ks. Andrzej Draguła

Wizerunki maryjne w epoce elektronicznej: transformacje i reinterpretacje

Dnia 27 sierpnia 2019 roku biskupi diecezjalni wydali dokument wyrażający stanowisko w sprawie aktów przemocy motywowanych nienawiścią do Kościoła katolickiego i jego wiernych. W dokumencie tym podjęto kwestię profanacji, odnosząc się *implicite* do najszerzej dyskutowanego przykładu ostatnich miesięcy, czyli do tzw. tęczowej Matki Bożej autorstwa Ewy Podleśnej. W nocy z 26 na 27 kwietnia 2019 roku wokół plockiego kościoła św. Dominika, m.in. na koszach na śmieci i na przenośnych toaletach, rozlepiono plakaty i nalepki z obrazem Matki Bożej Częstochowskiej, na których postacie Maryi i Dzieciątka otoczone zostały aureolami w barwach tęczy. Biskupi napisali, że „fundamentalnym błędem jest usprawiedliwianie np. ideologicznej zmiany aureoli ikony częstochowskiej na kolory środowisk LGBT, ponieważ aureola tej ikony oznacza świętość Bożą, do której jest także wezwany każdy człowiek”¹. Z kolei 26 sierpnia 2019 roku podczas uroczystości ku czci Matki Bożej Częstochowskiej ks. abp Wojciech Polak, prymas Polski, powiedział na Jasnej Górze: „nie wolno nam nigdy wykorzystywać Jej [Maryi] wizerunku do

¹ Stanowisko biskupów diecezjalnych w sprawie aktów przemocy motywowanych nienawiścią wobec Kościoła katolickiego i jego wiernych, Jasna Góra, 27.08.2019, <https://episkopat.pl/biskupi-profanacje-to-brak-poszanowania-dla-wiernych/> [data dostępu: 1.09.2019].

własnych partykularnych korzyści. Nie wolno zawłaszczać tego miejsca i tego Świętego, Cudownego Jasnogórskiego Oblicza dla własnych interesów. Nie wolno tym miejscem i tym Matczynym Obliczem, «wślawionym niezwykłą czią wiernych», grać jedni przeciw drugim! Nie wolno nam brać go na sztandary żadnej walki! Tak bardzo ranią nas wszystkich takie właśnie działania, które naruszają wizerunek Matki Bożej Częstochowskiej. Tak bolesne, niezrozumiałe i krzywdzące są próby jego oszpecania, wyśmiania, wykorzystania i zawłaszczania do własnych celów ideologicznych czy politycznych. Ona jest dla nas wszystkich i dla każdego”².

Można zasadnie domniemywać, że w homilii prymas odwoływał się do tego samego wydarzenia co biskupi w oficjalnym stanowisku, choć nie da się wykluczyć, że miał on także na myśli jakieś inne okoliczności, których jednak nie da się zidentyfikować. Przypadek tzw. tęczowej Matki Bożej nie jest jedynym przykładem przetworzenia i reinterpretacji tego najważniejszego dla polskich katolików maryjnego wizerunku. Trzeba zauważyć, że 28 sierpnia 2019 roku „Gazeta Polska” dołączyła do swojego wydania nalepki z wizerunkiem Matki Bożej Częstochowskiej oraz z napisem: „Królowa Polski. Stań w jej obronie”. Do tego dodajmy jeszcze dwa wcześniejsze przetworzenia wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej: jedno – publicystyczne, a drugie – artystyczne. W 1994 roku wizerunek ten został wykorzystany na okładce tygodnika „Wprost”. Siedzący na obłokach Maryja i Jezus zostali wyposażeni w maski przeciwgazowe, a rysunkowi towarzyszył napis: „Śmierć w powietrzu”. W 1983 roku polski artysta Adam Rzepecki domalował wąsy na wizerunku Matki

² Homilia prymasa Polski abp. Wojciecha Polaka wygłoszona podczas sumy odpustowej celebrowanej w uroczystość NMP Częstochowskiej, 26 sierpnia 2019, Jasna Góra, <http://prymasypolski.pl/homilie/uroczystosc-nmp-czestochowskiej-26-08-2019-jasna-gora/> [data dostępu: 1.09.2019].

Bożej Częstochowskiej. Praca znalazła się na okładce pierwszego numeru magazynu „Tango”.

