

Adam ORGANISTY

„FURIA DELLA FIGURA”
JAKO METAFORA „ŻYWEGO PŁOMIENIA MIŁOŚCI”
W BAROKOWEJ RZEźBIE śŁĄSKIEJ

W omawianych rzeźbach spotykamy hiperbolę klasycznej gestyki renesansu, która wznagać ma intensywność, a nawet dramatyczność doświadczenia religijnego. Pośród postaci wyobrażonych w henrykowskich stallach uwagę przykuwa zwłaszcza figura papieża, ustawiona przodem do ołtarza głównego. Jego twarz, skierowana ku tabernakulum, wyraża zarówno strach, przerażenie, jak i uniesienie.

Z początkiem osiemnastego stulecia Thomas Weissfeldt (1671-1721), protestant skandynawskiego pochodzenia, wykonał na Śląsku szereg dzieł rzeźbiarskich na zlecenie katolickich duchownych zaangażowanych w kontrreformacyjną propagandę fide¹. W kreowanych przezeń postaciach dostrzega się umiejętne stosowanie kilku modusów stylowych: od ryzykownych, nienaturalnych skrętów figury o manierystycznym rodowodzie, przez antykizującą idealizację, aż po dosadny, nieomal brutalny realizm. Spośród realizacji jego warsztatu do niezwykłych należy zespół figur Czternastu Świętych Wspomożycieli, powstały w latach 1709-1711 do kościoła klasztorowego (obecnie pocysterskiego) w Kamieńcu Żąbkowickim². Rzeźby Orędowników, imitujące marmurowe

¹ Tekst jest rozwinięciem tez zawartych w artykule Adama Organistego i Józefa Skrabskiego, *Afekt i gest w potrydenckim theatrum sacrum. Uwagi na temat teatralizacji w nowożytnej sztuce Śląska i Małopolski* (w: *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Wydawnictwo AA, Kraków 2014, s. 213-231).

² Z licznych pozycji bibliograficznych dotyczących twórczości rzeźbiarza należy wymienić najważniejsze, ujmujące całościowo jego *œuvre*, a także najnowsze. Zob. E. W i e s e, *Thomas Weissfeldt, ein nordischer Bildhauer in Schlesien*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 55(1934), s. 57-88; P. B a n a s, *Tomasz Weissfeldt*, Muzeum Śląskie, Wrocław 1969; K. K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, PWN, Warszawa 1986, s. 159-167; t e n ż e, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weissfeldts*, w: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, red. K. Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1992, s. 201-220; *Teatr i mistyka. Rzeźba Barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem. Katalog / Theater and Mysticism: Baroque Sculpture between West and East*, (katalog wystawy), red. K. Kalinowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. I.107-I.122; R. N o w a k, *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 8, 10, 105-109, 177; t e n ż e, *Działalność artystyczna norweskiego rzeźbiarza Tomasza Weissfeldta na Śląsku w 1 połowie XVIII wieku*, w: *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową / On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relations between Scandinavian and Central European Countries. Materiały międzynarodowej konferen-*

posągi, umieszczono na ścianach naw bocznych gotyckiej świątyni. Prezentują one wyjątkowy repertuar metaforyki cielesno-zmysłowej o skrajnie odmiennych afektach. Atrybuty oraz stroje odpowiadają tradycyjnym schematom przedstawieniowym. Mistrzowsko wykonane rzeźby zwracają jednak uwagę wyjątkową siłą oddziaływania, która nie kończy się na konwencjonalnym rozpoznaniu hagiografii czy na fascynacji genialnym opracowaniem dzieł pod względem formalnym. Krótki opis jednej z rzeźb wprowadzić może w problematykę omawianą w tym artykule.

Św. Eustachy, z wysoko uniesionymi w modlitewnym geście dłońmi o mocno napiętych, rozczapierzonych palcach, ukazany został – zgodnie z legendą – w momencie rozpoznania umęczonego Zbawiciela między rogami upolowanego zwierzęcia³ (il. 1-2). Moment wizji mistycznej podkreślają włosy świętego Wspomożyciela – jego zmierzwiona czupryna niemal płonie. Wzmocnienie przedstawienia przez wprowadzenie motywu nastroszonych włosów przywołać może na myśl zakorzeniony w średniowiecznej ikonografii sposób ukazywania twarzy św. Jana Chrzciciela⁴. Wewnętrzne doświadczenie na gładkiej, „porcelanowej” twarzy św. Eustachego uzmysławiają rozchylone w bezdechu usta. Wrażenie ruchu bez mała tańczącej postaci wzmagają szata myśliwego, spiralnie oplatająca ciało. Publikowana w niniejszym artykule przedwojenna fotografia pozwala z łatwością odczytać esowaty układ linearnych fałdów draperii, który dodaje kompozycji dynamiki. W rzeczywistości rzeźba, ulokowana na znacznej wysokości ponad widzem, w monumentalnej, strzelistej przestrzeni kościoła, zdaje się chybotliwie unosić wzwyż, przywodząc na myśl płynne kształty ognia. Nagłą iluminację Orędownika rzeźbiarz zobrazował poprzez wyrażenie emocji przerażenia czy ekstatycznego uniesienia.

