

Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu

Ewa Klekot

W roku 1981 Enrique Naya i Juan Carrero, znani pod wspólnym pseudonimem Los Costus hiszpańscy malarze związani z tak zwaną madrycką movidą lat osiemdziesiątych namalowali obraz zatytułowany *Objawienie się Generała Franco Najświętszemu Sercu Jezusowemu*. Los Costus, jak wszyscy artyści tworzący krąg *movidy*, wykorzystywali w artystycznych działaniach swoje żywe i bardzo niejednoznaczne doświadczenie kiczu. Dla większości z nich, jak zresztą dla każdego, kto w odbiorze świata kieruje się w dużym stopniu wrażliwością estetyczną, doświadczenie kiczu było *de facto* doświadczeniem totalu. Historycznie wytłumaczenie tego faktu nie jest trudne: w ikonosferze frankistowskiej Hiszpanii, w której wszyscy artyści *movidy* wyrosli, kicz był wszechobecny i współtworzył ją podobnie, jak kształtował wizualne środowisko innych systemów totalitarnych.¹ Prowokacyjne posługiwanie się kiczem jako świadomie przyjętą konwencją przez uczestników *movidy* (Los Costus, Pedro Almodóvar, czy piosenkarka Alaska) odbierało mu jego totalizm. W tym duchu namalowany został obraz *Objawienie się Generała Franco Najświętszemu Sercu Jezusowemu*; na sklejce, akrylowymi farbami w jaskrawych kolorach, zgodnie z konwencją realizmu uproszczonego i nie do końca sprawnego warsztatowo. Prowokująca jest oczywiście nie tylko estetyka tego dzieła: obraz przedstawia bowiem postać dyktatora na białym koniu, z dłonią uniesioną w geście faszystowskiego pozdrowienia, która wyłania się z bijącej od niej łuny światła przed oczyma ukazanego od tyłu Chrystusa. Już z samej kompozycji obrazu jasno wynika, kto z dwóch jego bohaterów jest w przedstawionej scenie ważniejszy; i bynajmniej nie jest to Jezus. Zarówno układ postaci Jezusa, jak i tytuł określają w sposób nie budzący wątpliwości, że nie chodzi tutaj o osobę Chrystusa w ogóle, ale o specyficzny rodzaj przedstawienia: Najświętsze Serce Jezusowe. Prowokacja Los Costus wymierzona jest więc nie tylko w określoną estetykę, ale w całe uniwersum symboliczne, którego ta estetyka jest częścią. Karnawałowe, drwiące odwrócenie hierarchii ważności bohaterów obrazu jest grą wizualnymi symbolami tego samego totalu, którego estetyką jest kicz. O ile jasne jest, dlaczego wśród wizualnych stereotypów totalitarnego ustroju znalazła się postać Wodza-Dyktatora, to dla wielu widzów mniej czytelne jest znaczenie drugiej z osób dramatu. Kiedy pokazywałam reprodukcję obrazu, kilkakrotnie zadano mi pytanie: no dobrze, ale gdzie jest Serce Jezusowe? Odwrócona tyłem postać nie była w sposób oczywisty kojarzona z ikonografią Jezusa o takiej właśnie nazwie. Dlaczego to właśnie przedstawienie Chrystusa znalazło się na prześmiewczym obrazie Los Costus w kontekście drwiny z estetyki kiczu i z wizual-

nego języka ideologicznej przemocy totalitarnego reżimu Franco? Jak to się stało, że symboliczne przedstawienie o treści religijnej uwikłane zostało w podwójnie totalitarny kontekst polityki i estetyki?

Konstrukcja znaczeń symbolu wizualnego

Parafrazując twierdzenie Charlesa Pierce'a o znaczeniu pojęcia, które tworzy suma jego „praktycznych konsekwencji” i podstawiając słowo symbol w miejsce „pojęcia” można powiedzieć, że znaczenie symbolu tworzy suma jego „praktycznych konsekwencji”. „Praktyczne konsekwencje”, w badaniu których kompetentna jest antropologia, to ludzkie zachowania werbalne i niewerbalne oraz stojące za nimi motywacje – czyli to, co określa i jest określane przez społeczne życie symbolu. Znaczenie symbolu ma postać pola, którego zasięg jest stale konstruowany i rekonstruowany



Los Costus, *Objawienie się Generała Franco Najświętszemu Sercu Jezusowemu*

w oparciu o „praktyczne konsekwencje”. Posługiwanie się symbolami jest bardziej klasyfikacją w oparciu o system kategorii otwartych² niż dyskursem budowanym na jednoznacznych pojęciach. W przypadku symbolu wizualnego nośnikiem znaczenia jest zarówno jego forma plastyczna, jak i towarzyszące jej mówione, pisane oraz niewerbalne formy komunikowania i ekspresji. Znaczenie wizerunku Najświętszego Serca Jezusowego ze względu na jego status symbolu religijnego, a zarazem wytworu artystycznego, uwarunkowane było zatem na kilku poziomach. W zarysowaniu pola znaczeniowego tych przedstawień pomóc więc może przesłedzenie „praktycznych konsekwencji” (1) użycia pojęć „serce Boga”, „serce człowieka” i „serce Jezusa” w obrębie dyskursu chrześcijańskiej teologii, przede wszystkim w kontekście historii kultu Najświętszego Serca Jezusa; (2) zmian w opracowaniu plastycznym oraz redakcji wizerunków Najświętszego Serca i ich powiązań z innymi wątkami ikonograficznymi; (3) historii politycznego uwikłania symbolu i jego znaczenia w czasie tworzenia uniwersum symbolicznego hiszpańskiej dyktatury – czyli podczas wojny domowej i w latach bezpośrednio po niej następujących.

Teologiczny dyskurs o sercu Boga i sercu człowieka

Zgodnie z nauką Kościoła rzymskokatolickiego, Najświętsze Serce Jezusowe stanowi część fizycznego ciała wcielonego Boga, Drugiej Osoby Trójcy, jedynej posiadającej ciało ludzkie. Jest to „serce z ciała, które bije w boskiej piersi” [*Dictionnaire de Spiritualite*, t. II, s. 1023]. Choć sam kult Serca Jezusowego sięga korzeniami co najmniej późnego średniowiecza to oficjalnie zatwierdzony został przez Kościół dopiero w roku 1765, a papieski dokument ustalający w pełni doktrynalne znaczenie Najświętszego Serca sformułowano w dwieście lat później; jest to encyklika Piusa XII *Haurietas Aquas* wydana w roku 1956. Archeologia znaczeń odkrywa więc nakładające się na siebie różne sposoby rozumienia tego, czym jest Serce Jezusa i prowadzi do wniosku, że znaczenie Najświętszego Serca sformułowane w *Haurietas Aquas* i obowiązujące w doktrynie współczesnego Kościoła pojawia się w chrześcijańskiej teologii stosunkowo późno i w zasadzie ogranicza się jedynie do teologii katolickiej.