Wszystkie przytoczone powyżej przykłady transformacji i reinterpretacji wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej łączy wspólny aspekt formalny. To nie są oczywiście przetworzenia oryginalnego obrazu ani nawet ręcznych kopii, ale przetworzenia dokonane z wykorzystaniem reprodukcji wykonanych metodami – nazwijmy je zbiorczo – technologicznymi: kopii drukowanych, funkcjonujących także w wersjach elektronicznych (przynajmniej wizerunek Matki Bożej z domalowaną tęczą w miejsce nimbu). Jakże to ma znaczenie dla teologicznej, a w konsekwencji moralnej oceny dokonanych przetworzeń? Czy istnieje teologiczna różnica między oryginałem, kopią i reprodukcją? Teologia nie może zignorować technologii. Musi się z nią skonfrontować, poddać weryfikacji za pomocą właściwych sobie kryteriów. Nie można więc uciec od pytania o teologiczny status kopii czy mechanicznej reprodukcji, od tego bowiem zależeć będzie to, jak zinterpretujemy i ocenimy dokonane na tych kopiach transformacje i reinterpretacje kanonicznego wizerunku.

1. Obraz i jego reprodukcja

Rewolucja technologiczna, którą rozpoczęło wynalezienie prasy drukarskiej, pozwoliła na masową multiplikację tego, co jednostkowe. I choć – jak zauważa Walter Benjamin – „reprodukcja dzieła sztuki była zawsze możliwa”, to jednak „techniczna reprodukcja dzieła sztuki stanowi *novum*”³, a pisał to w 1936 roku, więc jeszcze w erze przedcyfrowej i przedkomputerowej, gdy jako techniki reprodukcyjne dominowały fotografia i litografia⁴. Od czasów Benjamina rewolucja technologiczna przyspieszyła, sta-

³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 68.

⁴ Zob. tamże, s. 68-69.

wiając twórcę i odbiorcę w nowej sytuacji. Kopiowanie za pomocą urządzenia technicznego (prasy, fotografii, filmu, kserografu, skanowania, powielania itp.) nadało nowe znaczenie statusowi twórcy, pozwoliło na multiplikację oryginału, a odbiorca stanął przed pytaniem, co tak naprawdę widzi. Widzi kopię, reprodukcję. Ale co to jest kopia? Kopia to „naśladowcze wykonanie dzieła sztuki przez innego artystę niż twórca oryginału. Kopia może naśladować cechy oryginału środkami technicznymi imitującymi oryginalne [...], może też powtórzyć technologię oryginału”⁵.

Gdy mówimy o kopii, często pojawia się także pojęcie reprodukcji. Definicja słownikowa mówi, że reprodukcja to „kopia oryginału (obrazu, dokumentu itp.) wykonana w dowolnej skali metodą fotograficzną bądź drukarską”⁶.

Według *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* reprodukcja to „odtworzenie obrazu, tekstu, odbitki fotograficznej itp. przez powielenie lub sposobem drukarskim. Zależnie od techniki reprodukowania rozróżnia się reprodukcje cynkograficzne, offsetowe, światłodrukowe, jednobarwne, wielobarwne itp.”⁷. Celem kopii jest maksymalnie wierne naśladownictwo oryginału. Jak zauważa Irena Olchowska-Schmidt⁸, każda kopia ma jednak cechy odróżniające ją od oryginału. Najtrudniejsza do opisu jest cecha tzw. oryginalności mimowolnej, która dowodzi, że nie ma prac bezwzględnie takich samych. W każdej naśladowczej pracy jest jakieś – mniejsze lub większe – odbicie osobowości artysty, która go wyróżnia. Jest to wypadkowa wielu elementów natury artystycznej i pozaartystycznej, jak temperament, upodobania, przyzwyczajenia, umiejętności itp. Oryginalność mimowolna

⁵ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 109.

⁶ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Warszawa 1981, s. 48.

⁷ *Słownik terminologiczny...*, s. 349.

⁸ I. Olchowska-Schmidt, *Kopiści kontra fałszerze*, „Art & Business” 6 (2000).

sprawia, że dwie kopie dwóch różnych kopistów wykonane z tego samego oryginału zawsze będą miały różnicujące je cechy.

Reprodukowanie, kopiowanie za pomocą środków technicznych, nieograniczone multiplikowanie kopii każe zadać pytanie o teologiczny status kopii obrazu i to w dwojakim jej znaczeniu: kopii odręcznej i kopii-reprodukcji uzyskanej za pomocą technik różnego rodzaju. Kiedy Sobór Nicejski II w 787 roku formułował naukę o obrazach, każdy wizerunek funkcjonował jedynie w oryginale. Nikt wtedy jeszcze nie myślał o kopiach powielanych w tysiącach egzemplarzy za pomocą środków technicznych. Jeśli istniały „kopie”, to jedynie w sensie utrzymywania się w określonym kanonicznym typie ikony. Czy więc „re-produkcja” oznacza to samo co „produkcja”?

