

**MYŚLI O IKONOGRAFII POSTACI BRATA ALBERTA****1**

Przeglądając zgromadzoną z pieczołowitością dokumentację SS. Albertynek poświęconą ikonografii Błogosławionego Brata Alberta zastanawiałem się nad losem świętych, naszych współczesnych, nad tym jak przedstawiają ich wizerunki współcześni artyści, a w szczególności jak przedstawiają ich wizerunki przeznaczone do kultu. Wystarczy sięgnąć pamięcią wstecz i przypomnieć sobie obrazy i rzeźby sprzed kilku wieków. Wyobraźnia artysty współgrała z wyobraźnią odbiorców. Odbiorców — jak to dzisiaj mówimy — dzieła sztuki, ale i modlących się za pośrednictwem wizerunków do swoich patronów. Twarze, gesty, okoliczności życia i śmierci, pejzaż, w którym toczyły się owe opowieści o świętych powoływał do życia artysta. Zwarte, monumentalne rzeźby romańskie, smukłe postaci gotyku, uważnie patrzące twarze i delikatne dłonie świętych renesansu, potem rozwiane płaszcze i dynamiczne obłoki baroku — był to świat, w którym artysta na miarę swego czasu i swej wiary objawiał nam rzeczywistość widzialną i niewidzialną. Dzieła te okazały się tak sugestywne, że mimo upływu wieków decydują nadal o naszym myśleniu i o naszych wyobrażeniach do dzisiaj. Można przypuszczać jak powstawały te obrazy i rzeźby, mozaiki czy polichromie.

Teksty pisane i ustny przekaz, klimat czasu, charakter i dzieje życia świętego były materiałem, tworzywem dla artysty. Na tej podstawie, z tej właśnie wiedzy o postaci, typie jej duchowości, o czasach, wyłaniała się postać świętego. Nie wymyślona — lecz wyobrażona, nie wyspekulowana — lecz objawiona siłą wiary i wyobraźni, wreszcie twórczych umiejętności artysty. Powstawał więc wizerunek, o którego działaniu decydowało nie podobieństwo (bo przecież nikt nie wiedział naprawdę jak wyglądał pierwowzór, znano co najwyżej opisy, przeważnie idealizowane przekazy), lecz zgodność wyobrażenia z ideą, z kultem, pragnieniem i miłością wiernych, z treścią i charakterem heroicznego życia czy śmierci świętego. Bardzo często artysta w XV czy XVII wieku umiesz-

czał wydarzenia niknące w mroku setek lat we współczesnej mu architekturze, a postaci ubierał we współczesne mu stroje. Patrząc dzisiaj na sceny wyrzeźbione w Ołtarzu Mariackim przez Wita Stwosza nie uświadamiamy sobie tego, co na pewno robiło niezwykle wrażenie na krakowianach w XV wieku. Życie Chrystusa i Matki Bożej toczy się w mieszczańskich wnętrzach ówczesnego Krakowa, w pejzażach, które wówczas otaczały miasto. Twarze apostołów, a na pewno też twarz Chrystusa czy Maryi były twarzami ludzi, którzy spotykali się na rynku.

Artysta — żarliwością swego życia wewnętrznego, siłą talentu przetwarzał to co wiedział, to co przeżył i przemodlił w to co pragnął, by było odczytane z jego dzieła. Zaludniał myśli i wyobraźnię swych współczesnych twarzami, postaciami, sylwetami, widokami miast, mórz i wiosek. Otwierał przed nimi niebo, opowiadał, nauczał i olśniewał. Nieraz gromił i przerażał widokami piekła i szpetotą diabła, zasmucał udręką męczenników, stawał pod krzyżem, klęczał przed światłem spowijającym odwalony, grobowy kamień.

Powstająca tak ikonografia była prawie w całości dziełem artystów natchnionych Pismem świętym i hagiografią. Była dziełem ludzi, którzy wspierali swym mistrzostwem nauczanie Kościoła, nauczali wraz z Nim. Im wybitniejszymi byli artystami tym bardziej ich wizja przekonywała formą plastycznego wyrazu. Jakość dzieła wspierała ideowe przesłanie w nim zawarte. W ogromnej ilości przypadków mamy w dawnej ikonografii do czynienia z dziełami wybitnymi. Wizja artysty, forma plastyczna była tak intensywna, że przyjęliśmy jak swoje, zrodzone w wyobraźni artystów postaci. Uwierzyliśmy, że tak właśnie wyglądali, że takie były ich twarze, gesty, stroje.