W Biblii serce wzmiankowane jest przede wszystkim jako „serce człowieka”. Słowa „serce” używa się zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnym. Jest ono wewnętrzną, duchową częścią człowieka; miejscem, w które Bóg patrzy i które przenika; w sercu człowieka mieszka bojaźń Pańska, a przez głupotę serca człowiek gubi swoją duszę; to serce jest miejscem gdzie rodzą się myśli oraz pragnienia. Niektórzy teologowie uważają, że serce w Biblii oznacza również „tajemnicze źródło życia człowieka, jego przeznaczenie i los” [Bauer, s. 361]. „Serce Boga” jest metaforą używaną w Biblii wielokrotnie na określenie boskiego planu lub woli Boga i miejscem, gdzie boskie zamysły się rodzą. Metafora, w której sercu Boga przypisuje się zdolności i funkcje podobne do właściwych ludzkiemu sercu, pojawia się zarówno w Septuagincie, a potem w Wulgacie, jak i w tekstach z Qumran. W przekładach pojawiają się jednak różnice znaczeniowe wskazujące na nieco odmienne rozumienie serca w tradycji semickiej i greckiej. W Septuagincie hebrajskie słowo *leb* tłumaczone jest dwojako: w większości przypad-

ków odpowiada mu greckie *kardia*, niemniej czasami przełożone zostało na słowo *nous*. Podstawowa różnica między dwoma greckimi terminami polega na tym, że *nous* kładzie nacisk na zawartą w nim ideę wiedzy, podczas gdy *kardia* podkreśla raczej intencję lub uczucia [Bauer, s. 362]. W Psalmach mówi się o „sercu Mesjasza”, które zgodnie z typologiczną interpretacją Biblii uznawane jest za typ Serca Jezusa [Margerie, s. 31]. Nigdzie jednak w tekstach biblijnych serce Mesjasza nie symbolizuje jego miłości do Izraela czy ludzkości. Także Nowy Testament, interpretując znaczenie serca zgodnie z tradycją biblijną, nie wspomina o sercu Jezusa jako o symbolu jego miłości [Margerie, s. 39]; *de facto* Serce Jezusa wzmiankowane jest jedynie w Ewangelii św. Mateusza, gdzie Jezus określa się sam jako „pokorny sercem” [Mt 11,29]. Dla św. Jana serce oznacza sumienie człowieka, św. Piotr mówi natomiast o „ukrytym w sercu człowieku nieskazitelnym” [1P 3,4], przeciwstawiając go człowiekowi zewnętrznemu, który żyje wedle praw świata, nie przestrzegając praw bożych.

Także tradycja patrystyczna nie mówi praktycznie nic na temat serca Jezusa, a Ojcowie Kościoła używają sformułowania „serce Boga” zgodnie z tradycyjną metaforą biblijną w znaczeniu woli Boga i planu, jaki Bóg ma względem człowieka. Święty Bernard z Clairvaux w swych pismach przeciwstawia serce ciała, podkreślając, że mądrość serca stoi o wiele wyżej niż mądrość ciała. Jednak jego opinie co do ciała ulegają zmianie, gdy mówi on o ciele Chrystusa. To święty Bernard jako pierwszy wskazał na związek łączący serce Jezusa z resztą jego umęczonego ciała, gdy w kazaniu *O Pieśni nad Pieśniami*, połączył ranę w boku Jezusa z jego sercem. Kult rany w boku Chrystusa istniał od II w. i od tego też czasu formułowane były jego teologiczne wyjaśnienia. Jego popularność wzrosła jednak widocznie w Średniowieczu, najpierw w środowiskach klasztornych, by następnie zyskać ogromną popularność wśród świeckich w postaci nabożeństwa do Pięciu Ran.³ W pismach świętej Katarzyny ze Sieny pojawia się także stwierdzenie, że oznaką miłości Jezusa do ludzi jest jego zranione serce, któremu chrześcijanin zawdzięcza „chrzest z krwi zjednoczony z ogniem mej [Jezusa] miłości” [Dialog, kwestia LXXV, s. 130]. Aż do końca wieku XVI kult Serca Jezusowego ograniczał się jednak praktycznie do środowisk klasztornych i związany był przede wszystkim z prywatnymi objawieniami i dewocją mistyków, a przede wszystkim mistyczek⁴, podczas gdy wersja popularna funkcjonowała w obrębie jednego z najpowszechniejszych kultów masowych Średniowiecza, jakim był przesiąknięty treściami eucharystycznymi kult Pięciu Ran; w liturgii kult Serca Jezusa włączony był w nabożeństwa o tematyce pasyjnej.

W związku z kontrreformacyjną systematyzacją prawd wiary katolickiej oraz rozwojem filozoficznego racjonalizmu serce ludzkie oraz Serce Jezusa stało się tematem dyskusji teologicznych w wieku XVII, zwłaszcza tych dotyczących miłości Boga oraz wolnej woli i łaski. Współcześni historycy religii często nazywają wieki XVII i XVIII „czasem religii serca”⁵ i upatrują przyczyn tego stanu przede wszystkim w reakcji wiernych na coraz bardziej abstrakcyjną koncepcję Boga dominującą w skłaniającej się ku racjonalizmowi teologii. Odnosi się to nie tylko do rozwoju doktryny katolickiej, ale także do duchowego klimatu we wszystkich

obrazkach chrześcijańskich (na przykład ruchy pietystyczne wśród kalwinistów czy kwaków). Symptomatyczny wydaje się fakt, że Thomas Goodwin, autor traktatu *The Heart of Christ in Heaven Towards the Sinners on Earth* opublikowanego w roku 1651⁶ był anglikaninem. Katolicki kult Serca Jezusowego, który skrzystalizował się w ciągu XVII stulecia był więc wyrazem tendencji o szerszym zasięgu.⁷ W roku 1616 święty Franciszek Salezy opublikował swój *Traktat o miłości Boga*, w którym skonstruował swoją teologię miłości przede wszystkim w oparciu o świętego Augustyna. Jednak święty Franciszek w swej koncepcji miłości pozostaje wyraźnie nie tylko pod wpływem idei augustiańskich, ale opiera się także na koncepcjach florentyńskich neoplatoników. W potocznej jednak recepcji jego dzieła, miłość skojarzona z sercem jako namiętność (i jako namiętność przeciwstawiona rozumowi) została utożsamiona z cnotą Caritas na wzór świętego Augustyna. Dało to mniej dociekliwym czytelnikom świętego Franciszka możliwość przeciwstawienia najważniejszej z cnot teologicznych racjonalnemu rozumowi, co miało kluczowe znaczenie dla kształtowania się teologicznego dyskursu o sercu Boga-Człowieka.

