

MOTYWY MARYJNE WE WSPÓŁCZESNYCH GRAFFITI*

Graffiti to sztuka ulicy – wizualizacja atakująca formą i treścią w przestrzeni współczesnych miast, terenów przydrożnych i innych miejsc publicznych. Stanowi najprostszą formę komunikacji społecznej bez angażowania ekonomicznie i prawnie wymagających makro- i mikromediów masowych (prasy, radia, filmu, telewizji, internetu, telefonii mobilnej, plakatów, billboardów, ulotek i innych). Ze względu na swoją dostępność techniczną stanowi narzędzie ujawniania opinii publicznej właściwej grupom społecznym najczęściej podlegającym marginalizacji ze względów ekonomicznych, ideowych, narodowościowych, politycznych czy religijnych. Do zaistnienia komunikatu w tej technice wystarcza publicznie eksponowana płaszczyzna, zasób materiałów barwiących, a w sensie merytorycznym – koncepcja symbolicznego skrótu ideowego lub slogan, stereotyp bądź hasło społecznie zrozumiałe.

Geneza i typologia gatunku

Graffiti, jako słowna i ideograficzna wypowiedź artystyczna upubliczniona techniką pokrywania farbą ogólnodostępnych przestrzeni, znana jest od 15 tys. lat w formie paleolitycznych rysunków naskalnych we francuskim Lascaux i innych stanowiskach archeologicznych (il.2)¹. W czasach antycznych ośmieszano np. napisami i rysunkami na murach Aten dokonania Filipa II Macedończyka po bitwie pod Cheroneją (338 r. p.n.e.). Technika swobodnego pokrywania ścian rysunkami i inskrypcjami towarzyszyła też w późniejszym okresie w formie inskrypcji w szczególnych miejscach kultu religijnego lub dokonaniach architektonicznych świata antycznego i średniowiecznych sanktuariów chrześcijańskich. Napisami na murach Rzymu ośmieszano np. Nerona i chrześcijan (znane

* Zob. ilustracje na załączonej do książki płycie DVD.

¹ Do wykonania tych zachowanych do dziś rysunków stosowano proste barwniki uzyskując czern z węgla drzewnego, kolor czerwony z ze związków żelaza i ochry. Barwnik nakładano pędzlami z włosia lub mchu oraz aerografem z wydrążonej kości. Według André Leroi-Gourhan część z rysunków jaskiniowych posiadała kontekst religijny. Odnosiła się do tego kontekstu najbardziej rozwinięta forma artystycznych dokonani plemion pierwotnych.

z ok. 204 r. niechrześcijańskie graffiti przedstawiające Alexamenosa czczącego ukrzyżowanego osła²) (il. 3).

W klasycznej postaci graffiti pojawiło się w drugiej połowie XX wieku jako jeden z elementów opiniotwórczego działania europejskich sytuacjonistów³. W tym czasie w Stanach Zjednoczonych przybrało postać napisów umieszczanych np. w metrze nowojorskim. Miały one charakter prowokacyjny, kpiarski; wykonawcami była nie tylko młodzież, ale i uznani artyści. Metoda graffiti stosowana była też przez tamtejsze gangi uliczne, które symbolami malowanymi na murach zaznaczały terytoria swych działań. Momentem przełomowym w historii graffiti stało się w 1974 r. wprowadzenie do handlu farb w aerozolu. Odtąd ogólnodostępne źródło wyrazu artystycznego pozwalało na wizualizacje umieszczane na murach, wagonach komunikacji, samochodach i innych obiektach użyteczności publicznej. Do ich wykonywania włączały się środowiska młodzieżowe, a nawet dziecięce. Zwalczane przez władze inicjatywy twórcze z czasem zyskały uznanie jako jedna z form pop-artu⁴, wprowadzona z czasem do galerii wystawowych i wykorzystywana we wzornictwie przemysłowym. Do uznanych przez historyków sztuki twórców graffiti, których prace przeniesione na płótno wystawiano w galeriach sztuki należeli m.in. Jean-Michel Basquiat (1960-1988) i Keith Haring (1958-1990). Graffiti zainspirowało także kompozytorów muzycznych, którzy idee bliskie malarzom przenieśli w obszar dźwięków. Do znanych kompozycji tego typu należy utwór *Graffiti* skomponowany przez Roger Reynoldsa, zwanego Lee (ur. 1934). Na polu muzyki rozrywkowej podobną inspirację odnotować należy w twórczości Prince, właśc. Prince'a Rogera Nelsona (ur. 1958) w jego piosence *Graffiti bridge*. W obszar kultury medialnej przeniósł ideę graffiti George Lucas (ur. 1944) filmem *American*

² Szerzej na te temat S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa*, Warszawa 2000, s. 118-119, 249-251.

³ Sytuacjoniści to radykalne ugrupowania lewicujących środowisk studenckich w Paryżu. W 1957 r. założyli Międzynarodówkę Sytuacjonistów z programem opartym na poglądach Hegla, Merka, Freuda i dadaistów. Podstawowe hasło dotyczyło zastąpienia kapitalizmu dokonaniami kultury zabawy (*homo ludens*). Główni przedstawiciele nurtu to Guy Debord („Spektakl rozgrywa się w całym społeczeństwie, jest częścią społeczeństwa i narzędziem unifikacji. Częścią społeczeństwa jest zwłaszcza ten jego sektor, na którym skupia się wzrok i koncentruje cała świadomość”) oraz Raoul Veneigem („Żyjemy w czasach, gdy ideologia konsumpcji skonsumowała wszelkie ideologie”). Za ideał uznali społeczeństwo spektaklu, wolne od uwarunkowań ekonomicznych i konsumpcyjnych, a nawiązując do przeobrażeń 1968 r. ujawnili swe poglądy hasłami prezentowanymi w postaci graffiti. Zob. T. Thorne, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*. *Mody. Kultury. Fascynacje*, tłum. Z. Batko, Warszawa 1995, s. 351-352.

⁴ *Pop-art* to nurt w malarstwie i rzeźbie Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych z lat sześćdziesiątych XX wieku. Zastąpił on abstrakcją modernistyczną motywami łączącymi obrazy codzienności z osobistymi wypowiedziami w duchu indywidualnie interpretowanej kultury. Termin *pop-art* został po raz pierwszy użyty przez angielskiego krytyka sztuki Lawrence'a Allowaya w 1951 r. do opisania tych obrazów, które ilustrowały powojenny materializm i konsumpcjonizm. W warstwie formalnej pop-art wykorzystywał także techniki fotograficzne. Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pop-art> (10.07.2009).

graffiti o młodzieży lat pięćdziesiątych, który otrzymał nagrodę Złotego Globu i pięć nominacji do Oscara.