Stojąc przed głównym ołtarzem w kolegiacie św. Anny w Krakowie patrzymy na smukłą postać św. Stanisława Biskupa w kapie, infule, z bogatym, barokowym pastorałem — wiemy, że to strój, w który nie mógł nigdy ubrać się ten święty. Ale jednocześnie ekspresja rzeźby, jej uskrzydłona forma każe nam uwierzyć, że to właśnie on. Oczywiście są całe obszary sztuki sakralnej czy religijnej (np. ludowej, prymitywnej, naiwnej), w której natrafiamy na nieudolność czy nieumiejętność. Ale w tych dziełach żarliwość twórców ludowych czy nieudolność niewykształconych kopistów bądź naśladowców — nadaje jednak tym obrazom, rzeźbom czy nawet ściennym malowidłom swoiste piękno i przekonującą siłę oddziaływania.

Są w życiu Kościoła wydarzenia i sprawy, są postaci i sceny z historii Starego i Nowego Testamentu mające swą przebogatą ikonografię. Mają swoją historię niektóre, szczególnie powszechnie czczone motywy ikonograficzne. To co w prawosławiu ujęte zo-

stało w nienaruszalny kanon, w sztuce Kościoła rzymskokatolickiego ulegało dynamicznym przemianom i ewolucjom stylowym. Postać Matki Najświętszej czy scena Ukrzyżowania od wieków nie przestaje inspirować artystów. Upiływają wieki, a my wciąż stajemy poruszeni obliczem Maryi czy wyniszczonym ciałem Chrystusa, wydawałoby się setki razy już powtarzanym w setkach wyobrażeń i przedstawień. Ileż to razy patrząc na Ukrzyżowanie Wita Stwosza w świątyni Mariackiej w Krakowie, sławny Krucyfik błogosławionej Królowej Jadwigi, malowane wizerunki Ukrzyżowanego — Grünewalda, Tycjana czy Giotta, patrząc na współczesne Ukrzyżowanie Buffeta czy Rouaulta — odkrywamy w nich głębię przeżycia religijnego, mistrzostwo i wielkość wizji artystycznej. Nie ustają modlitwy przed wizerunkiem Ukrzyżowanego, ale to przecież od wieków artyści wspomagają swymi dziełami siłę tych modlitw. Dzieła bowiem powstały z poruszenia duszy i artystycznej wyobraźni. Raz bliższe są nam sceny malowane dawniej, innym razem odkrywamy w obrazach współczesnych nasze doświadczenie życiowe i modlitewne. Odkrywamy w nich nasze wzruszenia takie same jak u ludzi przed wiekami, a przecież na pewno tak bardzo różne.

Papież Paweł VI mający ogromne zasługi dla zbliżenia sztuki współczesnej do Kościoła słusznie twierdził, że byłoby niewybaczalnym błędem, gdyby w świątyniach współczesnych zabrakło dzieł współczesnych artystów, gdyby ekspresja i odczuwanie charakterystyczne dla naszej epoki nie przeniknęło do ikonografii sakralnej. Wszystko to czym żyje współczesny człowiek, a więc jego sposób widzenia, rozterki, niepokój, ale i jego żarliwa religijność wobec eschatologicznego zagrożenia — wszystko to musi przeniknąć jej formę. Nieobecność artysty naszego czasu w sztuce sakralnej byłaby stratą niepowetowaną. Stwarzałyby bowiem fałszywe przekonane, że odczuwanie naszego wieku rozmija się z wiarą. Wydaje się natomiast, że artysta współczesny dłużej niż inni twórcy odnajduje słowa do wyrażenia tego co Niewidzialne. Ale widocznie jest to właśnie cecha świata, w którym człowiek zasypany przedmiotami, zalany śmieciem infomacji szmacze się między zbyt dobrym samopoczuciem, a strachem o przyszłość. To właśnie artystom przypadnie — być może — rola dotarcia do Sensu istnienia w podzielonym świecie, w którym do jego sytych obywateli woła Papież: „co zrobiliście z wolnością, którą wam dano?”

Stojąc przed problematyką ikonografii błogosławionego Brata Alberta — Adama Chmielowskiego mamy do czynienia ze zjawiskiem trudnym i skomplikowanym. Artysta, który zamierza malo-



wać, rysować lub rzeźbić naszego Błogosławionego ma do dyspozycji spory materiał dokumentacyjny. Ma przede wszystkim fotografie. Mamy fotograficzne zdjęcia Adama Chmielowskiego z okresu młodości, z lat dojrzałych, wreszcie z okresu zakładania przezeń Zgromadzenia Albertynów. Z późnych zdjęć patrzy na nas człowiek spokojny, skupionym wzrokiem, wyrazistym spojrzeniem mocno zarysowanych oczu. Szlachetna linia nosa, usta jakby z lekkim grymasem, siwa broda i wąsy. Jest wreszcie fotografia Brata Alberta na łożu śmierci. Przepiękny profil uspokojony majestatem śmierci.