Kult Najświętszego Serca Jezusa, już nie jako element nabożeństwa do Pięciu Ran, lecz samodzielnie lub w połączeniu z kultem Niepokalanego Serca Marii, propagowany był od początku wieku XVII przez jezuitów i eudystów, którzy szybko dostrzegli w nim szansę ożywienia popularnej pobożności, mocno nadwerężonej przez reformację. Na płaszczyźnie teologicznej Najświętsze Serce jako symbol udzielonej człowiekowi niezaspokojonej miłości Boga włączone zostało w ożywiony przez reformację spór dotyczący woli i łaski w dziele zbawienia, jednak w potocznym rozumieniu „gorącą religię serca”, której wyrazem był kult Serca Jezusowego, przeciwstawiono „chłodnej religii rozumu”, jak określano jansenizm, wobec którego jezuita nastawieni byli szczególnie wrogo. Choć jednak kult miał zwolenników i zagorzałych orędowników wśród najbardziej wpływowego zakonu katolickiego doby nowożytnej, to oficjalnie został odrzucony przez władze kościelne i dopuszczony jedynie w kilku klasztorach wizytek i Eudystów. Więcej: w roku 1704 na indeksie znalazła się książka francuskiego jezuita Jeana Croisset⁸ opisująca objawienia Najświętszego Serca, których dostąpiła Małgorzata Maria Alacoque, zakonnicą ze zgromadzenia wizytek. Stało się to zaledwie w kilka lat po jej opublikowaniu i w trzydzieści od pierwszych objawień w Paray-le-Monial, które miały decydujący wpływ na liturgiczny kształt nabożeństwa do Najświętszego Serca oraz na teologiczne ujęcie samego przedmiotu kultu. Nabożeństwo oparte na wizjach Małgorzaty Marii kładzie nacisk na „wynagrodzenie Najświętszemu Sercu za jego cierpienia”, które Chrystus zgodził się znieść za grzechy ludzkości. Pomimo coraz większej popularności kultu, która wzrastała w dużej mierze dzięki zakładanym przy kościołach Bractwom Serca Jezusowego⁹ Święta Kongregacja Obrzędów odrzuciła w roku 1729 petycję o zatwierdzenie kultu, uznając, że jest on oparty jedynie na prywatnych objawieniach francuskiej wizytki; negatywna decyzja spowodowana była również faktem, że problem zależności uczuć ludzkich od serca uznano za nie wyjaśniony. Przeciwnicy kultu Najświętszego Serca zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa subiektywizmu płynącego z „doktryny serca”, która kładąc nacisk na aintelektualne doświadczenie religijne

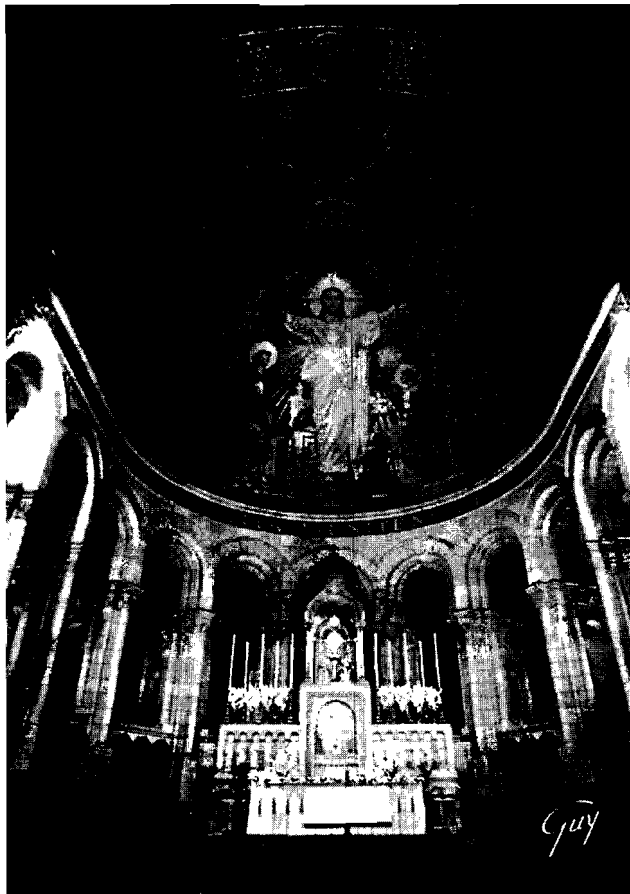


Obraz „Jezu, ufam Tobie”

jako najwyższą wartość i autorytet zarazem mogła doprowadzić do konfuzji wyroków Boga z wyrokami duszy [Pelikan s. 163; 170-171]. Mimo braku akceptacji ze strony Kurii Rzymskiej kult Najświętszego Serca zyskiwał coraz większą popularność, także dzięki kolejnym objawieniom oraz publikacjom. Nabożeństwo zaaprobował dopiero papież Klemens XIII w roku 1765, a i wówczas budziło ono wiele kontrowersji w samym Kościele i napotykało opór ze strony hierarchii¹⁰ i niektórych władców.¹¹ Przeciwnicy kultu przede wszystkim nie akceptowali faktu oddawania czci fizycznemu sercu Jezusa, zaś serce rozumiane wyłącznie jako metafora oczywiście nie mogło być przedmiotem kultu. Nie wzbudzał także ich zaufania antyintelektualizm kultu podkreślającego opozycję między rozumem i sercem na korzyść tego ostatniego. Wśród polemik są tak pisma teologiczne, jak i pamflety w rodzaju *Lettre aux Alacoquistes dits Cordicales* (książka Marc-Antoine Reynaud, kilka wydań w latach 1781-82), którego autor nazywa nabożeństwo do Najświętszego Serca „une theologie musculaire” i twierdzi, że zamiast serca równie dobrze czcić można mózg Jezusa czy jego szyszynkę.

Nadanie kultowi formy zinstytucjonalizowanej i zaaprobowanej przez Kościół niemal zbiegło się z kasatą propagującego go zakonu jezuitów¹², w związku z czym pod koniec wieku XVIII i na początku XIX teologia niewiele poświęcała uwagi Sercu Jezusowemu, a znaczenie symbolu kształtowało się raczej na gruncie polityki oraz pobożności popularnej. W roku 1844 w jezuickim kolegium w Vals założone zostało

Apostolstwo Modlitwy – pobożne stowarzyszenie, które przyczyniło się walnie do wzrostu popularności kultu Najświętszego Serca i ukształtowania jego współczesnej wersji zarówno przez propagowane formy religijności, które zasa-
dzały się na traktowaniu wszystkich powszednich czynności i drobnych wyrzeczeń jako ofiary składanej Sercu Jezusowemu, jak i przez liczne publikacje. W wyniku działalności Apostolstwa, zakonu jezuitów oraz kilku zgromadzeń pod wezwaniem Najświętszego Serca, które powstały w pierwszej połowie XIX wieku, kult nasilił się bardzo i zdominował masową pobożność chrystologiczną. Do jego upowszechnienia niewątpliwie przyczyniło się także obdarzenie odpustami wizerunków Najświętszego Serca wykonanych według wzoru propagowanego przez wizytki (1872). Podkreśleniem wagi, także teologicznej, kultu Najświętszego Serca było podniesienie w roku 1889 święta Serca Jezusowego do godności święta pierwszej klasy z oktawą – wyróżnienie, którego nie nadano ani razu od czasu ustanowienia święta Bożego Ciała (1317). Wyrazem najwyższego uznania kultu była encyklika Leona XIII *Annum Sacrum* wydana w roku 1899 i połączony z nią akt oddania całej ludzkości Najświętszemu Sercu Jezusa; wówczas to także Leon XIII nazwał wizerunek Serca Jezusowego „nowym labarum współczesnego katolicyzmu” [Bainvel, s. 514] i porównał go do krzyża, który ukazał się cesarzowi Konstantynowi. [Annum Sacrum, punkt 6]. W wieku XX podjęto dzieło skodyfikowania i podsumowania teologii i kultu Najświętszego Serca, które zaowocowały encykliką *Miserentissimus Redemptor*