Podając się wyjaśnienia ontologii reprodukcji, Benjamin wprowadza najpierw pojęcie autentyczności, na którą składa się „więź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia”. Kopia od oryginału różni się właśnie brakiem pierwotnej autentyczności. Benjamin zauważa: „sfera autentyczności wymyka się technicznej i oczywiście nie tylko technicznej – reprodukcji”⁹, odmawiając tym samym autentyczności reprodukcjom nie tylko technicznym, ale i odręcznym. Nie jest to jednak ten sam stopień nieautentyczności. W odniesieniu do kopii manualnej niemiecki uczony twierdzi, że oryginał zachowuje swój – jak to nazywa – autorytet, wobec którego kopia pozostaje zależna. W rozumieniu odmienności ontologicznej oryginału i kopii pomocne może być także pojęcie repliki, która oznacza „powtórzenie dzieła sztuki wykonane (w przeciwieństwie do kopii) przez twórcę oryginału lub w jego pracowni (replika warsztatowa); różni się od oryginału często wymiarami, drobnymi zmianami kompozycji, kolorytu, czasem techniką wykonania”¹⁰. Odnosząc się do pojęcia repliki, George Steiner z kolei zauważa, że replika to nie

⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, s. 70.

¹⁰ *Słownik terminologiczny...*, s. 349.

to samo co „re-kreacja”. I dodaje: „reprodukcja, nawet idealnie nieodróżnialna od oryginału, nie jest formą żywotną”¹¹.

Drugim terminem, który przywołuje Benjamin, aby opisać status reprodukcji, jest aura. W przypadku reprodukcji, „ztraca się [...] coś, co streszcza się w pojęciu aury, słowem: to, co obumiera w epoce technicznej reprodukcji dzieła sztuki, to jego aura. [...] Ogólnie biorąc, technika reprodukcji wyrwa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji. A powielając reprodukcję, zamiast jej niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę; natomiast umożliwiając reprodukcji wyjście naprzeciw odbiorcy, aktualizuje przedmiot zreprodukowany. Obydwa te procesy prowadzą do potężnego wstrząsu rzeczy objętych procesem przekazu, do wstrząsu tradycji, stanowiącego odwrotną stronę współczesnego kryzysu i odnowy ludzkości”¹². „[...] reprodukcja – konkluduje Benjamin – [...] w niezaprzeczalny sposób różni się od obrazu. Niepowtarzalność i trwanie splatają się w nim równie mocno, jak w tamtej powierzchowność i powtarzalność”¹³.

W tej koncepcji dla pojęcia autentyczności istotna pozostaje tradycja powiązana z rytuałem. W tradycji partycypuje jedynie oryginał. „Jedyność dzieła sztuki jest identyczna z jego zaszerogowaniem w kontekst tradycji”¹⁴. Benjamin odwołuje się do religijnej genezy dzieł sztuki. „Pierwotne zaszerogowanie dzieła sztuki w kontekst tradycji znajdowało swój wyraz w kulcie. Najstarsze dzieła sztuki, jak wiemy, powstały w służbie rytuału”, dlatego – uważa Benjamin – dzieło sztuki „nigdy nie uwalnia się całkowicie od swej funkcji rytualnej”¹⁵. Zasada ta dotyczy jednak wyłącznie oryginału. „[...] techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z [...] bytu w ry-

¹¹ G. Steiner, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 70.

¹² W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, s. 71.

¹³ Tamże, s. 73.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 74.

tuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki już w swym założeniu obliczowego na możliwość reprodukcji. Na przykład fotograficzna płyta umożliwia wielość odbitek; pytanie o autentyczną odbitkę nie ma sensu”¹⁶.

Jakie są tego konsekwencje? Oryginał i reprodukcja pełnią zupełnie odmienne funkcje, a więc wymagają zupełnie innej recepcji. Benjamin mówi o dwóch wartościach dzieła sztuki: wartości kultowej oraz ekspozycyjnej. Oczywiście to wartość kultowa, a nie ekspozycyjna, jest pierwotna. „Twórczość artystyczna – przypomina Benjamin – zaczyna się od wytworów powstałych w służbie kultu. Ważniejsze jest, iż wytwory owe są, niż to, że się je widzi”¹⁷. Techniczne metody reprodukcji tak bardzo poszerzyły możliwości ekspozycyjne, że zmiana ilościowa przekształciła się w zmianę jakościową, obejmującą samą naturę dzieła sztuki. Utraciwszy swą funkcję kultyczną, reprodukcja – skupiona na wartości ekspozycyjnej – pełni już tylko funkcję artystyczną¹⁸. W konsekwencji należałoby stwierdzić, że kultyczny jest tylko oryginał, ewentualnie – pod pewnymi warunkami – manualna kopia, ale na pewno nie kopie mechaniczne.

