OPUSCULA SOCIOLOGICA NR 1
[3] 2013 ISSN 2299-9000

Anna Królikowska
Uniwersytet Szczeciński

Obrazy i obrazki religijne w aspekcie wartości

STRESZCZENIE Artykuł podejmuje temat obrazu religijnego i pochodnego od niego świętego obrazka w aspekcie zawartych i odczytywanych w nich wartości sakralnych, estetycznych i artystycznych. Za właściwą dla analizy zagadnień wiążących doświadczenie religijne z sensualistycznym uznana została perspektywa hermeneutyki fenomenologicznej. W artykule wykorzystano wywodzącą się od H.-G. Gadamera, a rozwijaną przez J. Tokarską-Bakir kategorię nierozróżnialności, oddającą zespolenie *signans* i *signatum* w odbiorze sztuki i w religii. Pozwala ona zobaczyć badaczowi, w jaki sposób rozpoznawane są w obrazie czy obrazku religijnym wartości sakralne i estetyczne.

SŁOWA KLUCZOWE
OBRAZ RELIGIJNY, OBRAZEK RELIGIJNY, NIEODRÓŻNIALNOŚĆ, *SACRUM*, WARTOŚCI ESTETYCZNE, WARTOŚCI ARTYSTYCZNE

Wprowadzenie

Analiza dotycząca elementów o znaczeniu sakralnym obecnych w kulturze badacza, mająca ambicje realizowania założeń nauki, a więc stosowania reguł o charakterze redukcjonistycznym, potrzebuje autoreferencyjnej uwagi. Z jednej strony, badacza obowiązuje dążenie do zachowania dystansu wobec badanego obszaru – w tym wypadku jest to obszar konstru-

ujący nomos, silnie naznaczony aksjonormatywnie. Z drugiej strony, grozi mu, że ulegnie pokusie, by pójść ścieżką jasnej i prostej (nazbyt prostej) pozytywistycznej lub dekonstruktywistycznej demistyfikacji. Jacek Kurczewski wyrażał swoją niezgodę na dokonywanie spustoszeń w badanym materiale, które widział jako efekt socjologicznej „maniery desakralizacji napotkanych zdarzeń i motywów i umiejętności ich świeckiej interpretacji funkcjonalnej" (Kurczewski 1990: 247). Badacz operujący na poziomie teoretycznej analizy może żywić przekonanie, że tylko przez „rozebranie" tej rzeczywistości, przekucie funkcjonujących w niej terminów i znaczeń w jego własne terminy eksplanacyjne, dotrze do autentycznych mechanizmów i „nagiego" sensu zjawisk, a w świetle obnażonych reguł i interesów odkryte zostanie oszustwo, cała mistyfikacja porządku społecznej świadomości i praktyk. Czy w takim razie pewne zjawiska pozostawić poza zasięgiem inwigilacji badacza, niepłoszone eksploracją? Pozostanie wewnątrz danego uniwersum znaczeń, wyrzeczenie się zdystansowanego oglądu – to druga skrajność zaprzepaszczająca możliwość rozpoznania danego obszaru. Perspektywa poznania humanistycznego wyrosła ze sprzeciwu wobec paternalistycznego stylu scjentystycznej redukcji, zubożającego wiedzę o ludzkim świecie znaczeń. Fenomenologiczna zasada *epoché* podpowiada, by uznać za ważne społecznie funkcjonujące znaczenia, zaś podstawowe postulaty hermeneutyczne – by przeprowadzać raczej bezkrwawe poznawcze łowy, nie wypreparowując zdobyczy z jej kulturowego, znaczeniowego kontekstu. Tego rodzaju ostrożne podejście nauk społecznych wydaje się niezbędne przy sięganiu po tematykę obrazu religijnego.

Podejmując tematykę obrazów religijnych, zainteresowanie kierować można ku różnym aspektom: tym dotyczącym zagadnień relacji autora z dziełem (np. jego motywacjom i sytuacji światopoglądowej, stopniowi związania przez religijny kanon czy oczekiwania zamawiającego, szansom samorealizacji), tym dotyczącym samego wytworu (jego kondycji estetycznej czy artystycznej, treściom i przesłaniom, środkom wzmagającym sugestywność, statusowi sakralnemu), czy wreszcie – oddziaływaniom obrazów na widza, czyli splotom doświadczenia estetycznego i religijnego. Połączenie pierwszej i drugiej grupy zagadnień pozwala stawiać pytania i tezy na temat kondycji malarstwa religijnego (a szerzej – sztuki religijnej) i jego (jej) miejsca w sztuce w ogóle. Z kolei powiązanie dwóch ostatnich grup zagadnień umożliwia podglądanie relacji między wytworem jednocześnie sztuki i religii, jakim jest obraz, a odczuciami odbiorcy, stawianie pytań o stałość i zmienność szeroko rozumianej percepcji.

W artykule podjęto próbę rozpatrzenia harmonijnej współobecności i wzajemnie się wzmacniających lub pozostających w napięciu czy nawet zderzeniu i sprzeczności, postulowanych i realizowanych wartości zawartych w obrazach religijnych, a także w małych przedmiotach kultu, jakimi są *święte obrazki*. Ich relacje są skomplikowane, różnie też – w zależności od społecznego uznania i cech odbiorcy – rysuje się układ ich hierarchii. Estetyka, a w jeszcze większym stopniu religia, odwołują się przede wszystkim do wartości ujmowanych na sposób platoński, obiektywnie i idealistycznie, na nich zasadzając sens swego istnienia i za ich pomocą legitymizując swoje trwanie. Socjologia akcentuje zakotwiczenie wartości w ludzkich potrzebach, przeżyciach, dążeniach oraz kulturze (Ossowski 1967: 71–99). Mało chyba dziś obecna w języku socjologii kategoria wartości pozwala, jak się wydaje, uchwycić stan „pomiędzy" subiektywnym a obiektywnym wymiarem kategorii religijnych i estetycznych. Nieredukowalne pojęcie *sacrum* zostanie dlatego też niezbyt zgrabnie przełożone na pojęcie wartości religijnych.

