

PIOTR KRÓLIKOWSKI

**STAUROLOGICZNO-REZUREKCYJNE WĄTKI
W MALARSTWIE SALVADORA DALEGO**

Ikonografia Krzyża i Zmartwychwstania jest najczęściej kojarzona ze sztuką sakralną, tworzoną na potrzeby kultu religijnego, zwłaszcza do przestrzeni sakralnych. Odrębną grupą przedstawiień wydarzeń paschalnych są te, które powstają poza sakralnym przeznaczeniem. Zaliczają się do niej także dzieła jednego z bardziej ekscentrycznych malarzy XX wieku, przedstawiciela surrealizmu, pochodzącego z Katalonii, hiszpańskiego artysty – Salvadora Dalego. W jego twórczości wyróżnić można szeroki zbiór obrazów podejmujących problematykę religijną, zaś w jego ramach w sposób wyraźny zaznacza się tematyka staurologiczno-rezurekcyjna¹.

Problematyką religijną Dalí zajął się w końcu 40. lat XX wieku. Wtedy to notuje się jego deklarację powrotu do Kościoła katolickiego. Niektórzy sugere-

DR PIOTR KRÓLIKOWSKI, asystent w Instytucie Leksykografii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, członek zespołu redakcyjnego *Encyklopedii katolickiej* oraz zespołu redakcyjnego *Encyklopedii 100-lecia KUL*. Kontakt: pkrulik@kul.pl

1 Ilustracje obrazów przywoływanych w artykule można znaleźć w albumach dotyczących malarstwa Dalego, np.: R. Descharnes, G. Néret, *Salvador Dalí 1904–1989: The paintings*, t. 2, 1946–1989, Köln 1994, a także na stronach internetowych, m.in.: [http://www.salvador-dali.org/catalog/s\do6\(r\)onot/?lang=en](http://www.salvador-dali.org/catalog/s\do6(r)onot/?lang=en); <http://www.salvador-dali.com.pl/>; <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/> [dostęp 27.06.2016].

rują, że był to tylko zabieg umożliwiający mu powrót ze Stanów Zjednoczonych do Hiszpanii, rządzonej po wojnie przez generała Francisca Franco².

Religijne obrazy hiszpańskiego malarza były (i są) z jednej strony kontestowane i odrzucane jako kicz i bluźnierstwo, z drugiej zaś pozytywnie oceniane jako wyraz współczesnego spojrzenia na wiarę przez pryzmat osiągnięć nauki. Ambiwalentnie oceniane były zwłaszcza przedstawienia *Chrystus św. Jana od Krzyża* (1951, olej na płótnie 205 × 116 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow)³ oraz *Sakrament Ostatniej Wieczery* (1955, olej na płótnie, 267 × 166.7 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, Kolekcja Chester Dale)⁴.

W niniejszym artykule podejmie się próbę odpowiedzi na pytanie o wartość tych dzieł z punktu widzenia teologii fundamentalnej, a zatem – czy zawierają treści lub podejmują kwestie istotne dla wiary, czy w jakiś sposób wspomagają współczesnego człowieka w jej zrozumieniu. By zrealizować ten cel, sięgnie się po najważniejsze obrazy Dalego związane z wydarzeniami paschalnymi, poszukując w nich treści chrystologicznych.

W prezentacji treści przyjmie się kryterium chronologii wydarzeń paschalnych, chociaż obrazy hiszpańskiego malarza nie do końca stosują się do tego porządku. Wyjdzie się od Ostatniej Wieczery, potem wskaże się na przedstawienia związane z Ukrzyżowaniem, następnie zaś na te, które odnoszą się do Zmartwychwstania i jego znaków. Tę grupę zamknie przedstawienie Wniebowstąpienia.

Zanim przejdzie się do omówienia obrazów Dalego, w punkcie wyjścia trzeba wskazać jeszcze wpływy i inspiracje, które kształtowały hiszpańskiego malarza. Należy podkreślić przede wszystkim jego zwrot ku Kościołowi katolickiemu, zainteresowanie mistycyzmem, zwłaszcza hiszpańskim – pismami św. Teresy z Avili i św. Jan od Krzyża, a także wpływ rozwoju nauki, zwłaszcza w dziedzinie fizyki jądrowej, badań nad strukturą materii i energii. W sposób istotny na twórczości Katalończyka zaważyło użycie w 1945 r. broni nuklearnej w Hiroszimie i Nagasaki. To dramatyczne i irracjonalne dzieło zniszczenia w sposób istotny zaważyło na twórczości Katalończyka. Wymienione

2 *Historia wielkich dzieł. Arcydziała XX wieku. Salvador Dalí. Chrystus św. Jana od Krzyża, 1951.* Wielka Brytania 2006 [film].

3 Tamże; Descharnes, Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, t. 2, s. 407; E.M. Catic, *Sentimentality in Christian Arts*, „The Furrow” 10(1959), nr 8, s. 504. Brak aprobaty dla tego obrazu doprowadził nawet do prób jego zniszczenia – w 1965 i 1980 r. (Ch. Cordess, M. Turcan, *Art Vandalism*, „The British Journal of Criminology” 33(1993), nr 1, s. 101).

4 P.O. Myhre, *Painting as Sacrament: A Search for Dalí's Sacramental Imagination*, „The Arts in Religious and Theological Studies” 17(2005), nr 2, s. 24; N. Harris, *Dalí. Życie i twórczość*, Warszawa 1996, s. 75.

wpływy złożyły się na nurt nuklearnej mistyki, którą Dalí wyrażał w swoich religijnych pracach, tworząc rodzaj sakramentalnej teologii⁵.

1. Ostatnia Wieczerza

Wydarzenia staurologiczno-rezurekcyjne ujęte w sensie ścisłym mają początek w Ostatniej Wieczerzy⁶. W niej bowiem zawarte są zarówno śmierć Jezusa na krzyżu, jak i Jego zmartwychwstanie. Do tego bogatego teologicznie i chrystologicznie wydarzenia nawiązał Salvador Dalí w obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczerzy*. Sposób ukazania przez niego rzeczywistości Wieczernika odbiega od klasycznych obrazowań tej sceny, wychodzących spod pędzla np. Leonarda da Vinci, Juana de Juanesa, Jacopa Bassano, Dierica Boutsy⁷.

O ile malarze ci chcieli w wydarzeniach historycznych zawrzeć sens teologiczny, o tyle Dalí treści teologiczne od razu umieszcza w przekraczającej czas i przestrzeń mistycznej wizji⁸. Z tego też powodu zestawienie obrazu hiszpańskiego malarza z klasycznymi przedstawieniami może w pierwszym odruchu budzić niepokój, sprzeciw, zarzut bluźnierstwa lub prowadzić do uznania tego dzieła za kicz⁹.

Rozróżnienie między sztuką religijną a sakralną, co proponuje konstytucja *Sacrosanctum Concilium* (122) Soboru Watykańskiego II, może ułatwić podejście do obrazu Katalończyka. Jeśli klasycznym przedstawieniom Ostatniej Wieczerzy przyzna się kategorię sztuki sakralnej, czyli tworzonej na potrzeby kultu, to zaklasyfikowanie obrazu Dalego do sztuki religijnej, czyli podejmującej tematy religijne w ogóle, pozwala na mniejszą surowość w ocenie tego rodzaju dzieł oraz większą otwartość na odczytanie zawartych treści¹⁰.

5 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 24; R. Fallon, *Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen's Cold War Mass*, „The Journal of Musicology” 26(2009), nr 2, s. 189.

6 W szerokim ujęciu całe życie Jezusa od Wcielenia ma wymiar paschalny. S. Czerwik, *Paschalne misterium*, LTF, s. 898.

7 G. Jurkowlanec, *Ostatnia Wieczerza, 2. W ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, Lublin 2010, kol. 938–941.

8 T. Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, Pelplin–Gdańsk 1994, s. 68; R. Viladesau, *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*, New York 2000, s. 95.

9 Przykładem może być opinia P. Tilicha, który, przyjmując, że kryterium sztuki religijnej jest styl, a nie przedmiot, nazywa ten obraz kiczem i tandetą (zob.: R.R. Manning, *Tillich's theology of art*. w: R.R. Manning (red.), *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, Cambridge 2009, s. 158–159; M.A. Novak, *Misunderstood Masterpiece. Salvador Dalí's 'The Sacrament of the Last Supper'*, „America” 2012, nr 207(13), s. 35–36; Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 29).

10 Nie chodzi tu o ocenę zgodności treści obrazu z doktryną katolicką, ale otwartość na odczytanie zamierzeń autora. Pozostaje zawsze kwestia interpretacji, która może iść w różnych kierunkach, niekoniecznie zgodnie z intencjami artysty.

O ile klasyczne przedstawienia wydarzeń Wieczernika próbowały umieścić je w prawdopodobnym kształcie historycznym, o tyle obrazy Dalego, zgodnie z ideami surrealizmu, który sytuuje sceny w świecie snów, przedświadomości, a nawet mistyki¹¹, są poza kontekstem historycznym.

W obu przypadkach można jednak mówić o wymiarze znakowym, a nawet sakramentalnym. Zarówno znak, jak i symbol składają się z dwóch elementów – widzialnego (naturalnego) i wyrażanego za jego pomocą elementu nadprzyrodzonego, niewidzialnego¹². Taki charakter dzieł Dalego przyjmuje P.O. Myhre, wskazując na ich funkcję analogiczną do roli ikony w prawosławiu. Nie tylko odsyłają one do treści, ale także pośredniczą w spotkaniu z łaską¹³.

Na dzieła hiszpańskiego artysty trzeba więc spojrzeć z innej perspektywy, bowiem na jego obrazach element widzialny nie jest historyczny, lecz mistyczny. Dlatego już warstwa widzialna wymaga interpretacji, by sama z kolei być interpretacją przekazywanej treści. Przedstawienie elementu widzialnego za pomocą nuklearnej mistyki komplikuje pojęcie znaku-symbolu, gdyż już element materialny stanowi jakiś metaznak-symbol i musi być poddany uprzedniej interpretacji. Dali ułatwia zaś odczytanie swoich intencji przez odwoływanie się do nauczania Kościoła i symboli chrześcijańskich.

Poczyniona introdukcja jest punktem wyjścia do analizy obrazu *Sakrament Ostatniej Wieczery* (ale także następnych dzieł Katalończyka) i poszukiwania na nim wątków staurologiczno-rezurekcyjnych.

Zaznaczyć trzeba, że przywoływane w tym artykule dzieła będą miały chrystopologiczny charakter. Na obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczery* Dali podkreślił to już przez umieszczenie Chrystusa w centrum przedstawienia, a jeszcze bardziej uwypukla to przez umiejscowienie Jego twarzy na linii horyzontu.

Dali, przy wyznaczaniu miejsca Chrystusa na obrazie, wykorzystał geometrię i matematykę, a zwłaszcza złoty podział – boską proporcję. Chrystus został wpisany w porządkujący obraz pentagram, a właściwie dwa pentagramy. Pierwszy z nich wyznacza widziana na wprost jedna ze ścian dodekahedronu (o znaczeniu tej bryły powie się później). Drugi pentagram jest zbudowany na pierwszym – środki ramion wyznaczają wierzchołki mniejszego penta-

11 Viladesau, *Theology and the Arts*, s. 95.

12 Zob.: M. Rusecki, *Pojęcie symbolu religijnego a możliwość zastosowania go w teologii*, „Studia Paradyskie” 4(1994), s. 89–130; tenże, *O pojęciu znaku religijnego*, „Studia Semiotyczne” 19–20(1994), s. 257–281; A. Dulles, *Models of Revelation*, Dublin 1992, s. 157–158; tenże, *Sacramental Ecclesiology of „Lumen Gentium”*, „Gregorianum” 86(2005), z. 3, s. 551–553; tenże, *The Craft of Theology. From Symbol to System*, New York 1992, s. 33–36.

13 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 24, 27–28.

gramu. W oba wpisane są pięcioramienne gwiazdy wyznaczające centralne miejsce Chrystusa. Według geometrycznego podziału wyznaczanego przez większy pentagram Dalí rozmieścił wokół stołu również dwunastu mężczyzn. W ten sposób, nawiązując być może do Leonarda da Vinci, podzielił ich na trzysobowe grupy. Ujawniają się tu intencje obu artystów, by wprowadzić geometryczny i matematyczny porządek oddający kosmiczną harmonię¹⁴.

Przez użycie geometrii i matematyki Dalí chciał również umożliwić widzowi spotkanie z Bogiem. Służy temu zastosowane przez niego połączenie perspektywy, której punkt zbieżny prowadzi do serca Chrystusa, z odwróconą perspektywą, skierowaną do serca osoby patrzącej na obraz. Widz zwraca więc wzrok na serce Chrystusa, a jednocześnie patrzy w swoje¹⁵.