Bazylika Sacré-Coeur w Paryżu. Mozaika Luc-Oliviera Mersona

Piusa IX dotyczącą wynagrodzenia Najświętszemu Sercu za grzechy świata, która jednocześnie łączy kult Serca Jezusowego z ustanowionym przez tego samego papieża świętem Chrystusa Króla oraz wspomnianą wcześniej encykliką *Haurietas Aquas* Piusa XII. Ten ostatni dokument papieski precyzuje między innymi związek serca Jezusa z uczuciami przypisywanymi Bogu-Człowiekowi [Haurietas Aquas, rozdz. II, p. 2]¹³ zgodnie z neotomistyczną antropologią. W pierwszej połowie XX wieku kanonizowano i beatyfikowano także kilka osób związanych z kultem Najświętszego Serca, łącznie z Małgorzatą Marią Alacoque, która została ogłoszona świętą w roku 1920. W tym samym czasie poszczególne kraje świata katolickiego powtarzały na mniejszą, narodową skalę akt oddania się Najświętszemu Sercu.¹⁴

Wizerunek Serca Boga-Człowieka

1. Serce Jezusa jako znak jego męki

Najstarsze przedstawienia Serca Jezusa pochodzą z wieku XV i są to głównie ilustracje manuskryptów oraz inkunabułów; rzadziej luźne druki lub polichromie. Wyobrażone na nich serce ma wyraźnie zaznaczoną ranę i często nie stanowi samodzielnego przedstawienia, ale stanowi wizerunek jednej z Pięciu Ran lub umieszczone jest wśród narzędzi męki [Arma Christi]. Wizerunek Pięciu Ran obejmował mniej lub bardziej realistycznie przedstawione przebite kończyny oraz zranione serce Zbawiciela i w takiej postaci rozpowszechniony był co najmniej do końca XVIII wieku w dewocyjnych miedziorytach. Rana w Boku przedstawiana samodzielnie, a nie pod postacią wizerunku zranionego serca pojawia się także jako jeden z atrybutów Chrystusa związanych z męką na obrazie Jacopo del Sellaio¹⁵, gdzie artysta umieścił ją w formie aplikacji po prawej stronie płaszcza siedzącego Jezusa. Podobny zabieg zastosował twórca o wiele późniejszego obrazka dewocyjnego, na którym Chrystus ukazuje swą ranę (na płaszczu!) klęczącej zakonniczce.¹⁶ Twórcy późnoosiemnastego, a przede wszystkim dziewiętnastowiecznych wizerunków Najświętszego Serca przedstawiając je na płaszczu lub sukni Zbawiciela poszli tym samym tropem. Warto tutaj zwrócić uwagę na pewną nieścisłość fizjologiczną: otóż Ewangelie nie wspominają, który bok Jezusa został przebity i tradycja, zgodnie z symboliką stron (pozytywna waloryzacja prawej strony ciała – stąd np. Dobry Łotr krzyżowany był przez artystów po prawicy Jezusa) przyjęła, że był to bok prawy. Tak też przedstawiano i przedstawia się Jezusa na krzyżu, jako Męża Boleści czy po Zmartwychwstaniu. Nie przeszkadzało to jednak wiernym i mistykom, a potem teologom w łączeniu rany w boku z raną serca, a artystom w przedstawianiu serca Jezusa razem z wizerunkiem postaci Ukrzyżowanego oraz narzędziami męki. Zresztą także pozycja gorejącego serca Jezusa na jego piersi czasami zupełnie nie odpowiadała jego anatomicznemu położeniu.

Z narzędziami męki oraz postacią Ukrzyżowanego łączyło serce naznaczone ukośną raną na wzór norymberskiej „prawdziwej rany od prawdziwej włóczni” umieszczając je u podstawy krzyża; we wnętrzu rany ukazana była postać pobożnego chrześcijanina, przeważnie mnicha. Ikonografia ta inspirowana była ustępem z Pieśni nad Pieśniami, w którym mowa o Oblubienicy ukrytej jak gołąbka w skalnej rozpadlinie [PnP 2,14], a do siedemnastowiecznej grafiki

dewocyjnej trafiła prawdopodobnie poprzez wizje św. Mechtyldy.

Oprócz Ukrzyżowanego, drugim sposobem ukazywania postaci Jezusa w połączeniu z przedstawieniami Arma Christi z wizerunkiem serca, była postać Dzieciątka. Tradycja tego rodzaju wizerunków sięga także XV wieku i po połowie tego stulecia staje się w Niemczech bardzo popularna. Kontrreformacyjna ikonografia, która bardzo powszechnie posługuje się wizerunkiem Dzieciątka Jezus, także w kontekście męki Chrystusa powraca do tej redakcji wizerunku Serca Jezusa, łącząc przedstawienia narzędzi męki i serca z wątkiem dotyczącym snu Dzieciątka Jezus na krzyżu często zaopatrywanego w biblijne motto *Śpię, a moje serce czuwa* [PnP 5,2] chętnie używane także w alegorycznych przedstawieniach ludzkiego serca. Także z tradycji łączenia wizerunków Serca Jezusa z Arma Christi i Pięcioma Ranami wywodzi się coraz bardziej rozpowszechniająca się w wieku XVII redakcja tematu, według której samodzielnie przedstawione serce oznaczone jest nie jedną, lecz czterema ranami, z których wystają gwoździe i ostrze włóczni; warto zauważyć, że w związku z wprowadzeniem gwoździ, których ilość była jednym z punktów spornych między chrześcijaństwem wschodnim a zachodnim, trzeba było „zredukować” przedstawienie o jeden element w stosunku do przedstawień związanych bezpośrednio z kultem Pięciu Ran. W ciągu XVII wieku przedstawienia tego rodzaju bywają jeszcze bardzo zróżnicowane pod względem kompozycyjnym, niemniej wyraźnie wykształca się i upowszechnia samodzielne przedstawienie zranionego serca z trzema gwoździami, ze względów estetycznych chętnie układanymi symetrycznie w górnej partii wizerunku; często serce dodatkowo oplecione było koroną z cierni. Prawdopodobnie tego rodzaju przedstawienia znane były św. Małgorzacie Marii Alacoque i na ich podstawie wizjonerka sporządziła pierwszy wizerunek Najświętszego Serca po objawieniach.¹⁷