Dziedziny sztuki i religii podobne są także w tym względzie, że, jak zostało to sformułowane w Gadamerowskiej hermeneutyce fenomenologicznej, rozwijanej przez Joannę Tokarską-Bakir, obie stanowią „dwa tradycyjne przyczółki nierozróżnialności w kulturze"

(Tokarska-Bakir 2000: 48). Nierozróżnialność unieważnia rozdział między tym, co naocznie dane a rzeczywistością, która ma być w ten sposób przybliżona i ukazana, między *signans* a *signatum*. Uznanie tej cechy, powodującej „przełamanie płaszczyzny ontologicznej" przez zbiegnięcie się *sacrum* i *profanum* (Eliade 1993: 32–33), jako „fundującej doświadczenie religijne", prowadzi zresztą do odrzucenia sposobu definiowania religii jako wyniku „rozróżnienia rzeczywistości empirycznej i pozaempirycznej" (Piwowarski 1974: 217; Tokarska-Bakir 2000: 23, 230). Podaje ono także w wątpliwość zasadność mówienia o „sensualizmie" jako li tylko lokalnej cesze naiwnej ze swej natury religijności ludowej.

Obraz i obrazek religijny

Roman Ingarden, za Edmundem Husserlem, rozumie obraz jako przedmiot przeżycia estetycznego, odróżniając go od malowidła, czyli „ugruntowującej go rzeczy realnej" o określonych własnościach fizycznych, powstałej w wyniku zastosowania takiej czy innej technologii (Ingarden 1958: 67–78). Patrząc na obiekt, który w założeniu ma nas poruszyć, zachwycić czy zastanowić, skierować nasze myśli ku pewnemu tematowi lub idei, utwierdzić czy naruszyć nasze przekonania, patrzymy na twór wielowarstwowy, na który składa się malowidło, obraz, a także temat i historia, do której się on odwołuje (ibidem, 22). Hans-Georg Gadamer stworzył bytową koncepcję obrazu, zasadzającą się na stwierdzeniu, że dzieło sztuki nie tylko coś odtwarza, ale samo w sobie „oznacza pewien przyrost bytu" (Gadamer 1993a: 47). Ta ontologiczna właściwość w bodaj najwyższym stopniu odnosi się do obrazu religijnego, który „pozwala w pełni wystąpić właściwej wartości bytowej obrazu" (Gadamer 1993b: 155). Nie tylko odsyła on do rzeczywistości sakralnej, ale w jakiś sposób ją uobecnia.

Hans Belting wyróżnia wśród obrazów religijnych obrazy-wizerunki (*imago*) oraz obrazy narracyjne, opowiadające historię świętości (Belting 1997). Zawarte w nich przedstawienia związane są z religią instytucjonalną – oczywiście, jeśli nie zakazuje ona posługiwania się obrazem – jej sposobem opisania świata, jej postaciami. Choć wygląd postaci nie jest na ogół empirycznie dostępny, tradycja ukazywania ich wizerunku dopracowuje się czytelnego kanonu, który pozwala żywić przekonanie, „że dany portret »musi być podobny«" (Ingarden 1958: 24). O religijnym obrazie-wizerunku nie wystarczy powiedzieć, że jest portretem. Belting wskazuje na szczególną rolę, jaką w przeszłości pełniły obrazy ukazujące „oblicze świętości". Ich „wartość bytowa" intensyfikowała się w mocy, jaką im przypisywano. Traktowane były jako szczególne osoby (Belting 1997: 7). Takie podejście nie jest jednakże zjawiskiem, o którym mogliby pisać już tylko historycy. Świeżym tego przykładem może być stosunek do kopii acheiropojetycznego („nie ręką ludzką uczynionego") obrazu Matki Bożej z Guadelupe, *goszczącej* w niektórych polskich parafiach. Obraz był uroczyście witany, a delegaci wspólnot parafialnych w swych przemówieniach powitalnych zwracali się do niego i równocześnie nie tyle do Matki Boskiej jako takiej, co do tego właśnie, konkretnego jej uobecnienia[1].

Kryteria zróżnicowania pod względem nasycenia świętością mają, co oczywiste, swe źródła w czynnikach niezależnych od tych pochodzących z dziedziny sztuki. W prawosławiu, chociaż pewne ikony zdobyły wyjątkowy status, świętość przypisana jest instytucjonalnie każdej z nich (Uspienski 2009). W katolicyzmie kwestia hierofanii (Eliade 1996: 7–9), szczególnego kumulowania się *sacrum* w pewnych obrazach, jest zagadnieniem bardziej złożonym i bardziej uzależnionym od dialogu lokalizującego się *sacrum* ze społecznością. Obraz religijny, szczególnie ten wyjątkowy, który utrzymuje związek ze sferą *sacrum*,

[1] Opis na podstawie uroczystości w parafii w Mierzynie (woj. zachodniopomorskie), 22–29.09.2012.

a równocześnie sam w sobie jest odrębnym bytem sakralnym, pozwala, by świętość multiplikowała się na jego kopie. Wystarczy przywołać spektakularny przykład peregrynacji kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej w millenium chrztu Polski oraz jej społeczne i religijne skutki. W podobny sposób cudowne obrazy znajdują przełożenie na *święte obrazki*. Tokarska-Bakir, pisząc o precesji mimesis z prototypu (*Urbild*) na obraz (*Bild*) oraz z obrazu na kopię (*Abbild*), ukazuje, jak w replice zachowane zostaje „prawdziwe podobieństwo" (Tokarska-Bakir 2000: 360; por. Czarnowski 1946: 140; Belting 1997: 6).