Katalończyk nie przedstawił Chrystusa jako historycznego Jezusa z Wiercznika, ale jako Chrystusa mistycznego, Zmartwychwstałego i należącego już do innej – przebóstwionej rzeczywistości. Wyraził to, malując Chrystusa jako pięknego młodzieńca, bez śladów męki. Ten sposób obrazowania Dalí uwydatni jeszcze bardziej w przedstawieniach Ukrzyżowania. Mistyczność Chrystusa ukazana jest także przez transparentność i niematerialność Jego ciała. Został On przedstawiony jako siedzący za stołem, ale jednocześnie wynurzający się z wody. Przez Jego ciało przebija światło słoneczne, co pozwala na skojarzenia z chrystofanijną obecnością¹⁶. Wymienione cechy wyróżniają Chrystusa spośród wszystkich innych postaci za stołem.

Chrystus Dalego gestem lewej ręki wskazuje na siebie, prawej zaś w górę – na również transparentny tors z rozpostartymi ramionami obejmującymi dwunastościan. M.A. Novak odnosi ten gest do słów Jezusa: „Kto widzi mnie widzi Ojca” (J 14,8-9) i na tej podstawie stwierdza, że Chrystus wskazuje na Boga Ojca i na siebie jako obraz Ojca, którego rzeczywiście nie można oglądać twarzą w twarz (Wj 33,20)¹⁷. W tym kontekście można powiedzieć, że przezroczysta materia obu postaci jednoznacznie określa Ich wspólny status Osób Bożych.

W transparentny sposób malarz z Port Lligat przedstawił także Ducha Świętego, wykorzystując Jego klasyczne wyobrażenie jako gołębicę. W tym symbolu umieścił Go na barku Chrystusa, obok Jego policzka, można powiedzieć, ukrytego w Jego włosach¹⁸. Dalí ukazał tak dyskretną obecność Ducha

14 P. Błaszczyk, K. Kopańska, K. Mrówka, *Świat jak dodekahedron. Platon – Euklides – Leonardo da Vinci – Dalí*, „Konspekt” 2011, nr 1(38), s. 114–115.

15 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 28

16 Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 70.

17 Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36.

18 Tamże.

Świętego, że można Go zupełnie nie zauważyć, gdy stoi się w nieodpowiedniej odległości od obrazu¹⁹.

Obecność Trójcy Świętej w mistycznym Wieczerniku Dalego naprowadza na związek obrazu z wydarzeniami staurologicznymi. Układ Osób Bożych na obrazie – szeroko rozwarte ramiona Boga Ojca i obecność pomiędzy Ojcem i Synem Ducha Świętego w postaci gołębiczy przywołują na myśl ikonograficzny motyw Tronu Łaski. Ukazuje on Boga Ojca podtrzymującego Syna na krzyżu lub dźwigającego krzyż, a Ducha Świętego w dynamicznym ruchu, zlatującego jako gołębicę ku Ukrzyżowanemu²⁰. Na obrazie Dalego rozpostarte ramiona obejmują znajdujący się poniżej dodekahedron. Z kolei statyczność Ducha Świętego harmonizuje z przemienionym stanem Chrystusa i wskazuje na dokonane już wydarzenia paschalne, a także podkreśla mistyczny wymiar obrazu, na którym wszystko wydarza się niezależnie od czasu.

Odniesienie do Tronu Łaski może być rozszerzone o dwie inne analogie. Obecność Trójcy Świętej łączy się z jednej strony z chrztem Jezusa w Jordanie, z drugiej zaś – z aktem stworzenia. W tych bowiem scenach Pismo Święte podkreśla działanie Osób Bożych. Te trzy sceny, wzięte łącznie, obejmują całe dzieje zbawienia.

T. Czapiewski, odnosząc się do chrztu, wskazuje na obecność Ducha Świętego i wiąże go z obmywającą wodą jeziora. Przedstawienie Chrystusa zanurzonego w wodzie odsyła z jednej strony do Jego chrztu w Jordanie, któremu towarzyszy objawienie Ojca i Ducha Świętego, z drugiej – do zanurzenia przez chrzest w Jego śmierci i Zmartwychwstaniu (Rz 6,3-5, por. 1 J 5,4-8) oraz związanego z tym początkiem życia wiecznego (J 17,1-3). Szczytem rozpoczętego w chrzcie procesu jednoczenia człowieka z Bogiem jest Eucharystia – w niej Chrystus jest obecny jako Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec, Alfa i Omega. Według Czapiewskiego nowość życia zaakcentowana zostaje także przez przenikającą Chrystusa łódź, która w odniesieniu do Zmartwychwstałego wskazuje drogę do życia wiecznego²¹. Ta droga, którą jest Jezus Chrystus, przez chrzest i Zmartwychwstanie prowadzi do królestwa Bożego. Ostatecznie więc królestwo Boże nastąpiło wraz z Nim i z Nim się utożsamia, jest ono nową ziemią

19 Podobny efekt osiąga Dalí na obrazie *Madonna sykstyńska* (1958, olej na płótnie) – oglądany z bliska jest abstrakcyjnym przedstawieniem, z odległości 5 metrów widać Madonnę z Dzieciątkiem, a z 15 metrów – ucho anioła (Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 176).

20 M. Siodłowska, P. Królikowski, *Krzyż w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra” 22(2015), s. 269–272.

21 Dalí tym samym nawiązał do mitycznego Charona, który przewoził zmarłych do nowego życia (J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 147).

i nowym niebem, które są transformacją całego stworzenia i stanowią także przyszłość Kościoła (KDK 39). Do niego odsyła także łódź, jako symbol łodzi Piotrowej, wskazując, że w Kościele Zmartwychwstały działa zbawczo przez chrzest i Eucharystię. Jest to jednocześnie działanie całej Trójcy Świętej²².

W kontekście trynitarnym Eucharystia, Krzyż, Zmartwychwstanie i nowość życia wiążą się z nowym stworzeniem, a jednocześnie odsyłają do pierwszego stworzenia. W nim bowiem także zaznacza się obecność Trójcy Świętej. Bóg dokonuje stworzenia przez swoje Słowo, a Duch Święty unosi się nad wodami (Rdz 1,1-31). Bóg objawiający swą moc w pierwszym stworzeniu, w Jezusie Chrystusie objawia się jako zasada nowego stworzenia – zbawienia ofiarowanego wszystkim. Chrystus jest bowiem sprawcą i pierwszego, i nowego stworzenia, uniwersalną zasadą stworzenia i zbawienia²³.

Odnosząc to do obecności Trójcy Świętej na obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczerzy* można powiedzieć, że skupia on całą historię stworzenia – od początku, przez chrzest, ku nowemu stworzeniu, które dokonało się antycypacyjnie w Wieczerniku, potwierdzone zostało na Krzyżu i w Zmartwychwstaniu, a jest aktualizowane w liturgii Kościoła.

To anamnetyczne uobecnienie Chrystusa zawarł Dalí w znajdujących się na stole chlebie i winie, które utożsamiają się z postaciami eucharystycznymi. Są one bardziej materialne niż siedzący za stołem Chrystus – zmartwychwstały, przemieniony, należący do niebieskiej rzeczywistości. Chleb i wino są realnie i faktycznie obecne, i to na nich skupia się uwaga dwunastu postaci klęczących wokół stołu. Wskazują one na Ciało i Krew Chrystusa, odsyłając do wydarzenia Krzyża, które się dokonało²⁴.

Na podstawie tego, co dotąd powiedziano, jeszcze wyraźniej widać, że obraz nie umiejscawia sceny w konkretnym czasie, a jednocześnie ogniskuje w sobie cały czas – od pierwszego do nowego stworzenia. Sakrament Ostatniej Wieczerzy skupia więc w sobie całość czasu, jest wydarzeniem, które trwa, a w nim trwają skutki Krzyża i Zmartwychwstania, rozciągając się antycypacyjnie także na czas od stworzenia.

Na to wskazują z kolei kontrastujące z transparentnością Osób Bożych, a współgrające z wyrazistością chleba i winna skupione wokół stołu postaci. Dwunastu mężczyzn przedstawionych w akcji kontemplatywnej adoracji, z zakrytymi twarzami, w układzie symetrycznym (lustrzane odbicie), różniąc

22 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 72–76.

23 G. O'Collins, *Jezus nasz Odkupiciel. Chrześcijańskie ujęcie zbawienia*, Kraków 2009, s. 27; A. Dulles, *The Catholicity of the Church*, Oxford 1985, s. 37–38

24 Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36; Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 68–71.

cy się kolorem włosów. Nie można ich jednoznacznie utożsamić z apostołami, z pewnością nie w sensie historycznym, lecz tylko przez analogię. Także ich liczba ma nie tylko nawiązywać do grona Dwunastu, jest bowiem szersza znaczeniowo (dotyczy nie tylko liczby osób, ale także bryły, w której Dalí umieścił scenę). Zgromadzeni za stołem są raczej anonimowymi uczestnikami Sakramentu Ostatniej Wieczery, który dokonuje się ciągle w każdej Mszy Świętej²⁵. To również wskazuje na niemożliwość czasowego określenia sceny.

Według Novaka Dalí chciał nie tyle przedstawić konkretne osoby, ile zwrócić uwagę na ich działanie: pobożne skupienie, modlitwę i uwielbienie skierowane na znajdujące się na ołtarzu-stole wino i chleb²⁶. Ich stroje – białe pele-ryny, przypominające szaty liturgiczne – i pozycja ciała wskazują na moment przeistoczenia. Adorowane chleb i wino oznaczają uobecnianie we Mszy Ciało i Krew Chrystusa²⁷.

Wydaje się jednak, że osoby zgromadzone przy stole nie dostrzegają transparentnej obecności Chrystusa między nimi. Wobec tego można zastosować tu kategorię znaku-symbolu. To, co dzieje się na stole-ołtarzu jest elementem znaczącym (symbolizującym), zaś obecność transparentnej Trójcy elementem znaczoną (symbolizowaną). W tym sensie Sakrament Ostatniej Wieczery jest uobecnieniem Osób Bożych, gdyż obecność Chrystusa w Eucharystii jest także obecnością Trójcy Świętej, zaś jego uczestnicy mają udział w rzeczywistości nadprzyrodzonej, gdyż tam, gdzie jest Trójca, tam też jest niebo²⁸. Wraz z transubstancjacją w sposób mistyczny uobecnia się niebo. Zaczyna się ono już na ziemi, dzięki Eucharystii, a ostatecznie czerpie ze śmierci krzyżowej i zmartwychwstania Chrystusa.

Niemożności ustalenia czasu na obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczery* towarzyszy także trudność w jednoznacznym określeniu miejsca, w którym rozgrywa się scena. Pierwsze skojarzenie z Wieczernikiem w Jerozolimie jest zdaniem Novaka błędne i pociąga za sobą niezrozumienie obrazu. Ta identyfikacja wynika z zestawienia i przeciwstawienia dzieła Dalego *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci. Jednak już sam tytuł kompozycji hiszpańskiego malarza wskazuje, że nie chodzi o przedstawienie historycznego wydarzenia, ale o zobrazowanie rzeczywistości, która się uobecnia w ustanowionym w Wieczerniku sakramencie. Stąd Wieczernik Dalego to każde miejsce,

25 Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 71–72.

26 Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36.

27 Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 78–79

28 Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36.

w którym celebrowana jest Eucharystia²⁹. Tam też uobecniają się skutki śmierci krzyżowej i rezurekcji Chrystusa.

Z kolei, gdy za punkt odniesienia przyjmie się tło obrazu, to miejscem Ostatniej Wieczerzy staje się wybrzeże jeziora (zatoki). Dalí umieścił w tle widok rozciągający się z jego studia w Port Lligat. Przywodzi on na myśl Jezioro Galilejskie, a także chrystofanię, która miała miejsce na jego brzegu (Mt 26,32; J 21,4)³⁰.

Dalí scenę Wieczernika umieszcza także w dodekahedronie – uważanym za najdoskonalszą bryłę geometryczną, zbudowanym na pentagramie i pięciokątnej gwiazdzie, według boskiej proporcji. Katalończyk wykorzystuje dwunastościan – starożytny symbol nieba – do ukazania obecności rzeczywistości nadprzyrodzonej. Na takie jej znaczenie wskazuje także transparentność bryły. Dalí odwołuje się tym samym do znaczenia liczby dwanaście³¹.

Jak wspomniano, we frontalnej ścianie Dalí umieścił Chrystusa. Ponieważ jednak bryła nie została zamknięta, dlatego również widz, a z nim cały świat, jest w nią włączony. Widz, znajdując się na przeciwległej do Chrystusa ścianie bryły, pozostaje jednak na zewnątrz sceny, jest jej obserwatorem. Ten dystans można interpretować także jako zaproszenie człowieka przez Chrystusa do udziału w tej boskiej rzeczywistości. Staje się ona realna dla tych, którzy odpowiadają wiarą i przyjmują Eucharystię.

Hiszpański malarz ponownie wykorzystuje więc geometrię i matematykę jako metody spotkania, dotarcia do wymiaru nadprzyrodzonego, który dzięki nim i ich reprezentacji może zostać dostrzeżony³².

Na obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczerzy* Dalí chciał wyrazić to, co wydarza się i aktualizuje podczas każdej Eucharystii, dokonuje się jednocześnie w niebie, w rzeczywistości Boga Ojca, który obejmuje zarówno dodekahedron – niebo, jak i ziemię. Wieczernik ostatecznie utożsamia się tu z królestwem Bożym³³.

