

# Mirosław Glazik

---

## "Teotokos" - Matka Milczenia : próba interpretacji epifanicznej wiersza Bogdana Ostromęckiego

---

Studia Włocławskie 1, 289-295

---

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIROŚLAW GLAZIK

### ***TEOTOKOS – MATKA MILCZENIA***

#### **Próba interpretacji epifanicznej wiersza Bogdana Ostromięckiego**

Wśród wierszy religijnych Bogdana Ostromięckiego (1911-1979), poety urodzonego w Kowalu na Kujawach, znajdujemy utwór o niezwyklej oszczędności środków wyrazu artystycznego, połączenie nakazu milczenia z głęboką potrzebą mówienia o tradycji i jej twórczego wzbogacania, wyrażania tego, co najważniejsze w naszym życiu duchowym w sposób oryginalny i uniwersalny zarazem. Lirykiem na poziomie najlepszych utworów Norwida jest *Teotokos*:

Teotokos  
matka milczenia  
Spalony w ciężkich brązach  
wpółosłonięty w złotą noc  
niejasny obłok  
który rozdziera kruchą gałązkę  
podwójna rysa  
cierń cienia<sup>1</sup>

Analiza językowa wiersza upewnia nas, że należy go zaliczyć tzw. **liryki opisowej**, najczęstszej i najpełniej wyodrębnionej z różnych odmian liryki pośredniej. Opis odgrywa w liryce inną niż w epice rolę: nie służy obiektywnemu przedstawieniu rzeczy i zjawisk, lecz wyrażeniu stosunku do nich. Utwór składa się z 21 wyrazów, w tym z 19 samodzielnych i 2 niesamodzielnych: „w brązach” i „w noc”, współtworzących 2 wyrażenia przyimkowe. Dominują rzeczowniki (10), znacznie mniej liczne są przymiotniki (3), imiesłowy przymiotnikowe (2); wykaz części mowy w tym utworze można uzupełnić zaimkiem przymiotnikowym względnym „który” i czasownikiem niedokonanym „rozdziara”. Rzeczowniki można podzielić na:

a) *nomina propria* (*Teotokos*)

b) *appellativa* (matka, obłok, rysa, cierń – w M. l. poj.; milczenia i cienia – D. l. poj., noc, gałązkę – B. l. poj., brązach – Msc. l. poj.)

Analiza językowa utworu potwierdza niezwykłą oszczędność podmiotu czynności twórczych, który unika wszelkich zbędnych słów (minimalna ilość

tw. gramatycznych wskaźników zespolenia składniowego). W ten sposób ascetyczna tendencja zarysowana w planie treści zostaje potwierdzona w planie wyrażania liryku.

Już w samym opisie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej tkwią pierwiastki określające emocjonalny stosunek podmiotu lirycznego do odtwarzanej rzeczywistości.

Początek wiersza określa sytuację, chociaż nie została ona bezpośrednio wyrażona, podmiotu lirycznego, który – zapatrzywszy się w częstochowski wizerunek Matki Bożej – próbuje opisać, jakie wrażenia wywiera na nim ten obraz. Widzi przede wszystkim ciemną twarz Madonny, ciemną, ale nie – czarną, lecz brązową. Ciemnonlica twarz Maryi kontrastuje ze złotą aureolą. Dostrzega także szaty Maryi, czyli niebieski płaszcz ze złotym wzorem, przypominający niebo z gwiazdami. Poeta zwraca uwagę na dwie rysy na twarzy Madonny. Skupiony na tym jakże charakterystycznym dla jasnogórskiej ikony szczególe, popada w zadumę. Dwie rysy wyodrębniają się z policzka Maryi, a jednocześnie „wrastają” w zacienioną szyję. Uderzające w odbiorcę obrazu wrażenie smutku i nakaz milczenia współtworzą niespotykany, artystyczny wyraz cierpienia, wzmocniony metaforą „ciemn cienia”. Aby wypełnić liczne miejsca niedookreślenia w otwartej strukturze utworu, trzeba wyobrazić sobie sytuację podmiotu lirycznego, jego modlitewne skupienie, a także wpływ tajemniczości, zakodowanej niejako w obliczu Madonny. Chociaż wiersz przybrał poetycką strukturę liryki opisowej (znajdujemy w nim tylko jeden czasownik: „rozdiera”), to nie można go w pełni odczytać bez odwołania się do sytuacji podmiotu lirycznego, gdyż nie uda się zrozumieć ukształtowania tej wypowiedzi bez określenia specyfiki odbioru malarstwa religijnego, bo istnieje ryzyko utraty tajemniczości, przed którym ostrzega nas Umberto Eco: „Jung wyjaśnił, że kiedy zanadto spoufalimy się z jakimś boskim obrazem i utraci on dla nas tajemniczość, wtedy zachodzi potrzeba zwrócenia się ku obrazom pielęgnowanym przez inne cywilizacje, ponieważ tylko wokół egzotycznych symboli utrzymuje się aura świętości”.<sup>2</sup>