Uznanie sakralnego znaczenia małych obrazków, mających pomagać kierować myśli ku przedmiotom wiary chrześcijańskiej, jest pochodną kultu obrazów i jeszcze wcześniejszego kultu relikwii. W kulturze chrześcijaństwa łacińskiego rozwój sztuki pobożnościowej, mającej wspierać indywidualną religijność, przypada na późne średniowiecze. Ponieważ dla obrazu dewocyjnego (*Andachtsbild*) ważne było wypełnianie funkcji pogłębiania indywidualnych uczuć religijnych, postacie i ich przeżycia były ukazywane w sposób ułatwiający współprzeżywanie (Duffy-Zeballos 2007: 22–23; Elkins 2001: 151–155). Duża popularność kopii drzeworytniczych przypada na okres potrydencki, wzmaga się w XVIII wieku i trwa w zasadzie do pierwszej połowy XX wieku. Kościół starał się limitować liczbę replik (Tokarska-Bakir 2000: 298, 360–363), jednak przyspieszające od połowy XIX wieku kształtowanie się kultury masowej, rozwój technik graficznych i wzrost zapotrzebowania na dzieła sztuki dewocyjnej przyczyniły się do paraprzemysłowej produkcji dewocjonaliów trudnej do kontrolowania, tak pod względem liczby, jak i jakości (Lubos-Kozieł 2004: 246–276). Joanna Lubos-Kozieł wykazuje na przykładzie kultury katolickiej w Niemczech, że również wielkoformatowe obrazy religijne, które zaczęto wytwarzać rzemieślniczo, ulegały stypizowaniu, „traciły status jednostkowych, unikatowych dzieł sztuki" (2004: 272). Masowa produkcja obniżała wartość artystyczną wytworów, jednak na pytanie o zyski z punktu widzenia rozmiarów doświadczania wartości religijnych prawdopodobnie nie należy odpowiadać ani negatywnie, ani jednoznacznie.

Stefan Czarnowski pisał o chłopach udających się na pielgrzymki i powracających z obrazkami oraz o dalszych losach i zastosowaniach tych obrazków (Czarnowski 1946: 129–131). Z perspektywy hermeneutyki etnologiczno-filozoficznej inaczej rysuje się stosunek do *świętych* obrazów niż w „naturalizującej" perspektywie zastosowanej przez Czarnowskiego. To, co dla tego ostatniego jest naiwnym sensualizmem, raczej śmieszną przypadłością wiejskiego ludu, w optyce hermeneutycznej jest czymś generalnie właściwym doświadczeniu i przeżyciu. „To, co Czarnowski nazywa »niezdolnością«, Gadamer uważa za sam warunek możliwości" (Tokarska-Bakir 2000: 229). „Sensualistyczne nierozróżnianie", jako typowe dla ontologii archaicznej – o której w wielu swoich pracach pisał Mircea Eliade – rzeczywiście występuje najintensywniej i w sposób niepodlegający zaprzeczaniu w kulturze typu ludowego. Zostało ono szczególnie silnie zanegowane w reformie protestanckiej, odrzucającej kult relikwii i obrazów. Przyjmuje się jednak, w duchu Eliadowskim, że ontologia archaiczna, mimo że spychana z kultury, jest pewnym trwałym składnikiem ludzkiej świadomości (Eliade 1992: 166). Tokarska-Bakir ujmuje to m.in. w ten sposób:

> sklejanie obrazu i desygnatu, imienia i osoby, tekstu i jego znaczenia, nie tylko nie jest zjawiskiem pobocznym w stosunku do doświadczenia religijnego, ale zasadniczo funduje je i umożliwia, niezależnie od tego, jak bardzo zróżnicowana jest świadomość religijna, która dokonuje później refleksji nad skutkami owego nieodróżniania (Tokarska-Bakir 2000: 230).

Stosunek instytucjonalnego Kościoła katolickiego do dewocjonaliów, gdy chodzi o ich estetykę, był i jest różny, na ogół jednak pozytywny, co wiąże się z uznaniem prymatu

ich znaczenia religijnego. Nastawienie krytyczne wynika raczej z indywidualnych kompetencji estetycznych duchownych. W warstwie interpretacji teologicznej, biorącej górę nad estetyczną, dewocjonalia, drobne przedmioty, takie jak krzyżyki, medaliki, figurki i właśnie obrazki, „przystosowane do noszenia lub umieszczania na widocznym miejscu" (Pisarzak 1985), obdarzone są już wstępną świętością ze względu na to, co przedstawiają, czego są kopią, a niekiedy dodatkowo – z jakiego świętego miejsca pochodzą. Przez błogosławieństwo lub poświęcenie zyskują dodatkową legitymizację udziału w procesie uświęcania wiernych i ich życia. Stają się sakramentaliami, zawierającymi moc narzędziami pogłębiania duchowości. Mają dla właściciela „charakter użytkowy", a równocześnie „zaliczane są do przedmiotów kultu" (Pisarzak 1985).

Wśród przedstawień ukazywanych na współczesnych obrazkach religijnych[2] wyróżnić można obrazy cudownych wizerunków lub figur, znajdujących się w ważnych sanktuariach, które, przypominając lub pełniąc funkcję zastępczą wobec oryginału, zapewniają jego stałą i bliską obecność. Zachowują część świętości swojego oryginału, zarówno tej „autotelicznej", związanej z reprezentacją bóstwa, jak i tej „instrumentalnej", związanej z opieką i pomocą. Dwie inne grupy stanowią dzieła mistrzów malarstwa religijnego lub ich fragmenty obrazujące święte postacie oraz przedstawienia dzieł sztuki religijnej chrześcijaństwa wschodniego: ikon lub mozaik. W końcu, w największej bodaj liczbie, przedstawienia świętych postaci tworzone przez anonimowych autorów w ramach (wy)twórczości dewocyjnej. U dołu obrazka znajduje się imię świętego, a na odwrocie na ogół treść modlitwy. Są obrazki oprawne w folię i w ten sposób trwalsze, „do włożenia do portfela" – to uwspółcześniona, „kapitalistyczna" wersja pobożności.

Obrazy i obrazki miały służyć pokrzepieniu, umocnieniu wiary i pobożności, pomagać w nawiązaniu kontaktu z Jezusem, Maryją czy świętymi. Liczyła się treść obrazu i jego oddziaływanie. James Elkins przekonuje, że w wiekach wcześniejszych długo wpatrywano się w obrazy oczami pełnymi łez wiary (2001: 151–155). Socjologicznie rzecz ujmując, święty obrazek funkcjonuje o tyle, o ile ludzie wciąż uznają jego znaczenie: wkładają do książeczek modlitewnych (i używają tychże), wstawiają w mieszkaniach w ramki czy za szybę, eksponują je w inny sposób lub noszą przy sobie na co dzień czy przy specjalnych okazjach, np. w podróży. Pamiętać także należy o obrazach wieszanych w domach oraz ich roli w tworzeniu „świętego miejsca" w domu i w sprawowaniu ochrony (por. Czarnowski 1946: 131; Belting 1997: 42). Wśród obrazków sporą cześć stanowią wizerunki świętych patronów czy Anioła Stróża, mające wobec użytkownika sens indywidualizujący i zarazem praktyczny, polegający na zapewnianiu opieki i pomocy.