Wobec powyższego można krótko powiedzieć, że scena przedstawiona na obrazie jest niezależna zarówno od czasu, jak i miejsca, a mówiąc inaczej, jest to scena, która obejmuje całość czasu i przestrzeni. To zgadza się z intencją Dalego, który mówił, że ta kompozycja streszcza całą jego kosmologię i można na niej odnaleźć szczyt jego nuklearnego mistycyzmu³⁴.

29 Tamże.

30 Błaszczuk, Kopańska, Mrówka, *Geometria w sztuce*, s. 116.

31 Novak, *Misunderstood Masterpieces*, s. 36; Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 28.

32 Dalí wiele swoich prac od lat 50. XX w. malował z wykorzystaniem teorii boskiej proporcji, złotego prostokąta i pentagramu (Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 28).

33 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 74–75.

34 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 28.

Przedstawiona na obrazie realność Chrystusa jest pozahistoryczna. W Eucharystii jest On obecny ciągle, w każdej chwili, albo raczej w tym wydarzeniu Ostatniej Wieczerzy zawarł się cały czas.

Dalí chciał pokazać to, co wydarza się w każdej Mszy. Eucharystyczna modlitwa na ziemi uobecnia rzeczywistość uwielbioną w niebie. Realna obecność Syna jest też obecnością Ojca, a tam, gdzie są Syn i Ojciec, jest też Duch Święty i obecne jest tam niebo³⁵. Pojawia się tu także wątek eklezjologiczny, gdyż wspólnota zebrana na modlitwie w Eucharystii najpełniej realizuje się jako Kościół – komunია i bosko-ludzka wspólnota³⁶.

Obraz *Sakrament Ostatniej Wieczerzy* jest stworzoną przez Dalego wizją zbawczej rzeczywistości, ukazaną z perspektywy dokonanych już wydarzeń paschalnych – śmierci krzyżowej i Zmartwychwstania, aktualizujących się w Eucharystii, przybliżeniem nadprzyrodzonej obecności Boga, nieuchwytniej w trzywymiarowej rzeczywistości, a dostępnej tylko przez wiarę. W tym kontekście można przytoczyć stawiane Dalemu zarzuty eklektyzmu, kopiowania, plagiatu, oraz następującą opinię: „Próżno też szukać w Ostatniej Wieczerzy Dalego jasnego planu filozoficznego, lepszym narzędziem analizy byłaby raczej archeologia przedstawień. Mamy tu bowiem nawarstwienie skojarzeń sięgających antycznej Grecji, Platona i pitagorejczyków, obrazów zaadaptowanych później przez tradycję chrześcijańską i wzbogaconych przez umiłowanie matematyki doby Renesansu”³⁷. Wydaje się, że taki sąd, wobec przeprowadzonych wyżej analiz, może wynikać z nieuwzględniania teologicznego sensu tego przedstawienia. Ten punkt wyjścia pozwala bowiem, jak można sądzić, na ogarnięcie właściwego znaczenia kompozycji.

Do tematu Ostatniej Wieczerzy powrócił Dalí w cyklu ilustracji do Pisma Świętego³⁸. Charakter tych kompozycji narzucił artyście konieczność osadzenia scen w realiach historycznych, niemniej jednak prace te pozostają nadal w nurcie mistyki nuklearnej.

Na ilustracji *Sanguis Novi Testamenti* (1965) Dalí ukazuje moment konsekracji. Chrystus, pochylony nad kielichem i hostią, wywołuje jej eksplozję, a siła wyrzuca energię we wszystkich kierunkach. Zatrzymany moment tej

35 Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36.

36 Zob. Jan Paweł II, Encyklika *Ecclesia de Eucharistia*, Rzym 2003.

37 Błaszczuk, Kopańska, Mrówka, *Geometria w sztuce*, s. 116.

38 *Biblia Sacra* (t. I–V, Mediolan 1967–1969) była pierwszym, limitowanym wydaniem Biblii z ilustracjami Dalego (H. Ess, *Salvador Dalí 1904–1989*, w: *Bible Art. Marc Chagall, Salvador Dalí, Otto Dix, Gustave Doré, Gottfried Engelmann*, red. P. Paszkowski, Sopot–Poznań 2002, s. 9). Przywoływane w artykule ilustracje z tego cyklu będzie się oznaczać tylko datą ich powstania.

reakcji przypomina plamę krwi, której kropla uderzyła o podłoże, ale też od-
 syła zarówno do Ukrzyżowania, jak i do Zmartwychwstania, zapowiadając
 działanie nowej mocy tych wydarzeń, których skutki mają objąć całe stworze-
 nie. Inicjatorem i sprawcą tego działania jest wyłącznie Chrystus, jedyny po-
 średnik zbawienia, do którego zaprasza wszystkich ludzi w gości rozwartych
 rąk. Energia eksplodującej Hostii ma siłę oczyszczającą i uświęcającą. Hostia
 należy do wymiaru mistycznego, jest Chrystusem Mistycznym. Dalí przedsta-
 wia w tym wydarzeniu moment nowego wcielenia Słowa. Wyzwolona energia
 przenika człowieka i świat, umożliwiając spotkanie z Chrystusem. Ono zaś
 może dokonać się tylko w wierze³⁹. Obraz ten, podobnie jak wyżej omawiany,
 podkreśla obecność Chrystusa w Eucharystii. Motyw eksplozji Hostii – Mi-
 stycznego Chrystusa znajduje pogłębienie w zestawieniu z obrazem *Chrystus
 św. Jana od Krzyża*, który będzie przedmiotem następnego punktu.

Druga ilustracja z cyklu biblijnego odnosząca się do Ostatniej Wieczery nosi
 tytuł *Et post buccellam introivit in eum satanas* (1964). Jej przedmiotem jest zapo-
 wiedź zdrady Jezusa przez Judasza. Scena ta stanowi bezpośrednią kontynuację
 poprzedniego przedstawienia, a nawet mogłaby się dokonywać w tym samym
 momencie. Judasz widzi tylko kielich, gdyż do zobaczenia eksplodującej Hostii
 potrzebna jest wiara, której on nie ma. Dalí umieścił Judasza na pierwszym planie,
 przedstawiając jego ciało wygięte i jakby kalekie. Użyte kolory kojarzą się z zepsu-
 ciem i zgnilizną. Na drugim planie znajduje się Jezus z pozostałymi Apostołami.
 Jest On przedstawiony w podobnej pozycji, jak na obrazie *Sakrament Ostatniej Wie-
 czerzy*, chociaż w sposób bliższy historycznym realiom. Podobieństwo dotyczy za-
 równo gestu Jezusa, który lewą ręką wskazuje na siebie, prawą zaś w górę, jak i Jego
 transparentności, którą Dalí wyraził szkicowym zarysowaniem postaci⁴⁰. Trans-
 parentność dotyczy zresztą całego drugiego planu: Apostołów, stołu i wszystkiego,
 co się na nim znajduje. Ponownie nawiązując do obrazu *Sakrament Ostatniej Wie-
 czerzy*, można identyfikować drugi plan z rzeczywistością nieba, które uobecniło
 się w tym wydarzeniu. Przedstawione przez Dalego kontrasty ukazują przepaść
 między odpowiedziami danymi Jezusowi przez Judasza z jednej strony a pozosta-
 łych apostołów – z drugiej. Widać diametralną różnicę w zajętych przez nich sta-
 nowiskach wobec dokonujących się w Wieczerniku wydarzeń zbawczych. Prze-
 strzeń między tymi planami rozdziela strefy bliskości i oddalenia, uczestnictwa
 w Misterium i odrzucenia zbawienia⁴¹.

39 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 82-87.

40 Na ilustracjach do Pisma Świętego Dalí przez szkicowy zarys postaci chce ukazać ich
 przynależność do rzeczywistości nadprzyrodzonej (Ess, *Salvador Dalí 1904–1989*, s. 10).

41 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 91.

Ostatnia Wieczerza była zapowiedzią i antycypacją śmierci krzyżowej i Zmartwychwstania Chrystusa. Obecność tych wydarzeń na obrazach Dalego będzie przedmiotem następnych punktów artykułu.

2. Ukrzyżowanie

Do najbardziej znanych dzieł Dalego o tematyce religijnej należą przedstawienia Ukrzyżowania, a zwłaszcza obraz *Chrystus św. Jana od Krzyża*. Główną inspirację do jego namalowania artysta zaczerpnął z pism św. Jana od Krzyża (1542–1591) oraz szkicu wykonanego przez hiszpańskiego świętego po wizji mistycznej, której doświadczył między 1574 a 1577 rokiem, podczas modlitwy w klasztorze Wcielenia w Avila. Szkic ten przedstawia Ukrzyżowanego Chrystusa widzianego z góry, z perspektywy nieba, z perspektywy Boga. Dalí prawdopodobnie dwukrotnie zetknął się z tym szkicem – najpierw w latach 30. XX wieku, gdy zajmował się dziełami mistyka, a następnie w 1950 roku, gdy szkic pokazał mu karmelita Brunon de Jesus-Maria⁴².

Drugą inspiracją był dla Dalego rozwój nauki, zwłaszcza w dziedzinie fizyki atomowej oraz tworzenia naukowego obrazu świata. Ten wpływ zaznacza się zwłaszcza na etapie przygotowania obrazu. Dalí powoływał się na sen, w którym ujrzał schemat Ukrzyżowania w formie graficznej – koło wpisane w trójkąt oraz promienie wyrzucane z koła. Według hiszpańskiego malarza koło – atom symbolizuje Chrystusa jako istotę jedności wszechświata⁴³. Niewątpliwie jest tu widoczny wpływ dzieł Teilharda de Chardin. Sięgając do niego, Dalí mówił o konwergencji kosmicznej materii w kierunku fenomenu życia na Ziemi, a jej wyraz widział w osobie i dziele Jezusa Chrystusa oraz w chlebie Eucharystii⁴⁴. Niektórzy uznają jednak tę mistyczną wizję za nieszczerą i skłaniają się do opinii, że obraz jest wyłącznie wynikiem zafascynowania Dalego nauką i hołdowaniem kulturze masowej⁴⁵. Takie podejście wydaje się jednostronne i nieuzasadnione. Należy raczej przyjąć intencję Dalego, by rozwinąć wizję św. Jana od Krzyża w perspektywie nuklearnej mistyki. Wykorzystywanie motywu Ukrzyżowania

42 Tamże, s. 93, 96; N.A. Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża. Salvador Dalí jako ekscentryczny mistyk i postmodernista*, „Estetyka i Krytyka” 36(2015), nr 1, s. 79–80.

43 Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 96; Descharnes, Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, t. 2, s. 433, 442; Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 81–82.

44 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 27.

45 Np. Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 81–82. Wydaje się jednak, że autorka do tego stopnia uległa założeniu postawionemu sobie w artykule, czyli wykazywaniu związków postmodernizmu z Dalím, że z góry uznała wszelkie religijne aspekty tego przedstawienia za próbę manipulacji widzem.

do opisu naukowego obrazu świata nie miałoby zresztą sensu, gdyby Dalí nie był przekonany o znaczeniu staurologiczno-rezurekcyjnego dzieła Chrystusa dla całego wszechświata. Hiszpański artysta chciał więc przedstawić Ukrzyżowanie Chrystusa współczesnemu człowiekowi przez pryzmat rozwoju nauki.

Malując Chrystusa widzianego z góry, z „boskiej perspektywy”, unoszącego się nad światem, Katalończyk w pewnym sensie przedłuża i kontynuuje wizję św. Jana od Krzyża utrwaloną przez mistyka na szkicu. Tym samym również jego dzieło zyskuje mistyczny charakter, umożliwiając dostęp do tej wizji każdemu, kto patrzy na obraz⁴⁶.

Już na tej podstawie widać, że interpretacje motywów Dalego są zróżnicowane. Nie można jednak zbyt łatwo i bezkrytycznie odrzucać wątków religijnych albo uznawać ich za zamierzoną kpinę. Trzeba też brać pod uwagę wpływy nauki i naukowego obrazu świata oraz kultury masowej i wykorzystywanie przyjmowanych w niej sposobów wyrazu. Każda epoka tworzy charakterystyczny dla siebie wizerunek Chrystusa⁴⁷. K. Kałuża zauważa, że mówienie o Krzyżu jako narzędziu zbawienia jest zawsze naznaczone duchem i mentalnością epoki. Dla teologii istotną rzeczą jest, by było to zgodne z Tradycją Kościoła. Staje się to zadaniem i wyzwaniem dla krytycznego rozumu, który określa sposób rozumienia siebie, Boga i świata. Teologia ma tak przedstawiać obraz Ukrzyżowanego, by zachować Jezusa historii i Chrystusa wiary w jednym podmiocie⁴⁸. To, co odnosi się do obrazów pojęciowych, dotyczących Jezusa Chrystusa, można równie trafnie odnieść do sztuki, gdyż pełni ona funkcje poznawcze w stosunku do prawd wiary i odzwierciedla przemiany w teologii⁴⁹.