W tym kontekście trzeba jeszcze zauważyć dokonujące się – także w obszarze sztuki sakralnej – istotne przesunięcie z wartości kultowej na ekspozycyjną, w którym to procesie także sam Kościół bierze udział. Przesunięcie to stało się możliwe w momencie, gdy obrazy religijne zaczęły być tworzone od razu w celu pozakultycznym i były przeznaczone do salonów, a nie do kościołów. Szczególnym przypadkiem są tu muzea różnego rodzaju i ekspozycje kościelne, gdzie z założenia przedmioty kultu – jak obrazy czy relikwie – stają się artefaktami, eksponatami przeznaczonymi już nie do liturgii czy osobistej modlitwy, ale do oglądania. Funkcja kultyczna została w tym wypadku zupełnie

¹⁶ Tamże, s. 74-75.

¹⁷ Tamże, s. 75.

¹⁸ Zob. tamże, s. 76.

wyparta przez funkcję estetyczną. Jak zauważa Maria Poprzęcka, „muzealna refunkcjonalizacja przedmiotów powstałych dla bardzo różnych przeznaczeń unifikuje je jako «sztukę». Zabezpiecza, ale i odbiera im pierwotną siłę”¹⁹. Dzieje się tak również z przedmiotami kultu, które tracą swą pierwotną kultyczną moc i stają się po prostu dziełami sztuki religijnej. Dotyczy to nie tylko państwowych muzeów, gdzie funkcjonują oddziały średnio-wiecznej sztuki sakralnej, ale także muzeów kościelnych, które pokazują w swoich ekspozycjach ikony, ołtarze, relikwie. Komu potrzebny jest relikwiarz w muzeum? Czemu służą wyeksponowane w nim relikwie? Czy nie jest to profanacja?

2. Ikona i jej kopia

Przenieśmy te wstępne uwagi o statusie oryginału i kopii na grunt liturgii i chrześcijańskiej teologii obrazu. Jak zauważa Maria Poprzęcka, teologia ikony „nie zna zachodniego rozróżnienia oryginału i kopii”²⁰. Do dzisiejszego dnia ikona – w sensie ścisłym – nie może mieć kopii. Każda jest odrębnym bytem duchowym pod warunkiem wszak, że zostanie namalowana zgodnie z kanonami teologiczno-estetycznymi. Sergiusz Bułgakow – który pisał to w odniesieniu do kopiowania ikony *Trójca Święta* Andrieja Rublowa – zauważa: „Oczywiście może być ona [ikona] artystycznie powielana, ale będzie to, mówiąc ściśle, nie kopia, a znajdowanie współczesnymi środkami i we współczesnej świadomości tego, co mistrz raz już znalazł”²¹. Tak rozumiane kopiowanie jest bowiem „artystyczno-twórczym aktem, w którym kopiujący wyobraża w sobie, ożywia i zarazem wczuwa się

¹⁹ M. Poprzęcka, *Impas. Opór, urata, niemoc, sztuka*, Gdańsk 2019, s. 133.

²⁰ Tamże, s. 20.

²¹ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. i oprac. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 65.

w twórczość mistrza”²². Bułgakow akceptuje jedynie takie kopiowanie, które nosi znamiona działania artystycznego: „Sztuka [...] nie może zniżyć się do tego, aby ograniczyć się i wyczerpać wyłącznie w kopiowaniu. [...] Zamienianie sztuki w kopiowanie jest niemożliwe, autentyczne natomiast kopiowanie nie może być sprawą rzemiosła”²³.

Bułgakow odrzuca także kolorową fotografię ikony. „Ma ona, oczywiście, bardzo ważne znaczenie dla historii sztuki i jej popularyzacji, ale nie może ona zamienić sobą ikonografii”²⁴ i byłaby według niego idolatrią w stosunku do oryginałów. Co więcej, „ograniczanie zadań sztuki do prostego kopiowania istniejących oryginałów jest fałszywe religijnie, ponieważ dokonuje skażenia tradycji kościelnej”²⁵, czyniąc ją martwą. Nie wydaje się również, by możliwa była spełniająca teologiczno-liturgiczne wymogi ikona drukowana czy ikona reprodukowana za pomocą innej technologii. Ikonę trzeba namalować, jest ona owocem aktu o charakterze duchowym, a nie tylko artystycznym, a już na pewno nie technologicznym. Ikona drukowana może być ilustracją, ale nie ustanawia ona relacji między wizerunkiem a prototypem, a więc – w konsekwencji – nie może być narzędziem hierofanii, nie sprawia obecności.