2. *Stój! Serce Jezusowe jest ze mną*

Obrazek sporządzony przez Małgorzatę Marię został wystawiony po raz pierwszy do publicznej adoracji w kaplicy klasztoru w Paray-le-Monial w roku 1685. Przedstawiał on schematycznie narysowane serce zwieńczone krzyżem z zaznaczoną centralnie poziomą raną od włóczni otoczoną przez trzy symetrycznie rozmieszczone rany, z których wystawały gwoździe. Wokół serca umownie zaznaczono bijące od niego płomienie, a u dolnej krawędzi dużej rany dość szczegółowo wyrysowane zostały krople krwi. Wokół przedstawienia wyrysowano wieniec z cierni. Po pierwszych objawieniach i wobec szybko wzrastającej popularności nabożeństwa przełożone poszczególnych klasztorów Nawiedzenia Najśw. Marii Panny zaczęły zamawiać obrazy przeznaczone do publicznego kultu wśród swoich sióstr oraz rozpowszechniać papierowe obrazki do dewocji prywatnej [Bainvel, s. 481–485]. Przedstawione na nich Gorejące Serce Jezusa miało zaznaczoną ranę, z której ciekła krew, trzy gwoździe oraz koronę cierniową. Według objawień z roku 1685 liczne łaski obiecane zostały tym, którzy wykonają podobny obrazek, będą go przy sobie nosić oraz domom, w których obraz zostanie umieszczony i czczony. Pomimo braku oficjalnej zgody Stolicy Apostolskiej, wizytki szerzyły kult Najświętszego Serca, a wraz z nim propagowały wizerunek wykonany

według wzoru świętej wizjonerki. W ćwierć wieku po śmierci Małgorzaty Marii przedstawienie to rozpoczęło swoją zawrotną karierę nie do końca związaną z przekazywanymi przezeń treściami religijnymi. Otóż w roku 1720 Marsylię nawiedziła epidemia dżumy; miasto zamknięto, a zaraza zaczęła zbierać okrutne żniwo wśród mieszkańców. W tej tragicznej sytuacji jedna z zakonnic tamtejszego domu wizytek, siostra Anna Magdalena Remuzat zaczęła rozpowszechniać wśród wierznych obrazek Najświętszego Serca wykonany według wzoru ustalonego przez Małgorzatę Marię, zaopatrzony dodatkowo w napis *Arrête – le Coeur de Jesus est là!*, który okazał się doskonałym apotropaeionem. Obrazki otrzymały francuską nazwę *sauegardes* i uznane zostały za skuteczną ochronę nie tylko w przypadku dżumy; po ustaniu zarazy w roku 1722 władze miasta złożyły uroczysty ślub obchodzenia co roku uroczystości Najświętszego Serca z uroczystą procesją. W przededniu zatwierdzenia kultu podobny obrazek gorejącego serca w koronie cierniowej zaczęto we Włoszech kolportować jako „ręcznie wykonany przez pewną mniszkę pustelniczkę” dla biskupa Padwy Carlo Razzonico z okazji jego wyboru na papieża; właśnie Klemens XIII (bo o niego chodzi) zaaprobował oficjalnie nabożeństwo do Najświętszego Serca. Podczas Rewolucji Francuskiej przedstawienia Najświętszego Serca stały się z jednej strony symbolem wierności królowi, a za ich rozpowszechnianie można było w czasach terroru zapłacić głową; z drugiej haftowane w formie małych szkaplerzy lub wyszywane bezpośrednio na lewej piersi munduru używane były przez powstańców wandejskich nie



Zranione Serce Jezusa, miedzioryt dewocyjny z XVII–XVIII w.

tylko jako znak rozpoznawczy, ale także jako chroniący przed niebezpieczeństwem *sauvegarde*. To ich ostatnie znaczenie przewodziło na drugą stronę Pirenejów, gdzie w czasach wojen karlistowskich (1833–37; 1872–76) konserwatyści (nazywani karlistami od imienia pretendenta do tronu) posługiwali się nimi w podobny sposób, nadając przedstawieniom Najświętszego Serca hiszpańską nazwę *detentes* lub *detantebalas*.¹⁸ Równocześnie obrazek nadal uchodził za skuteczną obronę przed epidemią¹⁹, a jego popularność wzrosła jeszcze po tym, jak Pius IX obdarzył go odpustami w roku 1872. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, a zwłaszcza w czasie pierwszej wojny światowej zaczęto umieszczać wizerunek Najświętszego Serca (bez motta, lecz według rozpowszechnionego przez *sauvegardes* wzoru) w białym polu francuskich trójkolorowych sztandarów, powołując się na zalecenie zawarte w jednym z objawień świętej Małgorzaty Marii, zgodnie z którym Jezus domagał się poświęcenia swemu Sercu francuskich sztandarów. Dyskusja wokół połączenia rewolucyjnej *tricolor* z rojalistowskim emblematem, którym stał się wizerunek Najświętszego Serca trwała niemal do drugiej wojny światowej. Ostatnim mocnym akcentem historii wizerunku Najświętszego Serca w redakcji przedstawienia rozpowszechnianej przez wizytki stała się hiszpańska wojna domowa, podczas której karlistowskie²⁰ formacje z Kraju Basków używały *detentebalas* podobnie jak powstańcy wandejscy: jako znaku rozpoznawczego oraz jako apotropeionu; w niektórych wypadkach noszone przez frankistowskich żołnierzy wyszywane *detentes* były tymi samymi szkaplerzami, które nosili ich dziadkowie podczas II wojny karlistowskiej. *Detentebalas* z wizerunkiem Najświętszego Serca do tego stopnia stał się nieodłączną częścią wizerunku żołnierza-karlisty, że autor cyklu obrazów poświęconych Hiszpańskiej Krucjacie (jak w języku propagandy frankistowskiej nazywano wojnę domową 1936–39), Carlos Saenz de Tejada zaznaczył bardzo wyraźnie naszywki w formie zwieńczonego krzyżem serca na przedstawieniach baskijskich legionistów.