Dochodzimy tu do problemu zasadniczego: Cóż pozostało artyście? Co może wnieść od siebie? Nieczęsto spotykamy podobizny z okresu przedalbertyńskiego. Dla wiernych Adam Chmielowski z czasów gdy był powstańcem czy malarzem nie jest jeszcze postacią związaną z heroizmem pracy wśród występnym i ubogich z kazimierzowskich ogrzewalni. Trudno więc o obraz kultowy przedstawiający „jeszcze” Adama Chmielowskiego. Taki wizerunek może co najwyżej mieć charakter dokumentu, może funkcjonować jedynie wśród znających „różne oblicza świętego” (udostępniane co prawda w wydawnictwach, ale będące raczej ciekawym uzupełnieniem do fotografii czy portretów najpóźniejszych i popularnych od dawna). Artyście pozostaje więc inspirowanie się tymi właśnie późnymi fotografiami, malowanie samej postaci lub sytuacji i interpretowanie znanego wszystkim, najprawdziwszego bo fotograficznego wizerunku. To właśnie chyba ogranicza, a nawet obezwładnia artystów, którzy przedstawiając Brata Alberta nie wychodzą zasadniczo poza ten powszechnie znany wizerunek, który z latami przemienił się w powielany schemat.

### 3

Najstarsze portrety malowane przez Cypriana Dyleczyńskiego czy Aleksandra Gierymskiego ukazują Adama Chmielowskiego z lat młodzieńczych. Julian Maszyński maluje uproszczoną głowę brodatego mężczyzny w habicie, a Antoni Piotrowski pozostawił powierzchniowy ołówkowy szkic portretowy przedstawiający Brata Alberta w binoklach, żywo przypominający znane fotografie. Artystycznie dojrzałym, chociaż nie dokończonym jest portret-obraz przedstawiający Brata Alberta przytulającego do piersi małego chłopca. Obraz ten — dzieło Leona Wyczółkowskiego — należy do najbardziej popularnych i najczęściej przy różnych okazjach kopiowanych i reprodukowanych wizerunków Brata Alberta.

Gdy chodzi o rzeźbę mamy dwie przede wszystkim klasyczne już realizacje. Portret dłuta Karola Hukana, oraz stylizowaną kompozycję Ludwika Pugeta. Dzieło Hukana wkomponowane jest w tablicę przy ulicy Krakowskiej, płaskorzeźbę Ludwika Pugeta za-

montowano na fasadzie domu przy ulicy Zielnej. Karol Hukan autor wielu rzeźb sakralnych (m. innymi serii głów zdobiących drzwi kościoła Mariackiego) w swej płaskorzeźbie delikatnie modeluje głowę Błogosławionego. Jest to modelunek prawie impresyjny, przypominający portrety francuskiego impresjonisty Despiou, oparty prawdopodobnie na wizerunku fotograficznym. Ludwik Puget realizuje swą rzeźbę inaczej. Figura jest formistycznie zgeometryzowana, przy czym płaszcz tworzy figurę niemal regularnie wykrojoną, a skonstrastowane z jego formą dłonie i habit rzeźbione są inaczej, bardziej miętko. Pełna wyrazu twarz, niemal dramatyczna w wyrazie, oparta i tutaj na znanym źródle fotograficznym.

Osobnym zagadnieniem jest pojawienie się postaci Brata Alberta od dość już dawna w ikonografii sakralnej, a więc w witrażu, fresku, różnych obrazach okolicznościowych. Spora ich liczba wskazuje na poważne zainteresowanie postacią, na przywiązanie do niej i otoczenie czcią i kultem, daleko wyprzedzające pamiętną beatyfikację na krakowskich Błoniach w czasie drugiej pielgrzymki do Ojczyzny Ojca św. Jana Pawła II. Widzimy więc postać Błogosławionego w witrażu projektu Tadeusza Wojciechowskiego we wrocławskiej katedrze, na fresku Antoniego Trojkiewicza w rodzinnej Igołomii. Pojawia się Brat Albert w malarstwie ściennym kościoła parafialnego w Zakopanem i Tczewie (razem z św. Ojcem Maksymilianem). Zasłużony dla polskiego malarstwa sakralnego Maciej Makarewicz maluje Brata Alberta na sklepieniu parafialnej świątyni w Makowie Podhalańskim. Ten bardzo ciekawy, jakby bizantyzujący wizerunek, odbiegający od popularnego schematu jest w sztuce monumentalnej na pewno jednym z najwartościowszych.