W kulturze polskiej obecność graffiti datować można od XIX wieku. Zdaniem autorów Wikipedii „w latach dwudziestych XIX wieku na ulicach Warszawy nieznani sprawcy umieszczali napisy, w których ośmieszali okupujących kraj Rosjan, a przede wszystkim carskiego brata wielkiego księcia Konstantego. W przededniu wybuchu powstania listopadowego na drzwiach Belwederu, siedziby wielkiego księcia pojawiła się złośliwa informacja, że pałac jest na sprzedaż. W czasie powstania listopadowego mury Warszawy pokryte były patriotycznymi napisami zachęcającymi warszawiaków do walki i wytrwania. Podobne napisy pojawiały się w Warszawie i wielu innych polskich miastach w okresie kolejnych powstań narodowych oraz rewolucji 1905 r. , jak również w okresie I wojny światowej i późniejszych walk o granice odrodzonej Polski. W czasie II wojny światowej młodzi ludzie działający w konspiracji malowali na murach hasła ośmieszające okupanta. Nowy okres rozwoju graffiti to początek lat osiemdziesiątych XX wieku, a dokładniej czas stanu wojennego, kiedy to pojawiały się na ulicach wielu miast prace wykonywane za pomocą szablonów lub po prostu pędzla. Ta forma aktywności twórczej i politycznej przybrała na sile pod koniec lat osiemdziesiątych także za sprawą Pomarańczowej Alternatywy (działającej głównie we Wrocławiu – K. K.) i wielu innych mniejszych grup lokalnych. W tym czasie pojawiły się pierwsze fanzyny⁵ przedstawiające prace z całego kraju i były to „Nie daj się złapać” i „Maluj Mury” z Poznania, „Graffiti” z Warszawy i „Spray” z Piły, które przyczyniły się bardzo do popularyzowania graffiti. Okres ten dobrze przedstawia album wydany w 1991 r. *Polskie mury. Graffiti – sztuka czy wandalizm*. Tzw. *nowa fala* graffiti nastąpiła w latach 1992-1994, gdy grupa osób stosujących wcześniej technikę szablonową zaczęła malować ręcznie już tylko za pomocą farb w sprayu. Pozwoliło na to pojawienie się w sprzedaży pierwszych farb w aerozolu. Rozwój kontaktów, techniki i wymiany umiejętności możliwy był za sprawą Festiwalu Graffiti, które odbyły się w 1994 r. w Lidzbarku Warmińskim i w 1995 r. w Bartoszycach, a także dzięki pojawieniu się nowego numeru fanzynu „Maluj Mury” i „Brain Damage” Dal- szy rozkwit graffiti to jego popularyzowanie w takich gazetach młodzieżowych jak „X” czy „Ślizg”⁶. Międzynarodowy Lubelski Festiwal Graffiti miał miejsce w dniach 27-29 czerwca 2008 r. W Lubelskim Festiwalu Graffiti wzięło udział blisko 40 zagranicznych i polskich artystów, m.in. Pixel, Dulk i Aryz z Hiszpanii, Esteo i Naste z Bułgarii, Dheo i Wost 2 z Portugalii, Nychos, Tomsta, Miz i Brons z Austrii oraz Nash i Does z Belgii, czyli same znakomitości świata graffiti. Polskę reprezentowali artyści z Lublina oraz Warszawy, Wrocławia

⁵ *Fanzin* (ang. *fan* – wielbiciel, *magazine* – pismo) – powielane poza cenzurą gazetki w wydaniu amatorskim, dla kolekcjonerów komiksów i członków fanklubów muzycznych.

⁶ Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Graffiti> (10.07.2009).

i Olsztyna. Organizatorzy udostępniili im najważniejsze przykłady sztuki sakralnej miasta, jako inspirację dla własnych dokonań, które powstały później na murach miasta.

Ogólna typologia tego rodzaju wypowiedzi ze względu na formę uwzględnia:

- graffiti słowne – uwzględniające nazwy, zdania, symbole literowo-cyfrowe (il.4),

- graffiti symboliczne – operujące powszechnie przyjętymi symbolami o dowolnej postaci graficznej (figury geometryczne, sferyczne, ideogramy, symbole rzeczowe, osobowe, imaginacyjne) (il. 5),

- graffiti obrazowe – zbudowane o plastyczne kopie fotografii osób i zdarzeń, własne wizje plastyczne, obrazy o wieloznacznym kontekście interpretacyjnym.(il.6)

Ze względu na sposób wykonania graffiti dzieli się na:

- wykonywane bezpośrednio z pojemnika przy użyciu aerozolu, markera lub kredki,

- malowane z szablonów przykładanych do ściany wcześniej i pokrywaniu ich wolnych obszarów farbą,

- malowane za pomocą pędzla i wodnej farby akrylowej.

Pod względem merytorycznym technika graffiti stanowi środek wyrazu odwołujący się do wizualizacji idei. W tym sensie należy do tych mediów komunikacji, które uwzględniają psychologiczne aspekty relacji informacyjnych opartych o zmysł wzroku. Należą do nich m.in. bezpośrednio wyrazu i odbioru treści, niski stopień refleksyjności niezbędnej do zrozumienia i interpretacji komunikatu. Jest on niższy niż w przypadku treści pozyskiwanych za pomocą zmysłu słuchu i dużo niższy od komunikatów zapośredniczonych przez lekturę tekstów drukowanych, wymagającą refleksji rozumowej, przygotowania lingwistycznego i kulturoznawczego. Z tego też względu graffiti stanowi niejako własny kanał komunikacji grup zmarginalizowanych, jakkolwiek do techniki tej niekiedy odwołują się twórcy dojrzały i o dużej sprawności warsztatu malarskiego.

Komunikatywność treści przekazywanych przez atakujący odbiorcę slogan, obraz czy symbol umieszczony na linii wzroku (mury, trotuar, przejeżdżające ulicą lub drogą pojazdy) to podstawowy wymóg tego gatunku. Uzyskuje się ją przez nawiązanie do konkretnych elementów codzienności przetworzonych w systemy wartości subiektywnie lansowane jako alternatywne wobec systemów obiektywnych, wypracowanych przez filozofię czy teologię. Zarówno ów dynamizm oddziaływania, jak i ukierunkowanie na kontestację stanowi zwykle podstawę do krytyki graffiti wykazującej ich wandalizm, antyspołeczność (niszczenie mienia wspólnego), niekiedy anarchizm i kontestację społecznej większości. Przez graffiti krzykliwa forma kształtowania opinii publicznej jawi

się jako zagrożenie dla ustalonych struktur życia społecznego, obywatelskiego, a także religijnego.