Do szkicu wykonanego przez św. Jana od Krzyża Dalí wprowadza szereg zmian. Podstawowa modyfikacja odnosi się do sposobu przedstawienia Chrystusa, którego hiszpański artysta namalował bez śladów męki. Wskazują na nią jedynie krzyż i perizonium. W jakiejś mierze odsyła też do niej sposób ułożenia ciała na krzyżu oraz napięcie dłoni⁵⁰. Jednak na obrazie Dalego Jezus

46 M. Bodkin, *A Lead from Glasgow*, „The Furrow” 3(1952), nr 10, s. 527.

47 Zagadnienie to szeroko omawia R. Viladesau (*The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York 2006; *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, New York 2008; *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts – The Baroque Era*, New York 2014).

48 K. Kałuża, *Zbawienie przez Krzyż? O niektórych problemach współczesnej soteriologii*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 33 (2013), s. 175.

49 Zob. A.J. Nossol, *Kim jest Jezus z Nazaretu?*, Kraków 2003, s. 15–18.

50 Dalí początkowo chciał zastąpić rany ukrzyżowania kwiatami – goździkami, jednak ostatecznie i z tego zrezygnował (Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 102).

jest już Chrystusem Zmartwychwstałym. Czapiewski uważa, że Dalí również w tym nawiązał do św. Jana od Krzyża, który w *Pieśni duchowej* przedstawia Chrystusa jako Oblubieńca. Katalończyk podjął ten wątek, by ukazać metafizyczne piękno Chrystusa–Boga⁵¹.

Tym samym Dalí świadomie odrzucił pełen cierpienia sposób przedstawiania Chrystusa, znajdujący skrajnie antymistyczny wyraz w dziele Matthiasa Grünewalda⁵².

Kataloński artysta, ukazując pięknego Chrystusa, jednocześnie przedstawił Go z opuszczoną głową i ukrytą twarzą, tak, że widoczne są tylko włosy. Uzasadniając takie ujęcie, Dalí odwołał się do wspomnianego już snu, w którym nie wiedział oblicza Chrystusa. Według niego nie możemy wyobrazić sobie, jak wygląda Chrystus po Zmartwychwstaniu, gdyż nie spotykamy Go twarzą w twarz. Ukryte oblicze wskazuje więc, że na krzyżu znajduje się Chrystus uwielbiony. Odwołując się do historii sztuki Dalí stwierdza, że artyści na różne sposoby przedstawiali oblicze Chrystusa, co sprawiło, że stała się ona anonimowa, wyidealizowana, ekspresjonistyczna, a nawet brzydka. Zakrycie twarzy Ukrzyżowanego służy hiszpańskiemu malarzowi do ukazania niewyobrażalnego piękna Chrystusa⁵³.

W tym miejscu trzeba dodać, że sposób namalowania Chrystusa przez Dalego jest interpretowany także jako wynik zafascynowania artysty hollywoodzkim kultem pięknego ciała oraz hołdowaniem masowej kulturze XX wieku. W tej interpretacji młode, piękne, atletyczne ciało Chrystusa nie jest religijnym wyrazem autora, ale iluzją, celowym zabiegiem artystycznym, który ma przyciągnąć uwagę widza i przez banalne, niewymagające piękno wywołać hedonistyczne wrażenia. Zwolennicy tej opinii sugerują, że Dalemu nie chodziło o ukazanie piękna Chrystusa jako Boga, ale zawarcie w Chrystusie kulturowego symbolu współczesnego człowieka, skupionego na swoim ciele, wiecznie pięknego i młodego. W tym ujęciu obraz *Chrystus św. Jana od Krzyża* był wyrazem cynizmu i kpiny, a całe przedstawienie – rodzajem zamierzonego kiczu i tandetnym obrazkiem⁵⁴. Jest to ponowny przykład skrajnie jednostronnej i tendencyjnej interpretacji, o której wcześniej była mowa. Podobnie jak w poprzednim przypadku, trudno się z nią zgodzić.

Czapiewski zwraca uwagę na kolejne nawiązanie Dalego do św. Jana od Krzyża. Zauważa on, że to, co hiszpański mistyk mówi o trzech etapach, częściach

51 Tamże, s. 100, 102.

52 Descharnes, Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, t. 2, s. 471; Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 85; Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 100.

53 G.A. Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, „Studies”. *An Irish Quarterly Review* 45(1956) s. 441.

54 Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 87–91.

nocy ciemnej, Dalí oddał na omawianym obrazie za pomocą warstw ciemności nieba, które stanowi tło dla krzyża. Zmiana koloru od najciemniejszego u góry, przez chmury u podstawy krzyża, aż po jaśniejszą barwę świtu w punkcie zbieżnym perspektywy, wyznaczanym przez przedłużenie dłuższej belki krzyża, odpowiada kolejnym częściom nocy ciemnej⁵⁵. Ten rozkład barw maluje drogę wpisującą się w Krzyż. Można więc powiedzieć, że droga do Boga prowadzi przez Krzyż Chrystusa, gdyż On jest Drogą, Prawdą i Życiem (J 14,1-14).

W kontekście tej interpretacji zastanawia postawa znajdujących się w dole rybaków. Można zapytać, czy są oni świadomi obecności Chrystusa i wskazywanej przez Niego drogi, czy są gotowi pójść za Nim, czy też zajęci są tylko własnymi sprawami. Dalí przedstawił ich w mroku, który może rozświetlić tylko Chrystus prowadzący do Ojca. Z kolei postawę rybaków artysta konfrontuje z postawą oglądających obraz. Widz jest zaproszony do udziału w wizji Ukrzyżowania i może zająć inne stanowisko niż rybacy⁵⁶.

Rybaczy pracujący przy sieciach nad brzegiem zatoki Port Lligat, nie są zatem jedynie tłem obrazu, ale drugą perspektywą, która również odsyła do Krzyża i Zmartwychwstania. Przywołują na myśl także apostołów pracujących przy łodzi nad brzegiem Jeziora Galilejskiego. Wybór przez Dalego lokalnego krajobrazu jako tła dla przedstawianej sceny jest zabiegiem powszechnie stosowanym w malarstwie w obrazowaniu scen biblijnych, mającym podkreślić ich ponadczasowy i uniwersalny charakter⁵⁷. Zatoka Port Lligat może być więc dodatkowym zaakcentowaniem szczególnego, wyjątkowego i ważnego miejsca. G.A. Cevasco wskazuje na tę wież Port Lligat z Jeziorem Galilejskim i zapowiedzią chrystofanii w Ewangelii Mateusza, w której Jezus mówi apostołom, że po Zmartwychwstaniu da się im zobaczyć w Galilei (26,32)⁵⁸. W tym chrystofanijnym wymiarze ujawnia się nawiązanie do zmartwychwstania Chrystusa.

Postacie rybaków Dalí zapożyczył z obrazów Louisa Le Naina (*Wieśniacy przed domem*, 1642) i Velázquezesa (*Poddanie Bredy*, ok. 1635). Być może ma to również, tak jak tło, wskazać na nieokreśloność lub uniwersalność czasową przedstawianej sceny⁵⁹.

55 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 100–102.

56 Por. Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 84.

57 Harris, *Dalí. Życie i twórczość*, s. 69.

58 G.A. Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, „Studies”. *An Irish Quarterly Review* 45(1956), s. 441. Na Galileę, jako miejsce chrystofanii, wskazuje także anioł (w Ewangelii Marka młodzieniec) przy grobie Jezusa, gdy poleca kobietom by przekazały, że Zmartwychwstały tam spotka się z apostołami (Mk 16,6-7; Mt 28,5-7).

59 G. Néret, *Dalí*, Warszawa 2005, s. 75, 83; Michna, *Chrystus św. Jana od Krzyża*, s. 83–84.

Po omówieniu górnej i dolnej partii obrazu można jeszcze skupić się na jego środkowej części, będącej przedłużeniem Bożej perspektywy. Gdy punktem odniesienia uczyni się dolny wierzchołek trójkąta stanowiącego wzór geometryczny przedstawienia, zbiegający się z podstawą krzyża, wtedy Chrystus wydaje pochylać się z krzyża nad światem. Odsłania się wówczas przed widzem eschatologiczna i apokaliptyczna wizja, przywołująca na myśl powtórne przyjście Syna Człowieczego na końcu świata. Przedstawienie rybaków jako niczego nieświadomych, zajętych własnymi sprawami, podkreślają niespodziewane i nagłe ponowne przyjście Mesjasza (Mt 24,36-37.40-44; Mk 13,33-37). Na te aspekty wskazywałby także brak śladów męki na ciele Chrystusa⁶⁰.

W świetle tej interpretacji Chrystus obejmuje całe stworzenie i całe dzieje. Jawi się więc jako Pan wszechświata, będący poza czasem i przestrzenią⁶¹.

Ponieważ nadejście Syna Człowieczego jest także nastaniem panowania Księcia Pokoju i wypełnieniem królestwa Bożego, można, odwołując się do P. Firscha, rozszerzyć eschatologiczną interpretację środkowej perspektywy. Wychodząc od aktualnego niebezpieczeństwa użycia broni atomowej przez rozbudowujące swój potencjał nuklearny Koreę Północną i Iran, odkrywa ona na obrazie *Chrystus św. Jana od Krzyża* przeciwstawienie niszczycielskiej siły reakcji atomowej i dającej pokój energii Chrystusa. Interpretacja ta sięga do jednego z motywów zwrócenie się Dalego do Kościoła katolickiego, czyli zrzucenia bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki. Firsch wskazuje na paralelę między przemianą materii w energię opisaną przez A. Einsteina za pomocą wzoru $E=MC^2$ z przemianą materii ciała Chrystusa w wyniku wydarzeń Krzyża i Zmartwychwstania w energię pokoju⁶². W przeciwieństwie do broni nuklearnej energia Chrystusa daje życie. Jego promieniowanie przedstawił Dalí w wymienionym już geometrycznym szkicu ze studium do obrazu – wpisany w trójkąt okrąg, z którego z prędkością światła rozchodzą się wystrzelwane promienie. Autorka dostrzega paralelność także w przemianie materii w energię. Następuje ona przez rozbitcie materii, z tą różnicą, że w rozszczepieniu atomu uwalnia się niszczycielska siła, która może być skierowana przeciwko drugiemu człowiekowi, natomiast w wyniku rozbitcia (zabicia)

60 Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 99–100.

61 Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 26. Por. M. Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje. Zarys teologii rezurekcyjnej*, Warszawa 2006, s. 244–260; W. Hryniewicz, *Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. 2, *Pascha Chrystusa w dziejach człowieka i wszechświata*, Lublin 1991, s. 429–492.

62 Dalí odwoływał się do Einsteina i jego ogólnej teorii względności. Czas, przestrzeń, grawitacja leżały w obszarze zainteresowań malarza i do nich nawiązywał w tym i innych obrazach (Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 27).

materii ciała Chrystusa, który poddał się męce i śmierci przez ukrzyżowanie z miłości i w posłuszeństwa Bogu Ojcu, uwalniają się neutrony promieniujące pokojem. Przemiana Chrystusa jest także więciem ze sobą na Krzyżu całej ludzkości. Ta transformacja niesie pokój tym, którzy są Ciałem Chrystusa, kontynuacją Jezusa w czasie. Otwiera to możliwości dalszej interpretacji łączącej chrystologię z eklezjologią. Jego mistyczne Ciało na ziemi jest drogą do zachowania naszej egzystencji. Neutrony przemienionej materii zwiastują nową drogę życia w pokoju, przenikają i transformują ludzkość i świat. Idąc śladem Chrystusa, chrześcijanie mogą osiągnąć pokój przez posłuszeństwo woli Boga Ojca⁶³.

Krzyż nie jest tylko znakiem przyszłego życia wiecznego, oderwanego od tego świata. Zapoczątkowane w Chrystusie królestwo Boże dzięki Jego śmierci i Zmartwychwstaniu jest już obecne na ziemi i związane z Jego miłością i pokojem. Obraz Dalego wyraża myśl, że pokój Chrystusowy nadchodzi i jest wynikiem Jego śmierci na krzyżu i Zmartwychwstania.

Chrześcijanie, należąc do Ciała Chrystusa, który po Zmartwychwstaniu żyje i nigdy już nie umiera, żyją już tym życiem na ziemi, zanim w pełni osiągną je po śmierci⁶⁴.

W świetle tej interpretacji rybaków trzeba widzieć jako odbiorców pokoju Chrystusowego i członków Jego Ciała Mistycznego.

Problematyka staurologiczna stanowi temat także innych prac Dalego. Z omawianym wyżej obrazem wspólne elementy ma przedstawienie *Corpus Hypercubus* (1954, olej na płótnie, 194,3 × 123,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York)⁶⁵, należące do najbardziej znanych dzieł hiszpańskiego malarza.

W nurcie mistyki nuklearnej Dalí przedstawił na nim Chrystusa unoszącego się nad posadzką wraz ze zbudowanym z ośmiu sześciątów krzyżem. Chrystus w pozie ukrzyżowania jest zawieszony przed wysuniętym ramieniem krzyża, jakby oparty na nim. Wydaje się, że do krzyża przytwierdzają go Go cztery małe sześciiany znajdujące się na wysokości bioder i klatki piersiowej. Z jednej strony małe sześciiany nie dotykają ani Chrystusa, ani krzyża, z drugiej wydają się złączone z bryłą oparcia. Trzy z nich, z oddali podtrzymujące Chrystusa, mogą być analogią do gwoździ, którymi przybito Jezusa

63 P. Frisch, *An Alternative Paradigm to the Oppression of Nuclear War: Salvador Dalí's Painting of Christ of St. John of The Cross*, „Crosscurrents” 64(2014), nr 1, s. 112–113.