Prawie we wszystkich tych przedstawieniach zarówno malarzkich, freskowych, płaskorzeźbionych — uderza jednak znikoma odkrywczość formalna wizerunków, znaczne uzależnienie od podobizny fotograficznej. Nie jest to zresztą zarzutem. Problem leży natomiast w jego powtarzaniu nie pogłębionym osobistym przeżyciem artysty. Jest to więc albo bezpośrednia interpretacja zdjęcia fotograficznego, albo dalekie echo obrazu L. Wyczółkowskiego. Mamy do czynienia z różnymi tendencjami w interpretacji. Archaizującą, linearną, naiwną, a nieraz przywodzącą na myśl typ rysunku filmowego czy wręcz komiks.

Pieczołowicie sporządzony przez Siostry Albertynki wykaz (a sądzę, że wzbogaca się on z miesiąca na miesiąc) zawiera już spis 23 świątyń, gdzie postać Świętego Jałmużnika przedstawiono w różnych technikach, formatach i sytuacjach. Wielki obraz beatyfikacyjny namalowany przez Pawła Taranczewskiego na mszę św. papieską na Błoniach jest ukoronowaniem tej oficjalnej tendencji ikonograficznej. Jego hieratyczna forma została zdeterminowana

kanonem jakiemu podlega obraz mający towarzyszyć uroczystościom beatyfikacyjnym. Paweł Taranczewski odchodzi od przyjętego na te okoliczności schematu postaci uwielbionej, jakby niezmiernie. Żywa tkanka malarska i kolor nadają obrazowi rangę artystyczną. Przedstawia w delikatnej gamie błękitów i szarych obrazów monumentalną postać Brata Alberta otoczonego ubogimi, na tle kamiennego portalu starej kamienicy krakowskiej. Mamy więc do czynienia z próbą poszukiwania rozwiązania malarskiego, w którym artysta zachowuje tradycję i szanując znany powszechnie przekaz fotograficzny — tworzy obraz o istotnych wartościach artystycznych.

Rzecz się ma podobnie z obrazem umieszczonym w bocznym ołtarzu kościoła „Ecce Homo”, przedstawiającym Błogosławionego Brata Alberta z bochenkiem chleba w dłoniach. Autorką obrazu jest Albertynka, Siostra Lidia Pawełczak mająca już w swym dorobku kopie dzieła Adama Chmielowskiego „Ecce Homo” oraz wspomnianego już obrazu Leona Wyczółkowskiego. Tym razem Siostra Lidia realizuje samodzielnie dużą kompozycję. Szeroka i śmiało namalowana postać na szarobłękitnym tle z mocno modelowaną głową i dłońmi ujmującymi chleb — to obraz znaczący w dotychczasowej ikonografii Błogosławionego. Mimo kolorystycznego wyważenia mamy tu bowiem do czynienia z malarstwem o sporej sile ekspresji, co dotychczas prawie się nie zdarzało.

Pragnę też zwrócić uwagę na obraz-portret Brata Alberta w kaplicy domu Zgromadzenia w Mnikowie pod Krakowem. Autorka obrazu Irena Popiołek stanęła wobec konkretnego zamówienia — namalowania repliki zdjęcia fotograficznego przedstawiającego półfigurę w habitcie i płaszczu. Istotą tego obrazu jest studium twarzy. Licząc się z tym, że obraz towarzyszy modlącym się, że z natury swojej ściąga uwagę wchodzących do kaplicy artystka wygasza kolorystyczną całość płótna, pozostawia dominantę „albertyńskiej” szarości płaszcza, a emocjonalnie i malarsko wydobywa rysunek i kolor twarzy. Twarz stanowi centrum obrazu, a dzieje się tak dzięki intensyfikacji odczytania wizerunku, a nie tylko zachowaniu podobieństwa.