Bliskie sztuce Weissfeldta, a zarazem trudne do identyfikacji pod względem ikonograficznym, są pary figur ustawione na balustradach stall cysterskiego

cji naukowej, Wrocław–Jelenia Góra–Karpacz, 25-30 listopada 2003 roku, red. J. Harasimowicz, P. Oszczański, M. Wisłocki, Via Nova, Wrocław 2006, t. 1, s. 217-222; A. O r g a n i s t y, *Z Norwegii na Śląsk. Problem genezy artystycznej Thomasa Weissfeldta (1671–1721)*, w: *Po obu stronach Bałtyku*, t. 1, s. 225-239; A. K o l b i a r z, *Prace warsztatu Thomasa Weissfeldta wykonane do kościoła pw. Narodzenia NMP w Psarach pod Oławą*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2014, nr 1(31), s. 40-57; A. K o l b i a r z, *Udział warsztatu Thomasa Weissfeldta w barokizacji wrocławskiej katedry*, w: *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Materiały sesji wrocławskiej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 27-28 listopada 2014*, red. D. Galewski, R. Kaczmarek [w druku].

³ Por. W. P i n d e r, *Deutsche Barockplastik*, Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus–Leipzig 1933, s. 112, il. na s. 68n; K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, s. 163, il. 190; *Teatr i mistyka*, nr kat. 27 b, s. I.117; O r g a n i s t y, S k r a b s k i, dz. cyt., s. 224, il. 116.

⁴ W sztuce bizantyjskiej w ten sposób ukazywano też fizjonomię św. Andrzeja Salosa, praktykującego szczególną formę pobożności (jurodstwo). Zob. E. B e n z, *Heilige Narrheit*, „Kyrios” 3(1938), s. 1-55.

kościół w Henrykowie, powstałe na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku⁵. Nie mają one ani atrybutów, ani inicjałów identyfikujących. Kierując się w stronę prezbiterium, równolegle mijamy zgrupowane w pary figury bliżej niezidentyfikowanych mnichów, dalej biskupów, kardynałów i papieży. Postacie są zdeformowane, co przejawia się w ich poruszonych pozach, przerysowaniu szczegółów anatomicznych i umownym kształtowaniu strojów. Każda z nich wyobraża odmienny stan emocjonalny. Zakonnik z księgą zatopiony jest w medytacji, a gest jego lewej dłoni, dyskretnie zharmonizowany z lekko pochyloną głową, wyrażać może łagodną perswazję bądź pouczenie. Figura obserwowana zza balustrady stall mimo niewielkiej skali staje się wysmukła i monumentalna, co podkreślają równoległe, pionowe fałdy habitu i obszerne, lejkowate rękawy, ciężko opadające ku dołowi. Rzeźba ta porównywana bywała z kształtem chybotliwego płomienia świecy⁶. Postacie biskupów i kardynałów, o perswadujących gestach rąk, są wyrazem postawy zdecydowanej i zaangażowanej. Największy jednak ładunek dramatyczny zawierają postacie papieży, ukazane w gwałtownych skrętach. Zgodnie z zasadą kompozycji figura serpentinata są one przeznaczone do oglądania z wielu stron oraz w znacznych skrótach. Najintensywniej wyrażająca ruch rzeźba przedstawiająca papieża, ulokowana po stronie północnej zakonnych siedzisk, to skomplikowany układ perfekcyjnie przenikających się spirali (il. 3-5). Esowate wygięcie ciała podkreśla okalająca kapa o ostro ciętych krańcach draperii. Kontrapunktem dla krętych linii są horyzontalne gesty ożywionych rąk. W napiętych dłoniach, okrytych rękawicami i zdobnych w pierścienie, widać mocno wygięte palce, a pomarszczona twarz papieża wyraża strach.

⁵ Por. B. S t e p h a n, *Kloster Heinrichau und seine Kunstschatze*, Flemming Verlag, Breslau–Deutsch Lissa 1935, s. 35; K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa*, s. 80-86; t e n ż e, *Die expressive Strömung in der schlesischen Plastik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Ostforschung” 37(1988) nr 1, s. 65n.; *Teatr i mistyka*, s. I.58-I.63; A. K o l b i a r z, *Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4. ćwierci XVII wieku*, „Dzieła i Interpretacje. Rocznik Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 11(2008), s. 65-80, zwł. s. 76n.; O r g a n i s t y, S k r a b s k i, dz. cyt., s. 213-231, il. 109-112. Na temat identyfikacji postaci na balustradach stall por. K. J. H e y e r, *Das barocke Chorgestühl in Schlesien*, Verlag Wolfgang Weidlich, Frankfurt am Main 1977, s. 95n., przyp. 213, il. 114-125. Zob. też: A. K o l b i a r z, A. O r g a n i s t y, *Wyposażenie rzeźbiarskie prezbiterium kościoła poaugustiańskiego w Żaganiu a rzeźba lubiąska*, w: *Dziedzictwo artystyczne Żagania*, red. B. Czechowicz, M. Konopnicka, Oficyna Wydawnicza Atut–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław–Zielona Góra–Żagań 2006, s. 119-133, por. zwł. s. 132. Rozpoznanie ikonograficzne figur pozostaje jednak nadal w sferze hipotez.

⁶ Por. K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, s. 169.

„Barokowy manieryzm u Weissfeldta jest całkowicie płomienisty, na podobieństwo ostatniej fazy sztuki późnogotyckiej, zwanej flamboyant; postacie płoną niczym smagane wiatrem języki ognia, paląc się na chwałę Boga”. D. F r e y, *Schlesiens künstlerischer Antlitz*, „Die Hohe Strasse” 1(1938), s. 38 (tłum fragm. – A.O.).

