



Zbigniew Treppa

Obraz jako medium wtajemniczające w misterium

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Obraz jako medium
wtajemniczające w misterium

Zbigniew Treppa

Obraz jako medium wtajemniczające w misterium

na przykładzie obrazów nie-ręką-ludzką-wykonanych
i pochodzących z wizji mistycznych

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2017

Recenzent
ks. prof. dr hab. Witold Kawecki

Redaktor Wydawnictwa
Joanna Wawrzyńczak

Projekt okładki i stron tytułowych
Filip Sendal

Na okładce
Wizja św. Bernarda, anonim, obraz w technice lawowania na papierze, Nadrenia,
pierwsza połowa XV w., ze zbiorów Schnütgen Museum w Kolonii

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana z funduszu
Prorektora ds. Nauki i Współpracy z Zagranicą Uniwersytetu Gdańskiego,
z działalności statutowej Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa
oraz Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-544-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Spis treści

Wstęp | 7

I. Obraz w misterium – próba określenia granic | 13

- I.1. Doświadczanie misterium | 13
 - I.1.1. O misterium i mistagogii obrazu | 16
 - I.1.2. Doświadczyci pełni: misterium Boga czy bogów? | 20
 - I.1.3. Obrazy wtajemniczające w duchowości Wschodu i Zachodu | 25
 - I.1.4. O odmienności doświadczania misterium na drodze „oświecenia” i objawienia | 36
- I.2. Miejsce obrazu w kulturze i w misterium | 45
 - I.2.1. Antropologiczne i teologiczne uwarunkowania obrazu obecnego w kulcie | 48
 - I.2.2. Tradycja „otwarta” bizantyńskich ikonofilów | 54
 - I.2.3. Tradycja Grzegorza Wielkiego czy droga mistrzów symbolizacji? | 62
 - I.2.4. O potrzebie „zwrotu piktorialnego” w Kościele | 67
- I.3. Widzenie a rozumienie | 72
 - I.3.1. Obraz wtajemniczający w misterium w perspektywie teorii informacji | 72
 - I.3.2. Percepcja wzrokowa jako *oculis cordis* | 77
 - I.3.3. Poznawcza funkcja obrazu | 86

II. Obrazy wtajemniczające w misterium | 95

- II.1. Obrazy nie-ręką-ludzką-wykonane | 98
 - II.1.1. Na czym polega wyjątkowość obrazów *acheiropoietos*? | 102
 - II.1.2. Obraz *acheiropoietos* jako znak epifanijny | 107
 - II.1.3. „Pusty” Całun Chrystusa w liturgii | 112
 - II.1.4. „Znak na niebie” nie-ręką-ludzką-wykonany | 122

II.2. Obrazy z wizji mistycznych		136
II.2.1. Spojrzenie z perspektywy rozwoju różnych kultów w Kościele		138
II.2.2. Natura i formy wybranych wizji mistycznych z udziałem obrazu		145
II.2.3. <i>Mysterium Redemptoris</i> ukazane św. Katarzynie Labouré		156
II.2.4. Paschalne i eschatologiczne wtajemniczenie za pośrednictwem obrazu z objawienia św. Faustyny Kowalskiej		164

Zakończenie | 175

Spis ilustracji | 177

Wstęp

Koncepcja niniejszej pracy w dużej mierze wzięła się z potrzeby wypełnienia (w jakimś skromnym choćby zakresie) luki w literaturze przedmiotu, dotyczącej wizualności w mistyce oraz liturgii. Próba wprowadzenia tej koncepcji w ramy teoretyczne jest również moją niezbędną reakcją na obniżanie rangi wizualności, a nawet jej marginalizację i banalizowanie w rzymskiej tradycji Kościoła, z czym można się spotkać zarówno na poziomie normatywnych tekstów dotyczących liturgii i szeroko pojętej przestrzeni sakralnej, jak i w codziennej praktyce obrzędowej. Zastanawiające jest zatem dla mnie, że poza aspektami estetycznymi nie próbuje się dostrzegać perspektywy komunikacyjnej i poznawczej związanej z duchową sferą obrazu w przestrzeni wiary. A przecież komunikowanie się za pomocą obrazu składa się na jedno z najbardziej pierwotnych doświadczeń człowieka. Wiąże się ono z ludzką racjonalnością i zdolnością do symbolizacji. Należy w tym miejscu uściślić, że mówiąc o obrazie, mam na myśli szerszą pojętą sferę wizualności niż obraz jako taki. A jeżeli używam tak uogólniającego terminu jak „obraz”, obejmując jego zakresem różne formy wizualności, to przede wszystkim dlatego, żeby przeciwstawić go pojęciu „słowo” i traktować jako jeden ze sposobów przekładania myśli w procesie komunikacji.

Nie posiadamy możliwości, by wykazać, co było wcześniejsze w rozwoju człowieka: artykułowanie myśli za pomocą słów czy za pomocą znaków wizualnych, np. mowy ciała, ale przekraczającej już język „czystych” emocji i nieuświadomianych gestów, będącej już jakimś systemem kodu. Prawdopodobnie oba sposoby porozumiewania się i przekładania myśli na język skonwencjonalizowanych znaków formowały się równolegle w trakcie rozwoju komunikacji międzyludzkiej. Pewne jest, że komunikowanie się za pomocą różnych form wizualnych poprzedzało powstanie pisma i miało decydujący wpływ na jego rozwój. Należy stwierdzić, że forma przedstawieniowa znacznie wyprzedza w czasie formę wyrażoną w abstrakcyjnym znaku litery. Na ten fakt wskazują badania nad genezą i rozwojem

pisma, z których wynika, że litery (będące również swoistym rodzajem obrazu słowa) nie powstałyby bez obrazu.