Ogólna typologia symboli religijnych w graffiti

Motywy religijne w symbolice graffiti pojawiają się w wyniku przekroczenia w świadomości twórcy bariery *sacrum*. Odwołanie się bowiem do symboliki religijnej z konieczności oznacza wyprowadzenie jej z przestrzeni sakralnej (świątyni, sanktuarium, kaplicy, miejsca Bogu poświęconego), a wprowadzenie w nurt życia publicznego, najczęściej związany z ulicą (drogą) jako przestrzenią komunikacji między sprawami codzienności. To przestrzeń nie dająca możliwości refleksji, zmuszająca niejako do myślenia w drodze, w trakcie, w ruchu, a więc do refleksji pobieżnej, płytkiej powierzchniowej. Ogląd religijnego motywu staje się rodzajem aktu strzelistego świadomości, o ile osobie odbiorcy towarzyszyć będą okoliczności sprzyjające zajęciu postawy refleksyjnej.

Motyw sakralny w formie graffiti ulega z konieczności zniekształceniu z uwagi na rodzaj użytych środków, pospieszny tryb pracy twórcy, a także odbiór komunikatu w ruchu. To zniekształcenie osłabia walor *sacrum* potęgowany niekiedy dodatkowo przez otoczenie graffiti nierzadko obrazujące treści skandalizujące lub z natury turpistyczne. Powtarzające się zbyt często motywy religijne w takim zniekształceniu prowadzą trywializacji problematyki religijnej i przenoszą „uliczny” sposób recepcji na to, w jaki sposób w warunkach przestrzeni sakralnej odbiorca będzie korzystał z liturgicznych sposobów wizualizacji wiary.

Trzeba pamiętać, że historyczne spory w łonie chrześcijaństwa, jakie miały miejsce w VIII-IX wieku o dozwoloność takiej wizualizacji, zwane ikonoklazmem, pozwoliły wypracować dość precyzyjne reguły, których naruszenie oznacza nie tylko utratę ich kanoniczności, ale nadto może wywoływać w świadomości wiary odruchy osłabiające poczucie *sacrum*. Dlatego badanie tych zagadnień na gruncie teologii wydaje się imperatywem czasów współczesnych. Przedmiotem tych analiz są treści merytoryczne, określające światopogląd twórcy, wyznawany przez niego system wartości, preferowane postawy moralne i wrażliwość religijną. W ten sposób refleksja nad sztuką sakralną uprawianą w konwencji kultury masowej wpisuje się w zakres estetyki teologicznej, wnosząc do niej własne obszary badań (np. poszerzona typologia piękna, opiniotwórcze oddziaływanie wizualizacji, tworzenie przestrzeni paraliturgicznej wpisanej w środowisko życia codziennego). Dla teologii pastoralnej wyzwaniem stają się katechetyczne i misyjne funkcje tego rodzaju motywów. Dotyczy to zarówno pozytywnego wykorzystania graffiti zgodnie z wymaganiami ikoniczności życia Kościoła, jak i psychologii odbioru tego rodzaju przedstawień.

Prymat zasady piękna w religijnym obrazowaniu

Podstawowym kanonem obrazowania prawd wiary pozostaje troska o ich atrybut piękna. Piękno wizualizacji zwłaszcza na gruncie religijnym, otwartym na szczytowe formy życia duchowego zawiera się głównie w prostocie realizacji, w bezpośredniości ujęcia zmysłami, rozumem i sercem, przy czym nadal pozostaje tu wiążąca starożytna zasada etyczno-estetyczna: „*bonum (pulchrum) ex integra causa, malum (turpitude) ex quolibet defectu*”⁷. Ponadto piękno jawi się od czasów objawienia Starego i Nowego Testamentu jako atrybut Boski. Odwzorowanie więc piękna w dziełach sztuki ludzkiego stanowi naśladowanie Stwórcy (na co zwrócił uwagę Jan Paweł II w *Liście do artystów*) ma w sobie walor historiozbowczy i dlatego sakralizujący⁸. Wszelkie zaś naruszenie piękna należy odczytywać jako umniejszanie tej perspektywy albo wręcz tworzenie anty-piękna, które staje się wówczas anty-Boże i konsekwentnie anty-ludzkie.

Piękno w Starym Testamencie

Świadomość tych zależności towarzyszyła autorom natchnionym. Na kartach Biblii znajdujemy elementy „drogi piękna” prowadzącej do Boga lub od Niego pochodzącej. W różnych warstwach redakcyjnych ksiąg Starego Testamentu estetyka daje o sobie znać raczej jako egzemplifikacja ozdób i splendoru majestatu Bożego i Jego świątyni (2 Krn 7,21; Iz 64,10). Obok majestatu właśnie piękno stanowi objawienie Boga: „Przed nim kroczą majestat i piękno, potęga i jasność w Jego przybytku” (1 Krn 16,27; Ps 96,6). Biblia odwołuje się do konkretnych przejawów piękna w świecie. Piękni są przede wszystkim ludzie stworzeni na obraz Boży, ale też piękni w sensie czysto materialnym. Takie były „córki człowiecze” które brali sobie za żony Synowie Boga (Rdz 6,2). Niebezpiecznie piękna była Saraj, żona Abrama zdążającego do Egiptu (Rdz 12,11.14). Piękny był Józef służący u Potifara (Rdz 39,6). Piękny był od urodzenia Mojżesz (Wj 2,2), Rebeka (Rdz 24,16; 26,7), Abigail, żona Nabala (1 Sm 25,3), Batszeba,

⁷ Dobro (piękno) płynie z dobra i piękna całości, zło (brzydota) z jakiegokolwiek braku.

⁸ „W dziejach kultury wszystko to przyczyniło się do powstania rozległego dziedzictwa wiary i piękna. Wzbogaciło ono przede wszystkim modlitwę i życie ludzi wierzących. W czasach, gdy znajomość pisma była mało rozpowszechniona, dla wielu z nich graficzne przedstawienia Biblii stanowiły nawet konkretne narzędzie katechezy. Dla wszystkich jednak, wierzących i niewierzących, dzieła sztuki inspirowane przez Pismo Święte pozostają jakby odbłaskiem niezgłębionej tajemnicy, która ogarnia świat i jest w nim obecna.

Każda autentyczna inspiracja artystyczna wykracza bowiem poza to, co postrzegają zmysły, i przenikając rzeczywistość stara się wyjaśnić jej ukrytą tajemnicę. Ma swoje źródło w głębi ludzkiej duszy – tam, gdzie pragnienie nadania sensu własnemu życiu łączy się z nieuchwytnym doznaniem piękna i tajemniczej jedności rzeczy. Wszyscy artyści zdają sobie sprawę, jak głęboka przepaść istnieje między dziełem ich rąk, nawet najbardziej udanym, a olśniewającą doskonałością piękna, dostrzeżonego w chwili twórczego uniesienia: wszystko, co zdołają wyrazić malując, rzeźbiąc i tworząc, jest jedynie przeblaskiem owej światłości, która na kilka chwil zajaśniała oczom ich duszy” Jan Paweł II, *List do artystów*, 4-5.