W kilku rozmowach z księżmi obrządku grecko-katolickiego wszyscy moi rozmówcy potwierdzili, że w ich przekonaniu drukowana kopia ikony nie spełnia kryteriów teologiczno-liturgicznych, nie umieściliby jej w cerkwi w celach kultu, niestety nikt z nich nie był w stanie podać żadnej podstawy kanonicznej takiej decyzji. Na moje pytanie o status kopii ks. dr Mikołaj Kostecki, autor rozprawy doktorskiej pt. *Epifaniiny wymiar ikony*, napisał do mnie w mailu: „Zgadzam się z tym, że obecną ikoną w liturgii, modlitwie może być tylko ikona kanoniczna. Podstawową

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 66.

²⁵ Tamże.

funkcją ikony jest funkcja liturgiczna w szerokim rozumieniu. Funkcje «estetyczną», czy jakąś inną, np. zasłaniania ścian, mogą pełnić ikony «sakramentalne» i obrazy religijne wykonane różnymi metodami i materiałami. Tylko te drugie nie mogą pełnić funkcji liturgicznej, bo proces powstania ich nie jest liturgiczny. Ikona jest owocem duchowego przeżycia ikonografa, pisana pod natchnieniem i może być odczytana w tymże kluczu w prywatnej modlitwie albo liturgii Kościoła”²⁶.

3. Kult i antykult reprodukcji

Wacław Hryniewicz – co zaskakujące – zdawał się nie rozróżniać między ikoną a jej reprodukcją. W wystąpieniu pt. „Piękno i zbawienie” wygłoszonym podczas konferencji na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim artysta pytał:

„Co dzieje się z reprodukcjami ikon (i obrazów o tematyce religijnej w ogóle) na okładkach książek, w kalendarzach, na pocztówkach, w gazetach? Takie papierowe reprodukcje znaleźć można potem miejscach najbardziej nieodpowiednich – w pojemnikach na śmieci, na wysypiskach, na ulicy, w brudzie, pod stopami przechodniów. Są wręcz sponiewierane, poniżone, jakkolwiek najczęściej mimowolnie, bez złej intencji. Wzdrygam się na tego rodzaju poniżenie, swoistą kenozę ikony, obrazów i wszelkich przedstawień religijnych. Czy nie jest to oznaka braku czci i przejaw nonszalancji w podejściu do spraw najświętszych? Co czynią nasze Kościoły, aby zmienić tę sytuację? Czy zabrakło nam elementarnej wrażliwości na smutny los tego, co w najwznioślejszym zamierzeniu miało być oknem na świat Rzeczywistości Ostatecznej, objawieniem ukrytej głębi naszego ludzkiego świata? Obrazy religijne oraz spokojne i ciepłe piękno ikony promieniuje obecnością wyobrażonych na niej postaci

²⁶ M. Kostecki, e-mail z dnia 21.08.2019.

zostają sprofanowane wskutek lekkomyślności i duchowej pły-
cizny. [...] Gdyby obrońcy kultu ikon na Soborze Nicejskim II
mogli zobaczyć w iście proroczym widzeniu duchowym, co dzieje
się dzisiaj z ikonami i obrazami religijnymi – z pewnością byłiby
przerażeni”²⁷.

Trzeba przyznać, że nie jest to odosobniona wrażliwość. Nie-
jednokrotnie byłem konfrontowany z pytaniem o to, co zrobić
z reprodukcjami obrazów religijnych czy ikon, na przykład w po-
staci kalendarzy. Czy to są święte obrazy, czy też nie? A jeśli nie,
to co je takimi może uczynić? Wycięcie, oprawienie w ramkę i po-
wieszenie na ścianie? W ten sposób obraz może przyjąć funkcję
właściwą dla przedstawienia dewocyjnego, które kładzie akcent
nie na obecność czy reprezentację, ale na pobożną relację od-
biorcy. To on, odbiorca, czyni ten wizerunek świętym, traktując
go jak święty. Taki obraz domaga się przecież odrębnej – świętej
przestrzeni podobnie jak to jest z obrazkami, które osoby star-
szego pokolenia umieszczały bądź w książeczce do nabożeństwa,
bądź za ramą obrazu wiszącego na ścianie. Obrazki nie mogły
bowiem dzielić losu *profanum*.