Na papierowych obrazkach rozpowszechnianych jako kopie wizerunku sporządzonego przez Małgorzatę Marię serce przedstawione było w sposób schematyczny, i mimo że spływająca z rany krew podkreślała jego cielesność, to zdecydowanie nie można uznać tych przedstawień za naturalistyczne; informacja o cielesności Serca Jezusa przekazywana jest tutaj, podobnie jak na wcześniejszych drzeworytach i miedziorytach w sposób konwencjonalny, przy czym konwencją nie jest wizualny naturalizm. Osiemnastowieczne przedstawienia natomiast, zarówno jeśli chodzi o malarstwo, jak i o grafikę, oscylowały coraz bardziej w stronę naturalizmu – przede wszystkim dlatego, że wizualny realizm był już wówczas konwencją przedstawiania dobrze ugruntowaną na wszystkich poziomach odbioru sztuki i **wygląd** rzeczy powszechnie uznawano za jej prawdziwy wizerunek. Wobec nacisku, jaki propagatorzy kultu kładli na fizyczność Serca

Zbawiciela zaowocowało to coraz wyraźniejszym podkreśleniem anatomicznych cech organu, z których przedstawieniami artyści mieli czas oswoić się dzięki ilustrowanym atlasom anatomicznym, które zaczęły wchodzić w użycie w XVII w. Pamiętać też trzeba, że ekspresja oparta na odwoływaniu się do przerysowanej fizjologii cierpienia i bólu ma w sztuce religijnej bardzo bogatą tradycję sięgającą późnego Średniowiecza, a potem rozwijaną z powodzeniem przez cały wiek XVII. Zarówno więc w malarstwie i rzeźbie, gdzie wążek Najświętszego Serca pojawia się właśnie w wieku XVII, jak i w drobnej grafice dewocyjnej oraz na haftowanych



Pięć Ran Chrystusa.
Miedzioryt dewocyjny z XVII–XVIII w.

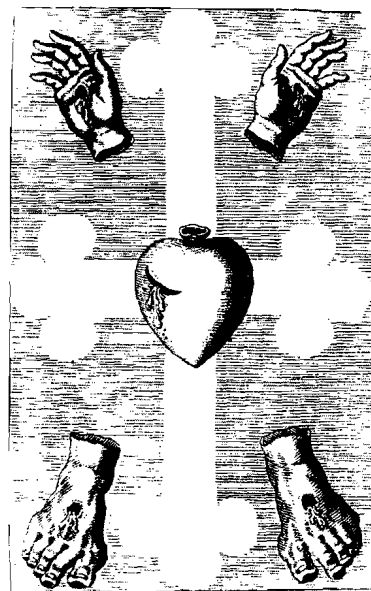
przedstawieniach, o których była mowa powyżej, widać dążenie do zaznaczenia lub wprowadzenia elementów sugerujących wizualną prawdziwość anatomicznej formy serca. Sam kształt serca staje się mniej regularny, często sugeruje się trójwymiarowość bryły za pomocą światłocieniowego modelunku; zaznacza się na powierzchni serca żyły, czasem nawet rezygnuje z tradycyjnie przyjętej formy pojedynczego, lejkowatego „wylotu” zwieńczonego krzyżem na rzecz dwóch otwartych ujść głównych naczyń krwionośnych; najbardziej skonwencjonalizowany pozostaje kolor – żywa czerwień, której przy wszystkich swoich naturalistycznych zapędach ani malarze, ani twórcy barwnych litografii nie zdecydowali się jednak zmienić. Oczywiście tego rodzaju stylizyka łatwiejsza jest do osiągnięcia w malarstwie czy rzeźbie, a na niewielkich przedstawieniach dewocyjnych upraszcza się ją do kilku podstawowych zabiegów, takich jak zaznaczenie naczyń krwionośnych i podkreślenie bryłowości serca; podobnie przedstawiano Najświętsze

Serce na malowanych ludowych obrazkach odpustowych.²¹ Przedstawienia na haftowanych *sauvegardes* czy *detentes* z podobnych powodów były także uproszczone: przeważnie serce było na nich lekko nieregularne (podobnie jak na większości srebrnych wotów w kształcie serca), zwieńczone krzyżem i płomieniem „buchającym” z lejkowatego ujścia, otoczone koroną cierniową, poniżej której po lewej (!) stronie²² zaznaczano ranę; czasami szkaplerzyki wykonywano z drukowanych obrazków naszytych na sukno i ozdobionych pasmanterią.

3. Serce Jezusa jako przedmiot adoracji

Wariant ikonograficzny, który był prawdopodobnie inspiracją dla przedstawienia propagowanego przez wizytki jako wizerunku pochodzącego od samej Małgorzaty Marii Alacoque kształtował się przez XVII wiek równolegle do rozwijającej się „doktryny serca” i związanych z nią kultów sere Jezusa i Marii. Motyw gorącego serca w połączeniu z inicjałami IHS występował w jezuickiej architekturze od początku XVII w., a jako dekoracja późnobarokowych ołtarzy i paramentów oraz publikacji o tematyce religijnej pojawia się w drugiej połowie XVII stulecia. Przez cały wiek XVII nie istnieje jednak ustalona wersja przedstawiania Serca Jezusa – jej dookreślenie i ustalenie jako gorącego, zranionego

serca zwieńczonego krzyżem i otoczonego koroną cierniową związane jest z rozpowszechnieniem się kultu oraz obrazka w wersji świętej Małgorzaty Marii i następuje dopiero w pierwszej połowie XVIII w. Zresztą pomimo ustalenia ikonografii wyobrażenia serca w sztuce religijnej, a zwłaszcza w drobnej sztuce dewocyjnej przeznaczonej do kultu prywatnego łączono i łączy się nadal w różne konfiguracje z innymi symbolami. Niemniej „wariant Małgorzaty Marii” pojawia się także w malarstwie w pierwszej połowie XVII w. w przedstawieniu *Ekstazy Joanny de Valois* autorstwa Jeana Bouche-ra, pochodzącym z roku 1626.²³ Na obrazie klęczącej świętej wylaniająca się z chmur Maria wskazuje dłonią gorejące, zwieńczone krzyżem serce w koronie cierniowej, które adoruje św. Józef; nad Sercem Jezusa – postać Boga Ojca. Adoracja Najświętszego Serca jest najbardziej rozpowszechnionym wariantem ikonograficznym Serca Jezusowego, jeśli chodzi o malarstwo XVII i pierwszej połowy XVIII w. Zmieniają się postaci adorujących świętych, choć przeważnie są to (ze zrozumiałych względów) Franciszek Salezy, Joanna Franciszka de Chantal, Małgorzata Maria Alacoque, a obrazy znajdują się często w klasztorach i kościołach należących do wizytek lub jezuitów. Na wszystkich Serce Jezusa stanowiące przedmiot adoracji znajduje się poza ciałem swego „właściciela”, nawet jeżeli Jezus został przedstawiony na obrazie. Chmury i putta jako element podkreślający objawieniowy charakter przedstawień Najświętszego Serca pojawiają się w XVIII wieku zarówno na obrazach przedstawiających scenę adoracji, jak i samodzielnych wizerunkach serca. Często także adorujące Najświętsze Serce putta lub aniołki stanowiły dekorację zwieńczenia ołtarza. Przedstawienia adoracji, w których nadnaturalnej wielkości serce nie miało żadnego związku z postacią Jezusa, samo stanowiąc element przedstawienia Trójcy Świętej, miały wpływ także na osiemnastowieczne obrazki dewocyjne. Ciekawe, że w benedyktyńskiej kolegiacie pod wezwaniem Serca Jezusa w Ehingen, pomimo iż kościół erygowano pod wezwaniem Serca Jezusa, w ołtarzu głównym nie znalazło się przedstawienie o tej tematyce, ale scena Ukrzyżowania²⁴; młody kult nie wypracował jeszcze ikonografii godnej ołtarza... Oczywiście przedstawienia plastyczne są na tyle otwartą formą przekazu, że zawarta jest w nich zarówno możliwość alegorycznej, jak i dosłownej interpretacji przedstawienia serca – chodzi jednak o pewne przesunięcie ciężaru w jedną lub drugą stronę: podkreślenie fizycznej dosłowności serca jako „zbawczego organu” Boga-Człowieka (wówczas serce pojawia się często wraz z postacią Jezusa, choć przez cały wiek XVII i pierwszą połowę XVIII pozostaje od niej oddzielone) lub bardziej umowne traktowanie formy serca rozumianego jako rodzaj figury retorycznej opisującej Zbawiciela. Z tym drugim sposobem rozumienia przedstawień serca mamy do czynienia w serii unikalnych przedstawień stacji Drogi Krzyżowej pędzla Francisco Baez z kościoła pod wezwaniem Jezusa Nazarejskiego w Atotonil-