Jako że pismo wyodrębniło się z obrazu, a ściślej rzecz ujmując – ze znaków przedstawiających konkretne przedmioty lub motywy w postaci dosłownej bądź skojarzeniowej, które dopiero z czasem przybrały abstrakcyjne formy, można mówić o pierwszeństwie (w sensie chronologicznym) doświadczenia czysto ikonicznego nad doświadczeniem litericznym. O zaistnieniu litery jako takiej (nieposiadającej już odniesień do przedstawienia) można mówić od momentu, kiedy określona głoska otrzymała w pełni autonomiczną umowną i abstrakcyjną formę wizualną. Oczywiście nie w każdym przypadku formowanie się liter danego alfabetu otrzymuje graficzny odpowiednik w postaci wizualizacji spółgłosek i samogłosek. Przykładem może być alfabet w języku hebrajskim, w którym brak zapisów samogłosek nastęrcza spore trudności w poprawnym interpretowaniu brzmienia zapisanych wyrażań, jeżeli nie zna się słownictwa i zasad gramatycznych rządzących językiem. Przypadek ten dotyczy zarówno okresu przed niewolą babilońską, kiedy Izraelici posługiwali się alfabetem kananejskim (sformułowanym przez Fenicjan)¹, jak i okresu późniejszego, kiedy używali alfabetu „kwadratowego” aramejskiego.

Wychodząc poza rozstrzygnięcia odnoszące się do charakterystycznych cech alfabetu danego języka, wydaje się, że można zaryzykować następujące twierdzenie: czas potrzebny na wyewoluowanie się z formy przedstawieniowej znaku w pełni niezależnego od tego, do czego wcześniej wizualnie nawiązywał (czy to przez bezpośrednie skojarzenia, czy w sposób aluzyjny), był na tyle długi, że umożliwił ludzkiemu umysłowi wykształcenie umiejętności traktowania obrazów (wizualnych znaków o charakterze przedstawieniowym) w kategoriach komunikacyjnych, a nawet poznawczych, czego śladem jest współcześnie nasza zdolność „czytania” obrazu. Wiedza na ten temat zobowiązuje do tego, by zastanowić się nad możliwościami komunikacyjnymi, poznawczymi obrazu, który w powszechnej opinii uważany jest za bardziej „ułomny” od słowa. Sąd ten obejmuje właściwie wszystkie obszary kultury, nie wyłączając sfery *sacrum*, gdzie przekaz wizualny powinien pełnić funkcję pomostu pomiędzy doczesnością a nieskończoną świętością, co jest celem obrazu obecnego w liturgii².

¹ Był to alfabet spółgłoskowy, zawierający 22 znaki. W większości ksiąg Starego Testamentu zapisanych w języku hebrajskim stosuje się masorecki system zapisu samogłosek, oznaczając je za pomocą systemu kropek i kresek umieszczanych nad i pod tekstem.

² Por. H. Paprocki, *Postłowie* [w:] P. Evdokimov, *Sztuka ikony, teologia piękna*, przekł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 293.

Jeśli mówi się o obrazie, że ma być pomostem w liturgii, oznacza to, że posiada on możliwość wprowadzania w misterium. Aby stać się uczestnikiem misterium – jakkolwiek byśmy rozumieli to pojęcie – potrzebna jest jakaś forma wtajemniczenia bądź przejścia przez rytuał inicjacji. Najczęściej wyobrażamy sobie, że najwłaściwszym sposobem jest słowo, które krok po kroku przeprowadzi przez kolejne zasłony tajemnicy. Zwykle nie bierze się jednak pod uwagę, że taką samą funkcję może pełnić obraz (oczywiście nie każdy, podobnie jak nie każdy przekaz słowny). Wyjaśnieniu tej właśnie kwestii w dużej mierze zostanie poświęcona niniejsza praca. Wśród zagadnień podejmowanych na początku moich rozważań ważne wydaje się uzyskanie odpowiedzi na pytanie, jakie misterium jest w stanie otwierać się przed odbiorcą za pośrednictwem obrazu i czy każde w jednakowym stopniu?

Punktem wyjścia do dociekań o charakterze metodologicznym będzie ukazanie różnic między kultami o charakterze misteryjnym w duchowościach Wschodu i Zachodu. Istnieje wiele nieporozumień na ten temat, wywołanych m.in. błędnym utożsamianiem ze sobą wielu pojęć z zakresu duchowości i mistyki, które w różnych religiach oznaczają przeciwieństwo co innego. Dopiero po takim uporządkowaniu przedpola badawczego możliwe będzie przedstawienie teologicznego miejsca obrazu w kulturze zachodniej wraz z uwarunkowaniami obrazu obecnego w kulcie. Na tym tle zarysowane zostaną ramy metodologiczne wraz z uściśleniem znaczenia niektórych pojęć z zakresu teorii komunikacji wizualnej, takich jak „myślenie wzrokowe”. Zaprezentuję również niektóre zasady percepcji wzrokowej użyteczne w analizach obrazu obecnego w kulcie.