Nienaturalnie wydłużone twarze, szeroko otwarte oczy oraz usta w bolesnym grymasie mają także figury przechowywane obecnie w Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach⁷ (il. 6-7). Niestabilne ich pozy przypominają postaci z henrykowskich stall, a długie szaty, modelowane w równoległe, linearne fałdy, podkreślają ożywienie sylwety. Postaci ukazano w silnym kontrapoście, z rękoma uniesionymi swobodnie i ze zwróconą w kierunku przeciwnym głową. Obserwowane w figurach św. Pawła czy św. Mikołaja łukowe wygięcie tułowia, z „teatralnymi gestami naśladowującymi namiętności, przerażenie, strach”⁸, znacznie bardziej przypomina ułożenie ciała w czwartej fazie napadu hysterii, zwanej *arc de cercle*⁹, niż zakorzenione w tradycji hierarchiczne upozowanie wyobrażeń świętych.

Pomimo różnic warsztatowych i odmiennych miejsc powstania przywołane powyżej dzieła snycerskie łączy podobny ładunek ekspresji. Osiągnięty on został przez nietypową kompozycję pozbawioną stabilności figury, sposób opracowania draperii oraz wyraźne przedstawienie stanów emocjonalnych, przejawiających się w wymownych gestach oraz mimice. O charakterze dzieł stanowią takie komponenty stylowe, jak figura serpentinata czy nadmiernie uwypuklone zobrazowanie uczuć, świadczących o wewnętrznym poruszeniu ukazanych postaci.

Skąd taka potrzeba przedstawienia figur w nienaturalnych pozach o dramatycznie wykrzywionych fizjonomiach? Dotychczas nie udało się odnaleźć tekstów źródłowych, które mogłyby udzielić odpowiedzi na to pytanie. Dysponujemy natomiast wynikami rozległych badań, nagromadzonymi w ostatnim stuleciu. Omawiane dzieła, odznaczające się odmienną poetyką stylistyczną niż prace artystów tworzących pod wpływem dominujących w tym czasie lokalnych, włoskich, czeskich lub austriackich warsztatów rzeźbiarskich, w literaturze niemieckojęzycznej zaliczane były do manierystycznego gotyku¹⁰ lub do śląskiej manieri barokowej¹¹. Przedwojenni badacze, którzy dali się poznać

⁷ Por. A. Organisty, *Zbiory rzeźby Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach / Skulpturensammlung*, tłum. D. Petruk, Padjas, Kraków 2001, s. 14-25.

⁸ E. Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 119; por. J. J. J. a g l a, *Boska Medycyna i Niebiescy Uzdrowiciele wobec kalectwa i chorób człowieka. Ikonografia „Patronów od Chorób” i „Świętych Miłujących Żebraków” w sztuce polskiej XIV-XVII wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004, s. 160n.

⁹ Por. R. K a e c h, *Die somatische Auffassung der Hysterie*, „Ciba-Zeitschrift” 1950, nr 4, s. 1560; por. J a g l a, dz. cyt., s. 161.

¹⁰ Zob. G. O l i a s s, *Das Nachleben der Gotik in der schlesischen Barockskulptur*, „Schlesische Monatshefte” 13(1936), s. 302-306.

¹¹ Por. F r e y, dz. cyt., s. 12-45, zwł. s. 38n. Por. też: D. O s t o w s k a, *Rzeźba śląska 1650-1770* (katalog wystawy), Muzeum Śląskie, Wrocław 1969, s. 51-53; K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, s. 152n.; J. H a r a s i m o w i c z, *Rola klasztorów cysterskich w kształtowaniu się tożsamości*

jako przedstawiciele nazistowskiej propagandy, rozważając kwestię specyfiki sztuki śląskiej, kładli nacisk na rodzimość tych dzieł¹². Miała ona podkreślać charakter sztuki małojczyznianej (niem. Heimatkunstabewegung)¹³, zyskującej rangę prototypicznej niemieckości, spełniając jednocześnie niebagatelną rolę patriotyczną. Niemniej bezpośrednie powiązanie ekspresyjnej formy rzeźb z warunkami lokalnymi, w których powstawały, wpisywało się w normy estetyczne, wprowadzone przez „ojca” historii sztuki, Johanna Joachima Winckelmanna. Wpływ „klimatu”, czyli otoczenia, miałby w tym ujęciu determinować obraz rzeźbiarskiej sztuki¹⁴. Uwypuklenie odmienności sytuacji kulturowej Śląska, którego większość mieszkańców po wojnie trzydziestoletniej była wyznania luterańskiego i częstokroć ulegała przymusowej, nierzadko brutalnej rekatolicyzacji, skłaniało do postrzegania sztuki tego regionu w kontekście „„ducha marzycielstwa», tj. mistycznego spirytualizmu, manifestującego się na różny sposób w nowożytnej kulturze śląskiej, i to niezależnie od jej wyznaniowej orientacji”¹⁵. Marzycielstwo, zmierzające do samookreślenia moralnego poprzez zapis stanów ekstazy i uczucia niemal mistycznej jednorodności z naturą, przejawiać się miało w dziełach czołowego spirytualisty szesnastego wieku, Caspara Schwenckfelda z Księstwa Legnic-

kulturowej Śląska w dobie nowożytnej, w: *Krzeszów uświęcony Łaską*, red. H. Dziurla, K. Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 154-157, il. 51-53.

Krytycznie odnosi się do tych sformułowań Andrzej Koziół (zob. A. K o z i e ł, „*Dusza chrześcijańska*” w obrazie. Michael Willmann, Johannes Scheffler i „*Krzeszowski modlitewnik pasyjny*”, w: *Sztuka i obraz sztuki. Obrazowanie wizualne a literatura i filozofia*, red. M. Kapustka, A. Pochodaj, Wrocławska Fundacja Studentów Historii Sztuki, Wrocław 1999, s. 75n.; t e n ż e, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 11-16).