żona Uriasza (2 Sm 11,2), Dawid w młodzieńczym wieku (1 Sm 16,12.18), Abiszak Szunemitka (1 Krl 1,4), „nadzwyczajnej urody” był Adoniasz, pierworodny syn Dawida i Chaggity, uzurpator rządów królewskich pod koniec życia ojca (1 Krl 1,6), Absalom – tragiczny syn Dawida (2 Sm 14,25), prorok Ezechiel głoszący słowa Boga (Ez 33,32), król Tyru (Ez 28,12), Waszti, żona króla Aswerusa (Est 1,11), Estera (Et 2,7), Zuzanna (Dn 13,2.31), Asyria (Ez 31,7), oblubieniec (Pnp 1,16) i oblubienica (Pnp 1,5.15; 2,10.13; 4,1.7.10; 6,3.10; 7,2.7) z Pieśni nad Pieśniami oraz dziewice i młodzieńcy z zapowiedzi kary głoszonej przez proroka (Am 8,13).

Pięknymi Biblia nazywa też niektóre rzeczy: pięknie miała być wyhaftowana zasłona przybytku (Wj 26,31 w wersji Wulgaty), odzież (piękny płaszcz z Szinearu budzący grzeszne pożądanie posiadania – Joz 7,21), łupy wojenne pozyskane na Amalekitach (1 Sm 15,9), namioty Jakuba (Lb 14,5), domy Izraela w ziemi obietnicy (Pwt 8,12), miasto Tyr (Ez 27,4.11), góry (Pwt 3,25), winnice (Am 5,11), cedry Libanu (Ez 31,3). Piękne są zwierzęta: np. cielę ofiarowane na ucztę Trzech Wędrowców przez Abrahama (Rdz 18,7).

Materialne piękno, poza pozytywnymi wartościami, może niekiedy być na usługach zła, jak np. zwodnicze są piękne słowa wrogów (Jr 12,6) i piękno kobiecego powabu (Prz 31,30). W Starym Testamencie abstrakcyjne pojęcie „piękności” wykazuje częściej negatywne konotacje. Dla Ezechiela i Daniela jest np. synonimem trwania w grzechu (Ez 16,25; Dn 13,56).

Jeśli chodzi o naturę piękna, to Stary Testament widzi jego genezę w akcie stwórczym Boga (Rdz 1,4.10.12.18.21.25.31). Przekonanie to trwa w mentalności po przełom III i II wieku przed Chr. W pochodzącej z tego okresu Księdze Koheleta powtórzone zostaje nieomal dosłownie ważne dla estetyki biblijnej stwierdzenie: „Uczył wszystko pięknie w swoim czasie, dał im nawet wyobrażenie o dziejach świata” (Koh 3,11). Podobnie wyraża się autor natchniony w pochodzącej z ok. 200-170 r. przed Chr. Mądrości Syracha: „Wszystkie dzieła Pana są bardzo piękne” (Syr 39,16). Piękno polega przede wszystkim na braku jakichkolwiek defektów („Nie było człowieka tak pięknego jak Absalom [...] Od stóp do głowy nie było w nim skazy” 2 Sm 14,25). Może też ono być efektem „miłego wyglądu”, jak w przypadku pięknej królowej Waszti („odznaczała się bowiem miłym wyglądem” – Est 1,11) czy Estery („panna o pięknej postaci i miłym wyglądzie” – Est 2,7).

Piękno w Nowym Testamencie

Refleksja nad pięknem w pierwszych wspólnotach chrześcijańskich pozostawała w ścisłym związku z ich kontekstem kulturowym. [...] U synoptyków np. drzewo, które rodzi piękne owoce (Mt 7,17; 12,33) rodzi je raczej jako dobre.

Piękne ziarno (Mt 13,27; 37,38) to też ziarno dobre, płodne, dające obfity plon ekonomiczny, bardziej niż mające cechę estetycznego wyglądu. Podobnie należy ocenić występującą w Ewangeliach synoptycznych zamienną pojęć piękna i dobra w odniesieniu do pięknych uczynków (Mt 5,16): *ho poimen ho kalos* to nie tyle estetycznie piękny pasterz, co moralnie dobry, troskliwy opiekun trzody. Ta kategoria odniesiona do samego Chrystusa określa nie tylko Jego *kalon* – piękny⁹. [...]

Na estetyczną wartość piękna zwracał uwagę Jezus w Kazaniu na Górze, czyniąc z piękna materialnego argument na doskonałość Ojca, Stwórcy „Przypatrzcie się liliom na polu¹⁰, jak rosną: nie pracują ani przędą. A powiadam wam: nawet Salomon w całym swoim przepychu nie był tak ubrany jak jedna z nich. Jeśli więc ziele na polu, które dziś jest, a jutro do pieca będzie wrzucone, Bóg tak przyodziewa, to czyż nie tym bardziej was, małej wiary?” (Mt 6,28-30; Łk 12,27-28). Doskonałość piękna stanowi inną wartość niż samo istnienie czy powołanie do istnienia. To także inna rzeczywistość niż hermeneutyczne rozpoznanie piękna i zachwyt nad nim. Piękno w rozumieniu Nowego Testamentu należy bowiem raczej do świata Boga, który za jego pośrednictwem objawia siebie i swoje doskonałości. Ma ono charakter osobowy i z natury transcendentny. Dlatego istotniejsze znaczenie dla poznania poglądów na piękno królestwa Bożego, jakie przybliżyło się do ludzi wraz z Jezusem Chrystusem, mają obrazy i świadectwa piękna Bożego niż szczątkowe sformułowania o charakterze estetycznym. Do najpoważniejszych Boskich kalofanii Nowego Przymierza należy Przemienienie na górze Tabor (Mt 17,1-13; Mk 9,1-7; Łk 9,28-36). To chwila, w której wybrani apostołowie – jako świadkowie ziemi oraz Mojżesz i Eliasz – jako świadkowie ludzkości żyjącej *in dextera Dei*, mają wyjątkową możliwość kontaktu zmysłowego i rozumowego ze splendorem świetlistego i życiodajnego piękna Boga w Jezusie Chrystusie. To doświadczenie uzmysławia dysproporcje Boskiej natury piękna i niewystarczalność, nieadekwatność władz poznawczych człowieka dla jego percepcji i ujęcia w kategorii słowne. Wiadomo tylko, że psychologicznym efektem poznania tego piękna staje się doświadczenie dobra: „Dobrze nam tu, Panie” (Mt 17,4).

Inne objawienie osobowego, Bożego piękna, też na górze – Golgocie – ma miejsce w momencie kenozy krzyżowej, pierwszego z elementów paschalne-

⁹ A. Feuillet, *Le Seigneur qui est l'Esprit et le Christ, miroir et image de Dieu*. (2 Cor 3,17-18; 4,4-6), w: *Le Christ, sagesse de Dieu, d'après les épîtres pauliniennes*, Paris 1966, s. 113-161.