Wspominam o tych właśnie trzech nie tak dawnych realizacjach ze względu na to, że mają one istotne dla ikonografii Brata Alberta cechy. Wszystkie trzy opierają się na dokumentalnym przekazie fotograficznym. Spełniają więc najpowszechniejsze oczekiwania wiernych i zgodnie z potrzebami kultu ukazują Błogosławionego w okresie najważniejszym dla rozwoju jego dzieła i duchowości. Zachowując ten warunek autorzy zmierzają w stronę duchowego pogłębienia postaci, odchodzą od delectacyjnych, wygładzonych wizerunków, które w istocie zacierają prawdę o heroizmie Brata Alberta, o dramacie jego wewnętrznej przemiany,

o tajemnicy wyboru jakiego dokonał. Kładąc nacisk na ekspresję, wyrazistość rysunku, koloru i faktury, autorzy wspomnianych wizerunków zbliżają się do własnego, osobistego przeżycia postaci, co daje obrazom tak ważny autentyzm i wzmaga jakość malarską. Dzięki temu właśnie mamy do czynienia nie z ilustracjami czy powiększonymi do dużych rozmiarów „obrazkami” lecz z autonomicznymi dziełami malarskimi ujawniającymi stosunek współczesnego człowieka do współczesnego świętego. Twierdzą, że w tym właśnie leży sens i przyszłość ikonograficznych losów Brata Alberta. Nie tyle więc w różnorodności przedstawionych scen czy ich dramaturgii, a raczej w ukazywaniu wewnętrznej siły Błogosławionego.

Obrazem kultowym nie może być i chyba nie będzie wizerunek Adama Chmielowskiego — powstańca, czy uczestnika biesiad monachijskiego „sztabu”. Nie w ilustracyjności bowiem istota sprawy. Cykl malarski Zygmunta Wierciaka przedstawiający życie Adama Chmielowskiego — pozostanie co najwyżej dydaktyczną, kostiumową opowieścią. Życie Adama Chmielowskiego choć burzliwe, było może malownicze, ale burzliwe przede wszystkim w swej wewnętrznej warstwie.

Wydaje się, że artyści, którzy podejmują lub podejmą w przyszłości trud przedstawienia Brata Alberta w malarstwie, grafice czy rzeźbie, fresku, rysunku czy dewocyjnym „obrazku” winni przede wszystkim poszukiwać środków artystycznych ujawniających istotę osobowości Błogosławionego. Czy w ogóle mogą tego dokonać zdeterminowani fotograficznym dokumentem? Odpowiedzi na to pytanie trzeba szukać w prostych, bezpretensjonalnych freskach Giotta czy Cimabue, którzy malując św. Franciszka z Asyżu, malowali swoje prywatne o nim medytacje. Za wszelką cenę pragnęli przedstawić Niewidzialne. Podziały kompozycyjne, symbole i znaki, drzewa, domy, ptaki i ludzie nie tworzą na ich obrazach sentymentalnej opowieści, pouczającego elementarza. Użyte środki malarskie i ich siła przeradzają to malarstwo w hymn o Świętym i Jego idei. To przecież właśnie Adam Chmielowski napisał, że „Pana Boga samymi tylko farbami namalować się nie da”. Czy samymi tylko farbami można namalować Brata Alberta? Obok umiejętności malarskich musi dojść do głosu wewnętrzne przekonanie do malowanej postaci, wiedza i modlitwa. Połączenie tych właśnie motywów: wartości artystycznej i duchowej żarliwości jest przyszłością ikonografii postaci Brata Alberta. Jej właściwa historia wszak się dopiero zaczyna.



STANISŁAW RODZIŃSKI

## Quelques pensées sur l'iconographie du personnage de Frère Albert (Résumé)

L'invention créatrice des artistes qui font des portraits de saints contemporains s'avère être sérieusement limitée. Si l'artiste dans l'ancienne iconographie s'est inspiré presque dans sa totalité de la Bible et de l'hagiographie, dans celle d'aujourd'hui, il se borne avant tout à recopier la photographie. Ainsi les portraits de Frère Albert, basés trop littéralement sur la documentation photographique, ne transmettent ni la vie intérieure du bienheureux, ni même le champ et le caractère de son activité. Plus encore, l'inspiration reposant sur dernières photos de Frère Albert, a contribué à schématiser son personnage.

Parmi les oeuvres des dernières années, il faut citer plus particulièrement le tableau de la béatification peint par Paweł Taranczewski, celui de Soeur Lidia — albertine et le portrait de Frère Albert peint par Irena Popiołek.

Il me semble que l'avenir iconographique de Bienheureux Frère Albert doit avoir non seulement une ressemblance physique avec le modèle, mais aussi montrer la force intérieure et l'attitude de saint contemporain envers l'homme contemporain. Une pensée d'Adam Chmielowski — peintre pourrait servir d'indication et mettre les futurs artistes sur la voie: „On ne peut pas dépendre le Bon Dieu uniquement avec des couleurs". Si on veut peindre Frère Albert, il faut que le peintre unisse ses capacités artistiques avec la conviction intérieure, il faut qu'il unisse le savoir et la prière.

*Traduit par Elżbieta Jogatta*