¹² Por. np. K o z i e ł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann*, s. 11-14; S. A r e n d, *Die kunsthistorische Sektion am Institut für Deutsche Ostarbeit im besetzten Krakau (1940-1945)*, w: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen). Beiträge der 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Krakau, 26.-30. September 2007*. Kształtowanie się i rozwój historii sztuki w Niemczech, Polsce oraz Europie Środkowej (w 125. rocznicę utworzenia pierwszej na ziemiach polskich uniwersyteckiej katedry historii sztuki). *Materiały XIV Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów w Krakowie, 26-30 września 2007*, red. W. Bałus, J. Wolańska, B. Pusback, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2010, s. 493n., przyp. 14; K. K a c z m a r e k - L ö w, *Dagobert Frey we Wrocławiu. Śląsk i Polska w dialogu historii sztuki i polityki*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2011, nr 4(22), s. 42-51.

¹³ Na ten temat por. C. K a r o l a k, W. K u n i c k i, H. O r ł o w s k i, *Dzieje kultury niemieckiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 403-405.

¹⁴ Por. R. K a s p e r o w i c z, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010, s. 37-62; W. B a ł u s, *Nowy systemat wiedzy*, w: J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Universitas, Kraków 2012, s. XXII-XXIII.

¹⁵ H a r a s i m o w i c z, dz. cyt., s. 154.

kiego oraz Jakoba Böhme, szewca-filozofa pochodzącego ze Zgorzelca. Z początkiem osiemnastego stulecia przez Śląsk przeszła fala religijnego uniesienia, która objawiła się oddziaływaniem pism pietystów i procesjami „modlących się dzieci”. Znajdujące się zaś w opackich kościołach w Henrykowie i w Kamieńcu Ząbkowickim barokowe płótna pędzla Michaela Leopolda Willmanna są dziełami kalwina, który po dokonaniu konwersji związał się z cystersami. Rekolekcje ignacjańskie odbywał także inny konwertyta, Johannes Scheffler, wybitny poeta, znany jako Angelus Silesius. Jego fascynująca biografia niepokoiła współczesnych – potrafił on w latach sześćdziesiątych siedemnastego wieku kroczyć ulicami Wrocławia na czele procesji, z nałożoną na głowę koroną cierniową, na wzór Chrystusa dźwigając na ramionach ciężki drewniany krzyż. W dziewiętnastym i dwudziestym wieku „duch marzycielstwa” (niem. Schwärmergeist) przejawiać się miał zarówno w poezji „anonimowego teologa” Josefa von Eichendorffa¹⁶, jak i w powieści Gerharta Hauptmanna *Szaleniec boży Emanuel Quint*. Jak czytamy, w ekstatycznych uniesieniach jej bohatera obecna „była nie tylko chęć doświadczenia cudu, nie tylko szal nadludzkiej potęgi – była również pewność własnej niezniszczalności, połączona z dziką, namiętą niecierpliwością, z ochotą wyszydzenia potęgi śmierci, potęgi otchłani, z ochotą wzniesienia okrzyku triumfalnego, choćby za cenę ziemskiego życia”¹⁷. Kategoria obłędu, nawiązująca do toposu dawnego furor poeticus, pojawia się także w poezjach pochodzącego z Nysy poety Maxa Herrmanna. W jego tomie *Einsame Stimme* z roku 1927 pojawia się wymowna, powtarzająca się niczym refren puenta: Poeta nadaje światu kształt w obłędzie, a dokładniej – jak podpowiada mu jego obłęd („Der Dichter gestaltet die Welt nach seinem Wahne”)¹⁸. W wierszu Herrmanna *Der Fiebernde* chorzy nie wzbudzają litości, ale raczej „wykazują zdolność woli mocy potęgowanej właśnie chorobą i cierpieniem”¹⁹.

¹⁶ Por. G. S c h i w y, *Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biografie*, C.H. Beck Verlag, München 2000, s. 130; H. R z e g a, *Uniwersalny charakter wartości religijno-moralnych w twórczości Josepha von Eichendorffa*, Redakcja Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 78-83.

¹⁷ G. H a u p t m a n n, *Szaleniec boży Emanuel Quint*, tłum. B. Merwin, w: tenże, *Dzieła*, t. 3, „*Szaleniec boży Emanuel Quint*”. „*Atlantyda*”, tłum. B. Merwin, M. Słabicka, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1997, s. 44.

¹⁸ Cyt. za: B. G i b l a k, *Wygnaniec i jego ojczyzny. Max Herrmann-Neiße (1886-1941). Życie. Twórczość. Recepcja*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 145.

¹⁹ Cyt. za: G i b l a k, dz. cyt. s. 145n. Beata GIBLAK odnosi w swojej książce kategorię „obłędu” do Nietzscheańskiej kategorii cierpienia, przywołując jednocześnie wymowną wypowiedź niemieckiego myśliciela: „A co się tyczy choroby: nie kusź nas prawie pytanie, czy nie jest nam w ogóle niezbędna? Dopiero wielki ból jest ostatecznym ducha oswobodzicielem, jako nauczyciel wielkiego podejrzenia [...]. Dopiero wielki ból, ów długi powolny ból, który potrzebuje czasu, w którym spalamy się niejako z zielonymi gałęzmi, zmusza nas filozofów do zstąpienia w swą ostateczną głąb i do odrzucenia od siebie wszelkiej ufności, wszystkiego, co dobroduszne, zasłaniające, łagodne, średnie,