Jednocześnie trzeba zauważyć, że Kościół sam przyczynia
się do desakralizacji kopii, ponieważ nie reaguje na profanacyj-
ne użycie świętych wizerunków, choćby w postaci breloczków,
ozdobnych talerzy, a nawet toreb, różnego rodzaju pamiątek czy
tzw. koszulek ewangelizacyjnych. W Polsce bardzo popularne
jest na przykład noszenie podkoszulka z wizerunkiem Matki
Bożej z Guadelupe. Czy to jeszcze jest czy to już nie jest święty
wizerunek? Jak zareagować na zdjęcie kapłana, który w koszulce
z takim wizerunkiem leży w szpitalu, albo na artystę, który z ta-
kim obrazkiem na ubraniu występuje na estradzie?

Taka interpretacja zmierza w kierunku maksymalnego posze-
rzenia zakresu sakralności wizerunku, co niesie określone konse-

²⁷ W. Hryniewicz, *Piękno i zbawienie. Kilka refleksji nad eschatologią ikony*,
w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”*. KUL – Lublin, 6-8 paź-
dziernika 1999, red. M.U. Mazurczak, J. Patyra, Lublin 2000, s. 147-148.

kwencje, a raczej powinno nieść, bo – jak się wydaje – praktyka ikoniczna nie jest jednakowa w każdym przypadku. Przywoływane często cele ewangelizacyjne czy duszpasterskie są wykorzystywane do legitymizowania praktyk *de facto* profanacyjnych, a przypomnijmy, że podstawowe znaczenie profanacji to wyjęcie spod użytku sakralnego rzeczy świętej²⁸. W tym znaczeniu profanacją jest ponad wszelką wątpliwość breloczek do kluczy, a już na pewno – nie daj Boże! – popielniczka czy zapalniczka z wizerunkiem Matki Bożej. Profanacja pozostaje profanacją bez względu na intencje użycia.

Zupełnie inaczej problem ten interpretuje Krzysztof Polkowski, polski artysta i rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Według niego uzasadnione jest profanacyjne podejście do świętych wizerunków w działalności artystycznej. W ramach wystawy „Cud” prezentowanej w 2017 roku w Gdańskiej Galerii Miejskiej artysta wykorzystał kopię obrazu Jezusa Miłosiernego. Zapytany o status obrazu, Polkowski odpowiedział:

„Kopia słynnego wizerunku *Jezu ufam Tobie* nie jest obrazem cudownym. Taki charakter może mieć jedynie sam wizerunek, nie dzieło sztuki. Już na pewno nie ma go kopia obrazu, którą wykorzystałem, wykonana zresztą przez jednego ze studentów gdańskiej ASP”²⁹. Można wnioskować, że tym, co czyni wizerunek cudownym, jest według Polkowskiego dopiero kontekst i miejsce pokazania. Galeria desakralizuje, czyniąc obraz kultowy artefaktem, eksponatem, dziełem sztuki. Można jednak Polkowskiego oskarżyć o brak konsekwencji. Nie wyklucza on bowiem sytuacji, gdy ktoś – mimo umieszczenia obrazu w desakralizującej przestrzeni – potraktuje go jak obraz święty: „Niewykluczono, że ktoś, wchodząc do galerii, mógłby potraktować tę małą przestrzeń jako miejsce modlitwy. Nie wiem, czy takie sytuacje

²⁸ Zob. A. Draguła, *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*, Warszawa 2013, s. 66-69.

²⁹ K. Polkowski, [wywiad:] *Nie da Boże, by się modlić do chrupka*, „Dziennik Bałtycki”, dodatek „Rejsy”, 10.03.2016.

miały miejsce [...], ale moim zdaniem są dopuszczalne w galerii sztuki”³⁰.

A więc to nie tylko przestrzeń, w której usytuowano wizerunek, czyni go świętym, ale „uświęcenie” może się dokonać także w przestrzeni pozasakralnej – galeryjnej czy muzealnej, pod warunkiem wszakże, że ktoś intencją modlitwy niejako „wyrwie” ten wizerunek z desakralizującej przestrzeni.

4. Ku teologii reprodukcji

Zachodnioeuropejskie przejście od „obrazu” w rozumieniu przedmiotu kultu do „malarstwa religijnego” spowodowało istotną zmianę w rozumieniu tego, co czyni dany wizerunek świętym. Został on zdefiniowany wyłącznie przez religijną treść, a nie przez autora, proces twórczy, natchnienie czy zachowanie kanonu teologiczno-estetycznego. Siłą rzeczy umożliwiło to kopiowanie, najpierw ręczne, dzięki czemu uzyskiwano mniej lub bardziej wierne kopie, które żyły własnym życiem, stając się *de facto* nowymi oryginałami. Dzisiaj kopiowanie umożliwia wierność oryginałowi i powielanie bez ograniczeń. Tak oto otrzymujemy obrazki, kopie drukowane, reprodukcje, albumy i kalendarze z ikonami. Czy kopia partycypuje w świętości oryginału?