¹⁰ W rzeczywistości tekst nie precyzuje gatunku kwiatów, odnosząc je wyłącznie do kwiatów rosnących na polu. Z estetycznego punktu widzenia chodziło więc o powszechnie dostępne, naturalne piękno pól z ich anemonami, asfodelami i białymi liliami. Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. M. Peter, M. Wolniewicz, t. 3: *Nowy Testament*, Poznań 1987, s. 30. Por. też M. Romaniuk i in., *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, t. 1, Poznań-Kraków 1999, s. 45; B. Szczepanowicz, *Atlas roślin biblijnych. Pochodzenie, miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2003, s. 141-148.

go przechodzenia z życia w śmierć, a ze śmierci do życia zmartwychwstałego i uwielbionego. Jest to zarazem inny obraz piękna istnienia, równie fascynujący jak treść kalofanii Taboru (*Piękno Taboru*), tylko tym razem akcent położony jest na perspektywy ludzkiego losu w realizowaniu piękna istnienia pomimo śmierci. Nad całą sceną dramatu Golgoty (*Piękno Golgoty*) roztacza się przestrzeń proroctwa Deutero-Izajasza: „On wyrósł przed nami jak młode drzewo i jakby korzeń z wyschniętej ziemi. Nie miał On wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał” (Iz 53,2)¹¹. Jak zauważa W. Hryniewicz za Olivierem Clement: „Odtąd, poprzez oblicze najbardziej zdegradowane, można przeczuć możliwość ikony – innego piękna, nie pozwalającego się wyalienować, piękna «człowieka ukrytego w głębi serca», jak mówi apostoł Piotr” (1 P 3,4)¹².

W pełni popaschalne piękno Chrystusa objawia się polimorficznie, co dało w historii teologii podstawy do kategorii *Christus multiformis*. Widać to wyraźnie na przykładzie choćby Zmartwychwstałego, który ukazuje się:

- w postaci podobnej do ogrodnika w pobliżu swego grobu („Ona, sądząc, że to ogrodnik, mówi Mu...” J 20,15);
- jako nieznajomy pielgrzym w drodze do Emaus („zbliżył się do nich i szedł z nimi. Lecz oczy ich były zasłonięte i nie poznali Go” Łk 24,15);
- jako Nie-Rozpoznany Rybak doradzający apostołom sposób pozyskania „wielkiej ilości ryb” („stał na brzegu. Uczniowie jednak nie wiedzieli, że to był Jezus” J 21,4);
- jako uwielbiony, wstępujący do nieba, skupiający na sobie uwagę przez swój wygląd; świadkami tego wydarzenia (*Piękno Góry Oliwnej* – jak wcześniej Synaju, Taboru i Golgoty) i doznania są nie tylko apostołowie i uczniowie, ale inni „zgromadzeni na górze Oliwnej ludzie” („Ten Jezus wzięty spośród was do nieba, przyjdzie w taki sam sposób, jak Go widzieliście odchodzącego” Dz 1,11)¹³.

¹¹ Paralelne teksty tego wątku rozumowania występują w pismach Ojców Kościoła. Cz. Bartnik w swojej *Dogmatyce katolickiej* wymienia m.in. św. Justyna, Klemensa z Aleksandrii, św. Ireneusza, Tertuliana, św. Efrema Syryjczyka, Orygenesę oraz *List synodalny Biskupów Wschodu z 839 r.*, por. dz. cyt., t. 1, s. 59.

¹² O. Clément, *Pour une théologie de la beauté*, „Contacts” 50 (1998) nr 181, s. 55. Por. W. Hryniewicz, *Dramat Boskiego uniżenia. Zapomniany rozdział chrystologii prawosławnej*, [www:opoka.org.pl/biblioteka/T/TE/prawoslawie_kenoza.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TE/prawoslawie_kenoza.html) (13.02.2006). Dopełnieniem typologii objawienia piękna Boga na górach są teofanie na Synaju. Są one wkomponowane w tradycję Starego Testamentu jako element towarzyszący głównym tematom teologicznym Objawienia. W motywie Objawienia na górze Synaj Bóg ukazany zostaje jako źródło prawa dopełniającego prawo istnienia

¹³ Analizę argumentu kalotycznego w Biblii podano za: K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008, s.39-43.

Piękno jako postulat metodologii teologicznej

Zachowanie wartości piękna na drodze do Boga postulowali Ojcowie Kościoła¹⁴ i teologia systematyczna¹⁵. W pełni doceniła wartość piękna w dialogu Bosko-ludzkim teologia współczesna, zwłaszcza w ujęciu Hansa Ursa von Balthasara¹⁶. Trzeba jednak zauważyć, że analizy te dotyczyły sztuki tworzonej zgodnie z kanonicznymi zasadami określonymi przez wymagania liturgii Kościoła. Były to więc wizualizacje prawd wiary prowadzące do przeżycia religijnego, do sakramentalnego zjednoczenia z Bogiem – wolne od okoliczności *profanum* jako kontekstu odległego od *sacrum* i *festum* spotkania z Bogiem. Sztuka graffiti przełamała tę barierę prowadząc może niekiedy do inkarnacji Boskiego piękna w codzienność, ale częściej chyba ryzykującej jego profanację.

Przesłanki oceny religijnych graffiti

Badania dokumentacyjne prowadzone w Katedrze Teologii Ikony KUL w latach 2005-2008 pozwoliły udokumentować podstawową typologię motywów religijnych we współczesnych graffiti. Należą do niej treści i symbole skoncentrowane na:

- ukazaniu (lub pastiszu) motywów trynitarnych (il. 8),
- przedstawieniu motywów chrystologicznych (il. 9),
- nawiązaniu do motywów mariologicznych (il. 10),
- ukazaniu motywów hagiograficznych (il. 11),
- innej symbolice religijnej (znaki, sakramentalia, architektura sakralna, sztuka użytkowa).

Do wiodących motywów religijnych graffiti zaliczyć należy przedstawienia Trójcy Świętej, postać Chrystusa w różnych kontekstach Jego życia, śmierci i uwielbienia, postać Matki Bożej lub atrybuty z Nią związane, aniołowie (il. 12), święci, świątobliwe postaci np. papieże, charyzmatycy oraz zarysy świątyń, bogata staurologia. Do tego zestawu zaliczyć wypada także przypisywanie atrybutów religijnych osobom i sytuacjom kultury masowej (piosenkarze z aureolami (il. 13), nazewnictwo sakralne wprowadzane w obszar kultury konsumpcyjnej, sensualistycznej i materialistycznej).

Działania tego typu nie mogą wykluczyć aktu modlitewnego, jaki towarzyszy tworzeniu graffiti o tematyce religijnej. Jednakże wytworzone dzieło zaczyna żyć własnym życiem w kontekście ulicy, często granicząc z konku-

¹⁴ Zob. przypis 9.