Obrazki, a czasem i autorskie obrazy, zawierają więcej lub mniej elementów kiczu, niekiedy jawnych dowodów braku warsztatu i niedostatku talentu. Mimo że z błędów rysunku czy sposobu malowania wynikają dysharmonie, a nawet groteska (por. Ingarden, 1958: 28–29), z punktu widzenia intencji daje się odczytać dążenie do oddania jak najpełniejszej harmonii i maksymalnego natężenia cnót ukazywanych postaci. Ponieważ obraz/obrazek jest w stanie oddać jedną tylko scenę, dąży się do prezentacji wyraziście i sugestywnie upozowanej postaci. Sposób ukazania świętego podkreśla jego postawę służby niebu, oddania i pokory, ewentualnie słusznego gniewu skierowanego ku grzesznikom. Zaświadcza o tym, że człowiek może być bardziej boski niż ziemski. Świętym postaciom często towarzyszą kwiaty, mające oddać ich piękno duchowe i moralne, a także wyrazić cześć, jaka jest im należnie oddawana. Dla wzmożenia piękna niektóre obrazki dodatkowo zdobione są złoceniami niebędącymi częścią samego obrazu. W ten sposób wykroczenia przeciw

[2] Analizie poddano obrazki dostępne w sklepach z dewocjonaliami w Szczecinie i Poznaniu w 2011 r.

jednym wartościom popełniane są w imię drugich. To, czy przede wszystkim dostrzeżemy wykroczenia, czy zasługi, uzależnione jest od nastawienia odbiorcy.

Wartości religijne i estetyczne we wzajemnych relacjach

Pierwotnie obrazy przynależały do religii, co oznacza, że ich wartość, znaczenie i przeznaczenie sakralne były dominujące i bezdyskusyjne. Zdecydowane pierwszeństwo *sacrum* przed artystycznymi i autokreacyjnymi dążeniami twórcy ustanowiono w sposób trwały w tradycji wschodniego chrześcijaństwa. Efektem sporów z ikonoklastami stała się szczegółowo opracowana teologia ikony (Uspienski 2009; Sulikowska 2002). O ile tak doniosła i równocześnie doskonale uregulowana funkcja teologiczna obrazu tradycji bizantyjskiej i prawosławnej niemal całkowicie dominowała i kontrolowała jego funkcję artystyczną i ekspresyjną, o tyle w chrześcijaństwie zachodnim reguły religijne nie krępowały tak mocno artysty w dobieraniu środków wyrazu. Ważną gwarancją były w tej sprawie postanowienia kontrreformacyjnego soboru trydenckiego (1545–1563). Podczas gdy ikony, jako święte przedmioty, powstawały i trwały poza czasem profanicznym, co znalazło kolejne potwierdzenie na moskiewskim Soborze Stu Rozdziałów w 1551 roku (Uspienski 2009: 208–220), w zachodnim obrazie religijnym (od XVI w. związanym przede wszystkim z katolicyzmem) mogły przejawiać się zmienne kryteria artystyczne i estetyczne, a kontrolę nad nim sprawował artysta osadzony w historycznym kontekście. Przykładu różnej skali możliwości ekspresji i swobody w autorskim doborze formy i sposobu obrazowania dostarcza biografia artystyczna Domenica El Greca, który z „pisarza ikon" na Krecie, po wyjeździe do Wenecji, Rzymu i Toledo przemienił się w zgoła innego twórcę. Chociaż nadal malował głównie obrazy religijne i, wspierany przez jezuitów, włączał się w nurt kontrreformacji, czynił to we własnym, do dziś powszechnie rozpoznawalnym stylu. Nie należy jednak wysnuwać zbyt daleko idących wniosków co do swobody twórcy łacińskiej sztuki religijnej. Jak podaje Paul Johnson, El Greco „niejednokrotnie miał kłopoty z uwagi na podejrzane założenia teologiczne jego obrazów i niechęć do spełniania poleceń duchownych" (Johnson 1995: 337). Zasady te jednak nigdy nie osiągnęły takiej jednoznaczności jak w prawosławiu (por. Flis 2001: 322–323). Artysta, poza realizacją wskazań teologicznych i podstawowego kanonu ikonograficznego, zasadniczo mógł pozwolić sobie na autoekspresję, dać wyraz własnej wyobraźni oraz realizować zasady wypracowywane na polu sztuki i podążać za artystycznymi trendami. Przyniosło to, wraz ze skierowaniem uwagi na tematy pozareligijne, niespotykany gdzie indziej rozkwit malarstwa jako głównej ze sztuk plastycznych.

W wypadku sztuki religijnej pierwiastek służebności wobec wartości innych niż tylko estetyczne jest obecny zawsze, natomiast można mówić o zmiennym udziale pierwiastka estetycznego czy artystycznego. W czasach, gdy sztuka ukonstytuowała się jako autonomiczna dziedzina, ze swoją wewnętrzną racjonalnością (celami i środkami), nadal mówiło się o trudności w wyabstrahowaniu jej czysto autotelicznej wartości (Ossowski 1966: 260–261, 279; Golka 1996: 191–199). Dążenie to jednak było bardzo żywe. Począwszy od Renesansu, drogi obrazu *stricte* religijnego i nowego, w którym liczył się przede wszystkim talent i umiejętności artysty oraz oczarowujący odbiorców efekt jego pracy, zaczęły się rozchodzić (Belting 1997). Emancypacja sztuki jako dziedziny wypracowującej własne zasady i reguły oraz wytworzenie się samoświadomości artystów, wiązane z zapoczątkowaniem kryzysu sztuki religijnej, nie oznaczały całkowitego zaniku obrazów „ukazujących oblicze świętości" (Belting 1997: xxiii).