Matka Boska Częstochowska od wieków fascynuje miliony pielgrzymów także ową aurą tajemniczości. Przypuszczam, że przyczyniły się do tego skomplikowane dzieje tego obrazu, jego rodowód wschodni, a zatem dla Polaków egzotyczny, a także niezwykle zespolenie kultur Wschodu i Zachodu. Ks. Janusz St. Pasierb we wstępie do albumu *Skarby Jasnej Góry* napisał: „Pisząc o skarbach sztuki znajdujących się na Jasnej Górze trzeba zacząć od dzieła, wokół którego, jak otoczka, powstały wszystkie inne: architektura, rzeźba, malarstwo i rzemiosło artystyczne. Dziełem tym jest obraz o wymiarach 122 x 82 cm znany na całym świecie jako «Czarna Madonna» z Częstochowy. W 2. połowie XV w. pisał w *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis* kanonik krakowski, znakomity historyk Jan Długosz, że tam «pokazują obraz Marii przechwaleb-

nej i najczcigodniejszej dziewicy, władczyni świata i naszej, dziwnym a rzadko spotykanym kunsztem wykonany, o bardzo łagodnym wyrazie twarzy, z któregokolwiek strony by mu się przyglądać. Mówią, że jest jednym z tych, które namalował własnoręcznie św. Łukasz Ewangelista (...). Spoglądających na ten obraz przenika szczególna pobożność: jakbyś patrzył na żywą osobę»”.

Sąd Długosza wyrażony w tym opisie nie idzie w parze ze ścisłością informacji o powstaniu wizerunku. Niewiele zresztą może tu pomóc zarówno analiza stylistyczna, jak ikonograficzna. Pierwsza z nich jest bezradna, jeśli idzie o próbę ustalenia czasu powstania jasnogórskiego malowidła, gdyż obraz został właściwie namalowany na nowo w 1434 roku; druga natomiast, zakładając, że autorzy przemalowania dochowali wierności oryginałowi w dziedzinie jego treści, pozwala stwierdzić tyle tylko, że pierwowzorem obrazu była bizantyjska ikona wzorowana na tej, którą od V w. czczono w kościele znajdującym się w Konstantynopolu. Ten typ Madonny z Dzieciątkiem na lewym ręku, trzymającym na wizerunkach starszych zwój, a późniejszych – księgę, nazywano *Hodegetrią*. Oryginał konstantynopolski został zniszczony podczas zdobycia miasta przez Turków w roku 1453, ale pozostało mnóstwo jego wersji i kopii, z których najślawniejszymi w świecie chrześcijańskim są niewątpliwie *Matka Boska Śnieżna*, zwana też *Salus Populi Romani*, oraz *Madonna Częstochowska*.