Oryginalność przedstawionych na początku rzeźb tłumaczona bywa zatem z perspektywy nakreślonego tu pokrótce „śląskiego ducha marzycielstwa”, religijnego nastroju czy nawet ekstazy noszącej w sobie elementy „bożego szaleństwa”. Najnowsza literatura w pewnym stopniu odchodzi od tego rodzaju hipotez i najczęściej dzieła te postrzega jako „ekspresyjne”, zaliczając je do przykładów „nurtu ekspresyjnego”²⁰. Stosując tę terminologię, zwraca się przede wszystkim uwagę na określony zespół cech formalnych. Akonfesyjny i pozytywistyczny paradygmat badawczy, mający swoje źródła w teoriach Aloisego Riegla i Heinricha Wölfflina, kładzie przede wszystkim nacisk na poznanie formy artystycznej. „Ekspresyjność” tych dzieł pozwalałaby zatem na uchwycenie ich swoistości formalnych – umożliwiających ustalenie ważnych cech maniery, którą posługiwali się rzeźbiarze, pragnąc zwrócić uwagę na swoje dzieła. Analiza formalna, a także szeroko rozpowszechnione z początkiem ubiegłego stulecia sady estetyczno-filozoficzne, uznające kategorię ekspresji za najważniejszy element charakterystyki dzieła sztuki²¹, pozwoliły na odkrycie odrębności omawianych rzeźb, szczególnie na tle dziewiętnastowiecznych norm sztuki sakralnej²². Zespół indywidualnych cech wyróżniających te rzeźby nie wskazuje jednak odpowiedzi na pytanie, jaki wyrażają one stan emocjonalny oraz dlaczego ukazano je tak dramatycznie. Innymi słowy, określenie ich jedynie jako „ekspresyjnych” nie pozwala na odczytywanie zastosowanych w nich układów formalnych jako nośników pewnych znaczeń.

Zastanawiający jest również fakt, że na Śląsku nie brakowało „ekspresyjnych”, drastycznych wyobrażeń – zwłaszcza męczenników Kościoła. Tak na przykład kilku replik doczekało się namalowane przez Michaela Leopolda Willmanna *Męczeństwo św. Bartłomieja* do ołtarza głównego kościoła cysterek w Trzebnicy²³. Ujęte w mrocznej tonacji płótno ukazuje dosadną scenę zdzierania przez oprawców skóry ze świętego. Brutalizm obrazu wzmaga

w co włożyliśmy może przedtem swoje człowieczeństwo. Wątpię, czy taki ból «polepsza» – lecz wiem, że nas pogłębia” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 63).

²⁰ K a l i n o w s k i, *Die expressive Strömung in der schlesischen Plastik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, s. 65n.

²¹ Zob. L. S o s n o w s k i, *Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki*, w: *Sztuka – twórczość – artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*, red. L. Sosnowski, Collegium Columbinum, Kraków 2011, s. 11-72.

²² Por. W. B a ł u s, *Zapośredniczenie przez historię. O teorii sztuki sakralnej w XIX wieku*, w: *Obraz zapośredniczony. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 25-27 listopada 2004*, red. M. Poprzeczka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005, s. 148; t e n ż e, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 172-186.

²³ Por. A. K o z i e ł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 384, nr kat. 202.

umieszczony na pierwszym planie pies chłepczący krew męczennika. W swoim dzienniku rzeźbiarz Franz Ferdinanda Ettinger dał wyraz podziwu dla tego dzieła²⁴. W rzeźbach Weissfeldta spotykamy się z równie przejmującą tendencją do uwypuklania dramatycznych scen. Do ołtarza głównego we wrocławskim kościele św. Krzyża wykonał on figurę (naturalistycznie polichromowaną!) odartego ze skóry św. Bartłomieja, przypominającą modele anatomiczne (fr. corps écorchés)²⁵. Wśród wspomnianych na początku artykułu postaci Czternastu Wspomożycieli, rzeźb zrealizowanych przez warsztat Weissfeldta w Kamieńcu Żąbkowickim, znajdujemy figurę św. Erazma trzymającego kołowrót z nawiniętymi jelitami, wyrwanymi z otwartego brzucha. Spoglądając z dołu na rzeźbę widzimy ciało w konwulsjach, a także twarz z napiętym w grymasie czołem i ustami wydającymi przeraźliwy krzyk. Prawa dłoń Erazma w geście aklamacji mówi nam, że zgadza się on na zadawane mu okrutne tortury. Dramatyczność tych przedstawień można wyjaśnić, wskazując na zadania, jakie przed dziełem sztuki stawiał Kościół po soborze trydenckim. W myśl retorycznej zasady trzech figur – figurae ad docendum (mających na celu pouczenie), figurae ad delectandum (mających sprawiać przyjemność) i figurae ad movendum (mających wywołać poruszenie) – dzieło takie miało pouczyć wiernego hagiograficznym przykładem, zachwycić go mistrzowskim opracowaniem, a także nim wstrząsnąć. Dramatyzm został w nich jednak w wyjątkowy sposób spotęgowany. Skąd zatem potrzeba tak skrajnego przedstawiania cierpienia?

Zawarte w śląskich rzeźbach ekstatyczne emocje religijne jawią się jako wyjątkowe medium dostępu do zobrazowanych uczuć. „Gdy patrzę na rzeźbę i ślady twórczej aktywności, z której pochodzi, mogę sobie ową aktywność uobecnić we wczuciu. We wczuciu mogę sobie unaocznic ruchy, które ukształtowały dane formy, siłę uderzeń młota. Treść znaczeniowa zdradza, co wypełniało duszę artysty, jaki miał stosunek w myślach i uczuciach do świata”²⁶ – pisała z początkiem ubiegłego stulecia Edith Stein. W dysertacji *Zum Problem der Einfühlung [O zagadnieniu wczucia]* z roku 1917 kładła ona nacisk na zdolność wyrażania „wewnętrznego dotknięcia”, „rdzenia”, „istoty” poprzez „zewewnętrzne objawy”²⁷ ludzkiego ciała, mimiki czy rysów twarzy. Zalecenie to przywodzi na myśl dysputę Sokratesa z malarzem Parraszaszem

²⁴ Por. tamże, s. 160.