W świętych wizerunkach, obrazach, którym przypisana została cudowna moc, estetyka pozostawała na dalszym planie. Czy zatem stwierdzenie, jakoby „bez wielkiego mistrzostwa artystycznego nie sposób przekazać kontaktu z *sacrum*" (Morawski 1988: 45) nie jest

naznaczone estetycznym, artystycznym czy elitarystycznym skrzywieniem? Podczas gdy estetyk Stefan Morawski wskazuje na uzależnienie aspektu religijnego, uobecniającego się w wytworze sztuki od jego wysycenia estetycznego lub artystycznego, a z dewocjonaliami traktowanymi jako „wynaturzenie sztuki liturgicznej" wiąże zaledwie „bezmyślny i powierzchowny stosunek do *sacrum*, który spłaszcza się do zużytych rekwizytów" (Morawski 1988: 38), antropologia dysponuje zgoła innymi konstatacjami.

Podwójne widzenie nasila się szczególnie, gdy świętość ujawnia się w przedmiotach brzydkich i lichych: w zwykłej gipsowej figurce, w ikonie zakupionej u „obwoźnego sprzedawcy" czy w marnym kalwaryjskim druku (Tokarska-Bakir 2000: 294).

Morawski pyta więc zreflektowany:

czy w świadomości gminnej Madonna lub Matka Boska z Dzieciątkiem albo wizerunki świętych nie są nadal najsilniejszym bodźcem do doznań nie tyle estetyczno-religijnych, lecz właśnie czysto religijnych? (Morawski 1988: 41).

Także Rudolf Otto zauważa, że „uczucia religijne nie są uczuciami estetycznymi" (Otto 1999: 59). Gdy podstawowe znaczenie ma treść religijna, dominującym sposobem odbioru jest ten, przebiegający w kategoriach religijnych. W obliczu wiary, gdy rozpoznana zostanie hierofania, pierwszeństwo bierze doświadczenie religijne z jego nieodróżnianiem, a ziemski artysta zostaje unieważniony na rzecz cudownego pochodzenia obrazu. Pozycja estetyka-erudyty nie jest ani jedynym, ani uprzywilejowanym punktem wyjścia do „właściwego" doświadczania.

Na nic się zdają grymasy na brzydotę obrazu, który, drwiąc z ludzkich upodobań estetycznych, może być nieudolny pod względem artystycznym (…), a nawet – z niejasnych powodów – czarny (Tokarska-Bakir 2000: 341).

Poczucie estetyki nie pozostaje jednak uśpione, objawia się w połączeniu z chęcią wyrażenia czci należnej obrazowi-osobie przez ozdabianie, upiększanie i wzbogacanie go „od zewnątrz".

Estetyka przez dłuższy czas, począwszy od XVIII wieku, posługiwała się, potraktowanym później ze wzgardą i popadłym w zapomnienie, pojęciem wzniosłości. Do wartości estetycznych włączał ją Immanuel Kant, podobnie jak Alexander Baumgarten czy Edmund Burke. W *Krytyce władzy sądzenia* Kant definiował: „wzniosłym nazywamy to, co jest absolutnie wielkie" (Kant 1986: 136), i dodawał: „to, co nieskończone, jest (…) absolutnie (a nie tylko komparatywnie) wielkie" (Kant 1986: 147). Doświadczenie absolutu i wzniosłości ujmował jako aporetyczne przeżycie, w którym „to, co jest ponad miarę wyobraźni" wywołuje nie tylko zachwyt, ale też „uczucie przykrości wypływające z nieodpowiedniości naszej wyobraźni" (Kant 1986: 152). Rzeczywistość *sacrum* wydaje się tu być idealnym kandydatem do uznania za wzniosłą. Kant jednak przypisywał zdolność budzenia wzniosłych uczuć estetycznych przede wszystkim przyrodzie. W stosunku do rozwijania moralności religijnej przez zmysły, szukania „pomocy w obrazach i [całym tym] dziecinnym aparacie" (Kant 1986: 181), nawet przy uznaniu, że obrazy nadają się do tego, by budzić entuzjazm („idea dobra połączona z afektem"; Kant 1986: 176), Kant był – jako filozof i protestant – bardzo sceptyczny. Wbrew jego stanowisku, w pojawiających się w historii estetyki różnych klasyfikacjach sztuki tworzonych na podstawie stopnia wzniosłości podejmowanych tematów tematyka

religijna uznawana była za reprezentującą jej najwyższy poziom (Ossowski 1966: 169–171). R. Otto, poza tym, że zaliczał wzniosłość do kategorii estetycznych, to przede wszystkim uważał ją za cechę właściwą religii. Wzniosłość, którą, jego zdaniem, można było namalować i którą mógł odczytać odbiorca sztuki malarskiej, uznawał za wspólny mianownik *ars* i *numinosum*. Obie zresztą traktował jako kategorie tajemnicze, „tylko wyczuwalne", „niedające się zdefiniować pojęciowo" (Otto 1999: 59–60). Emocjonalne oddziaływanie sztuki łączył z irracjonalnością uczucia religijnego, rozumianą jako głębia i wymykanie się jednoznacznym regulacjom umysłu, „wszelkiej *oznaczoności*" (Otto 1999: 76).

Podstawowym pojęciem estetyki pozostawało jednak piękno. R. Ingarden, wyliczając sporo „estetycznie wartościowych jakości, których zresztą współwystępowanie nie daje prostej sumy wartości, lecz efekt bardziej złożony", uznaje piękno za jakość podstawową (Ingarden 1958: 33–36; 1966: 162–194). Piękno, mające antyczną tradycję współwystępowania z wartościami etycznymi, składało się także na przymioty boskie. To, co dobre, musiało być piękne, a Bogu, istocie nieskończenie doskonałej, w myśl zasady „eminencji", dobro przynależne było w stopniu najwyższym. Stąd szczególne dążenie, by przedstawienia świętości w jak najwyższym stopniu wywiązywały się z oddania tych przymiotów.

Religię, w dużej mierze najpierw przystosowaną do kultury ludowej, poddano wpływom kultury masowej. Idea piękna została przykrojona do wyobrażeń niekształconych estetycznie, przeciętnych członków społeczeństwa masowego. W zgodzie z taką wykładnią piękna, też, a może tym bardziej, oddawano piękno boskie. Co do wzniosłości – to mogła zostać zrealizowana zastępczo przez ukazanie wzniesionych ku niebu oczu.