Konieczność uściślenia znaczeń tego typu pojęć wynika z faktu rzadkiego ich stosowania w badaniach naukowych poświęconych zagadnieniom związanym ze sferą ikoniczności i wizualności. Chętnie wykorzystuje się, moim zdaniem w sposób nadmierny i nie zawsze uzasadniony, perspektywę badawczą estetyki i historii sztuki. Odbywa się to kosztem metodologii, które dostarczają antropologia obrazu oraz teoria informacji. Niestosowanie wspomnianych metod jako narzędzi do analizy obrazu można tłumaczyć przesadnym przywiązywaniem wagi w kulturze Zachodu do komunikacji werbalnej i nietraktowaniem obrazu jako równoprawnego ze słowem medium komunikowania się. Położenie większego akcentu na słowo sprawia, że do jego analizy chętniej wykorzystuje się nowe metodologie badawcze. Widać to choćby na przykładzie takich propozycji metodologicznych, jak semiotyka czy semiologia, które w obszarze słowa zostały zastosowane niemal o całe stulecie szybciej niż w dziedzinach badań nad obrazem. Istnieje wiele szkodliwych stereotypów utrwalających ten stan rzeczy w myśleniu o obrazie, jako czymś dalece bardziej ułomnym w sferze komunikacyjnej niż słowo, czego przykładem może być degradowanie nawet wybitnych

realizacji o charakterze sakralnym z obszaru wizualności do poziomu czysto zmysłowego, wrażeniowego³.

Przywiązywanie w kulturze Zachodu nadmiernej wagi do komunikacji słownej i nietraktowanie obrazu jako równoprawnego medium komunikacyjnego i poznawczego wynika m.in. z istnienia odmiennych dróg rozwoju komunikacji międzypersonalnej⁴ w różnych kulturach. Jednym z najbardziej skrajnych przykładów może być przypadek konfrontacji dwóch cywilizacji – śródziemnomorskiej i środkowoamerykańskiej, która miała miejsce na początku XVI stulecia na obszarach dzisiejszego Meksyku. Było to pierwsze „spotkanie” nowożytnej Europy z obcą kulturą, opartą w dużej mierze na odmiennych podstawach komunikacyjnych. W tej pierwszej dominowały tradycje językowe (grecka, łacińska, hebrajska) bazujące na komunikacji słownej i nadrzędne wobec języka obrazu, a niekiedy jemu przeciwstawne. Drugą ukształtował język obrazu w równym stopniu jak język słowa (wśród plemion grupy językowej náhuatl). To właśnie m.in. podczas tej konfrontacji zaistniał nie-ręką-ludzką-uczyniony (gr. *acheiropoietos*) wizerunek Maryi z meksykańskiej Guadalupe⁵, który będzie przedmiotem moich rozważań w niniejszej pracy. Jest on przykładem tego, że w misterium można zostać wtajemniczonym przez obraz w stopniu podobnym jak za pomocą słowa. To właśnie za pośrednictwem wizerunku Maryi, z ukrytym w Jej łonie Jezusem, św. Cuauhtlatoatzin/Juan Diego, pierwszy mistagog obrazu na kontynencie amerykańskim, wtajemniczył tysiące Indian w chrześcijańskie misterium. Pobratymcy Cuauhtlatoatzina zrozumieli przekaz zawarty w obrazie dzięki specyficznej dla ich kultury metodzie kodowania znaczeń.

Zanim ów meksykański fenomen nie-ręką-ludzką-uczyniony zostanie poddany analizie znaczeniowej, skupię uwagę na dogłębnie przebadanym naukowo obrazie *acheiropoietos* – Całunie Turyńskim. Przeanalizuję go w niniejszej pracy

³ Według powielanego przez media stereotypu „obraz zdobi wnętrze kościoła”, nawet w wypadku realizacji o charakterze epifanijnym. Symptomatycznym przykładem może być określenie mozaiki ojca Marka Ivana Rupnika w kościele św. Jana Pawła II na Białych Morzach jako czegoś, co przede wszystkim „zdobi”, zob. M. Kluba, *Biblia w obrazkach*, „Gość Niedzielny” 2016, nr 42. Pomimo zwrócenia uwagi przez autora artykułu na znaczenie detali ukazanych scen i próby ich przybliżenia redakcja na okładce numeru zamieściła stereotypową formułę: „Konsekracja ozdobionego mozaikami sanktuarium...”

⁴ Posłużyłem się frazą „komunikacja międzypersonalna”, nie zaś – „międzyludzka” ze względu na to, że komunikacja międzypersonalna jest szerszą płaszczyzną komunikacyjną aniżeli komunikacja międzyludzka. Stwarza ona możliwość porozumiewania się z Bogiem oraz światem duchowym i oczywiście z innymi ludźmi, zarówno żyjącymi w doczesności, jak i powołanymi do stanu świętości.

