bilska Małgorzata, *Nic na pokaz. Fenomen brata Alberta*, Poznań 2017.
- Buc Philippe, *Pułapki rytuału. Między wczesnośredniowiecznymi tekstami a teorią nauk społecznych*, przeł. Michał Tomaszek, Warszawa 2011.
- Bunsch Adam, *Przyszedł na ziemię święty*, Kraków 1947.
- Dąbrowski Jakub, Demenko Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Warszawa 2014.
- de Lubac Henri, *Dramat humanizmu ateistycznego*, przeł. Arkadiusz Ziernicki, Kraków 2004.
- Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. Agata Bielik-Robson, Maciej A. Sosnowski, Warszawa 2013.
- Dzwonkowski Roman, *Straty osobowe Kościoła katolickiego obrządku łacińskiego pod okupacją sowiecką w latach 1939–1941 i 1944–1945*, [w:] *Polska 1935–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. Tomasz Szarota, Wojciech Materski, Warszawa 2009, s. 327–332.
- Eagleton Terry, *Culture and the Death of God*, New Haven–London 2014.
- Faron Assumpta, *Ecce Homo. Historia obrazu*, Kraków 1998.
- Fineman Mia, *Ecce Homo Prostheticus*, „New German Critique”, 1999 (Winter), 76, s. 85–114.
- Grabowski Waldemar, *Raport. Straty ludzkie poniesione przez Polskę w latach 1939–1945*, [w:] *Polska 1935–1945. Straty osobowe i ofiary represji pod dwiema okupacjami*, red. Tomasz Szarota, Wojciech Materski, Warszawa 2009, s. 13–38.

- Jabłońska-Deptuła Ewa, *Zakony diecezji przemyskiej 1772–1938*, „Nasza Przeszłość”, 46, 1976, s. 207–268.
- Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość”, 1946, 9, przedruk: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, red. Józef Chrobak, Kraków 1990, s. 99.
- Kantor Tadeusz, *Surrealizm*, „Przekrój”, 1948, 21 (163), s. 12–14.
- Kemp Martin, *Christ to Coke. How Image Becomes Icon*, New York 2012.
- Korsak Karol, *Sztuka religijna w dawnych wiekach*, Poznań–Warszawa–Lublin 1949.
- Koza Paweł, *Brat Albert i radykalna praca socjalna*, „Zeszyty Pracy Socjalnej” 2015, 2 (20), s. 57–70.
- Kula Marcin, *Communism as Religion*, „Totalitarian Movements and Political Religions”, 6, 2005, 3, s. 371–381.
- Kula Marcin, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003.
- Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Warszawa 2011.
- Lenin Włodzimierz I., *O stosunku partii robotniczej do religii*, „Praetarij”, 13 V 1909, za: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 17, Warszawa 1986, za: www.marxists.org/polski/lenin/1909/05/o_st_par.htm (dostęp: 29 III 2021).
- Malewska Hanna, *Mity*, „Życie Literackie”, 1946, 3–4, s. 1–2.
- Michalski Konstanty, *Brat Albert*, Kraków 1946.
- Michalski Konstanty, *Data urodzin brata Alberta*, Kraków 1947.
- Nowaczyński Adolf, *Najpiękniejszy człowiek mego pokolenia. Brat Albert*, Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin [b.d.].
- Piotrowski Piotr, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Rousseau Jean-Jacques, *Umowa społeczna*, przeł. Antoni Peretiatkiewicz, Kęty 2007.
- Ryszkiewicz Andrzej, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989.
- Ryś Grzegorz, *Ecce Homo*, Kraków 2013.
- Santiago José, *From „Civil Religion” to Nationalism as the Religion of Modern Times. Rethinking a Complex Relationship*, „Journal for the Scientific Study of Religion”, 48, 2009, 2, s. 394–401.
- Sloterdijk Peter, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. Piotr Dehnel, Wrocław 2008.
- Stiker Henri-Jacques, *A History of Disability*, transl. William Sayers, Ann Arbor 1999.
- Stoichita Victor I., *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2001.
- Świadectwo oddania bez reszty. *Karol Wojtyła o bł. bracie Albercie Chmielowski*, red. Kazimierz Bukowski, Kraków 1984.
- Turowski Andrzej, *Między sztuka a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998.
- Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Ostfildern–Warszawa 2014.
- Wojtyła Karol, *Brat naszego Boga*, Kluczbork 1996.
- Wojtyła Karol, *Dzieła literackie i teatralne*, t. 1: *Juwenilia 1938–1946*, red. Jacek Popiel, Kraków 2019, s. 220–276.
- Wystawa grafiki meksykańskiej*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 1949.
- Zaremba Marcin, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.