64 Tamże, s. 114.

65 Znany także pod tytułem *The Crucifixion*, nadany przez Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, s. 440).

do krzyża⁶⁶. Znaczenia czwartego sześcianu można się tylko domyślać – być może oznacza on ranę w boku Ukrzyżowanego. Małe sześciany mogą także, przez geometryczną relację, wskazywać na nierozzerwalny związek Chrystusa z wydarzeniem Krzyża.

Tak jak na obrazie *Chrystus św. Jana od Krzyża*, również w tym przypadku Dalí namalował ciało Ukrzyżowanego jako piękne, z doskonałą proporcją, bez śladów męki. Wskazują na nią jedynie perizonium i krzyż, a także wyeksponowany układ i naprężenie ciała Chrystusa, skurcz dłoni charakterystyczny dla przybicia gwoźdźmi oraz ułożenie stóp. Katalończyk przedstawia zatem Chrystusa Mistycznego, Zmartwychwstałego, należącego do przemienionej, przebóstwionej rzeczywistości. Jednocześnie widać tu, że piękno i wielkość Zmartwychwstania jest nieodłącznie związane z Krzyżem⁶⁷.

Analogicznie do omawianego wyżej obrazu hiszpański malarz również na tym przedstawieniu ukrywa twarz Chrystusa. Czapiewski, nawiązując do Księgi Wyjścia (33,20), wskazuje na motywację Dalego, który, jego zdaniem, chciał przez to powiedzieć, że Chrystus jest Bogiem i dlatego nie możemy oglądać Jego oblicza⁶⁸. Dalí podkreśla tym samym, że jest On Chrystusem Mistycznym, którego nie można sprowadzać tylko do ludzkiej postaci (tę wyraża twarz), ale musi być kontemplowany jako Zmartwychwstały, a więc należący już do innego wymiaru rzeczywistości⁶⁹.

Kolejną analogię stanowi promieniujący Chrystus i złoty krzyż odznaczający się na tle ciemnego, zachmurzonego nieba i widocznej w dali zatoki Port Lligat. Również tu Chrystus jest jedynym światłem rozpraszającym ciemność nocy. Rozpoznanie Go i pójście za Nim jest możliwe przez kontemplację Ukrzyżowania i Zmartwychwstania. Ta kontemplacja, jak już wskazano, nie dotyczy Jego cielesności, ale obecności jako Zmartwychwstałego. Tę obecność, pisze Dalí, wyraża „eucharystyczny związek między kolanami Chrystusa a chlebem, zarówno z punktu widzenia materii, jak i morfologii form”⁷⁰.

Wzorem postawy kontemplacji jest Gala–Madonna, która stoi naprzeciw Ukrzyżowanego w postawie adoracji, skupiona, wpatrzona w Niego, jakby przeżywająca ekstazę. Znajduje się na podeście, wskazującym na przyporząd-

66 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 113.

67 Tamże, s. 116.

68 Tamże, s. 115. Księga Wyjścia była już cytowana przy obrazie *Sakrament Ostatniej Wieczerzy*, ale w odniesieniu do Boga Ojca (Novak, *Misunderstood Masterpiece*, s. 36).

69 H.J. Hornik, *Prayer in a Fourth Dimension*, „Christian Reflection”. A Series in Faith and Ethics 38(2011), s. 47–48.

70 S. Dalí, *Dziennik geniusza*, Gdańsk 1996, s. 144.

kowanie do wymiaru ziemskiego. Jej modlitewne skupienie, które podkreśla harmonia i wyciszenie całego obrazu, może być jeszcze głębiej zrozumiane gdy spojrzysz na nią z perspektywy hiperkubicznego krzyża. Wtedy postać Madonny jest wyrazem rzeczywistości modlitwy w erze atomowej⁷¹.

Aby zobrazować atomową strukturę rzeczywistości i obecność w niej rezurekcyjnego wymiaru, Dalí również na tym przedstawieniu wykorzystał geometryczne bryły i matematyczne formuły, zwłaszcza teorię proporcji i złotego podziału. Jego zdaniem są one środkiem dostępu do transcendentnej, boskiej rzeczywistości i pełnią rolę analogiczną do ikony w prawosławiu, dając rodzaj sakramentalnego dostępu do łaski. Przede wszystkim jednak wykorzystał studia nad sześcianiem, który uznawał za najbardziej doskonałą bryłę⁷². Inspiracje czerpał z badań nad estetyką i geometrią, podejmowanych przez architekta Juana de Herrary (1532–1597), filozofa Rajmounda Lulla (1232–1315)⁷³ i matematyka Ch.H. Hintona (1853–1907)⁷⁴.

Namalowany przez Dalego krzyż zbudowany jest z ośmiu sześciątów, składających się na tytułowy *hypercubus* – czterowymiarową bryłę. Powstaje ona na bazie trzywymiarowego sześciangu tworzonego przez zastosowanie do punktu kolejnych wymiarów: wymiar wysokości – tworzy linię, szerokości – kwadrat, a długości – sześciąt. Kolejny, czwarty wymiar, niemożliwy do zobaczenia w przestrzeni, może być wyobrażony jako bryła, która powstałaby przez wzrost boków i wierzchołków trzywymiarowego sześciangu, tworzącego kolejne sześciangi. Na płaszczyźnie *hypercubus* (*tesseract*) przedstawił Hinton, a jego bryła stała się mistycznym symbolem transcendentnych przestrzeni nowej matematyki⁷⁵. Dalí nawiązał do niego, ukazując krzyż jako *hypercubus* złożony z ośmiu sześciątów. Centralna bryła otoczona jest z każdej strony przez sześć brył, zaś ósma, otaczająca *hypercubus*, została umieszczona u podstawy krzyża.

Przez ten krzyż Dalí mówi o czwartym, mistycznym wymiarze, obecnym w trzywymiarowej rzeczywistości. Chce wskazać na wymiar leżący poza widzialną i namacalną przestrzenią i poza możliwościami ludzkich zmysłów⁷⁶.

Zgodnie z ogólną teorią względności Einsteina, czwartym wymiarem, obok

71 Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, s. 440–441; Czapiewski, *Salvatore Dalí jako malarz religijny*, s. 113, 115; Hornik, *Prayer in a Fourth Dimension*, s. 47.

72 Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, s. 440; Myhre, *Painting as Sacrament*, s. 24, 27–28.

73 Descharnes, Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, t. 2, s. 552; Hornik, *Prayer in a Fourth Dimension*, s. 47; Cevasco, *Dalí's Christianized surrealism*, s. 440.

74 M. Kemp, *Dalí's Dimensions*, „Nature” 391(1998), s. 27.

75 Kemp, *Dalí's Dimensions*, s. 27; Th. Banchoff, D.P. Cervone, *Illustrating „Beyond the Third Dimension”*, „Leonardo” 25(1992), nr 3–4, s. 274–274, 280.

76 Kemp, *Dalí's Dimensions*, s. 27.

wysokości, szerokości i głębokości, jest czas. W jej perspektywie obraz *Corpus Hypercubus* przedstawiałby Chrystusa, który przez Krzyż i Zmartwychwstanie jest Panem całego stworzenia, pozostając poza czasem i przestrzenią. Dzięki temu obejmuje On cały czas i przestrzeń i jest Panem wszechświata.

Geometrii hiperkubicznego krzyża odpowiada dwuwymiarowa płaszczyzna posadzki, którą tworzy szachownica prostokątów. Posadzka i krzyż są ujęte perspektywicznie i mają wspólny punkt zbieżny, znajdujący się poza obrazem. Można dopatrywać się tu geometrycznego wskazanie na przyszłą eschatologiczną jedność wymiaru nadprzyrodzonego i ziemskiego. W tym znaczeniu trzy wymiary hiperkubicznego krzyża, jak też rzucany przez niego na posadzkę cień, oznaczałyby realną, choć zaczątkową, obecność wymiaru nadprzyrodzonego w świecie. Ma ona zmierzać do wypełnienia się w punkcie zbieżnym.

Czapiewski zwraca uwagę także na wpływy Rajmunda Lulla i mistyki geometrycznej obecne w tym przedstawieniu. Odnosi się to do troistego porządku, uwidaczniającego się w możliwości podziału sześciątów krzyża i prostokątów posadzki według przekątnych, co daje w efekcie nieskończoną liczbę trójkątów⁷⁷.

Kubiczną bryłę wykorzystał Dalí także na innym przedstawieniu staurologicznym – obrazie *Nuklearny krzyż* (1952, olej na płótnie, 58 × 78 cm, kolekcja prywatna, Paryż). Zmultiplikowane sześciiany rozchodzące się w przestrzeni ze środka krzyża układają się w jego belki. Centrum stanowi zaś przypominający Księżyc chleb, który zastępuje ciało Chrystusa. Dalí wyraźnie wskazał tu na konotacje eucharystyczne, które towarzyszą jego przedstawieniom krzyża. Krzyż jest zawieszony nad ołtarzem przykrytym rozświetlonym, wysłużonym obrusem. Artysta nadał w ten sposób ściśle eucharystyczne znaczenie kompozycji.

Do Eucharystii nawiązują także rozchodzące się ze środka, niczym protony wyzwolonej energii, sześciiany, które kojarzą się z późniejszą, należąca do cyklu biblijnego, ilustracją Ostatniej Wieczerzy (mówiono o niej w pierwszym punkcie).

Zastosowana przez Dalego perspektywa skupia uwagę widza na Chrystusie-Chlebie i wskazuje, że jest On ściśle związany z Krzyżem, a Jego eucharystyczna obecność to wynik śmierci krzyżowej i Zmartwychwstania.

Z kolei do wyżej omawianych staurologicznych obrazów odnoszą się rozświetlone chleb-Chrystus i sześciiany, odcinające się na tle ciemnego, nocnego nieba. Analogicznie więc i na tym przedstawieniu Chrystus i krzyż rozświetlają ciemności świata, czyniąc go nowym stworzeniem, a odniesienie do chleba podkreśla nowość życia.

⁷⁷ Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 118–119.

Obraz *Nuklearny krzyż* trzeba więc widzieć jako wyraz przekonania Dalego, że centrum świata znajduje się w Jezusie Chrystusie Ukrzyżowanym i w Eucharystii. Ostatecznie zaś jest to wskazanie na Boga-Miłość, gdyż tylko taka może być motywacja Krzyża i Eucharystii.

Z lat 60. XX wieku pochodzą dwie, posiadające wspólną cechę, kompozycje staurologiczne Dalego – ukazują Chrystusa Ukrzyżowanego ze śladami męki na ciele. Na pierwszym z obrazów – *Chrystus z Vallés* (1962, olej na płótnie, 92,6 × 75,4 cm, kolekcja prywatna, Turyn), hiszpański malarz ukazał kenozę Chrystusa. Sięgając ponownie do mistyki nuklearnej, przedstawił wizję Chrystusa w pejzażu Vallés, której doświadcza jakiś bliżej nieokreślony biskup. Ukrzyżowany ukazuje się mu na tle koloidealnego nieba, uformowany z chmur. Według Czapiewskiego Dalí wyraża tu przekonanie, że każdy, przynajmniej potencjalnie, może być podmiotem przeżycia mistycznego⁷⁸. Przywołuje to na myśl obraz *Chrystus św. Jana od Krzyża*, będący zaproszeniem do uczestnictwa w wizji hiszpańskiego mistyka. Trzeba jednak podkreślić, że wizja mistyczna nie zależy tylko od ludzkiej inicjatywy, ale jest dziełem łaski, tym niemniej człowiek musi spełnić warunki podmiotowe by móc w niej uczestniczyć⁷⁹. Dalí chce wprowadzić widza w czyjąś wizję. Można dostrzec tu analogię do chrystofanii, których doświadczyli apostołowie, a w których chrześcijanie uczestniczą przez wiarę w ich faktyczność na podstawie przekazanego świadectwa.

Katalończyk przedstawia Chrystusa z symbolami męki. Są to już nie tylko perizonium, ale także przebity bok, z którego sączy się krew, ciało pokryte ranami i korona cierniowa. Dalí nie umieścił jej jednak na skroniach Chrystusa, ale przed Jego głową. Sprawia to wrażenie, jakby korona cierniowa oddalała się od ciała Chrystusa, a przybliżała do widza. Ekspozując ją światłem promieniującym od głowy i twarzy Chrystusa oraz przez wyraziste ukazanie kolców, Dalí zdaje się sugerować, że Chrystus należy już do innego wymiaru, a korona cierniowa jest śladem faktu Zmartwychwstania.