Pięć Ran Chrystusa.
Miedzioryt dewocyjny z XVII–XVIII w.

co el Grande w Meksyku, których głównym bohaterem jest nie Jezus-Człowiek, ale Jezus-Serce. Na obrazie podpisanym *Ecce Homo* artysta przedstawił więc siedzącego w fotelu Pilata, który stojącym pod balkonem Żydom wydaje ubrane w purpurowy płaszcz Serce oplecione cierniową koroną, za którą zatknięto trzcinę; w *Zaparciu się Piotra* dialog świętego ze służącą odbywa się na dziedzińcu budynku, w którego wnętrzu ukazano „pojmanc” Serce itd.

Przedstawienia Najświętszego Serca jako organu oddzielnego od postaci Jezusa, zwłaszcza w obrazach o charakterze narracyjnym (do których zaliczyć trzeba także przedstawienia adoracji) miało w sztuce religijnej długi żywot, podobnie jak wizerunki wywodzące się z tradycji emblematycznej. Choć zatem w uregulowaniach z roku 1891 nie dopuszczono do kultu publicznego wizerunków Najświętszego Serca jako samodzielnych przedstawień bez postaci Jezusa, to w kulcie prywatnym, a co za tym idzie, w grafice dewocyjnej, motyw Serca Jezusa pojawia się do dziś. W wieku XIX twórcy dewocyjnej galanterii i obrazków z paryskiej Saint-Sulpice wzbogacili bardzo ikonografię Najświętszego Serca, tworząc całe serie nowych przedstawień o treści alegorycznej, służących triumfującemu kultowi. Przedstawienia te, których produkcja wyraźnie nasiliła się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych miały klasyczną strukturę emblematów: motto, alegoryczny wizerunek oraz w porównaniu z pomysłowością twórców tekst. Serce Jezusa najczęściej miało tradycyjny umowny kształt, bez specjalnej dbałości o naturalizm przedstawienia, wyraźnie zaznaczoną ranę, z której płynęła krew, krzyż w zwieńczeniu, płomień i cierniową

koronę. Co prawda przedstawień stanowiących podzwonne emblematycznej tradycji nie można uznać za wyłączną specyfikę francuskiej produkcji, jednak łatwo rozpoznawalna estetyka wspomnianych wyżej obrazków oraz charakterystyczny sposób kształtowania wizualnego przekazu złożyły się na tak zwany styl *Saint-Sulpice*, który w dużym stopniu zdominował katolicką sztukę dewocyjną drugiej połowy XIX wieku i przejmowany był przez warsztaty hiszpańskie i włoskie; w mniejszym stopniu przez niemieckie, które pozostały wiernie bardziej klasycyzującej formie wziętej od nazarejczyków.

W związku najpierw z zaleceniami ustnymi, a potem z ostatecznym wyjaśnieniem pisemnym Świętej Kongregacji Obrzędów dotyczącym ikonografii Najświętszego Serca²⁵ dopuszczonej do kultu publicznego, Serce Jezusa w wariantach, w których ukazane jest ono poza postacią Zbawiciela, jako temat przedstawień malarskich straciło rację bytu. Pozostało jednak jednym z popularniejszych przedstawień sztuki dewocyjnej przeznaczonej do nabożeństwa prywatnego oraz wątkiem chętnie stosowanym w dekoracji rzeźbiarskiej ołtarzy, do ozdoby paramentów i szat liturgicznych oraz wręcz nadużywanym w produkcji religijnej galanterii.



Najświętsze Serce Jezusowe; wizerunek dewocyjny według obrazu Batoniego

4. Serce na dłoni czy na piersi – od Batoniego do siostry Faustyny

Wobec stawianych kultowi Najświętszego Serca zarzutów o oddawanie czci „kawałkowi mięsa”, a nie osobie Zbawiciela, które nasiliły się w wieku XVIII, pojawiła się potrzeba stworzenia ikonografii na miarę rozszerzającego się kultu, która podkreślałaby cielesność Serca Jezusa nie tyle przez naturalizm wizerunku samego organu, co przez związek Serca z osobą Chrystusa. W roku 1765, bezpośrednio po zatwierdzeniu kultu, Pompeo Batoni maluje przedstawienie Najświętszego Serca do rzymskiego kościoła Il Gesu. Wizerunek przedstawiający Jezusa w półpostaci, który w lewej dłoni trzyma swoje serce, wystawiony został w czerwcu 1767 podczas uroczystości ku czci Najświętszego Serca, a w październiku tego samego roku przeniesiony do kaplicy Krzyża Świętego²⁶. Batoni przedstawiając postać z sercem w dłoni wykorzystał zdomowiony w chrześcijańskiej sztuce schemat wizualny: serce trzymane w ręce stanowiło atrybut wielu świętych oraz cnoty Caritas. Także sam Jezus na niektórych wizerunkach świętej Katarzyny Sienieńskiej czy świętej Ludgardy trzyma w dłoni gorejące serce; podobnie w przedstawieniach świętych, którzy dostąpili wizji czy objawień związanych z Sercem Jezusa pojawia się Chrystus trzymający serce w dłoni. Wykorzystując istniejący schemat Batoni wprowadził do niego zmiany zgodne z wywodzącą się od Małgorzaty Marii tradycją przedstawiania samego serca Jezusa. Na obrazie z Il Gesu trzymane przez Jezusa gorejące serce ma zaznaczone cechy anatomiczne, takie jak układ głównych naczyń krwionośnych i zwieńczone jest krzyżem oraz oplecione ciemniową koroną, poniżej której znajduje się krwawiąca rana. Chrystus trzyma swoje Serce na dłoni wyciągniętej w stronę widza i wskazuje na nie drugą ręką, na której widać ślad po gwoździu. Niemal równoległe z obrazem dla Il Gesu Batoni namalował jeszcze jedno przedstawienie Najświętszego Serca, także w formie owalnego tonda na miedzianej blasze, przeznaczone prawdopodobnie dla rodziny