⁵ Należy odróżnić Guadalupe meksykańską od hiszpańskiej, choć obie słyną ze znaków wizualnych: hiszpańska Guadalupe – z figury łaskami słyszanej, meksykańska – z obrazu *acheiropoietos*. Więcej na ten temat w części poświęconej wizerunkom *acheiropoietos*.

przede wszystkim pod kątem walorów, jakie posiada jako obraz wtajemniczający w *mysterium Christi*. Właściwości te rzadko są dostrzegane w kontekście zastosowań w liturgii, a przecież ich wykorzystanie wydaje się potrzebą naszych czasów. Spośród obrazów *acheiropoietos* zostaną przeanalizowane jedynie dwa wymienione obiekty. Fakt pominięcia w opracowaniu najbardziej znaczącego spośród nich – Chusty z Manoppello – podyktowany jest opublikowaniem w ostatnich kilku latach trzech książek na jej temat, których byłem autorem lub współautorem⁶.

Podczas omawiania obrazów pochodzących z objawień mistycznych wezmę pod uwagę jedynie dwa wybrane przykłady: obrazy z Cudownego Medalika objawionego św. Katarzynie Labouré oraz obraz z objawień mistycznych św. Faustyny Kowalskiej. Zostały one wybrane ze względu na ich znaczeniową „nośność”, przekładającą się również na permanentną obecność w kultach, które rozwinęły się w wyniku upowszechniania obrazów. Istnienie takich obiektów umożliwia spojrzenie na zagadnienie obrazu w misterium nie tylko z perspektywy wtajemniczenia za ich pośrednictwem, lecz także wprowadzania w sam obraz, który jest częścią misterium, co oznacza zarówno możliwość odczytania jego sensów, jak i poddanie się jego oddziaływaniu.

Co to znaczy, że obraz wtajemnicza, otwiera na misterium? Jakie obrazy mogą zyskać miano misteryjnych? Czy tylko ściśle religijne, czy wszystkie, które zawierają w sobie jakiś rodzaj metafizycznej „energii”? Czy wśród wytworów współczesnej kultury wizualnej również można spotkać się z obrazami, które otwierają na misterium? Czy wizualność współczesna może „wytworzyć” obrazy misteryjne, posługując się nowymi środkami wyrazu, możliwościami obrazowania, mediami? Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, zacznę od wyjaśnienia, według jakich praw wizualnych następuje odbieranie informacji z obrazu misteryjnego i jak ten proces przebiega. W wyniku zgłębiania obszaru tematycznego pojawiają się kolejne pytania: czy posiadamy umiejętność czytania obrazu, czy potrzeba do tego wyjątkowych zdolności, jakiejś specjalnej wrażliwości?

Chociaż pierwsza część niniejszego opracowania przygotowuje grunt pod odpowiedzi na powyższe pytania, to nie wszystkie wyjaśnienia znajdują się w tej pracy. Jest to konsekwencją sformułowania w podtytule książki wąskiego zakresu tematycznego, którego przyjęcie wynika z ograniczeń czasowych generowanych przez procedury przyznawania środków finansowych na tego typu

⁶ Z. Treppa, *Fotografia z Manoppello. Twarz Zmartwychwstającego Mesjasza*, Włocławek 2009; K. Aszyk, Z. Treppa, *Manoppello i Lanciano*, Radom 2012; K. Aszyk, Z. Treppa, *Ikona z Manoppello prototypem wizerunków Chrystusa*, Gdańsk 2013; K. Aszyk, Z. Treppa, *The Manoppello Icon the prototype of images of Christ*, Gdańsk 2014.

publikacje oraz ich rozliczania. W związku z powyższym planowane jest rozszerzenie zakresu zapoczątkowanych niniejszą pracą badań nad obrazem. Wśród zagadnień zasługujących na kontynuację są kolejne kwestie z zakresu mistagogii obrazu, obejmujące współczesną twórczość artystyczną, malarską, graficzną, fotograficzną i filmową. Wśród planowanych tekstów są takie, które objęte zostały wspólnym roboczym tytułem: „Czy obrazy współczesnej kultury wizualnej mogą być obrazami misteryjnymi?”⁷.

⁷ Wśród planowanych tematów są następujące: *Apokalipsa według... Jana Lebensteina*; *Mysterium mundi Sebastião Salgado*; *Interstellar czyli o związku obrazu ze słowem*. Odnośnie twórczości filmowej przygotowywane są analizy dotyczące przede wszystkim zagadnień obrazu jako „języka symbolu”, nośnika przekazu w filmie.

I. Obraz w misterium – próba określenia granic

Gdy ujrzysz Tego, który nie ma ciała, jak staje się człowiekiem z twego powodu, wówczas uczynisz wizerunek Jego ludzkiej postaci. Gdy Niewidoczny, przybierając postać cielesną, stanie się postrzegalny, wówczas uczyni podobiznę Tego, który się ukaze. Gdy Ten, który będąc postacią współlistotną Ojcu, огоłoci samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stając się w ten sposób ograniczony w ilości i jakości przez swoją postać cielesną, wówczas maluj i ukazuj wszystkim Tego, który zechciał się ukazać. Odmaluj wszystko słowami i kolorami, w księgach i na deskach.