²⁵ Zob. np. M. Karpowicz, *Św. Bartłomiej Thomasa Weissfeldta. Pochodzenie niezwyklej formuły ikonograficznej*, w: *Po obu stronach Bałtyku*, t. 1, s. 251-263.

²⁶ Cyt. za: A. Walerich, *Jan od Krzyża i Edyta Stein. Wyobrażenia i obraz w procesie mistycznym*, Księgarnia Akademicka, Karków 2013, s. 129 (tłum. fragm. – A. Walerich). Por. też: E. Stein, *Einführung in die Philosophie*, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau 2004, s. 173.

²⁷ Walerich, dz. cyt., s. 126-128. Por. M.A. Sondernann OCD, *Wprowadzenie*, w: E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, tłum. D. Gierulanka, J.F. Gierula, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2014, s. 24-27.

i rzeźbiarzem Klejtonem, zapisaną przez Ksenofonta w jego *Memorabiliach*. W krótkich dialogach artyści zwracają uwagę, iż można nie tylko przedstawić ciało w ruchu, ale za pośrednictwem tego ciała ukazać działanie duszy: „Rzeźbiarz zatem powinien wewnętrzne wzruszenia wyobrażać w zewnętrznych formach”, pointował Sokrates²⁸. Sugestia ta, jak zauważa Ernst Gombrich, „powtarzana była w niezliczonych wariacjach w literaturze o sztuce wywodzącej się z tradycji klasycznej. Nie tylko poszczególne dzieła malarstwa czy rzeźby chwalone były za mistrzowski przekaz uczuć portretowanych postaci, także w wielu traktatach o sztuce, poczynawszy od renesansu (np. Albertiego, Leonarda, Lomazza, Le Bruna), pojawiają się rozdziały analizujące i opisujące zewnętrzne symptomy emocji i cierpienia”²⁹.

Kusząca hipoteza tłumacząca ekspresyjność rzeźb śląskich jako wyraz odmienności kulturowej regionu w epoce kontrreformacji nie jest w pełni przekonująca. W przypadku znakomitych rzeźb wieńczących siedziska w kościele cysterskim w Heiligenkreuz koło Wiednia mamy bowiem do czynienia z podobnym zagadnieniem artystycznym, opisanym na wstępie niniejszego artykułu. Wykonane w przyklasztornej pracowni w okresie od roku 1707 do 1708 przez warsztat Giovanniego Giulianiego wizerunki mężczyzn, między innymi rycerzy, zakonników, biskupów, kardynałów oraz papieży (il. 8-10), pozbawione dzisiaj atrybutów i inicjałów pozwalających na zidentyfikowanie postaci, zostały ukazane w niezwykłym poruszeniu, a ich oblicza świadczą o wewnętrznie przeżywanych doświadczeniach³⁰. Uzmysławiają je rozchylone usta, wyrażające – jak się wydaje – stan ekstazy, nagłej iluminacji. Podobnie jak w rzeźbach śląskich, ich fizjonomie – zgodnie z rozpowszechnioną w nowożytności Arystotelesowską i Cycerońską zasadą – postrzegać można jako obraz duszy. Topos „oczu duszy” (łac. oculus animi fenestra), wywodzący się z Platońskiego *Państwa* i przejęty przez literaturę starożytności chrześcijań-

²⁸ K s e n o f o n t, *Wspomnienia o Sokratesie*, tłum. L. Joachimowicz, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybór i oprac. J. Białostocki, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 13. Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 107, 112.

²⁹ E. H. G o m b r i c h, *Akcja i ekspresja w sztuce zachodniej*, tłum. D. Folga-Januszewska, w: tenże, *Pisma o sztuce i kulturze*, tłum. D. Folga-Januszewska i in., Universitas, Kraków 2011, s. 119. Por. J. B i a ł o s t o c k i, *Charakter, pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, w: tenże, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, S. Michalski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 48n., przyp. 48.

³⁰ Por. P. N i e m e t z, *Das Heiligenkreuzer Chorgestühl von Giovanni Giuliani*, Heiligenkreuzer Verlag, Heiligenkreuz-Wien 1965, s. 7n. (autor określa przedstawienia jako wyobrażenia świętych cysterskich i podaje prawdopodobne rozpoznanie postaci). Por. też: L. A. R o n z o n i, *Giovanni Giuliani und das Stift Heiligenkreuz*, w: *Giovanni Giuliani (1664-1744)*, (katalog wystawy, Lichtenstein Museum Wien), red. J. Kräftner, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York 2005, t. 1, *Essays*, s. 122n., t. 2, *Katalog*, s. 310-319, nr kat. 175-178.

skiej, przypisywał umysłowi fizyczne władze zmysłowe. „W samej twarzy – pisał Kwintyliusz – największe znaczenie mają oczy. One bowiem najbardziej zdradzają stan naszego ducha”³¹. Łagodny wyraz twarzy wywoływać miał przychylność, a surowy – strach. Z kolei ostry wyraz twarzy, zgodnie z antyczną zasadą, miał przykuwać uwagę.