Kiedy powstał ten ostatni wizerunek, trudno powiedzieć: mógł on zostać namalowany w okresie między VI a XIV wiekiem. Faktem jest, że obraz znalazł się na Jasnej Górze najprawdopodobniej 31 sierpnia 1384, przywieziony przez Władysława Opolczyka, który piastując urząd namiestnika na Rusi rezydował na zamku w Bełzie w latach 1372-1378. Tak więc Madonna mogła przybyć na Jasną Górę z Rusi, a samo przeniesienie, stylizowane na opisie przeniesienia relikwii św. Pawła pierwszego Pustelnika w roku 1381 z Wenecji na Węgry, zostało uwiecznione w rękopisie znanym z odpisu z 1. połowy XV w. *Translatio tabulae Beatae Mariae Virginis quam Sanctus Lucas depinxit propriis manibus*. Poświadcza on istnienie kultu obrazu i związane z tym składanie ofiar i kosztownych wotów przez pielgrzymów nadciągających tu nie tylko z ówczesnej Polski, ale i z zagranicy: „z całej Polski i krain sąsiednich, mianowicie Śląska, Moraw, Prus i Węgier”.

Długosz w *Historia polonica* opisuje wydarzenie z roku 1430, które zadecydowało o późniejszym kształcie wizerunku. Fakt ten mógł osobiście zachować w pamięci, gdyż w owym roku 1430 przyszły historyk liczył już lat piętnaście. Cóż się wówczas stało? Związana z ruchem husyckim gromada rabusiów, złożona z Polaków, Czechów, Niemców i Rusinów, dowiedziawszy się, że „klasztor na Jasnej Górze (...) posiada wielkie skarby i pieniądze (...) w święto Wielkiejnocy dokonała napadu na klasztor paulinów. Nie znalazłszy skarbów wyciągnęli świętokradcze dłonie po sprzęty święte, jak kielichy, krzyże, ozdo-

by. Sam nawet obraz naszej Pani odarli ze złota i klejnotów, w jakie przez ludzi pobożnych był przyozdobiony. Nie poprzestając na grabieży, przebili oblicze obrazu na wylot mieczem, a tablicę, na której się obraz znajdował, połamali (...). Po dokonaniu przestępstwa, bardziej skalani zbrodnią niż wzbogaceni, uciekli z nieznacznym łupem”.<sup>3</sup>

Dalsze losy obrazu,<sup>4</sup> problemy z jego renowacją poświadczają, że na ziemiach polskich miało nastąpić zderzenie tradycji Wschodu i Zachodu. Ponieważ Władysław Jagiełło faworyzował malarstwo bizantyjsko-ruskie czy bizantyjsko-macedońskie, dlatego pierwsze próby naprawy uszkodzonego obrazu „zlecono malarzom ruskim, którzy wykonali je – jak podaje za jakimś wcześniejszym rękopisem Rysiński – *more graeco*, jednak farby spłynęły z lica obrazu nazajutrz i to samo musiało się powtórzyć jeszcze raz. Dopiero wówczas pracę powierzono artystom środkowo- czy zachodnioeuropejskim, jak ich określano – „cesarskim”, i im dopiero (...) miało się powieść odnowienie obrazu. (...) Była to więc w dalszym ciągu – ikonograficznie biorąc – *Hodegetria*, lecz przedstawiona środkami stylistycznymi charakterystycznymi dla sztuki europejskiej 1. poł. XV w., co zaznaczyło się w odejściu od bizantyjskiego linearyzmu i płaskości, zmiękczeniu rysów, wprowadzeniu półtonów i miękkiego modelunku. Ponieważ zaś w ciągu trzech lat, jakie oddzieliły odnowienie obrazu od jego zniszczenia, zakonnicy i wierni przyzwyczaili się do blizn na obliczu Madonny, malarze wykonali je, kładąc cynobrowe kreski na prawy policzek Matki Boskiej. Tak więc powstał najbardziej symptomatyczny dla kultury polskiej obraz sakralny: bizantyjski, wschodni w treści i zachodnioeuropejski w formie”.