Inaczej niż na wyżej omawianych obrazach Ukrzyżowania, hiszpański artysta namalował tu twarz Chrystusa. Z jednej strony oddał na niej mękę, ból, cierpienie, z drugiej zaś delikatność, łagodność, spokój, kojarzące się z zaspianiem. Dalí nie rezygnuje więc całkowicie z koncepcji metafizycznie pięk-

78 Tamże, s. 128.

79 Doświadczenie mistyczne jest wieloetapowym procesem obejmującym oczyszczenie, kryzys wiary, modlitwę, opuszczenie, przygotowujące człowieka do świadomego uczestnictwa w życiu Bożym, do najwyższego stopnia zjednoczenia mistycznego (S. Głaz, *Doświadczenie religijne*, Kraków 1998, s. 245).

nego Chrystusa⁸⁰. Dwojake ukazanie Jego oblicza wskazuje z jednej strony na Jego śmierć krzyżową, z drugiej na dokonujące się Zmartwychwstanie. To właśnie wydaje się sugerować Dalí, utrzymując obraz w nurcie mistyki nuklearnej, ukazując całą przestrzeń w ruchu, którego źródłem może być tylko energia wyzwolona przez Krzyż i Rezurekcję Chrystusa. Ta energia przenika całą rzeczywistość, całą przestrzeń, przesyca sobą wszechświat.

W kompozycji *Chrystus z Vallés* Czapiewski dostrzega jeszcze jeden element wspólny z obrazem *Chrystus św. Jana od Krzyża* – jest nim nawiązanie do *Pieśni duchowej* hiszpańskiego mistyka. Zawarty w tym poemacie alegoryczny opis krajobrazu odnosi się do Chrystusa. Wszystkie metafory użyte przez św. Jana od Krzyża mówią o tym, czym Chrystus jest dla duszy. Dalí zdaje się je wszystkie odwzorowywać na swoim obrazie⁸¹.

Drugą z zapowiedzianych kompozycji jest należąca do cyklu biblijnego ilustracja pt. *Tolle, tolle! Crucifige eum*. Przedstawiając Ukrzyżowanie, Dalí odchodzi od koncepcji metafizycznie pięknego Chrystusa. W jakimś stopniu narzuca to charakter ilustracji – komentarzy biblijnych. Artysta, pozostając w nurcie mistyki nuklearnej, przedstawia Chrystusa konającego na krzyżu. Na pozornie skromnej ilustracji Dalí zawarł duże pokłady treści. Uwagę widza przykuwa najpierw eksplodująca w centrum głowa Chrystusa. Przywodzi to na myśli ilustrację z tego cyklu do Ostatniej Wieczerzy i eksplozję hostii-Chrystusa. Nasuwa się tu skojarzenie także ze studium do obrazu *Chrystus św. Jana od Krzyża*. Na obu przedstawieniach Dalí ukrywa twarz Chrystusa, który opuszcza głowę i zdaje się patrzeć na przemieniany w wyniku tych wydarzeń świat. Na omawianej ilustracji promieniowanie uwalnianej w wyniku Ukrzyżowania energii skierowane jest w obszar ograniczony ramionami Chrystusa, które stają się jednocześnie linią podziału obrazu. Emanacja energii oznacza, że w momencie śmierci krzyżowej dokonuje się Zmartwychwstanie.

Nuklearna mistyka Dalego ujawnia się także w ruchu zaznaczonym na obrazie pod ramionami Krzyża, w rodzaju falowania, wywołanego rodzącą się ze śmierci Chrystusa eksplozją życia, które przemienia całe stworzenie i dociera do każdego człowieka. Ujawnia się ona również w zarysowaniu kilkoma kreskami noszącego ślady męki ciała Chrystusa, a zwłaszcza zadanej włócznią rany w Jego boku. Dalí nie ukazuje całego krzyża – ukrywa końce belek oraz miejsca przybicia rąk i nóg Chrystusa. Wskazuje to na nieograniczony i obejmujący całą rzeczywistość zasięg wydarzenia Krzyża. W analogiczny sposób

80 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 128.

81 Tamże, s. 129–130.

Dalí wyraził to na obrazie *Chrystus św. Jana od Krzyża*, przez wyciągnięcie poza obraz górnego końca perspektywicznie ujętego krzyża. W górze nad ramionami Chrystusa Dalí przedstawił przestrzeń, którą można utożsamiać z niebem. Naprowadza na to już sama kolorystyka i namalowane plamami postacie – mieszkańcy nieba. Szkicowo zarysowany krzyż wydaje się włączony w tę rzeczywistość. Czapiewski w postaciach nad ramionami Ukrzyżowanego widzi Boga Ojca z zasiadającym po Jego prawicy Synem. Wskazuje także na szkicowo zarysowany symbol Ducha Świętego – gołębicę. Nasuwają się tu skojarzenia z przywoływanym przy omawianiu obrazu *Sakrament Ostatniej Wieczerzy* motywem Tronu Łaski i obecnością Trójcy Świętej w misterium śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Ramiona Ukrzyżowanego nie tylko oddzielają te dwie rzeczywistości, ale także je łączą. Wskazuje na to także obecność Ducha Świętego–gołębicy pod ramionami Chrystusa. Ukrzyżowany jest więc tym, który łączy niebo i ziemię. Jego pośrednictwo uwarunkowane jest śmiercią krzyżową i zmartwychwstaniem. Trzeba w końcu spojrzeć na dół sceny, gdzie dominuje Maria Magdalena. Została ona przez Dalego najmocniej zarysowana, gdyż jest najbardziej związana z wymiarem ziemskim. Dalí ukazał ją w stanie rozpacz, pełną bólu, cierpienia i smutku⁸². Płacząca nad śmiercią Jezusa Maria, związana z rzeczywistością ziemską, nie uczestniczy jeszcze w tym przemienionym świecie. Jak zobaczymy w następnym punkcie, także na jednym z przedstawień chrystofanii Dalí nie włącza jej w obszar nowego świata wiary.

3. Zmartwychwstanie

W teologii fundamentalnej Zmartwychwstanie rozumiane jest jako wydarzenie faktyczne i ponadhistoryczne. Może być ono poznane tylko za pomocą znaków. Rozpoznanie Rezurekcji dokonało się na podstawie pustego grobu i chrystofanii. W ikonografii Zmartwychwstanie obrazowane jest również za pomocą scen wyjścia Chrystusa z grobu lub unoszenia się Chrystusa nad grobem, zstąpienia do piekieł, chrystofanii, a także Wniebowstąpienia⁸³.

Również w malarstwie Dalego pojawiają się odniesienia do znaków Zmartwychwstania. Na ilustracji *Tertia die resurrexit* (1967), należącej do cyklu biblijnego i pozostającej w nurcie mistyki nuklearnej, ukazał on moment wskrzeszenia Jezusa leżącego w grobie. W obrazowy sposób przedstawił, dla czego grób jest pusty. Rezygnując z klasycznych ujęć, mógł nawiązać do Ca-

82 Tamże, s. 121–123.

83 M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W stronę interpretacji teologicznofundamentalnej*, „Resovia Sacra” 21(2014), s. 362–384.

łunu Turyńskiego i teorii mówiących o przemianie ciała Chrystusa podczas Zmartwychwstania.

Na tej ilustracji Dalí odwołał się do motywu stworzenia i ukazał Zmartwychwstanie jako nowe stworzenie. Kompozycja przedstawia złożonego w grobie Jezusa, którego twarz artysta ukrył pod znaną z Ostatniej Wieczerzy eksplodującą hostią. Nad nim unosi się Bóg Ojciec, który wyciągniętym palcem dotyka głowy Chrystusa. Nasuwa się tu skojarzenie z fragmentem fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej – stworzenie Adama. Od Głowy Boga Ojca rozbiegają się promienie, a Jego oblicze również jest zakryte eksplodującą plamą. Rozciąga się ona także między Ojcem i Synem, przypomina kształtem skrzydła i może symbolizować Ducha Świętego. Ojciec, wskrzeszając Jezusa, tworzy wszystko na nowo. Przemianę Zmartwychwstania Dalí zaznaczył zmianą zarysu ciała Chrystusa – Jego materia zostaje zmieniona powołującym wszystko dotknięciem.

W świetle tej interpretacji kompozycja Dalego byłaby zgodna z hipotezami powstania Całunu Turyńskiego, odwołującymi się do promieniowania. Odbicie na materiale miałby powstać w wyniku przewyciężenia wiązań atomowych i wywołanej tym samym dematerializacji ciała Jezusa⁸⁴.

Więcej miejsca poświęcił Dalí chrystofaniom. Mówiono już o przedstawieniach, na których *implicite* obecne są wątki chrystofanijne. Hiszpański malarz podejmuje ten temat także wprost. Na obrazie *Służąca uczniów z Emaus* (1960, olej na płótnie, 22 × 22,5 cm, kolekcja prywatna) scenę wieczerzy w Emaus sprowadził do małego pola w lewym górnym rogu obrazu, przedstawiając tylko fragment stołu, za którym siedzi Chrystus i jeden z dwóch uczniów (scena kojarzy się z przedstawieniem tej chrystofanii przez Rembrandta). Większość obrazu wypełnia tytułowa kobieta, znajdująca się na pierwszym planie. Pośród nich Dalí umieścił postać Jezusa, siedzącego i wyjaśniającego Pisma. Jego twarz jest rozmazana, a postać pofalowana. Za Jezusem unosi się gołębia – symbol Ducha Świętego. Według Czapiewskiego służąca to personifikacja wiary, której brakuje uczniom. Oni z kolei uosabiają Kościół, któremu także ciągle potrzeba wiary. Czapiewski widzi tu także gradację – wiara jest najważniejsza, natomiast historyczne nauczanie Jezusa i chrystofania w Emaus należą już do przeszłości i są dla niej tłem⁸⁵.

Zobrazowaną przez Dalego chrystofanię można zinterpretować również inaczej, gdy za punkt wyjścia przyjmie się osobę służącej. Jest ona tą, która rozpoznała Chrystusa jeszcze przed uczniami, zaś kolejne sceny wskazu-

84 Hipotezy promieniowania wymienia K. Kaucha (*Czy grób naprawdę był pusty? Całun Turyński w teologii fundamentalnej*, „Roczniki Teologii Fundamentalnej i Religioologii” 4(2012), s. 26).

85 Czapiewski, *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, s. 87–89.

ją drogę tego procesu: słuchanie wyjaśniania Pism, światło Ducha Świętego i najbliższe poznanie w Eucharystii.

Do chrystofanii w Emaus Dalí powrócił w cyklu ilustracji do Biblii, przedstawiając moment rozpoznania Chrystusa po łamaniu chleba (*Et cognoverunt eum in fractione panis*, 1964). Twarz i ciało Chrystusa są rozmyte, a jedynie fragment szaty zachowuje wyraźny kontur. Zachodzi więc istotna zmiana w stosunku do ilustracji Ostatniej Wieczerzy należącej do tego cyklu. Tam Chrystus był wyraźniej naszkicowany, tu zaś Dalí podkreślił zmartwychwstały sposób Jego bytowania. Wzmacnia to jeszcze promieniujący od Niego blask, który odnosi się także do tego, czego doświadczyli uczniowie, gdy serca ich pały. Rozmyta twarz Chrystusa wskazuje, że poznanie Zmartwychwstałego nie jest już możliwe w wymiarze ziemskim, ale konieczna jest wiara i łaska, by doświadczyć chrystofanii. Jednocześnie autor zdaje się wskazywać, że chrystofania dokonuje się w każdej Eucharystii.

Ilustracją *Noli me tangere* (1967), należąca do cyklu biblijnego, Dalí sięga do tytułowego motywu ikonograficznego, przedstawiającego spotkanie Chrystusa i Marii Magdaleny w ogrodzie. Scena ta jest nawiązaniem do omawianej już kompozycji ukazującej śmierć krzyżową Jezusa. Maria skulona przy ziemi, ledwie widoczna w szarości poranka, pragnie objąć nogi odchodzącego Chrystusa. On jednak należy już do innego świata, co Katalończyk podkreślił złotym kolorem promieniującym spod szat. Jedynie Jego stopy, dotykając ziemi, należą do tego świata, który jeszcze trwa w mroku. W ten sposób Dalí wyraził Zmartwychwstanie jako powrót Chrystusa do Ojca, by skutki Rezurekcji mogły osiągnąć całego stworzenia. Na to wskazują Jego Słowa skierowane do Marii (J 20,11-18).

Temat chrystofanii jest pośrednio obecny także na ilustracji *Tu est Petrus* do fragmentu Ewangelii według św. Mateusza, dotyczącego obietnicy prymacjalnej (Mt 16,15-20). Jest to zapowiedź chrystofanii związanej z przekazaniem władzy Piotrowi. Dalí przedstawia Piotra stojącego na skale, z której rozpościera się widok na bazylikę. Piotr trzyma w lewej ręce klucz, a prawą wyciąga w stronę nieba w geście, który można rozumieć albo jako wskazywanie na kogoś lub coś, albo jako sięganie za kims odchodzącym. Można też widzieć w tym, wzorowany na przywoływanej już scenie stworzenia Adama, moment przekazania Piotrowi kluczy. W tym ujęciu Piotr zostaje przez Chrystusa na nowo stworzony. Nieobecność Chrystusa może oznaczać, że przed chwilą dokonało się Jego Wniebowstąpienie, ale też, że Piotr jest teraz zastępcą Chrystusa na ziemi. Nieobecność ta zgodna jest z Ewangelią św. Jana, w której przekazanie przez Zmartwychwstałego władzy prymatu Piotrowi jest ostatnią chrystofanią.