Wyobrażenie różnych stanów emocjonalnych, od skupionej kontemplacji, jaką unaoczniają figury mnichów, przez sugestywną perswazję, obecną w wizerunkach biskupów i kardynałów, aż po gwałtowne poruszenie, jakie wyobrażają przedstawienia papieży, przypomina, że wspomniane zespoły rzeźb ideowo i wizualnie powiązane są z ołtarzem głównym. Czy ich ekspresja ma obrazować bezpośredni kontakt z Bogiem? Ideą naczelną henrykowskich stall oraz siedzisk w Heiligenkreuz, miejsc modlitwy i śpiewu mnichów, jest chwalenie Boga. W Henrykowie potwierdzają to wypisane w kartuszach cytaty z Psalmu 150 i Księgi Daniela (3,57-90), ulokowane wśród rzeźbiarskich przedstawień chórów anielskich na gzymsie zwieńczenia siedzisk³². Antropologiczna terminologia tej starotestamentalnej poezji nie pozwala wydzielić w człowieku odrębnych przestrzeni ciała i duszy: jest on postrzegany jako ożywiona cielesna całość. Wyraźnie wyeksponowane, towarzyszące duchowemu życiu monastycznemu wizerunki przedstawicieli Kościoła to swego rodzaju metafory korporalne, inspirujące do osobliwych strategii „potęgowania” afektów. Lament psalmisty to zawsze „modlitwa ciała”, odsłaniająca podatną na zniszczenie fizyczność człowieka. W omawianych rzeźbach spotykamy hiperbolę klasycznej gestyki renesansu, która wzmacnia intensywność, a nawet dramatyczność doświadczenia religijnego. Pośród postaci wyobrażonych w henrykowskich stallach uwagę przykuwa zwłaszcza reprodukowana tu figura papieża, ustawiona – podkreślmy – przodem do ołtarza głównego. Jego twarz, skierowana ku tabernakulum, wyraża zarówno strach, przerażenie, jak i uniesienie.

Niewykluczone, że ekspresja fizjonomii w omawianych figurach przedstawiać ma fizyczne cierpienia połączone z rozkoszą ekstazy uniesienia. Wzorem dla tak zobrazowanego wewnętrznego poruszenia („śpiewu duszy”) mogła być rzeźbiarska grupa *Ekstaza św. Teresy z Avilà*, słynne dzieło sporządzone w połowie siedemnastego wieku przez Gian Lorenza Berniniego w kaplicy Cornaro karmelitańskiego kościoła Santa Maria della Vittoria

³¹ M.F. Kwintyliusz, *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6–XII*, ks. XI, rozdz. 3, 75, tłum. S. Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 68-70, 192, przyp. 37.

³² Por. Heyer, dz. cyt., s. 27, 95. Na temat wymowy gestów i odpowiedniej aranżacji figur w henrykowskim ołtarzu głównym zob. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, s. 81n.; zob. też: R. Nowak, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII wieku. Katalog, w: *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII-XVIII wieku* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1997, s. 29-31.

w Rzymie. Wykonane zostało w oparciu o fragment autobiografii mistyczki i rozpowszechniło sposób ukazywania ekstazy, w którym ekspresję wzmacniają mają draperie, ułożone – jak pisano o nich niedawno – na kształt języków płomiennych³³. W środkowoeuropejskich kościołach klasztornych rzeźby, których kształt porównuje się właśnie do płomienia, adresowane były w zasadzie wyłącznie do zakonników. Przybывая na modlitwy, mieli oni przed oczami obraz samych siebie, rozważających „przenikający ból miłości”³⁴ – jak w „Mieszkanium szóstym” *Twierdzy wewnętrznej* św. Teresa od Jezusa określa moment bliskiego spotkania duszy ze swoim Stwórcą. „Czy to może z ognia tego ogniska przedwiecznie płonącego, którym jest Bóg mój, iskierka jaka, padając na duszę, daje jej bolesne uczucie potęgi tego pożaru, a że jeszcze jest niezdolna, by ją pochłonęła cała, pozostawia ją z tym bólem tak rozkosznym, który jej samym dotknięciem swoim zadała?” – pyta święta karmelitanka. Jednocześnie udziela odpowiedzi na swoje pytanie: „Zdaje mi się, że natrafiłam tu na porównanie, nad które nie zdołałabym wynaleźć trafniejszego”³⁵. I dalej, nawiązując do tej metafory, powiada: „Zdarza się, że w chwili, gdy dusza modli się ustnie tylko i prawie nie myśli o rzeczach wewnętrznych, zniecka ogarnia ją i przenika jakby płomień rozkoszny i zarazem całe jej wnętrze napęla się jakby wonią jakąś niewypowiedzianie słodką, a tak silną, że udziela się wszystkim zmysłom i na wskroś ją przejmuję”³⁶.

Święta używa skrajnie przeciwstawnych metafor, odwołując się do obrazu płomienia. „Ponieważ w tym miejscu bardzo odpowiednia jest wskazówka Michała Anioła, nie omieszkać jej tu po prostu przytoczyć, jej interpretację oraz zrozumienie pozostawiając roztropności czytelnika”³⁷ – wprowadzał w rozważania odnoszące się do metafory płomienia jeden z najwybitniejszych teoretyków późnego manieryzmu, Gian Paolo Lomazzo. W roku 1584 następująco uzasadniał on oddziaływanie retorycznej formuły przekazu, jaką jest figura serpentinata: „Pewnego razu Michał Anioł udzielił takiego pouczenia malarzowi Markowi da Siena, swemu uczniowi, że mianowicie powinien zawsze wykonywać postacie w formie serpentynowej piramidy (wł. piramidale, serpentinata) oraz pomnażanie przez jeden, dwa i trzy. Wydaje mi się, że w tym pouczeniu tkwi cała tajemnica malarstwa, największa bowiem gracia i wdzięk,

³³ Por. T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010, s. 196.

³⁴ Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła*, t. 2, *Twierdza wewnętrzna*, tłum. H.P. Kossowski, uzupełnił M. Machejek OCD, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 1987, s. 336.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 338.