Myślę, że nie ma jeszcze na to ostatecznych teologicznych odpowiedzi. Są pewne tropy, jak choćby ten wynikający z analizy elektronicznego obrazu liturgii. Jeśli szukać teologicznej analogii, to zachowanie odbiorcy wobec drukowanej kopii obrazu należałoby porównać z jego zachowaniem wobec liturgii na ekranie. Pytanie, czy należy klękać przed telewizorem, można by sparafrazować następująco: „Czy należy klękać przed kopią obrazu?”. We wskazaniach Konferencji Episkopatu Polski dotyczących fotografowania i filmowania podczas celebracji li-

³⁰ Tamże.

turgicznej z 1994 roku czytamy: „Jednakże zarówno na kliszy, jak i na taśmie aparatu audiowizualnego zostają «utrwalone» jedynie drugorzędne elementy spełnionej niegdyś czynności sakramentalnej. Słowa, dźwięki, gesty «zapisane» przy pomocy tych środków technicznych pozostają martwe. Nie można bowiem utrwalić ani ludzkich przeżyć, ani nieuchwytnego dla zmysłów działania Trójosobowego Boga, stanowiącego istotę – misterium – świętych czynności. «Pamiętki» produkowane przez fotografów i operatorów sprzętu audiowizualnego nie są w stanie utrwalić w czasie samego misterium zbawienia, jakiego dokonuje Bóg w sercu człowieka i jakie winno owocować w jego czynach”³¹.

Utrzymanie tej analogii prowadzi do pytania, czy druk (technologiczna kopia) może utrwalić misterium obecności, jakie dokonuje się w ikonie. Moim zdaniem nie, przynajmniej jeśli przyjmujemy ortodoksyjną teologię ikony. Wiemy jednak, że teologia zachodnia jest w tej kwestii mniej restrykcyjna i wymagająca. Zdajemy sobie bowiem sprawę, że w wielu naszych kościołach wiszą kopie obrazu Matki Bożej Częstochowskiej czy też Jezusa Miłosiernego i doskonale spełniają swoją funkcję dewocyjną czy też kultyczną. I nie da się tego zignorować.

Zresztą zjawisko to nie jest nowe i dotyczy także Cerkwi prawosławnej. Maria Przeździecka tak pisze o regresie sztuki cerkiewnej na terenach Galicji w końcu XIX wieku: „Oleodruki były znacznie bardziej trwałe i posiadały jednolitą, połyskliwą powierzchnię. Swoją wielobarwnością stanowiły dużo żywszy akcent dekoracyjny [...]. Około roku 1885 nastąpiło [...] ogólne zwycięstwo maszyny drukarskiej, zalewającej coraz szerszym potokiem kramy odpustowe seryjną produkcją obrazków dewocyjnych. Trudniły się tym liczne firmy w Pradze, Wiedniu, Mo-

³¹ Zob. *Wskazania Komisji Episkopatu Polski ds. Liturgii i Duszpasterstwa Liturgicznego dotyczące fotografowania i filmowania podczas celebracji liturgicznej*, 5.12.1994, „Liturgia Sacra” 995 (1994) 1-2, s. 161-164.

nachium i innych miastach”³². Zapewne wielu modliło się i wciąż modli się przed nimi bez poczucia jakiegoś umniejszenia. Jednocześnie jednak nie da się zignorować faktu pielgrzymowania do miejsc świętych, by modlić się już nie przed jakąkolwiek kopią, ale przed świętym oryginałem. Bo to jest jednak istotowo różna sytuacja: modlić się w Częstochowie przed cudownym obrazem a modlić się w domu przed obrazkiem wyciętym z kalendarza i oprawionym w prostą ramkę. W Częstochowie – jakkolwiek byśmy rozumieli tę obecność – Matka Boża jest, w domu mamy jedynie przypomnienie tego faktu³³.