¹⁵ Zagadnieniu temu św. Tomasz poświęcił m.in. obszerną analizę myśli Pseudo-Dionizego, *De divinis nominibus*, 4, 5.

¹⁶ H. U. von Balthasar, *Parole et Mystère chez Origène*, Paris 1957; *Herrlichkeit*, t. 1-8, Einsiedeln 1961-1968; toż: *Gloria. Una estetica cristiana*, t. 1-7, Milano 1971-1980; *Theodramatik*, t. 1-4, Einsiedeln 1963-1983; toż: *Teodrammatica*, t. 1-5, Milano 1980-1986; *Theologik*, t. 1-3, Einsiedeln 1985-1987; *Solo amore è credibile*, Roma 1982².

rencyjnymi treściami społecznymi i nierzadko antyreligijnymi. Dlatego nawet dobre intencje sakralizacji przestrzeni nie są w stanie uzasadnić pozytywnej oceny istnienia religijnego graffiti.

Nie do utrzymania jest też teza, że w postępującej socjologiczno-kulturowej desakralizacji samych świątyń, każde środowisko może być nośnikiem treści sakralnych. Świat jako świątynia Boga w swym urbanistycznym elemencie miałby zgodnie z tą teorią stanowić równie dobrą przestrzeń ekspozycji treści religijnych, co ograniczona murami świątyni przestrzeń sakralna z jej wyposażeniem w postaci symboli, sprzętów i ornamentacji. Przeczy takiej interpretacji argument o zawłaszczaniu religijnym środowiska o pluralistycznym charakterze kulturowo-religijnym. Poza tym istnieje inna funkcjonalność przestrzeni ulicy (miejsca publicznego) i świątyni jako miejsca przeznaczonego do kultu religijnego, gdzie różne działania (plastyka, słowo, muzyka, gest, postawa) mogą współgrać w akcji religijnej. Tego rodzaju okoliczności wykluczone są przez funkcjonalność ulicy. Graffiti więc o charakterze religijnym nie daje się w pełni, zgodnie z rozumieniem elementu religijnego, wkomponować w kontekst sztuki ulicy. Może co najwyżej mieć charakter przedewangelizacyjny, przygotowawczy, inspirujący, ale nie zastąpi sztuki sakralnej właściwej dla kościołów i kaplic. W tym sensie wymaga przygotowania nie tylko od twórców, ale przede wszystkim od odbiorców, dla których wrażliwość duchowa wydaje się być nieodzowną postawą w kontakcie z religijnym graffiti.

Do pewnego stopnia można upatrywać w tego rodzaju przedstawieniach funkcji pre-misyjnej – przygotowującej oddziaływania katechizujące czy choćby wyjaśniające obrazowane w graffiti treści. Zakłada to wszakże dobrą wolę poznania u odbiorców pozbawionych należytej im wiedzy religijnej. Sam zaś fakt zaistnienia w przestrzeni publicznej znaku, idei czy obrazu religijnego oznacza fakt obecności kulturowej wspólnoty, do której należą prezentowane symbole czy treści. Zachowuje to funkcję manifestacyjną graffiti, która wpływa na polaryzację społeczeństwa i wyzwala mechanizmy podobnej wypowiedzi innych wspólnot religijnych. Może to niekiedy owocować przenoszeniem postaw antagonizujących w obszar opiniotwórczego oddziaływania społecznego.

Tematyka maryjnych graffiti

W kontekście dialogu międzyreligijnego i ekumenicznego szczególnego znaczenia nabierają motywy maryjne w graffiti. Są one związane głównie z sakralną sztuką katolicką i prawosławną chrześcijaństwa. Ich obecność w społeczeństwach protestanckich z konieczności rodzić musi dezaprobatę i rezerwę, co jest wynikiem ogólnie negatywnego stosunku nurtów protestantyzmu do ikonografii chrześcijańskiej. Jeśli nadto uwzględnimy znikomy udział graffiti maryjnych w społecznościach prawosławnych, wówczas maryjny charakter

graffiti staje się emblematyczny dla społeczności katolickiej, nawet jeżeli w swej wymowie ma charakter ironizujący i krytyczny¹⁷.

Historia i typologia wizerunków Maryi

Historycznie najwcześniejsze formy graffiti maryjnych powstawały jako inskrypcje umieszczane w miejscach kultu. Do tego typu przykładów zaliczyć należy inskrypcję z III wieku z Nazaret, umieszczoną na stopie kolumny bazyliki Zwiastowania (il. 15). Musiała ona pochodzić z okresu, gdy do Nazaret przybywały pielgrzymki chrześcijan, czego przykładem była m.in. Egeria, wspominająca swą wizytę w Grocie Zwiastowania¹⁸. W praktyce liturgicznej i towarzyszącej jej sztuce sakralnej Rzymu zachowały się wczesne freski zdobiące ściany m.in. katakumb św. Pryscylli. Przedstawiają one macierzyństwo Maryi w kontekście proroctwa Izajasza (Iz 7,10-15) o znaku mesjańskiej gwiazdy tu umieszczonej nad głową Maryi. Sformułowanie dogmatów maryjnych na Soborze Efeskim w 431 r. usankcjonowało plastyczne wyobrażenia Maryi jako Dziewicy i Matki Bożej. Pozwoliło to wypracować kanoniczne formy tych wyobrażeń, które z kulturowymi modyfikacjami do dziś określają sposoby wizualizacji dogmatów maryjnych. Tradycja bizantyjska, dominująca w maryjnej sztuce sakralnej, określiła bogatą typologię tytułów maryjnych, z których każdy zyskał sobie właściwy kanon artystyczny. Poza Hodegetrią, Eleusą, Orantą i Dziewicą Znaku funkcjonowały maryjne przedstawienia m.in. jako *Nikopeia* – Zwycieska, *Kyria ton ouranon* – Pani Niebios, *Zoozochos Pighe* – Źródło Życia, *Panatassa* – Królowa Wszechświata. Obok nich pojawiały się psychologizujące tytuły i wyobrażenia, m.in. *Glykophilusa* – Słodki Pocałunek, *Gorgoepikoos* – Skwapliwie Wysłuchująca, *Gerondissa* – Starcza. Z czasem, pod wpływem myśli teologicznej i praktyki liturgicznej, powstały kanoniczne wyobrażenia Maryi jako *Krzewu Gorejącego*, *Góry nie ręką ciosanej*, *Wspomożycielki* i inne.

¹⁷ Tak np. dzieje się, gdy w schemat wizerunku Maryi wpisywana jest uznana gwiazda filmowa, jak to ma miejsce z graffiti wykorzystującym wizerunek Angeliny Joli jako „Madonny Supermarketu” (il. 14).