Odbiorca wobec wartości obrazu

Kant mówi o warunkach wstępnych władzy sądzenia: „nastrój umysłu, potrzebny do odczuwania wzniosłości, wymaga jego wrażliwości na idee" (Kant 1986: 164). Pomimo uznania wartości estetycznych za kategorię *a priori*, Kant dowartościowuje epistemologicznie uczucie i subiektywność (Hudzik 1996: 31). Równocześnie, gdy przyznaje, że „smak jednak jest w gruncie rzeczy władzą wydawania sądów o uzmysławianiu idei etycznych" (Kant 1986: 307), pobrzmiewa u niego echo starożytnych poglądów na związki między estetyką a etyką. Filozof dyskretnie utrzymuje tę relację prawdopodobnie dlatego, że władza sądzenia w użyciu estetycznym i sądy moralne mają odniesienie do wartości, a ono jest dla niego wyrazem najgłębszej istoty człowieka (Hudzik 91: 195). Chociaż Ingarden, podobnie jak Kant, uważa, że wartości estetyczne mają charakter obiektywny (Ingarden 1958: 37, 60), a przynajmniej, że mają „obiektywne ugruntowanie" (Ingarden 1966: 128–136), wie też, że:

> siła sugestywna „malowidła" nie jest jednakże bezwzględna, nie zmusza widza w sposób bezapelacyjny i jednoznaczny do ukonstytuowania obrazu o określonych pod każdym względem właściwościach (Ingarden 1958: 70).

Chodzi zatem o widza o „odpowiedniej postawie". „Pełną sprawiedliwość" może oddać dziełu sztuki widz przygotowany i o odpowiedniej wrażliwości estetycznej (Ingarden 1958: 35, 111). W jeszcze większym stopniu religijne przesłanie wymaga odbiorcy religijnego, a przynajmniej – religijnie zsocjalizowanego. Andrzej Ziemilski zauważa, że w estetyce długo dominowało operowanie jako jednostką analizy pojedynczym, izolowanym doświadczeniem dzieła sztuki, natomiast niewiele uwagi przywiązywano do biografii odbiorcy, właściwych mu „społecznych ram pamięci" (Ziemilski 1984: 110). J. Tokarska-Bakir uważa, że „sfera estetyczna nie jest ani czysto subiektywna, ani bezinteresowna, lecz jest częścią całościowego doświadczania świata" (Tokarska-Bakir 2000: 60). Dodajmy jeszcze głos

Marii Gołaszewskiej: „By oddziałał *ethos* sztuki, by została ona skonkretyzowana w swej funkcji etycznej, człowiek z nią obcujący musi posiadać własny, swoisty *ethos*" (Gołaszewska 1983: 12).

Obraz figuratywny jest, wedle określenia Ingardena, tworem „momentalnym", ukazującym obiekty „tylko w pewnej chwili swego domniemanego bytu" (Ingarden 1958: 90). Tak jak ważne jest więc uchwycenie najbardziej sugestywnego i znaczącego „kadru" z opowiadanej w obrazie świętej historii, tak u widza ważna jest wiedza „literacka" – znajomość tematu, transcendentnej wobec dzieła sytuacji, znajomość „prehistori" lub także „posthistorii" momentu ukazanego w obrazie. Widz zsekularyzowany nie odda religijnemu obrazowi „pełnej sprawiedliwości", nie w sensie estetycznej czy artystycznej jego recepcji, ale w sensie odnajdywania wartości religijnej. Jeszcze inaczej będzie wówczas, gdy religia stanowić będzie dla niego negatywny układ odniesienia.

Służba wyższym wartościom czy zdrada sztuki?

Dzieło sztuki zawiera w sobie w różnych proporcjach, lecz zawsze w pewnym zespoleniu, elementy „utylitarne" i „czysto" artystyczne. Realizowanie przez wytwór sztuki innych, pozaartystycznych czy pozaestetycznych celów może być postrzegane dwojako: jako uwznioślenie sztuki lub jako jej zniewolenie. Gołaszewska wskazuje na przekonanie (chyba już coraz rzadsze, choć jej zdaniem dość rozpowszechnione), że skoro istnieją wartości wyższe niż estetyczne, sztukę można podzielić na taką, która realizuje jakiś etos, i taką, która go nie realizuje, pozostając „zaledwie" sztuką. Gdy:

> twórcą kieruje głównie wzgląd na „idee ogólne", mamy do czynienia z transcendencją sztuki ku tym właśnie ideom ogólnym (…). Mówimy wówczas, że artysta pozostaje wtedy w służbie idei. I tu właśnie wkracza zagadnienie artysty zaangażowanego (Gołaszewska 1983: 23).

Jeśli uznać za autorką, że sztuce z jej „natury" przyrodzona jest ludyczność (Gołaszewska 1983: 6; por. Ossowski 1966: 268–272), to gotowi jesteśmy przyznać, że gdy „wchłania w siebie" te dodatkowe wartości, orientuje się na zewnętrzne wobec niej idee, ma szanse nabrać „wyższej godności" i „wkroczyć w sferę *sacrum*" (autorka rozumie je szeroko, niekoniecznie religijnie). Pojawia się wówczas oczywiście zagrożenie, że „pierwszoplanowe traktowanie idei ogólnych może prowadzić do zapoznania strony artystycznej" (Gołaszewska 1984: 23), lecz dobry artysta jest w stanie ich uniknąć.

Ingarden pozostaje w tej kwestii dużo bardziej sceptyczny; zauważa nawet, że artysta może sięgać po podniosły temat dla skompensowania niedostatków talentu czy warsztatu.

> Kto źle maluje, powiadają, skłonny jest ratować się „literaturą" wzniosłą i działającą na uczucia widza, ale obraz przez to nie staje się lepszy, a jest może nawet gorszy, bo wzniosłe wartości literackie, np. pozaartystyczne walory religijne, podane są w wulgarny sposób malarski (Ingarden 1958: 85).