św. Jan z Damaszku

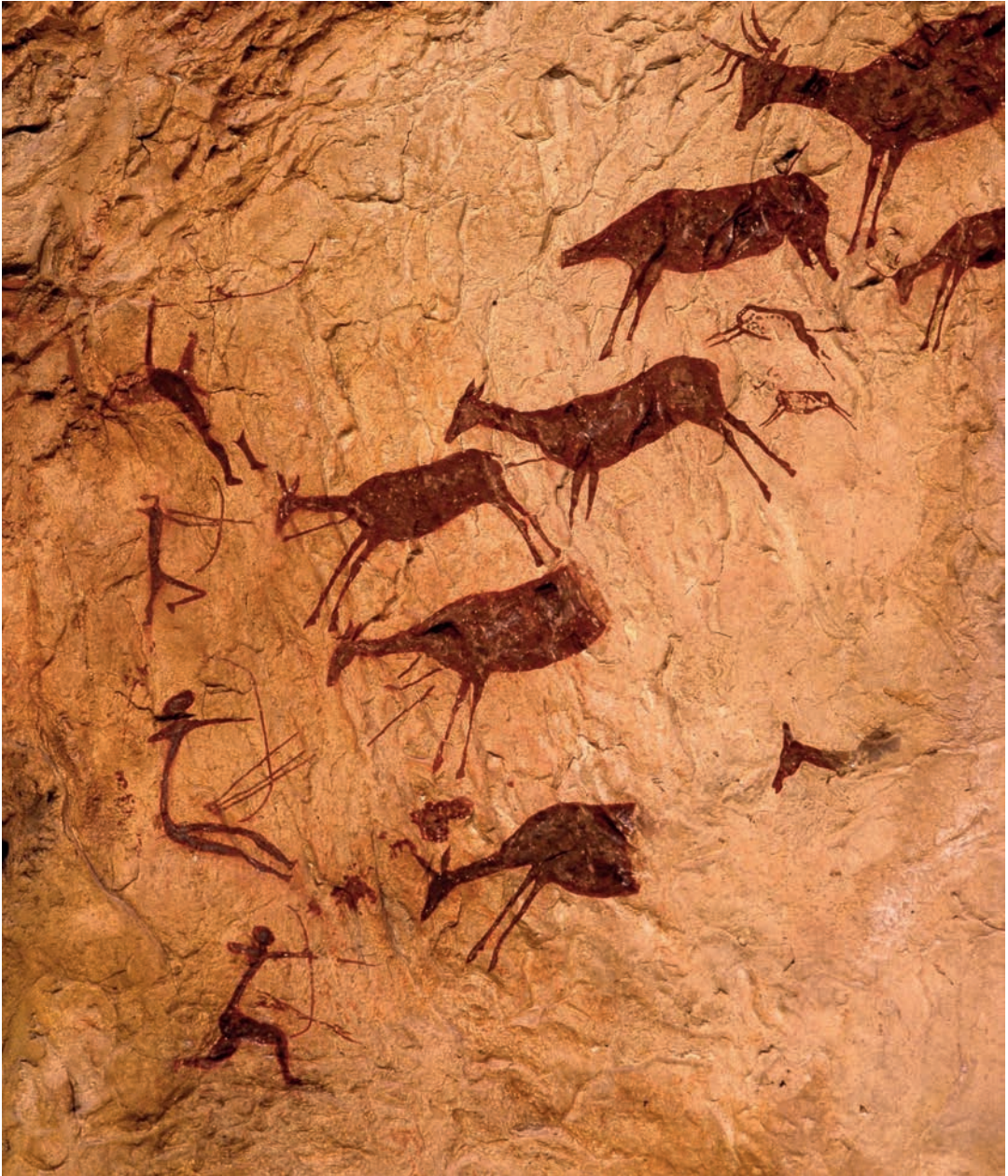
I.1. Doświadczanie misterium

Patrząc z perspektywy współczesnej teorii informacji, według której obraz jest rodzajem tekstu⁸, zasadne wydaje się postawienie następującego założenia: o czasach bez pisma (czyli czasach prehistorycznych, to znaczy przedhistorycznych)⁹ można mówić jak o okresie posiadającym swoistą historię „spisaną” dzięki obrazom i za pomocą obrazów rozumianych jako metoda zapisu tego, „co było”. W ramach takiego założenia należałoby przykładowo uznać, że ryty naskalne z Lascaux czy też młodsze od nich o kilkanaście tysięcy lat wyobrażenia z grot w Caballos (il. 1) to swoisty zapis tego, czym zajmowano się w okresie paleolitu i neolitu¹⁰. Stoi to tylko pozornie w sprzeczności z sugestią przyjmowaną przez

⁸ Por. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków–Wrocław 1986, s. 110.

⁹ Przyjmuje się, że czasy historyczne w ścisłym tego słowa znaczeniu to czasy, kiedy historia zostaje spisana, por. S.N. Kramer, *Historia zaczyna się w Sumerze*, przekł. J. Olkiewicz, Warszawa 1961, s. 61–71.

¹⁰ Oczywiście najstarszymi „dokumentami” dotyczącymi działalności człowieka „w pełni duchowo ukształtowanego” pozostają szczątki kostne, por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przekł. S. Tokarski, Warszawa 1988, s. 8.



Il. 1. *Scena polowania*, neolityczne malowidło naskalne, ok. 6000 p.n.e., grota w Caballos w Kastylii

wielu badaczy za Mircea Eliadem, że prehistoryczni „artyści” tworząc sceny z polowań, nie mieli aspiracji, by przekazać potomnym świadectwa przeszłości. Interesował ich przede wszystkim aspekt przyszłości, polegający na zjednaniu sobie „Pana Dzikiego Zwierza”¹¹, od którego – według ich wierzeń – zależało powodzenie polowania.