¹⁸ J. M. O'Connor, *Przewodnik po Ziemi Świętej*, tłum. M. Burdajewicz, Warszawa 1996, s. 357. Dokumentację zob.: <http://198.62.75.1/www1/ofm/san/TSnzz04.htm> oraz http://images.google.pl/imgres?imgurl=http://www.davidmacd.com/images/icons/mary_rosary_clip_image001.jpg&imgrefurl=http://www.davidmacd.com/catholic/mary_rosary.htm&usg=__2DRLIUfe-9QkvmCr6OUvM60af5Y=&h=273&w=317&sz=23&hl=pl&start=1&um=1&tbnid=Prp2lPPL-tiwMyM:&tbnh=102&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dchaire%2Bmaria%26hl%3Dpl%26lr%3D%26sa%3DN%26um%3D1 (20.08.2009).

Motywy sanktuaryjne graffiti

Z udokumentowanych wyobrażeń pozytywnych Matki Bożej najczęściej pojawiają się nawiązania do motywów sanktuaryjnych. Zrozumiałe, że katolicyzm krajów latynoamerykańskich sprawia, że ulice miast Ameryki Południowej i Środkowej są miejscem eksponowania wizerunku Matki Bożej z Guadalupe (il. 17). Cudowny wizerunek Maryi z tego meksykańskiego sanktuarium, w oryginale wykonany nieznaną techniką, w wersji graffiti jest kopiowany w dowolnych kolorach, wykonywany techniką aerografu, pędzla i szablonu (il. 18-19) w dowolnych proporcjach i układach przestrzennych. Liczy się jedynie odwołanie do przesłania i traktowania tego wizerunku jako marki chrześcijaństwa czy w ogóle religii. W tym sensie nawiązuje do roli Maryi w tajemnicy Chrystusa i Kościoła, i to przede wszystkim latynoamerykańskiego, ludowego i w praktyce synkretycznego kulturowo i religijnie. Wykracza on poza środowisko Ameryki Łacińskiej, stając się wraz z emigrantami motywem graffiti w Stanach Zjednoczonych (il. 20), Wielkiej Brytanii (il. 21). Podlega wówczas znamiennej modyfikacji, np. w kierunku podkreślenia opieki Pani z Guadalupe (il. 22-23), towarzyszenia Jej obecności w kontekście nawet ludycznym (np. na stadionie sportowym – il. 24). Niekiedy zyskuje dodatkową ornamentację i kolorystykę zależną od koloru farb, jakimi dysponuje twórca (il. 25). Tak bliska swym czcicielom Pani z Guadalupe jawi się im jako jeden z wielu elementów sakralnego panteonu ulicy, co zdaje się wyrażać charakterystyczne graffiti z Chicago z 2008 r. (il. 26). Forma graffiti sprawia, że artystyczne wyobrażenie maryjne narażone jest na destrukcję w wyniku funkcjonowania typowych przejawów życia ulicznego. Tak np. dzieje się z wizerunkiem Maryi na parkingu w El Paso (il. 27). Innym przejawem obecności tego wyobrażenia maryjnego w kontekście ulicy staje się redukcja do przedmiotu handlowego, podobnie jak innych przejawów kultury masowej (il. 28).

Podobną analizę odwoływania się w graffiti do sanktuariów maryjnych można przeprowadzić i dla innych znanych sanktuariów światowych i krajowych. Dotyczy to także sanktuarium jasnogórskiego. Z dostępnej aktualnie dokumentacji na uwagę zasługują szablony odwołania do motywu Matki Bożej Częstochowskiej (il. 29-30). Charakterystycznym dla tych przedstawień jest wykorzystywanie motywów spoza ikony kanonicznej, a kształtujące ten wizerunek poprzez ornamentację sukienek nakładanych na obraz. Mechanizm ten ukształtował także typową formę wizerunku Matki Bożej Ostrobramskiej, dla której dodany *ex post* wotywny półksiężyc stał się istotniejszy niż motywy dla wizerunku Matki Bożej Miłosierdzia. Tymczasem bez tego atrybutu, ale za to w formie posteru ulicy Matka Miłosierdzia ma swe wyobrażenie na graffiti rzymskim z 2008 r. (il. 31).

Wybrane tematy maryjnych graffiti

Technika emblematyczności, skrótu ideograficznego wymusza na graffiti daleko posunięte modyfikacje klasycznych wzorców dla obrazów maryjnych. Tak jest np. z angielskim szablonem dla graffitiowego wizerunku Eleusy z Londynu (il. 32). Podobnie nową, środowiskową modyfikację zyskało maryjne graffiti londyńskie wzorowane na kanonicznej formie Matki Bożej Karmiącej (il. 33). Utrzymany w smutnym, szarym stylu wizerunek posiada za swój centralny motyw butelkę z trucizną. Przesłanie ideowe wiąże się ze skażeniem środowiska człowieka – dziecka Bożego XXI wieku, karmionego trucizną środków odurzających i skażonej żywności. Jednocześnie graffiti to nawiązuje do formy kadru filmowego, przez co całość może być interpretowana jako fragment filmu – przejawu kultury masowej. To ważny język współczesnej kultury służący całemu spektrum działań – od dokumentacji po projekcję futurystyczną. Autorem tej pracy jest klasyk kierunku światowego graffiti Robin Banksy¹⁹. W podobnym duchu utrzymana jest forma przedstawienia Matki Bożej Pokoju (il. 34), wykorzystująca światowy znak tzw. „pacyfki” akcentującej postawę pacyfistyczną oraz emotikony, charakterystyczne dla komunikacji za pośrednictwem sieci internetowej. Autorem tego maryjnego graffiti jest Duggie Fields²⁰. Zwraca to uwagę na istotne znaczenie obecności Maryi w życiu człowieka i świata, jakie sprowadza się do Jej roli opiekuńczej. W tradycji chrześcijańskiej ikonografii ten rys maryjnej sztuki znany jest pod słowiańskim pojęciem Opiekunki (*Pokrov*). Wyobrażenia tego typu pojawiły się na graffiti na Białorusi (il. 35) i w Bułgarii (il. 36).

Uwaga twórców graffiti maryjnych zwraca się też w kierunku ukazania przywileju Niepokalanego Poczęcia Matki Syna Bożego. W epoce szczególnego uzależnienia od filozofii użycia, konsumpcji i uzależnienia od najbardziej prymitywnych form popędu sztuka uliczna przywołuje motyw ideału czystości ukazany w osobie Maryi z Nazaretu. Jej graffitiowe wizerunki mają różnorodną postać. Przede wszystkim odwołują się do kanonów przedstawień liturgicznych (il. 37). Czasami dodatkowo pojawia się w szablonowym graffiti motyw Niepokalanego Serca Maryi (il. 38). Najczęściej jednak do głosu dochodzi estetyka kulturowa właściwa dla danego regionu – np. hinduskiego (il. 39) lub nawiązanie do motywów sztuki współczesnej (il. 40) w wersji kairskiego malarza Ashrafa Fekry’ego (ur. 1962).