Podejrzliwość, a nawet pogarda dla zaangażowania w „poważne tematy", wraz z silnym akcentowaniem konieczności podążania sztuki ku maksymalnej autonomii, każą postrzegać sytuację, w której obraz nie jest w pełni samodzielnym dziełem jako opresyjną dla artysty i sztuki. Potrzeba emancypacji, odejścia w kierunku „malarstwa czystego" generowała walkę z „literaturą w malarstwie", aż do walki formistów i abstrakcjonistów z wszelkim tematem – przedstawieniem przedmiotowym. Wolność artysty zaczęła być realizowana w dużej mierze jako „wolność od". Przy takich założeniach „wysługiwanie" się innym wartościom

to swego rodzaju zdrada, sprzeniewierzenie się przekonaniu, że *sacrum* wystarczająco i w sposób właściwy realizuje się w samej sztuce (Ossowski 1966: 297). Środowiska artystyczne stanęły w pełnej gotowości do prowadzenia spektakularnych batalii o najwyższą wartość – wolność artysty (por. Golka 1995: 78–83).

Na pierwszy rzut oka nie wydają się nam kontrowersyjne słowa stwierdzające, że „wartość estetyczna jest (…) warunkiem koniecznym i dostatecznym by dany przedmiot uznać za dzieło sztuki" (Gołaszewska 1983: 24). Jeszcze u Ingardena wartości artystyczne (które są względne i służebne) stanowią środek do celu, jakim jest wyrażenie (bezwzględnych) wartości estetycznych (1958: 104; 1966: 137–161). Sztuka, której celem stało się poszukiwanie własnej tożsamości, podjęła się jednak samowyzwalania od wszelkiej służby, w tym także służby wartościom estetycznym. Należało zatem zaprzeczyć odwiecznemu postulatowi, że „w sztuce powinno objawiać się piękno", ukazać „chaos i skłócenie, brzydotę i zło" (Gołaszewska 1983: 16). Gołaszewska zauważa, że docierając w swojej podróży w poszukiwaniu autentyczności aż do antysztuki, sztuka osiągnęła kres swojej drogi: „Transcendencja ta posunęła się aż do ostatecznych granic, aż do zaprzeczenia wartościom artystycznym" (Gołaszewska 1983: 21).

W rozwoju sztuki, jej ewolucjach i rewolucjach, wraz z przemianami teorii estetycznych i artystycznych prądów nastąpiły daleko idące zmiany w pojmowaniu celów sztuki i wartości orientujących jej zadania. Pitirim Sorokin konstatował, że w historii kultury europejskiej nastąpiło przejście od sztuki odsyłającej do intuicji, ducha, wiary i religii (ideacjonalnej) ku sztuce sensualistycznej, która już do niczego nie odsyłała, a akordem zamykającym cykl zmian jest sztuka naznaczona „inkoherentną, zmąconą (*impure*), dziwną formą antywizualizmu" (Sorokin 2010: 147). W warunkach powszechnego braku zrozumienia i akceptacji dla sztuki ideacyjnej trudne staje się położenie sztuki religijnej. Mało dla niej szczęśliwie, dzisiejsza kultura, chociaż nieotwarcie sakralizuje pewne wartości, ucieka od podniosłości, posługując się znacznie chętniej ironią, pastiszem, redukcją i demistyfikacją (Gołaszewska 1983: 16). Pojęcie wzniosłości zamknięte jest w lamusie estetyki, a pewne próby przywrócenia go, podejmowane przez Theodora Adorna czy Jean-François Lyotarda, nie zapowiadają powrotu dawnych znaczeń i sposobów wcielania wzniosłości do kultury (por. Hudzik 1996: 233; Lyotard 1996). Dzisiejsza publiczność ze szczególną ochotą i przyjemnością wychwytuje kicz.

Obrazy religijne to niewątpliwie obrazy z tematem. „Literackie", czyli niesamodzielne. Twórczość religijna to twórczość „zaangażowana", co aktualnie znacznie częściej ma wymowę negatywną niż pozytywną. Z natury rzeczy – także jakkolwiek mieszcząca się w kategoriach tradycji religii instytucjonalnej. Dodatkowo, często musi liczyć się w jakimś stopniu z gustem, wrażliwością, oczekiwaniami i wyobrażeniami na temat piękna i sposobów ukazywania świętego tematu tych, którzy dzieła zamawiają (por. Ossowski 1966: 310–315; Niedałtowski 1997). Towarzyszyć muszą jej zatem podejrzenia o zapoznanie najwyższego ideału sztuki, poddanie się zniewoleniu. Twórczość ta staje się w jakimś sensie wstydliwym zajęciem.

Podsumowanie

Religia oddziałuje i aktualizuje się na różne sposoby, w tym znaczący jest udział realizowania się jej przez swoje wytwory. Tokarska-Bakir przedstawia to następująco:

Żywy proces rozumienia tradycji i jego wytwory (…) to dwa warunkujące się nawzajem tryby, w jakich przejawia się gra sztuki czy religii. Bez *energeia*, procesu rozumienia, zachodzącego w łonie tradycji, wytwory kulturowe, zbiór *ergoi*, spadłyby do rzędu minerałów, straciły swój znakowy, historyczny status. Bez *ergoi*,

wytworów tego procesu, sama tradycja nie mogłaby z kolei zachować tożsamości (Tokarska-Bakir 2000: 230–231).

Obraz, jako obiekt intencjonalny, „do swej pełnej konstytucji" wymaga widza, jego ukierunkowanej świadomości (Ingarden 1958: 31). Szczególnie widza potrzebuje obraz religijny. Jego odbiór odbywa się w ramach religijnej i estetycznej tradycji, aczkolwiek z minimalnymi wymaganiami co do teologicznej, a tym bardziej estetycznej, kompetencji. Jeśli wierzyć Eliademu, głęboko ukryte pokłady świadomości archaicznej, nieodróżniającej, są jednym z archetypicznych, niedających się całkowicie usunąć elementów konstytutywnych ludzkiej świadomości. W szeroko rozumianej percepcji obrazu religijnego nakładają się na siebie dwa procesy nierozróżniania: jeden będący istotowym składnikiem doświadczenia estetycznego w ogóle, drugi – właściwy religii, polegający na związaniu naocznego doświadczenia ze światem sakralnym. Hermeneutyczna kategoria nierozróżnialności uprawomocnia taki sposób odbioru sztuki religijnej, który kiedy indziej zostałby nazwany naiwnym sensualizmem. Pozwala też na serio potraktować wartości: subiektywnego – wbudowanego w ogólny sposób doświadczania świata – piękna odnajdywanego w obrazie, a nawet w obrazku religijnym, przez „estetycznych prostaczków", tak jak i zobiektywizowanego (choćby instytucjonalnie) piękna estetycznych erudytów; indywidualnego przeżycia wzniosłości *sacrum* rozpoznanego przez wierzącego, jak i społecznie zinstytucjonalizowanej wartości sakralnej obrazu.