³⁷ G.P. Lomazzo, *Traktat o malarstwie*, tłum. J. Białostocki, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 441. Por. J. Sherman, *Manierizm*, tłum. M. Skibniewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 97n.

jakie postać może posiadać, polega na tym, że ukazuje ona w ruchu, co malarze nazywają «porywczością postaci» (wł. furia della figura). Nic nie jest odpowiedniejsze do przedstawienia takiego ruchu niż forma ognistego płomienia (wł. forma della fiamma del foco), który – jak mówi Arystoteles i wszyscy filozofowie – jest żywiołem z wszystkich najaktywniejszym, a forma ognistego płomienia jest do ruchu najbardziej przystosowana, posiada bowiem stożek i spiczaste ostrze, którym jakby chciała przebić powietrze i wznieść się do swojej sfery, tak że jeśli postać otrzyma taki kształt, będzie bardzo piękna³⁸.

Henrykowskie postacie papieża czy figura św. Eustachego dłuta Weissfeldta, ukazane w tanecznym kontrapoście, w nienaturalnym, spiralnym skruceniu ciała, odwołują się do „neomanierystycznych zasad kompozycji” (niem. „neomanieristische Kompositionsprinzipien³⁹), obecnych w sztuce przełomu siedemnastego i osiemnastego stulecia. Wyobrażono w nich ze wszystkich formę najbardziej ruchliwą – formę trzepoczącego się płomienia (wł. furia della figura). Żywy płomień miłości, opisywany przez św. Jana od Krzyża czy św. Teresę od Jezusa, przenika również „szkołę niebiańskiej filozofii⁴⁰ św. Bernarda z Clairvaux. Cysterski doctor mellifluus reprezentował postawę mistyczną, kładąc nacisk na wewnętrzne doświadczenie Boga. W jego ujęciu zachowanie i zdobywanie miłości było sposobem osiągnięcia pierwszego stopnia zjednoczenia duszy człowieka z jego Stwórcą. W sztuce pełne miłości spotkanie z Bogiem obrazują – na przykład umieszczone w kościele klasztornym w Henrykowie – płótna przedstawiające wizje i uniesienia świętych zakonnic, stanowiące swego rodzaju ideową kontynuację malarską monumentalnego cyklu chrystologicznego w świątyni⁴¹.

Czy ekspresja śląskich rzeźb mogłaby zatem wyobrażać rzeczywistość duchową, dla której jednym z najlepszych obrazów będzie metafora „żywego płomienia miłości”? Czy przedstawiać miały one taką rzeczywistość wewnątrz-

³⁸ L o m a z z o, dz. cyt., s. 441.

³⁹ R. K a n z, *Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts*, w: *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, red. R. Kanz, H. Körner, Deutscher Kunstverlag, München–Berlin 2006, s. 240-249. Por. T. C h r z a n o w s k i, *Die schlesische Barockskulptur um 1700 – Durchbruch oder Stabilisierung?* w: *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1981, s. 89n., 96, il. 7-8. Ostatnio na istnienie tego zjawiska w środowisku śląskim wskazuje Emilia Kloda, (zob. E. K ł o d a, *Jeremias Joseph Knechtel – malarz zapomniany?*, w: *Jeremias Joseph Knechtel (1679–1750). Legnicki malarz doby baroku*, (katalog wystawy), red. A. Kozieł, E. Kloda, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2012, s. 58-63).

⁴⁰ A. S c h n e i d e r, *Die Geistigkeit der Cistercienser*, w: *Die Cistercienser. Geschichte – Geist – Kunst*, red. A. Schneider i in., Wienand Verlag, Köln 1986, s. 114 (tłum. fragm. – K. Włodyga OSB). Por. I. E b e r l, *Cystersi. Historia zakonu europejskiego*, tłum. P. Włodyga OSB, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2011, s. 142. Zob. É. G i l s o n, *La théologie mystique de saint Bernard*, Editions Vrin, Paris 1980.

⁴¹ Por. K o z i e ł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, s. 516-518, nr kat. 2-4.

ną, która przemienia odbiorcę (niem. was wirkt, ist wirklich)? Uobecnienie duchowego poruszenia, którego „odczucie”⁴² – by użyć sformułowania przejętego od Edith Stein – nie ogranicza się do poznania treści przeżyć odbiorcy, ale ukierunkowuje na zobrazowany fenomen poruszenia ekstatycznego, możemy określić za pomocą terminów zaproponowanych przez Rudolfa Otto. Pomimo że nie są one współczesne rzeźbom „nurtu ekspresyjnego”, być może pozwolą lepiej zrozumieć ich fenomen. Protestancki teolog, powołując się na teksty objawione, wskazuje na kilka reakcji psychologicznych towarzyszących zbliżaniu się do bóstwa. Jedną z nich jest stupor, który oznacza osłupienie i zdumiewanie się, „otwieranie ust z podziwu”⁴³. Taką właśnie reakcję, przedstawioną w henrykowskiej figurze papieża, a także w figurze św. Eustachego dłuta Weissfeldta, można by odczytać jako świętą grozę (tremendum), której towarzyszy fascynacja niesamowitością, tym, co niepojęte w Bogu (fascinans).

⁴² Danuta Gierulanka i Jerzy F. Gierula, wyjaśniając trudności związane z tłumaczeniem słowa „Einführung”, piszą: „Inny rodzaj sytuacji powstaje, gdy poznając przez właściwe wczucie, że ktoś inny coś przeżywa, angażujemy się jakoś sami w odczuwanie tego wspólnie” (D. G i e r u l a n k a, J. F. G i e r u l a, *Od tłumaczy*, w: Stein, dz. cyt., s. 42).

⁴³ R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 31.