Tematem omawianego wiersza jest cierpienie, które pojawia się na granicy mowy i milczenia jako świadomość niewyraźności. Na granicy świata faktów i tego co transcendentne jest śmierć. Tytułowe, greckie słowo *Teotokos* (Bogurodzica)<sup>5</sup> zostaje poszerzone metaforą „matka milczenia”. Pole znaczeniowe leksemu *Teotokos* zwiększają: symbol „podwójna rysa” i metafora „cierń cienia”. Potęgują one w odbiorcy wiersza odczucie bólu i cierpienia, chociaż Matka Boska pozostaje milczącą bohaterką liryczną wiersza. Podwójna rysa to efekt wewnętrznego rozdarcia istoty ludzkiej („kruchej gałązki”) poddanej wspomnieniu, które złagodziło nieco przypomnienie „złotej nocy”, chwili narodzin Dzieciątka Jezus, oświetlonej złotym blaskiem tajemniczej Gwiazdy Betlejemskiej. Warto wnikliwiej odczytać metaforę stanowiącą pointę utworu: „cierń cienia”. Jeśli uważnie przyjrzymy się obrazowi, to zauważymy, że rysa przypomina cierń wbity w cień wyznaczony przez szatę okrywającą głowę Madonny i owal Jej twarzy. Oczywiście, wzmacnia to w odbiorcy odczuwanie cierpienia, tym bardziej, że pojawiają się asocjacje z cierniami splecionymi w koronę Chrystusa. W ten sposób zamykająca utwór metafora otwiera nowe możliwości interpretacyjne. Zbliża nas do prawdy o Męce i Zmartwychwstaniu Chrystusa.

Ostromięcki zamieścił liryk w przygotowywanej w latach 1974-1975 antologii polskiej poezji religijnej, w części gromadzącej wiersze maryjne. Obecność tej odrębnej grupy tematycznej w trzynomowej antologii uzasadnił następująco: „Bóg przemawia do nas bezpośrednio przez głos naszego sumienia, przez dzieła wszechświata i wreszcie najpełniej – przez działanie Łaski, którą przekazuje nam Jezus Chrystus. Ale przemawia również poprzez nas samych, zwykłych ludzi, i poprzez egzystencje wyjątkowe. Jest tajemnicą naszej wiary, że *pełnia* takiej wyjątkowej egzystencji ludzkiej dokonała się w osobie Najświętszej Matki Jezusa, Dziewicy Marii. Ze względu na tę jej szczególną rolę, jak i na wyjątkową miłość, jaką otoczona jest w poezji polskiej – nie mogło braknąć tu także wierszy Jej poświęconych”.<sup>6</sup>

Widoczny w tym tekście, przecież mocno osadzonym w tradycji, efekt wieloznaczności uzyskany został dzięki odpowiedniej organizacji struktury wierszowej. Ostromięcki zastosował wiersz wolny, składniowy, syntagmatyczny. W liryku *Teotokos* zachodzi „proces syntagmatyzacji”<sup>7</sup> wypowiedzi. Wersy w wierszu omawianego typu wypełniają:

- a) syntagmy-wyrazy: Teotokos (1)
- b) syntagmy-grupy składniowe: matka milczenia, niejasny obłok, podwójna rysa, cień cienia (4)
- c) syntagmy-zdania: spalony w ciężkich brązach, wpółosłonięty w złotą noc, który rozdziera kruchą gałązkę (3).

Początkowy wers jest silnie nacechowany emocjonalnie i znaczeniowo, bowiem tylko w nim występuje syntagma-wyraz (w dodatku jest to jedyny w tekście wyraz obcego pochodzenia, zaczerpnięty z greki, z języka teologii, o egzotycznym brzmieniu). Niewielkie możliwości poszukiwania oryginalności w planie treści, bowiem liryka maryjna jest uprawiana od wielu wieków i musi ona pozostać wierna myśli teologicznej, zostały w pełni zrekomensowane śmiałością metaforyki (matka milczenia, cień cienia) i nowoczesną segmentacją wierszową, będącą źródłem wieloznaczności, gdyż struktura wiersza syntagmatycznego „sprzyja tendencji do autonomizacji wyodrębnionych w wersy odcinków ciągu wypowiedzeniowego. Autonomizacja syntagm, która zachodzi w wierszu omawianego typu, umożliwia rozluźnienie związków logiczno-składniowych w obrębie rozpisanego na wersy zdania, czego rezultatem bywa często wieloznaczność wypowiedzi. Niska frekwencja wykładników powiązań syntaktycznych (w wierszu syntagmatycznym działa swoiste «sito selekcji leksykalnej», którym jest sama rozpiętość wersu – zasady budowy wierszowej decydują o tym, że jest on raczej krótki), a także w niektórych utworach brak interpunkcji sprawia, że zależności składniowo-semantyczne w obrębie struktury wiersza syntagmatycznego mogą być niejednoznaczne. (...) Okazuje się więc, że nawet zgodna z podziałem składniowym segmentacja wierszowa pozwala