U nieprzygotowanego estetycznie czy artystycznie odbiorcy, szczególnie u „użytkownika" sztuki religijnej czy dewocyjnej, także obecna jest tęsknota do wartości tkwiących poza czasem. Tych religijnych, ale również tych estetycznych – wzniosłości i piękna. Wytwory powstałe w warunkach dezercji sztuki z pola religii i wysycenia tej niemal próżni produkcją rzemieślniczą czy paraprzemysłową są kłopotliwe jeśli idzie o dostarczanie doświadczenia religijnego bardziej wyrobionemu estetycznie wiernemu widzowi. Wobec słabości estetycznej „dzieła" zostaje on wystawiony na próbę lojalności: w jaki sposób przyswoić zawartą w obiekcie wartość religijną, przeżyć spotkanie zmysłów, wyobraźni i idei, doświadczyć stanu nieodróżniania, gdy zbyt widoczne są estetyczne ekscesy?

Gra jakości religijnych, estetycznych i artystycznych w obrazie, ich zharmonizowane wspieranie się lub też spieranie się ze sobą i wzajemne napięcia, wraz z aspektem doświadczania obrazu przez odbiorców o różnym stopniu i typie religijności oraz zróżnicowanej estetycznej wrażliwości, pozostają zagadnieniem nie tylko z działu historii religii, historii sztuki bądź etnografii. Doświadczenia religijne w taki czy inny sposób przemieszane z estetycznymi, wynikające z kontaktu z niezwyczajnym (bo nieprofanicznym) obiektem, powinny znaleźć dla siebie być może skromne, lecz jednak pewne miejsce w podejmowanym w ramach nauk społecznych myśleniu o religijności, także tej współczesnej.

LITERATURA

Belting H. 1997, *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, tłum. na j. ang. E. Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago.

Czarnowski S. 1946, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, w: S. Czarnowski, *Kultura*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Bydgoszcz.

Duffy-Zeballos L. 2007, *Murillo's Devotional Paintings and the Late Baroque Culture of Preyer in Seville*, New York University, New York.

Eliade M., 1992, *Próba labiryntu. Rozmowy z C.-H. Rocquetem*, tłum. K. Środa, Studio Sen, Warszawa.

Eliade M. 1993, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź.

Eliade M. 1996, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Elkins J. 2001, *Pictures and tears: a history of people who have cried in front of paintings*, Routledge, London.

Flis A. 2001, *Chrześcijaństwo i Europa. Studia z dziejów cywilizacji Zachodu*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.

Gadamer H.-G. 1993a, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.

Gadamer H.-G. 1993b, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Interesse, Kraków.

Golka M. 1995, *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.

Golka M. 1996, *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań.

Gołaszewska M. 1983, *Sacrum i profanum sztuki. Wprowadzenie do dyskusji*, w: *Ethos sztuki. Ogólnopolskie seminarium estetyczne poświęcone etycznej problematyce sztuki*, red. M. Gołaszewska, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków-Mogilany.

Hudzik J.P. 1996, *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii i kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Ingarden R. 1958, *O budowie obrazu*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Ingarden R. 1966, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Johnson P. 1995, *Historia chrześcijaństwa*, tłum. L. Engelking, M. Iwińska, A. Kaniewski, P. Paszkiewicz, J. Prokopiuk, Wydawnictwo ATEXT, Gdańsk.

Kant I. 1986, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Kurczewski J. 1990, *Pamiętnik życia codziennego: metoda*, w: *Teoria i praktyka socjologii empirycznej*, red. A. Giza-Poleszczuk, E. Mokrzycki, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa.

Lubos-Kozieł J. 2004, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Lyotard J.-F. 1996, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, nr 2–3.

Miasta i sacrum 2011, red. M. Kowalewski, A.M. Królikowska, Nomos, Kraków.

Morawski S. 1988, *O sztuce zwanej religijną*, „Więź", nr 3.

Niedałtowski K. 1997, *Sztuka – sacrum – rytuał. Współczesna perspektywa polska*, „Ethos", nr 4.

Ossowski S. 1966, *U podstaw estetyki*, *Dzieła*, t. I, PWN, Warszawa.

Ossowski S. 1967, *Z zagadnień psychologii społecznej*, *Dzieła*, t. III, PWN, Warszawa.

Otto R. 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Pisarzak M., 1985, *Dewocjonalia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin.

Piwowarski W. 1974, *Socjologiczna definicja religii*, „Studia Socjologiczne", nr 2.

Sorokin P. 2010, *Social and Cultural Dynamics. A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethic, Law, and Social Relationships* (*Revised and abridged in one volume by the author*), Transaction Publishers, New Brunswick–London.

Sulikowska A. 2002, *Ikona*, w: *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, red. T. Gadacz, B. Milerski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Tokarska-Bakir J. 2000, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków.

Uspienski L. 2009, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

Ziemilski A. 1984, *Trzy modele doświadczenia kulturalnego*, „Kultura i Społeczeństwo", nr 3.

RELIGIOUS PICTURES IN THE ASPECT OF VALUES

SUMMARY The article addresses the topic of a religious picture and small sacred pictures derived from it in the aspect of sacral, aesthetical, and artistic values contained in them and received by a recipient. The phenomenological hermeneutics have been considered to be a proper perspective for analysing questions that bind a religious experience with a sensual one. A category of non-distinguishness that renders the connection between signans and signatum in reception of art and present in religion, derived from H.-G. Gadamer and expanded by J. Tokarska-Bakir has been applied in the present paper. It allows the investigator to see how the sacral and aesthetic values are recognized in a religious painting or in a small sacred picture.

KEYWORDS RELIGIOUS PICTURE, SMALL SACRED PICTURE, SACRUM, AESTHETIC VALUES, ARTISTIC VALUES, NON-DISTINGUISHNESS