Pewien trop interpretacyjny podpowiada Jerzy Nowosielski w swoim tekście *O abstrakcji*, w którym ten wybitny artysta i teolog odnosi się do grafiki komputerowej. Na określenie nowych technik Nowosielski świadomie używa pojęcia, które wydawałoby się zarezerwowane dla ikon określonego typu. Grafikę komputerową określa on mianem „nie ręką ludzką stworzonej”. To *acheiropity à rebours*. Nie chodzi tutaj jednak o genezę nadprzyrodzoną i dlatego nie-ludzką, ale genezę nie-ludzką, bo maszynową, technologiczną, sztuczną. Nowosielski odwołuje się do historycznej genezy malarstwa. Nawet jeśli w starożytności znajdujemy elementy sztuki abstrakcyjnej, to „były [one] obciążone trudem ludzkiej ręki i ludzkiej wyobraźni. Ich materialne wcielenie ograniczone było możliwościami tworzywa, farby, powierzchni”³⁴.

³² M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Warszawa 1973, s. 24.

³³ O trudnościach w wyrażaniu językowym obecności Maryi w kontekście wizerunku Matki Bożej Częstochowskiej oraz peregrynacji Kopii Nawiedzenia zob. A. Draguła, *Peregrynacja obrazu maryjnego. Aspekty teologiczno-pastoralne*, w: *Sanktuarium rokitniańskie. Dzieje i konteksty*, red. G. Chojnacki, A. Draguła, Zielona Góra 2009, s. 93-106.

³⁴ J. Nowosielski, *O abstrakcji*, w: tenże, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 62.

Technologię komputerową Nowosielski określił jako „protezę, która w miarę swego rozrastania się protezą przestanie być, coraz bardziej stawać się będzie układem autonomicznym, samoprogramującym się – stworzy własną sztukę”³⁵. Jakie wnioski wyprowadza z tego Nowosielski?

Możemy podejrzewać, że stała się rzecz niesłychana. Ta wspa-
niałość i to piękno, które do pewnego momentu sprzyja naszej
ludzkiej istocie, jest źródłem i przyczyną bardzo subtelnych
przeżyć duchowych (co od tysiącleci próbujemy zarejestrować
w twórczości abstrakcyjnej), nagle przekształca się w rzeczywi-
stość, naszemu istnieniu wrogą, obcą i dla nas ze wszech miar
niebezpieczną. Ja osobiście uświadomiłem sobie tę złowrogą
przemianę w zetknięciu z abstrakcją elektroniczną, która mnie
w pierwszej chwili zdumiała, olśniła, następnie zaś zaczęła
straszyć swoją obojętnością, brakiem jakiegokolwiek zawarto-
ści rozpoznawalnych treści duchowych, jakiegokolwiek relacji do
nas samych. Świat wspaniałości przeżycia wzrokowego, które
w pewnym punkcie zamiast cieszyć i wspierać zaczyna atakować
i torturować. Zacząłem podejrzewać, że ten cały, uruchomiony
przez nas mechanizm samofabrykujących się rzeczywistości
optycznych mógł się stać terenem inwazji tych bytów i inteli-
gencji subtelnych, które od samego początku naszego, ludzi,
istnienia pozostały nam obce i wrogie³⁶.

W ten sposób nie-ludzka ręka staje się ręką złego. Być może
tak daleko idąca interpretacja wydaje się nieuzasadniona. Sam
Nowosielski określił swoje myślenie jako „niesłuchanie dowol-
ne”. Czy da się jednak je zupełnie zignorować? Tak czy inaczej,
tylko manualność jest dla niego gwarancją prawdziwości. Czy
nie należałoby więc powrócić do manualności jako kryterium
świętości? Czy nie należałoby ustalić dwóch rodzajów wizerun-
ków: kultycznych i ilustracyjnych, a te pierwsze ograniczyć tech-

³⁵ Tamże, s. 65.

³⁶ Tamże, s. 70.

nologicznie (kopie manualne), a w konsekwencji liturgicznie? Zależność jest bowiem oczywista: im większy będzie zbiór tego, co zakwalifikujemy do świętych obrazów, tym większe będą profanacyjne możliwości.

Images of Our Lady in the Digital Age: transformations and reinterpretations

The image of Our Lady of Częstochowa has repeatedly been subjected to various types of artistic transformations and re-interpretations that share a common formal aspect. They were all made with the help of printed copies, also functioning in electronic versions. What does this mean for the theological and, consequently, moral assessment of such transformations? Theology cannot ignore technology. One cannot escape the question of the theological status of copies, both manual ones and reproductions made with different technologies that enable mass copying. In the Eastern theology, a copy can only function as an original hand-painted by an iconographer. Printed icons cannot be used in the liturgy. The Western theology has not yet developed criteria for assessing the theological status of reproductions, which leads to an inconsistent iconic practice. The article asks a question about which premise might be used for recognizing a reproduction as sacred, considering: the topic, the technology used, the context of the exhibition, or use.