Pragnę zwrócić uwagę na fakt, że interpretowanie najstarszych zachowanych wytworów ikonicznych jedynie w duchu „historii, która się wydarzy”, zakłada, że człowiek pierwotny nie był zdolny myśleć w sposób charakterystyczny dla czasów historycznych w ścisłym tego słowa znaczeniu, które uznają, że zapisu wydarzeń dokonuje się po to, by coś z tego, co już się wydarzyło, przekazać potomności. Założenie, które człowiekowi pierwotnemu stawia tak duże ograniczenia, wydaje się jednak zbyt arbitralne i niepotwierdzone żadnym materiałem dowodowym, zatem może posiadać tylko status hipotezy. Prawdopodobnie nie jest możliwe do udowodnienia, że to dopiero „wynalazek” litery uczynił człowieka „istotą historyczną” w rozumieniu myślącego według wzorca „historii, która się wydarzyła”.

Brak jakichkolwiek pisemnych dokumentów sugerujących, jak interpretować malowidła i ryty z Lascaux, Caballos oraz innych tego typu miejsc, uniemożliwia formułowanie miarodajnych wniosków nie tylko na temat pojmowania przez człowieka pierwotnego, czym jest historia, lecz także na temat wzorców zachowań magicznych czy religijnych w cywilizacjach myśliwskich. Wnioskowanie na podstawie podobieństwa do obserwacji żyjących obecnie plemion znajdujących się na podobnym do ludzi pierwotnych szczeblu rozwoju, może się okazać pomyłką, jakimś rodzajem projekcji¹². Konkretny, „twardy” dowód w postaci obrazu, umożliwiający jego strukturalną analizę, wydaje się w tym wypadku wartościowszym nośnikiem informacji niż przypuszczenie otrzymane na drodze intelektualnego wnioskowania, jeśli nie jest poparte wystarczającym materiałem dowodowym w postaci tekstu źródłowego.

Próby interpretacji ikonicznych wytworów pochodzących z okresu paleolitu, pomimo braku pewności co do ich trafności, wskazują jednak na fakt, że człowiek posiada silną potrzebę racjonalizacji informacji zawartej w obrazie oraz rozszyfrowania znaczeń w nim zakodowanych. Ową racjonalizację należałoby uznać

¹¹ *Ibidem*, s. 7.

¹² Od tego rodzaju „projekcji” odżegnuje się sam Mircea Eliade, poddając uprzednio krytyce wnioski badaczy paleolitycznej obyczajowości P.J. Ucko i A. Rosenfeldta: „Nie ma tu oczywiście mowy o przypisywaniu ludom epoki kamienia religijnych praktyk i mitologii współczesnych kultur prymitywnych”, por. *ibidem*, s. 14–19.

za pewien rodzaj „wchodzenia w obraz”, oprowadzania po nim, poznania jego tajemnicy. Tą ostatnią konkluzją wkroczyłem już w sferę mistagogii rozumianej jako wtajemniczenie w misterium przez obraz.

I.1.1. O misterium i mistagogii obrazu

W Grecji w czasach starożytności antycznej *myst* był zarówno przewodnikiem, który zaznajamiał przybysza z topografią odwiedzanego miasta, jak i osobą wtajemniczającą w duchową rzeczywistość misteriów¹³. Dopiero od końca IV w. słowo to nabrało znaczenia, które posiada w teologii chrześcijańskiej do dziś – funkcjonuje jako określenie wtajemniczenia w paschalne misterium Jezusa Chrystusa¹⁴. Już jednak sama geneza pojęcia „mistagog”, zgodnie z którą ktoś obdarzony tym mianem był traktowany jako przewodnik oprowadzający przybyszów po mieście, po labiryncie jego ulic, pozwala zrozumieć sens procesu poznawania nieznanymi znaczeń rzeczywistości obrazu.

Gdyby zatem chcieć pozostać jedynie na etapie odczytania nominalnych znaczeń obrazu misteryjnego, znaleźlibyśmy się w sytuacji podobnej do turysty w obcym mieście, który potrafi prawidłowo odczytać nazwy ulic i może nawet zna lokalizację najważniejszych gmachów użyteczności publicznej, ale nie doświadczył niezwykłej aury, smaków, zapachów i dźwięków miasta. Kto nie doświadczył w Jerozolimie, Wilnie czy Florencji specyficznego wiatru, deszczu i słońca, a może kłębow pyłu i kurzu, kto nie wycisnął tam własnego potu, nie będzie mógł powiedzieć, że poznał te niezwykle miejsca. A przecież to dopiero wstęp do ich poznania – niezwykłość tych przestrzeni ujawni się ze wzmożoną siłą dopiero wówczas, gdy oprowadzi nas po nich ktoś, kto zna je dogłębnie i podzieli się z nami swoim doświadczeniem.

Są takie miejsca na Ziemi, które rzeczywiście warto poznać w taki sposób, jak wyżej opisano. Istnieją również takie obrazy. Gdyby zastosować wobec nich jedynie poznanie o charakterze empirycznym, bez mistagogicznego doświadczenia, które inaczej można nazwać po prostu wtajemniczeniem, pozostaną one zapewne na zawsze nierozpoznane. Mistagogia bowiem wprowadza w Rzeczywistość niedostępną poznaniu empirycznemu. Przechodząc od pierwszych wrażeń wzrokowych, prowadzi dalej niewtajemniczonych w głąb tego, co nie jest dostrzegalne

¹³ Por. W. Zyzak, *Mistagogia* [w:] *Leksykon duchowości katolickiej*, Lublin–Kraków 2002, s. 527–530.