To wydarzenie, kończące ukazywanie się Chrystusa po Zmartwychwstaniu, przedstawił Dalí także na obrazie *Wniebowstąpienie Jezusa* (1958, olej na płótnie, 123 × 115 cm, kolekcja prywatna). Pozostaje on w nurcie mistyki nuklearnej, i od razu nasuwa skojarzenia z omawianym już przedstawieniem *Chrystus św. Jana od Krzyża*. W obu przypadkach malarz powoływał się na kosmiczny sen z 1950 r. Jak już wspomniano, Dalí ujrzał w nim w żywych kolorach jądro atomu wpisane w trójkąt i odczytał sens tej wizji jako prawdziwą reprezentację jednoczącej mocy Chrystusa, którego uznał za zasadę jedności wszechświata.

Na obu obrazach Dalí wpisał Chrystusa w trójkąt, który wyznaczają Jego ramiona i stopy. Przy czym, inaczej niż na pierwszym dziele, tu perspektywa jest odwrócona. Tym kompozycyjnym zabiegiem Dalí umieszcza widza w ciele Chrystusa, a przez to chce wskazać na łączność człowieka z Nim. Stopy Jezusa, widziane z ludzkiej perspektywy, są więc tuż przed oczyma patrzących. W ikonografii Wniebowstąpienia znany jest motyw stóp Chrystusa. Zazwyczaj przedstawiano je jako wystające z obłoku, podczas gdy Zmartwychwstały już wstąpił do nieba. Stopy były więc ostatnią rzeczą widzianą przez Apostołów – świadków Wniebowstąpienia⁸⁶. Oglądający klasyczne przedstawienia dostrzegają je jednak z dystansu, z zewnątrz, natomiast Katalończyk włącza widza w centrum Wniebowstąpienia, czyni go uczestnikiem mistycznej wizji. Widz nie patrzy też w górę, lecz na wprost, ponieważ punkt, w którym stoi nie znajduje się na ziemi, ale w przestrzeni, na wysokości unoszącego się Chrystusa.

Dalí, posługując się mistyką nuklearną, czyni widza uczestnikiem wizji, która zdaje się wskazywać, że niebo nie jest rzeczywistością daleką, obecną gdzieś w niedostępnych zaświatach, ale znajduje się w zasięgu ręki, blisko, chociaż w innym wymiarze, przenikającym ziemską rzeczywistość. Wskazane powiązanie Chrystusa z człowiekiem oznacza, że Zmartwychwstały pociąga z sobą do nieba ludzkość i całe stworzenie, którego symbolem jest proch ziemi na Jego stopach. Ostatecznie odnosi się to do znaczenia Krzyża i Zmartwychwstania, przez które Chrystus stał się pośrednikiem między niebem i ziemią i zwornikiem całego stworzenia⁸⁷. W tym sensie obraz Dalego zdawałby się podkreślać, że Wniebowstąpienie ciągle trwa i będzie trwało aż do wypełnienia się dziejów, aż do stanu omegalnego, do ostatecznego zrealizowania się stworzenia w Jezusie Chrystusie, gdy Bóg będzie wszystkim we wszystkich (1 Kor 15,28).

Gdy teraz ponownie zestawimy się oba obrazy, to jeszcze wyraźniej widać na nich stałą obecność Chrystusa w świecie. Jeśli na pierwszym przedstawieniu

86 Siodłowska, Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii*, s. 381.

87 Por. Cz.S. Bartnik, *Chrystus ośrodkiem Wszechświata i Wszchedziejów*, w: *Teologia historii*, Lublin 1999, s. 253–260.

Ukrzyżowany jawi się jako obecny poza czasem i przestrzenią, unoszący się nad swoim stworzeniem, to na drugim Wniebowstąpieniu nie może być odczytane jako jednorazowy akt czy już zakończone wydarzenie, ale jako ciągły proces wprowadzania Mistycznego Ciała Chrystusa do rzeczywistości niebieskiej. Chrystus wstępuje do nieba razem z ludzkością i całym stworzeniem, gdyż jest jedynym Pośrednikiem, przez którego każdy człowiek może osiągnąć życie wieczne. Na obrazie Dalego Wniebowstąpienie nie jest więc zakończone, lecz ciągle się dokonuje, choć w innym wymiarze.

Na obu obrazach Dalí namalował Chrystusa unoszącego się nad światem. W pierwszym przedstawieniu jest On widziany z góry, z Bożej perspektywy, w drugim zaś trzeba mówić o ludzkim punkcie odniesienia. Zestawienie tych punktów obserwacji uwidacznia wyraźnie dwie drogi – kenotyczną drogę Boga do człowieka przez Krzyż oraz drogę człowieka do Boga przez Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. Spotykają się one w Chrystusie – Pośredniku między niebem a ziemią.

Podobieństwo obrazów widoczne jest także w ukryciu przez Dalego twarzy Chrystusa, co – analogicznie do innych przedstawień – odsyła do Jego Bóstwa, wskazuje na przemienione, uwielbione istnienie i przynależność do innej rzeczywistości. Dlatego też Chrystus jest piękny, a oznakami męki są tylko perizonium, napięte w bolesnym skurczu dłonie oraz układ ciała przypominający ukrzyżowanie. Chociaż na obrazie *Wniebowstąpienie Jezusa* Dalí nie namalował krzyża, to jednak w wyznaczonych kręgach Słońca i Księżycy można dopatrywać się nawiązania do niego. Symbole tych ciał niebieskich występują w ikonografii staurologicznej. Umieszczone po obu stronach krzyża wskazują na kosmiczne znaczenie wydarzeń paschalnych. Słońce, przedstawiane z prawej strony, utożsamiane jest z Jezusem Chrystusem, do którego odnoszono mesjański tytuł *Sol Justitiae* (Mal 4,2) i łączono go z momentem śmierci krzyżowej. Księżyc, umieszczany po lewej, jest m.in. symbolem przejścia z życia do śmierci i ze śmierci do życia. W tym kontekście wskazanie Teofila z Antiochii na Słońce jako obraz Boga, a Księżyc – człowieka, odniesione do Krzyża, symbolizują Bóstwo i człowieczeństwo Chrystusa⁸⁸.

W relacji do obrazu Dalego odwołanie się do tych ciał niebieskich może być interpretowane jako wskazanie na Bóstwo i człowieczeństwo wstępującego do nieba Chrystusa, a tym samym oznaczać, że również człowieczeństwo ludzi zjednoczonych w Chrystusie, Jego Mistycznym Ciele, jest zabierane do nieba.

Słońce i Księżyc są więc horyzontem i tłem Wniebowstąpienia, wskazują zarówno na mękę i śmierć, jak i Zmartwychwstanie oraz kosmiczne znacze-

88 S. Kobielius, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2011, s. 68–70.

nie paschalnych wydarzeń. Posłużyły one Dalemu także do wyrażenia nuklearnej mistyki w geometrii i matematycznych wzorach.

Chrystus wpisany jest w okręgi zarówno Księżyca, jak i Słońca. Przywołując Teofila z Antiochii, można powiedzieć, że Chrystus stanowi jednocześnie centrum obu sfer – odpowiednio ludzkiej i Boskiej, i jest tym, który je w sobie łączy. Dalí posłużył się boską proporcją, by przy pomocy pentagramu umieścić Chrystusa w centrum księżycowego okręgu. Wpisał Go w trójkąt, będący centralnym trójkątem pięcioramiennej gwiazdy⁸⁹.

Z kolei krąg Słońca odnosi się do Chrystusa – przybierającego postać atomu z przywoływanej już wizji kosmicznej Dalego. Do zobrazowania jądra atomu–Chrystusa Katalończyk wykorzystał układ ziaren słonecznika, przypominających protony i neutrony w jądrze. Ich układ wyznacza też lewo- i prawoskrętne spirale logarytmiczne, które są wyrazem uporządkowanej struktury wszechświata, zawartej w boskiej proporcji oraz przejawem liczby Φ w naturze (proporcja złotego podziału)⁹⁰.

W jądro atomu Dalí wpisał stopy Chrystusa. Są one też ogniskowymi i prowadzą widza przez Jego ciało do środka kręgu. Spirale, zapoczątkowane przez układ ziaren słonecznika, zataczają coraz większe kręgi, obejmując całą przestrzeń. Jeśli uwzględnimy wymiar czasowy, to – jak twierdzi Dalí – spirala przybierze kształt rogu nosorożca – symbol budowy wszechświata⁹¹.

Spirale logarytmiczne wychodzące z ziaren słonecznika można rozumieć jako wskazanie, że Chrystus Zmartwychwstały znajduje się w centrum stworzenia. Jest On złączony z niebem, a przez to przed wszystkimi ludźmi i całym stworzeniem otwiera wymiar nadprzyrodzony. Układ ziaren słonecznika wyraża jedność nieba i ziemi, ponieważ wszyscy ludzie są połączeni w strukturalnej konstrukcji stworzenia, wyznaczonej przez boską proporcję. Chrystus, który stoi w centrum tego porządku, jednoczy w sobie wszystko i zanoszą do nieba. W tym zakresie wymowa obrazu odnosi się do skutków Zmartwychwstania, które są dopełniane we Wniebowstąpieniu.

Na szczycie księżycowego okręgu Dalí umieścił Ducha Świętego w postaci gołębiczy. Jego obecność przypomina obraz Ducha unoszącego się nad wodą-

89 Nazywany jest złotym gnomonem. Ma kąty 36, 36, 108. W pięcioramienną gwiazdę wpisane są też „złote trójkąty”, które mają kąty 36, 72, 72 stopni (F. Corbalán, *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, Warszawa 2012, s. 72).

90 Ziarna słonecznika układają się w krzywe logarytmiczne, a stosunek liczby krzywych lewo- do prawoskrętnych, daje kolejne liczby Fibonacciego. Ich stosunek jest zbliżony do liczby Φ (w zaokrągleniu wynosi ona: 1,618; Corbalán, *Złota proporcja*, s. 131–133).

91 http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/dali_salvador_t.html [data dostępu 27.06.2016].

mi z Księgi Rodzaju i odsyła do nowego stworzenia, które zostaje dopełnione nową obecnością Ducha Świętego, a stworzenie uzyskuje nową relację z Trójcą. Obecność Ducha można też zinterpretować w kontekście Pięćdziesiątnicy. Zmartwychwstały wstępuje do nieba, by mógł przyjść Duch Pocieszyciel. Duch Święty łączy także Chrystusa z Bogiem Ojcem, do którego Zmartwychwstały powraca.

Znad Ducha Świętego na scenę spogląda Gala. Dalí w swoich religijnych obrazach przedstawia Galę jako Madonnę, dlatego można przypuszczać, że i tu ona ją uosabia. Obecność Maryi w niebie podkreśla, że Wniebowstąpienie odbywa się poza czasem, gdyż została ona wzięta do nieba chronologicznie później. Jej obecność w niebie może także wskazywać na ciągle trwające Wniebowstąpienie – aż do końca czasu, kiedy nastąpi nowa ziemia i nowe niebo. Ona jest zaś pierwszą po Chrystusie, która osiągnęła niebo, Królową nieba i ziemi. Zastanawiać mogą łzy płynące z oczu Gali–Madonny. Czy opłakuje ona Chrystusa, czy może świat, który pozostaje w mroku. Cudowne wizerunki płaczącej Maryi mogą być przesłanką, że powodem łez jest grzeszna ludzkość.

Do nowego stworzenia odsyła także kosmiczny spektakl rozgrywający się ponad ramionami Chrystusa. Przemiany zachodzące w kosmosie można odnieść do skutków śmierci krzyżowej i Zmartwychwstania, przez które we Wniebowstąpieniu stworzenie jest wciągane w nowy wymiar istnienia.

Niebo nowego stworzenia nad ramionami Chrystusa łączy się z niebem pod nimi (o analogicznym podziale mówiono przy ilustracji *Tolle, tolle! Crucifige eum*) i stanowi ciemne tło przedstawienia. W dole obrazu, na bardzo niskiej linii horyzontu, widoczny jest zarys zatoki Port Lligat, z niebem przeplatany wyładowaniami atmosferycznymi. Na tym ciemnym tle Chrystus jest promieniejącą światłością, rozpraszającą mroki nocy (mówiono o tym przy scenach Ukrzyżowania). Zarys Port Lligat daje poczucie jedności i ciągłości ziemi z całym kosmosem oraz z wymiarem nadprzyrodzonym, w którym dokonuje się Wniebowstąpienie.

Wymienione obrazy Dalego są związane wprost ze Zmartwychwstaniem Chrystusa. Jednak trzeba też zaznaczyć, że hiszpański malarz traktuje Rezurekcję jako oczywisty fakt dokonany, który ma wiecznotrwałe skutki w całej rzeczywistości. Dlatego Katalończyk ukazuje Chrystusa niezwiązanego z czasem i przestrzenią, w kontekście Krzyża, ale już przemienionego Zmartwychwstaniem, obecnego w całym kosmosie jako Chrystus Mistyczny. Przedstawia Chrystusa w innej już rzeczywistości, w nowym wymiarze, który udostępnił On przez swoją Rezurekcję. Można powiedzieć, że nuklearny mistycyzm jest dla Dalego możliwością ukazania i ujżenia oczywistości faktu Zmartwychwstania.