¹⁹ Tożsamość artysty wciąż stanowi zagadnienie otwarte. Mimo to jego prace są uznawane za klasykę kierunku graffiti i umieszczane w galeriach artystycznych. Cechuje je pogłębiona refleksja nad zjawiskami życia politycznego i społecznego. Zgłasza hasła antywojenne, antykapitalistyczne i pacyfistyczne. Przyjmuje się, według katalogów wystaw, że Robin Banksy urodził się w 1974 r. w Yate k. Bristolu.

²⁰ Urodzony w 1945 r. w Tidworth (Anglia). Po studiach z zakresu architektury stał się jednym z przedstawicieli tzw. pop-modernizmu. W jego twórczości często pojawiają się motywy religijne poddawane modyfikacji kulturowej jako przejawy tzw. sztuki post-konceptualnej.

Podobnie jak w mariologii systematycznej także w zakresie sztuki ulicy do głosu dochodzi rys cierpienia Maryi. Widoczny jest on w graffiti ukazującym Matkę Bożą Siedmiobołną (il. 41). Ukazuje Ją graffiti z australijskiego Melbourne według schematu właściwego dla tradycji prawosławnej (*Bogomater Semistrielna*).

Wymienione pozytywne formy przedstawień Maryi w sztuce ulicy są jednak częściej konfrontowane z tym, co można określić jako *profanum* normalnego otoczenia z jego świeckimi, niekiedy skandalizującymi obrazami, hasłami, z atmosferą zabiegania, pośpiechu i krótkowzrocznych celów, z jakimi przechodnie przemierzają ulice. Wszystko to sprawia, że analizowane w tym opracowaniu graffiti o tematyce maryjnej sąsiaduje z graffiti z karykaturalnymi wyobrażeniami codzienności lub skandalizującymi hasłami opiniotwórczymi (il. 42-43). Wytwarza to wrażenie desakralizacji wizerunku związanego z wiarą religijną. Mechanizm twórczy wykorzystując proces desakralizacji świadomie wprowadza do wizerunku religijnego obce motywy, które go karykaturyzują (il. 44). Innym zabiegiem desakralizującym motywy maryjne w graffiti jest ich umieszczanie tuż nad ziemią, przez co stają się one narażone na różne akty wandalizmu czy świadomego profanowania (il. 45). Jeszcze wyraźniej ten mechanizm występuje w wykorzystywaniu motywów maryjnych do wzornictwa sztuki użytkowej. Prezentowana obwoluta płyty nawiązuje do pop-artowej wersji kultowego plakatu Andy Warhola poświęconego Marilyn Monroe (il. 46).

Wnioski

Przeprowadzone badania dokumentacyjne i interpretacja pastoralna zgromadzonego materiału wskazuje na rangę graffiti religijnego – a maryjnego w szczególności – dla badań *sensu fidelium*. Graffiti bowiem jako sztuka ulicy stanowi formę wizualizacji sposobu pojmowania prawd wiary i ich społecznej recepcji. „Uboga” sztuka ulicy, tworzona przez amatorów stanowi ogólnodostępną formę komunikacji międzyludzkiej, w której uczestniczą twórcy (często ochrzczeni) z racji społecznych zmarginalizowani. Z kolei twórcy „bogaty” graffiti, artyści często z cenzusami naukowymi traktują tę formę wypowiedzi jako najbardziej bezpośredni sposób zwracania się do anonimowego odbiorcy, który nigdy nie przekroczy progu galerii i rzadko ma szansę kontaktu z kanonicznym obrazem sakralnym. Znamienne, że twórcami graffiti maryjnych okazują się być uznani klasycy światowego nurtu graffiti (Robin Benksy, Genevieve Elpine, Duggie Fields, Stephen Whatley, Mary Pilsen). Gwarantuje to nie tylko wysoki poziom artystyczny, ale także pogłębioną, symboliczną refleksję wkomponowaną w atmosferę ulicznego odbioru dzieła artystycznego.

Pozytywną wartością tej formy wyrazu wiary i społecznego funkcjonowania motywów religijnych (maryjnych) jest ich komunikatywność, bezpośredniość, przywołanie elementu religijnego pośród intensywnego życia codziennego z jego zróżnicowanymi problemami. Ten sam motyw religijny zostaje dzięki temu wkomponowany w biografie i wrażliwość duchową różnych grup pokoleniowych, różnych środowisk społecznych, a także różnych grup religijnych. Stwarza to określone wyzwania pastoralne adresowane zarówno do twórców, jak i przede wszystkim do odbiorców. Roztropne, świadome i duszpastersko ukierunkowane wykorzystanie tej formy wizualizacji wiary może niekiedy stanowić jedyną możliwą drogę dotarcia do zmarginalizowanych środowisk religijno-społecznych. Obrazy i hasła słowne tworzące graffiti niosą ze sobą wartość poznawczą problematyki egzystencjalnej oczekującej solidarnego potraktowania przez ludzi Kościoła. Zwykle może to mieć formę pre-ewangelizacyjną i przygotowawczą do włączenia w życie liturgiczne i sakramentalne. Dlatego orientacja w zakresie języka wypowiedzi artystycznej dokonującej się przy pomocy graffiti wspomaga katechizację opartą na wizualizacji. Wraz z innymi formami wypowiedzi (np. plakat, ulotka, tablica świetlna) graffiti może wpłynąć na ukształtowanie się niezwykle potrzebnej katechizacji „ulicznej”. Zawsze jednak będzie ona jedynie środkiem prowadzącym do celu *stricte* eklezjalnego, jakim jest sprawowanie kultu i szafarstwo sakramentów w przestrzeni sakralnej.

Negatywnymi elementami funkcjonowania graffiti mogą być świadomie podejmowane działania desakralizujące, ośmieszające religię, odzierające ją z wymiaru misteryjnego, mistycznego i duchowego, a sprowadzające do poziomu ezoteryzmu czy idei wystawianych na sprzedaż, jak to obrazuje wystawa marketu z Los Angeles przyozdobiona wizerunkiem maryjnym (il. 47). Ryzykiem graffiti jest bowiem zbyt proste ich kojarzenie z negatywnymi aspektami kultury masowej z jej specyficzną estetyką, komercją idei (nawet religijnej), z markowością znaku towarowego, którymi wypełnione są ulice i reklamy audiowizualne. To, czy maryjne motywy zostaną zredukowane do tego poziomu, czy też staną się narzędziem współczesnej ewangelizacji, zależy od odpowiednio uformowanych twórców i opinii publicznej świadomej, na czym polega sztuka ulicy, jakimi winna rządzić się zasadami i jakie cele można jej postawić. Dlatego trzeba, by estetyka teologiczna wpływała na ten nurt obecności Kościoła we współczesnej kulturze.