¹⁴ W Kościele starożytnym mistagogią nazywano proces inicjacji katechumenów oraz neofitów. Dla tych ostatnich prowadzono katechezy pochrzcielne, zwane mistagogicznymi, zob. C. Jerozolimski, *Katechezy przedchrzcielne i mistagogiczne*. Autor: J.S. Bojarski (wstęp), M.A. Bogucki (oprac.), przekł. W. Kania, Kraków 2000, s. 394.

w pierwszym kontakcie z dziełem. Wiedzie od znaku do Rzeczywistości, która się za nim ukrywa, którą ona oznacza. Wprowadza w misterium, które nie jest możliwe do poznania jedynie na drodze odczytywania samych znaczeń, ponieważ mistagogia jest procesem wtajemniczenia, a nie poznaniem teorii. Skoro wprowadza ona w misterium, czym zatem jest samo misterium?

O tym, jak należy rozumieć sens pojęcia „misterium”, odpowiada jego antyczna koncepcja. Misteria rozumiane były jako formy kultu religijnego, dostępne jedynie dla osób, które przeszły jakiś rodzaj wtajemniczenia. Zdaniem wybitnego bibliisty, niezującego już biskupa Jana B. Szłagi

w świecie hellenistycznym ukształtował się pewien zespół obrzędów, którym Grecy nadali miano *mysteriów* (to *mysterion* od czasownika *myo* – mrużyć oczy). Były one związane głównie ze starożytnymi obrzędami płodności, a więc ukształtowanymi wśród ludów rolniczych. Zasadniczą podstawą obrzędów misteryjnych było [...] zdumienie, które w pierwotnym człowieku budził ciągle powtarzający się fakt, że ziarno złożone w ziemi zamiera po to, by odrodzić się w nowym plonie. [...] Obrzędy misteryjne, mówiąc najkrócej – misteria – przez udział w kulcie bóstw agrarnych, rolniczych czy chtonicznych, związanych bezpośrednio z ziemią, miały starożytnym ludziom dopomóc w przenikaniu tajemnicy życia, a zarazem zbliżyć ich do Boga czy do bóstw będących dawcami życia¹⁵.

Spośród hellenistycznych obrzędów misteryjnych najbardziej znane były misteria eleuzyńskie, związane z kultem mitologicznych bogiń Demeter i Persefony (il. 2). Odprawiono je – z różnymi modyfikacjami – przez dwa tysiąclecia¹⁶. Losy bogiń wraz z ustanowieniem misteriów eluzyńskich opiewa napisany przez Homera hymn *Do Demeter*. Przytoczony poniżej fragment odnosi się właśnie do tego wydarzenia:

„Nuże zatem, niechaj mi wielką świątynię i ołtarz
Wszystek tu lud pobuduje, i mur wysoki pod miastem
Wzniesie na wzgórzu wyniosłym, gdzie tryska źródło Kallichron.
Ja zaś sama święte obrzędy pokażę wam, byście
Później spełniali je zbożnie i w sercu mym łaskę znaleźli”.
Tak powiedziawszy, bogini swój wzrost odmieniła i wygląd;
Starość opadła, a w krąg owionęło ją piękno niezwykle,
Woń ponętna uniosła się z szat pachnących kadzidłem.

¹⁵ Zob. J.B. Szłaga, *Mysterion w przepowiadaniu świętego Pawła Apostoła*, „Anamnesis” 1988/99, nr 16, wydanie specjalne: *Jak przekazywać wiarę dzisiaj? Kerygmat – katecheza – dialog wiary – mistagogia*, s. 14. Fotografia strony tytułowej w załączniku.

¹⁶ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 206.



II. 2. *Tryptolomeos* – syn *Keleosa*, króla *Eleusis*, i *Persefona*, attycka waza czerwonofigurowa, ok. 470–460 p.n.e., Muzeum w Luvrze

Boskie ciało bogini z daleka już blaskiem jaśniało,
 Płowe jej włosy zaś falą okryły boskie ramiona;
 Mocny dom się blaskiem wypełnił jak błyskawicą¹⁷.

Misteria z Eleuzis skupiały najprawdopodobniej największą liczbę wiernych spośród rozmaitych kultów religijnych antycznego świata greckiego. Cieszyły się również poważaniem wśród prostych ludzi, na co pośrednio wskazuje home-rycki werset o słowach zachęty Demeter skierowanych do „wszystkiego ludu”. Mógł w nich uczestniczyć każdy niezależnie od stanu, płci czy pochodzenia. Warunkiem udziału była umiejętność posługiwania się językiem umożliwiającym poznanie tajemnic ceremonii i wypełnienie obowiązku oczyszczenia rytualnego.

Samo przystąpienie do celebrowania obrzędu nie zapewniało jednak automatycznie wtajemniczenia w „sekret” misteryjny, którego w przypadku misterium w Eleuzis nie udało się badaczom poznać¹⁸. Od otwarcia się na misterium do poznania jego tajemnicy była jeszcze długa droga ośmiodniowych ceremonii, rozpoczynających się na ateńskim Eleuzinionie wniesieniem „sakralnych przedmiotów” (*hiera*) przyniesionych z Eleuzis. Wypełnieniem ceremonii było doświadczenie „najwyższej wizji” (*epopteia*) w eleuziniońskim sanktuarium, do którego kapłanki niosące *hiera* przechodziły w uroczystej procesji wraz z uczestniczącym w obrzędach ludem, śpiewając i tańcząc z zapalonymi pochodniami w rękę.