wprowadzić do tekstu wiersza szczególnego rodzaju wieloznaczność. (...) Efekty semantyczne, jakie można uzyskać w wierszu syntagmatycznym, nie są możliwe do zrealizowania w innych odmianach wiersza nienumerycznego. Delimitacja wierszowa może pełnić w nim funkcję takiej operacji semantycznej, która nakłada kilka znaczeń na określone odcinki tekstu i wywołuje tym samym efekt «migotliwości» znaczeniowej».<sup>8</sup>

*Teotokos* Ostromięckiego jest poetyckim faktem, słowem obecnym, słowem dojrzałym. Na wysoką ocenę tego dzieła literackiego, będącego doskonałym przykładem korespondencji sztuk, wpłynęła interpretacja w trzech aspektach: dojrzałości poetyckiej, dojrzałości osobowości „autora” i dojrzałości urzeczywistnienia koncepcji.<sup>9</sup>

W tytule niniejszego artykułu zastosowałem określenie „epifaniczna interpretacja dzieła literackiego”. Już w czasie polonistycznych studiów uniwersyteckich doszedłem do wniosku, iż polonista powinien posiadać przygotowanie teologiczne, by sprawniej opisywać, analizować i interpretować utwory, a także by na tym nie poprzestawać i wprowadzać odbiorców literatury do krainy wartości trwałych, nie podlegających erozji pod wpływem czynników zewnętrznych lub wewnętrznych. Źródłem takich wartości w naszym kręgu kulturowym jest Biblia. Również wybitne dzieła literackie prowadzą uważnego czytelnika do epifanii. Epifania, według *Słownika terminów literackich*, to „termin religioznawczy, oznaczający objawienie. Do literatury zastosował go J. Joyce, określając w ten sposób momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty, rozmowy stają się w świadomości bohatera symbolami i nasiakają różnorodnymi znaczeniami. Tak rozumiane epifanie przedstawiać ma właśnie powieść. Ideę tę zarysował Joyce po raz pierwszy w niedokończony powieści *Stephen Hero*, zaś w *Portrecie artysty z czasów młodości* uczynił epifanię jednym z podstawowych czynników strukturalnych”.<sup>10</sup>

Ważnym wydarzeniem okazała się dla mnie lektura książki Ryszarda Przybylskiego o *Dziadach* Adama Mickiewicza pt. *Epifania Bohatera Polaków*.<sup>11</sup> Podsunęła mi ona myśl, żeby budować i weryfikować podczas analizy i interpretacji dzieł literackich – epifaniczną teorię dzieła literackiego. Po wykorzystaniu opisu teoretycznoliterackiego i wskazaniu wartości estetycznych dzieła literackiego można przejść do interpretacji epifanicznej, gdyż każde dzieło literackie, posiadające obok struktury powierzchniowej strukturę głęboką, jest literackim świadectwem objawienia zachodzącego w twórcy i odbiorcy sztuki. Należy jednak pamiętać, że chociaż „Objawienie zostało już zakończone, to nie jest jeszcze całkowicie wyjaśnione; zadaniem wiary chrześcijańskiej w ciągu wieków będzie stopniowe wnikanie w jego znaczenie”.<sup>12</sup> Ważna jest prawda, iż „Bóg objawił się w pełni, posyłając swego Syna, w którym ustanowił wieczne Przymierze. Jest On ostatecznym słowem Ojca; nie będzie już po Nim innego objawienia”.<sup>13</sup>