Na podstawie wskazanych w artykule elementów staurologiczno-rezurekcyjnych w malarstwie Dalego trudno zgodzić się ze stawianymi mu zarzutami, o których wspomniano we wstępie (oraz w innych miejscach). Widać bowiem wyraźnie, że tematy religijne w jego pracach nie pojawiały się przypadkowo, incydentalnie, ale zajmowały tam stałe miejsce. Warto zwrócić uwagę, że po swoim nawróceniu, w końcu lat 40. XX wieku, Katalończyk w malarstwie odwzorowywał także swoje życie wewnętrzne⁹². Nie był on z pewnością wzorcowym chrześcijaninem, ale na podstawie jego dzieł widać wyraźnie, że poszukiwał zrozumienia wiary. Duże znaczenie przykładał też do ślubu kościelnego z Galą, co stało się możliwe po śmierci jej pierwszego męża, a w ostatnich latach życia przyjmował często Komunię Świętą⁹³.

Wśród wątków religijnych malarstwa Dalego tematyka chrystologiczna wyróżnia się wyrazistością i staurologiczno-rezurekcyjnym ukierunkowaniem. Na obrazach Katalończyka, powstałych na przestrzeni lat, widoczna jest ciągłość tematyczna oraz zwarty i spójny sposób wyrażania chrystologicznych treści. Miało na to wpływ nie tylko przedstawianie ich za pomocą nuklearnej mistyki, ale przede wszystkim rozumienie roli Zmartwychwstałego Chrystusa w dziejach świata i próba wyrażenia tego za pomocą rozwijających się nauk, zwłaszcza fizyki atomowej.

Postawić trzeba jednak pytanie o walor wymienionych prac Dalego dla poznania teologicznego. Hiszpański malarz nie wychodzi od danych chrześcijańskiego objawienia, ale od naukowego obrazu świata, w ramach którego, za pomocą mistyki nuklearnej, przedstawia swoją wizję rozumienia obecności i działania Boga w świecie. Świadomie i programowo używając tej metody wyrażania treści, ograniczył prezentację Chrystusa do rzeczywistości po Zmartwychwstaniu. To przesunięcie punktu wyjścia sprawia, że Chrystus wiary jest oderwany od Jezusa historii, a przynajmniej nie dość z Nim powiązany. Trzeba to mieć na uwadze, by nie wyciągnąć błędnych wniosków co do rozumienia Jezusa Chrystusa przez Dalego.

Istotne dla zrozumienia omawianych przedstawień jest także zwrócenie uwagi na cel obrazów, które, zgodnie z założeniem metody paranoiczno-krytycznej, miały w specyficzny sposób dotrzeć do widza i zmusić go do reflek-

92 Descharnes, Néret, *Salvador Dalí 1904–1989*, t. 2, s. 431.

93 Ess, *Salvador Dalí 1904–1989*, s. 9.

sji⁹⁴. Przywołując to, co wcześniej powiedziano już o symbolu, można stwierdzić, że Dalí przedstawiał swoje wizje jako element symbolizujący i zapraszał widza do konfrontacji, do dostrzeżenia elementu symbolizowanego i dotarcia do rzeczywistości ukrytej, nadprzyrodzonej, której nie da się poznać zmysłami. Widz nie jest więc zobligowany do przyjęcia wizji artysty, gdyż pełni ona tylko funkcję kodu dla komunikacji symbolowej, przez którą chce on pokazać, że Bóg, przez śmierć krzyżową Jezusa i Jego zmartwychwstanie, odkupił i przemienił świat w nowe stworzenie, że Ukrzyżowany i Zmartwychwstały Chrystus jest w nowy sposób obecny w świecie i ze swoim zbawieniem czeka na człowieka, zwłaszcza w Eucharystii.

Podobną funkcję pełnią geometryczne i matematyczne odniesienia Dalego. Mają one zwracać uwagę na strukturę rzeczywistości opartą na porządku, harmonii i boskiej proporcji, które ujawniają obecność Boga i Jego transformatywne działanie w każdym atomie we wszechświecie.

Przedstawione w artykule obrazy, przy właściwej interpretacji mogą mieć znaczenie dla teologii przede wszystkim przez ukazanie rzeczywistości nadprzyrodzonej, nieba, Boga jako bliskich, dostępnych dla człowieka w każdej chwili, na wyciągnięcie ręki, przenikających rzeczywistość. Pomaga to człowiekowi uchwycić swoje życie jako należące do Boga, który nie jest gdzieś daleko, ale blisko, i czeka z ofertą zbawienia w Jezusie Chrystusie. Na swych obrazach Dalí, posługując się komunikacją symbolową, chce dać dostęp do rzeczywistości nadprzyrodzonej. Jego celem jest więc nie tyle przedstawienie wydarzeń zbawczych, co raczej ich skutków we wszechświecie. Chce przez nie otworzyć drogę do refleksji nad znaczeniem Krzyża i Zmartwychwstania dla losów całego stworzenia, a zwłaszcza człowieka. Wymaga to jednak krytycznego podejścia, pozwalającego na odróżnienie warstwy widzialnej od treści, do których odsyłają omawiane w artykule obrazy. Nie mogą być one odczytywane tylko na poziomie poznania naturalnego, ale trzeba je widzieć w perspektywie Objawienia chrześcijańskiego i podchodzić do nich teologicznie, inaczej mogą naprowadzać na błędne wnioski. Na konieczność zastosowanie w interpretacji perspektywy teologicznej wskazuje zresztą nuklearny mistycyzm, który sugeruje konieczność odwołania się do nadprzyrodzonego sensu w procesie odczytywania treści obrazów hiszpańskiego malarza. Trzeba jednak zaznaczyć, że dzieła Dalego mogą pełnić tylko pomocniczą funkcję i być tylko kanwą do teologicznej refleksji.

94 Néret, *Dalí*, s. 63, 66.

STAUROLOGICAL-RESURRECTIONAL THEMES IN SALVADOR DALÍ'S PAINTING

Summary

Salvador Dalí, one of the most famous Surrealist artists, and 20th century painters, highly imaginative, eccentric, known for his unusual behaviour, maybe best-known for his work 'The Persistence of Memory', was also the author of religious paintings. From them on the christological or rather staurological-resurrectional criterion can be distinguish group of paintings which in very original way are connected to paschal mystery' themes. These pictures and their staurological-resurrectional contents are subject of this article. These pictures have been analysed in three points: Last Supper, Crucifixion, Resurrection.

Dalí's staurological-resurrectional works show thematic dependencies and relationships not only in the indicated groups but also between them. It shows Dalí's coherent method of artistic expression – nuclear mysticism. In his painting this is a kind of synthesis mysticism and sciences, especially atomic and nuclear physics, in presentation religious contents, especially christological.

Dalí's works are not refer directly to paschal events, but present significance of Christ's crucifixion and resurrection for whole universe, for all creation, and especially for a man. Dalí's pictures shows that Christ by his death and resurrection transformed world in new creation, that He has been present in world history and waiting with an offer of salvation (especially in Eucharist) for every man, that He wants to bring all people and whole creation into heaven, and in this way complete His Ascension. Dalí shows heaven as reality very close to man, available for him at all the time. People can participate in heaven, if they are open to God's reality. Dalí pictures helps to see that human life is in constant relationship to God which is not far away, but very close, although in another dimension.

Słowa kluczowe: chrystologia, wydarzenia paschalne, Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, ikonografia, Salvador Dalí

Key words: christology, paschal mystery, Last Supper, Crucifixion, Resurrection, Ascension, iconography, Salvador Dalí

BIBLIOGRAFIA

- Banchoff Th., Cervone D.P., *Illustrating „Beyond the Third Dimension”, „Leonardo”* 25(1992), nr 3–4, s. 273–280.
- Bartnik Cz.S., *Chrystus ośrodkiem Wszechświata i Wszechdziejów*, w: *Teologia historii*, Lublin 1999, s. 253–260.
- Błaszczyk P., Kopańska K., Mrówka K., *Świat jak dodekahedron. Platon – Euklides – Leonardo da Vinci – Dalí*, „Konspekt” 2011, nr 1(38), s. 108–116.
- Bodkin M., *A Lead from Glasgow*, „The Furrow” 3(1952), nr 10, s. 527–531.
- Catich E.M., *Sentimentality in Christian Arts*, „The Furrow” 10(1959), nr 8, s. 495–522.
- Cevasco G.A., *Dalí’s Christianized surrealism*, „Studies”. An Irish Quarterly Review 45(1956), s. 437–442.
- Corbalán F., *Złota proporcja. Matematyczny język piękna*, Warszawa 2012.
- Cordess Ch., Turcan M., *Art Vandalism*, „The British Journal of Criminology” 33(1993), nr 1, s. 92–102.
- Czapiewski T., *Salvadore Dalí jako malarz religijny*, Pelplin–Gdańsk 1994.
- Czerwik S., *Paschalne misterium*, LTF, s. 895–902.
- Dalí S., *Dziennik geniusza*, Gdańsk 1996.
- Descharnes R., Néret G., *Salvador Dalí 1904-1989: The paintings*, t. 2, 1946–1989, Köln 1994.
- Dulles A., *The Catholicity of the Church*, Oxford 1985.
- Dulles A., *The Craft of Theology. From Symbol to System*, New York 1992.
- Dulles A., *Models of Revelation*, Dublin 1992.
- Dulles A., *Sacramental Ecclesiology of „Lumen Gentium”*, „Gregorianum” 86(2005), z. 3, s. 550–562.
- Ess H., *Salvador Dalí 1904-1989*, w: *Bible Art. Marc Chagall, Salvador Dalí, Otto Dix, Gustave Doré, Gottfried Engelmann*, red. P. Paszkowski, Sopot–Poznań 2002, s. 9–10.
- Fallon R., *Birds, Beasts, and Bombs in Messiaen’s Cold War Mass*, „The Journal of Musicology” 26(2009), nr 2, s. 175–204.
- Frisch P., *An Alternative Paradigm to the Oppression of Nuclear War: Salvador Dalí’s Painting of Christ of St. John of The Cross*, „Crosscurrents” 64(2014), nr 1, s. 111–115.
- Harris N., *Dalí. Życie i twórczość*, Warszawa 1996.
- Hornik H.J., *Prayer in a Fourth Dimension*, „Christian Reflection”. A Series in Faith and Ethics 38(2011), s. 46–48.

- Hryniewicz W., *Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. 2, *Pascha Chrystusa w dziejach człowieka i wszechświata*, Lublin 1991.
- Jan Paweł II, Encyklika *Ecclesia de Eucharistia*, Rzym 2003.
- Jurkowlaniec G., *Ostatnia Wieczerza*, 2. *W ikonografii*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. XIV, Lublin 2010, kol. 938–941.
- Kałuża K., *Zbawienie przez Krzyż? O niektórych problemach współczesnej soteriologii*, „*Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego*” 33 (2013), s. 173–189.
- Kauchka K., *Czy grób naprawdę był pusty? Całun Turyński w teologii fundamentalnej*, „*Roczniki Teologii Fundamentalnej i Religioologii*” 4(2012), s. 21–49
- Kemp M., *Dalí's Dimensions*, „*Nature*” 391(1998), s. 27.
- Kobielus S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2011.
- Manning R.R., *Tillich's theology of art*. w: R.R Manning (red.), *The Cambridge Companion to Paul Tillich*, Cambridge 2009, s. 152–172.
- Michna N.A., *Chrystus św. Jana od Krzyża. Salvador Dalí jako ekscentryczny mistyk i postmodernista*, „*Estetyka i Krytyka*” 36(2015), nr 1, s. 77–92.
- Myhre P.O., *Painting as Sacrament: A Search for Dalí's Sacramental Imagination*, „*The Arts in Religious and Theological Studies*” 17(2005), nr 2, s. 24–29.
- Néret G., *Dalí*, Warszawa 2005.
- Nossol A.J., *Kim jest Jezus z Nazaretu?*, Kraków 2003
- Novak M.A., *Misunderstood Masterpiece. Salvador Dalí's 'The Sacrament of the Last Supper'*, „*America*” 2012, nr 207(13), s. 35–36.
- O'Collins G., *Jezus nasz Odkupiciel. Chrześcijańskie ujęcie zbawienia*, Kraków 2009.
- Rusecki M., *O pojęciu znaku religijnego*, „*Studia Semiotyczne*” 19–20(1994), s. 257–281.
- Rusecki M., *Pan zmartwychwstał i żyje. Zarys teologii rezurekcyjnej*, Warszawa 2006.
- Rusecki M., *Pojęcie symbolu religijnego a możliwość zastosowania go w teologii*, „*Studia Paradyskie*” 4(1994), s. 89–130.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Krzyż w ikonografii. W kierunku interpretacji teologicznofundamentalnej*, „*Resovia Sacra*” 22(2015), s. 267–301.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W stronę interpretacji teologicznofundamentalnej*, „*Resovia Sacra*” 21(2014), s. 361–385.
- Viladesau R., *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York 2006.

Viladesau R., *The Pathos of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts – The Baroque Era*, New York 2014.

Viladesau R., *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rhetoric*, New York 2000.

Viladesau R., *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, New York 2008.