W misteriach eleuzyńskich ważną rolę pełniły inwokacje i krótkie formuły liturgiczne (*legomena*)¹⁹. Końcowe doświadczenie poznania było możliwe właśnie dzięki formułom słownym wprowadzającym w wizję i zarazem otwierającym na doświadczenie *epopteia*. Wtajemniczenie odbywało się jednak nie tylko na drodze przyswajania znaczeń inwokacji i przepowiadania mistagogów, lecz także na drodze percepcji wzrokowej, dzięki której w trakcie procesu poznania, posługując się wizualnymi znakami, na oczach neofitów odtwarzano epizody z mitologicznej epepei. Wśród tych wizualnych znaków pojawiały się światła pochodni podczas nocnych ceremonii, symbolizujące wędrówkę Demeter w poszukiwaniu Persefony, lub oślepiające światło z obfitymi kłębamii dymu końcowej wizji, rozbłyszające z jednej

¹⁷ Homer, *Hymn do Demeter*, przekł. W. Appel, <http://www.hades2011.pl/biblioteka/21-mit-demeter-hymny-homeryckie-hymn-do-demeter.html> [dostęp: 29.04.2016].

¹⁸ „Mitologizacja sekretów inicjacyjnych i ich hermeneutyka staną się później punktem wyjścia do niezliczonych spekulacji”. Można jedynie założyć, że „misteria eleuzyńskie wiązały się z mistyką agrarną i jest prawdopodobne, że sakralność aktywności seksualnej, urodzaju i pożywienia przynajmniej częściowo wpłynęła na kształt inicjacyjnego scenariusza”, por. M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 211.

¹⁹ *Ibidem*, s. 207.

z budowli sanktuarium²⁰. Choć na ogół uważa się, że samo odczytanie przekazu zawartego w tekstach misteryjnych wystarczało do osiągnięcia stanu „najwyższej wizji”, to jednak przekaz werbalny, leżący u źródeł misterium, z pewnością nie wyczerpywał wszystkich możliwości oddziaływania na uczestnika obrzędu. Do pełnego przeżycia misterium i osiągnięcia wtajemniczenia potrzeba było również oddziaływania znaków wizualnych (ognia, dymu, wody), które jeśli nawet nie posiadały jasno zadeklarowanych znaczeń, zawierały silny ładunek dramaturgiczny.

Już na podstawie tego krótkiego opisu istotowych cech jednego z najbardziej reprezentatywnych obrzędów misteryjnych świata antycznego można wysnuć wnioski, że osiągnięcie wtajemniczenia w misterium dokonywało się w czasach starożytności nie tylko przy udziale słowa, lecz także za sprawą różnych form obrazowania archetypicznych sytuacji za pośrednictwem znaków wizualnych. Analizując różne typy misteriów, należy zauważyć, że znaki wizualne w obrzędach misteryjnych mogą pełnić dużo ważniejszą rolę w osiąganiu wtajemniczenia niż miało to miejsce w misteriach eleuzyńskich. Stanie się to widoczne podczas omawiania cech istotowych chrześcijańskiego misterium, którego bogactwo i specyfika ujawnia się nie tylko w jego konfrontacji z hellenistycznymi obrzędami świata antycznego. Wielość środków, duchowych znaczeń i możliwości oddziaływania chrześcijańskiego misterium staje się jeszcze bardziej czytelne, kiedy duchowość chrześcijańską skonfrontuje się z tradycjami duchowymi Wschodu. W badaniach nad mediumicznymi właściwościami obrazu nie sposób zignorować tych ostatnich, dlatego poniżej zostanie podjęta próba konfrontacji chrześcijańskiej koncepcji misterium z jej reprezentatywnymi odpowiednikami w kulturze Wschodu.

I.1.2. Doświadczyć pełni: misterium Boga czy bogów?

W najgłębszym rozumieniu zjawiska misteryjności wtajemniczenie w misterium nie ogranicza się jedynie do uzyskania wiedzy na temat zjawisk nadprzyrodzonych czy poznania jakiegoś tajemnego „sekretu misteryjnego”, lecz wprowadza we współuczestnictwo w życiu Boga. Ów najgłębszy wymiar posiada chrześcijańska koncepcja misterium, która – zdaniem biskupa Jana B. Szlagi,

jest dramatem przyjęcia lub odrzucenia Boga. Chrześcijaństwo [...] jest misterium odkupienia przez łaskę. Misteria hellenistyczne usiłowały być również

²⁰ Opisując wizualne znaki towarzyszące misteriom eleuzyńskim, nie sposób również nie wspomnieć o istnieniu figuratywnych przedstawień na wazach i płaskorzeźbach odwołujących się do konkretnych scen misteriów, które mogły wywierać jakiś wpływ na uczestników obrzędów. Wiąże się to z faktem, że adepci misterium znali różne wizualizacje scen misteryjnych, byli do pewnego stopnia na nie przygotowani i ich wyczekiwali.