Zatem analiza i interpretacja dzieła literackiego powinna doprowadzić nie tylko do odkrycia wartości estetycznych dzieła literackiego, ale także umożliwić badaczowi i czytelnikowi dzieła literackiego interpretację epifaniczną, czyli stopniowe wnikanie w znaczenie OBJAWIENIA. Sztuka okazuje się wówczas pomocna, a dzieła literackie stają się księgami budującymi, a nie zbójeckimi. By je w pełni zrozumieć i przeżyć odwołajmy się do Stwórcy. Pięknie to ujął ks. Jacek Bolewski SJ, który napisał: „Skoro sztuka słowa, poezja, jest ostatecznym skarbem od Boga, darem Słowa, to jedynie w Nim odnajdzie ona swoje dopełnienie. Tutaj poezja może pojednać się z teologią – w jedności otwartej na Słowo. W Nim kryje się skarb przewyższający wszystko. Znajdzie go ten, kto nie ustaje w szukaniu – sztuki u Boga”.<sup>14</sup>

### PRZYPISY

<sup>1</sup> Wiersz doczekał się licznych publikacji, m.in. w dwóch po śmierci wydanych książkach: wyborze wierszy religijnych *Dom odnaleziony* (Warszawa 1986) i w antologii polskiej liryki religijnej (przygotowanej przez poetę) pt. *Każdej nocy, każdego dnia* (Warszawa 1988); natomiast poeta umieścił go w zbiorze *Znak planety* (Warszawa 1968), a także w tomiku *Twój głos na każdej drodze* (Warszawa 1977) i w obszernym *Wyborze wierszy* (Warszawa 1972).

W 6 wersie tego utworu występują odmienne formy gramatyczne rzeczownika gałązka. W tomiku *Twój głos na każdej drodze* (1977) i w *Wyborze wierszy* (1972) wydanych za życia poety, a także w przygotowanej przezeń antologii *Każdej nocy, każdego dnia*, chociaż opublikowanej pośmiertnie, występuje ten rzeczownik w N. l. poj.: „który rozdziera kruchą **gałązką**”, natomiast w *Znaku planety* i w *Domu odnalezionym* spotykamy formę B. l. poj.: „który rozdziera krychłą **gałązkę**”. Nie wiadomo, czy jest to wynik błędu drukarskiego, czy świadoma decyzja poety. Gałązka może być narzędziem wykonania czynności bądź jej przedmiotem. Być może odpowiedź zawierają rękopisy. Prowadzi to bowiem na nieco odmienne ścieżki interpretacyjne.

<sup>2</sup> U. Eco, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 32.

<sup>3</sup> *Skarby Jasnej Góry*, wyd. 5, Warszawa 1991, s. 6-7.

<sup>4</sup> Tamże, s. 7.

<sup>5</sup> Etymologia greckiego rzeczownika *Theotokos* jest następująca: *Theos* – Bóg (theo – D. l. mnogiej) i *tokos* – rodzicielka, rodzenie. W *Katechizmie Kościoła katolickiego* tak napisano o Bożym Macierzyństwie Maryi: „Maryja, nazywana w Ewangeliach «Matką Jezusa» (J 2, 1; 19, 25), już przed narodzeniem swego Syna jest ogłoszona przez Elżbietę, pod natchnieniem Ducha Świętego, «Matką mojego Pana» (Łk 1, 43). Istotnie, Ten, którego poczęła jako człowieka z Ducha Świętego i który prawdziwie stał się Jej Synem według ciała, nie jest nikim innym jak wiecznym Synem Ojca, drugą Osobą Trójcy Świętej. Kościół wyznaje, że Maryja jest rzeczywiście *Matką Bożą (Theotokos)*” (nr 495).

<sup>6</sup> B. Ostromęcki, *Każdej nocy, każdego dnia*, t. 1, Warszawa 1988, s. 7.

<sup>7</sup> Określenia „proces syntagmatyzacji” użyła A. Okopień-Sławińska, *Problemy semantyki wypowiedzi. O postaciach znaczenia*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 309.

<sup>8</sup> D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 48-49.

<sup>9</sup> S. Sawicki, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, Lublin 1986, s. 174.

<sup>10</sup> *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 102.

<sup>11</sup> R. Przybylski, *Epifania Bohatera Polaków*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 65-80; nr 5, s. 29-42.

<sup>12</sup> *Katechizm Kościoła katolickiego*, nr 66.

<sup>13</sup> Tamże, nr 73.

<sup>14</sup> J. Bolewski, *Sztuka u Boga*, „Tyg. Powsz.” 1998, nr 8, s. 8.