Alfieri. Na tym obrazie Serce Jezusa ukazane w sposób bardzo przypominający wersję z Il Gesu „unoszą się” na środku piersi ubranego Chrystusa, którego lewa dłoń leży na piersi wskazując miejsce, gdzie fizjologicznie znajdować powinno się serce człowieka, prawa zaś wskazuje na Najświętsze Serce „unoszące się” przed postacią Jezusa.²⁷ Wizerunek z Il Gesu od razu zyskał popularność, nie tylko ze względu na swoje walory artystyczne i znane nazwisko artysty, ale przede wszystkim ze względu na eksponowane miejsce, w jakim został umieszczony: kościół stanowiący jezuickie *centrum świata*. Najświętsze Serce z Il Gesu stało się najczęściej reprodukowanym obrazem o tej ikonografii, najpierw w postaci miedziorytów, później w litografii i chromolitografii²⁸; w latach dwudziestych naszego stulecia znalazło się ono także na masowo tłoczonych blaszanych medalikach, najczęściej łączone z umieszczonym na rewersie przedstawieniem Matki Boskiej Szkaplerznej. Obraz Batoniego z jednej strony mieści się w nurcie najlepszej tradycji włoskiego malarstwa religijnego, sięgając korzeniami dewocyjnych przedstawień Guida Reni; z drugiej zaś przez swój nieco dydaktyczny sentymentalizm doskonale wpasowuje się w dziewiętnastowieczną *pobożność oleodruku*. Jeszcze bardziej w tym duchu utrzymany jest pochodzący z roku 1766 obraz *Madonna Najświętszego Serca Jezusa*²⁹, którego kopii w samym Rzymie znanych jest aż sześć, nie licząc popularnych wersji przedstawienia, które stanowiło jeden z żelaznych artykułów w sklepikach z dewocją przy Via dei Coronari i Via del Babuino. Przedstawia on Marię, która podtrzymuje małego Jezusa stojącego na poduszce leżącej na jej kolanach. Dzieciatko lewą ręką przyciska do piersi płomieniste serce w ciemniowej koronie. Pomimo że w końcu XVIII wieku to ostatni z opisanych obrazów



Przedstawienie Najświętszego Serca Pana Jezusa. Druk dewocyjny z Hiszpanii

Batoniego cieszył się największą popularnością wśród wier-nych, przedstawienie z Il Gesu zostało o wiele bardziej rozpropagowane przez jedyny istniejący wówczas masowy środek przekazu obrazu, jaki stanowiła grafika. Równocześnie jednak w związku z tendencją do ograniczenia dosłowności w wizerunkach Najświętszego Serca, wynikającą w dużej mierze z potrzeby stworzenia wizerunku na miarę uniwersalizującego się kultu, wzrosła popularność przedstawień w typie drugiego obrazu Batoniego: Serca Jezusa na tle jego piersi. Wariant ten zdobywał sobie coraz większą popularność w drugiej połowie XIX i ostatecznie został w 1891 roku uznany za obowiązującą i jedyną dopuszczalną w publicznym kulcie ikonografię Najświętszego Serca. Niezliczona ilość obrazów oraz grafiki dewocyjnej rozpowszechniła go na terenie całego katolickiego świata do tego stopnia, że stał się on symbolem katolickiej sztuki dewocyjnej. Wizerunek ukazuje Jezusa w półpostaci wskazującego jedną dłonią na swoje serce, które goreje na środku jego piersi; druga ręka najczęściej uniesiona jest w geście błogosławieństwa. Zranione, gorejące serce zwieńczone jest krzyżem i oplecione cierniową koroną; zanika tendencja do naturalizmu: kształt staje się umowny i nie zaznacza się naczyń krwionośnych, a jedynym elementem odwołujących się do sensualizmu widza jest krew kapiąca z rany – warto zresztą zauważyć, że na późniejszych, pochodzących z dwudziestego wieku obrazkach przedstawienie rany często także znika. Przedstawienia różnią się w szczegółach, niemniej ikonografia jest bardzo zestandaryzowana. Odpowiedzią sztuki dewocyjnej na rosnącą popularność kultu, a tym samym na wzrost zapotrzebowania na wizerunki Najświętszego Serca był także zabieg polegający na „uzdatnianiu” istniejących, uznanych przedstawień Jezusa przez dodanie na nich wyobrażenia serca³⁰; stało się to niemal konieczne zwłaszcza po roku 1878, kiedy to Św. Kongregacja do Spraw Odpustów wyjaśniła, że odpusty związane z kultem Najświętszego Serca uzyskać można jedynie wobec wizerunku, na którym Serce Jezusa zostało ukazane na zewnątrz postaci Zbawiciela. Wspomniana regulacja jest odzwierciedleniem, a zarazem poparciem pewnej tendencji w ikonografii Chrystusa, która zaznacza się od drugiej połowy XVIII w.: chodzi o traktowanie serca gorejącego (lub Najświętszego Serca według wzoru świętej Małgorzaty Marii) jako nieodłącznego atrybutu Jezusa – niezależnie od historycznego momentu jego biografii – i włączanie go w wizerunki o wcześniej ustalonej ikonografii, jak na przykład przedstawienia Dobrego Pasterza czy sceny objawień. Warto podkreślić, że w przedstawieniach tego ostatniego rodzaju postać Jezusa wskazującego na swoje serce stopniowo wypiera samodzielne przedstawienia Najświętszego Serca w formie charakterystycznej dla wieku XVII i XVIII. I chociaż w dewocyjnej grafice oba sposoby przedstawiania trwają aż do pierwszej połowy XX wieku, to w malarstwie sztalugowym, które częściej przeznaczone było z racji techniki i wielkości do kultu publicznego, w scenach objawień bohaterem jest Jezus, a nie samodzielne przedstawienie jego serca.³¹

Obok wizerunków Jezusa wskazującego na gorejące na piersi serce w drugiej połowie XIX i pierwszej XX wieku najbardziej rozpowszechnionym wariantem ikonograficznym Serca Jezusowego stało się przedstawienie Najświętszego Serca w wersji *Venite ad me* [Mt 11,28]. Jezus ukazany jest na

nim w postawie stojącej, z szeroko rozłożonymi ramionami jak w kopiowanym nieskończoną ilość razy przedstawieniu Chrystusa Miłosiernego Thorwaldsena z kościoła Najświętszej Panny Marii w Kopenhadze.³² Popularny w protestanckiej sztuce XIX wieku Jezus Miłosierny znalazł swój katolicki odpowiednik w przedstawieniach Najświętszego Serca nie tylko dzięki podobieństwom formalnym, ale także pod względem treści: Jezus-Najświętsze Serce z rozłożonymi ramionami, to Chrystus miłosiernie przygarniający ludzi do swego Serca. Ikonografia *Venite ad me* rozpowszechniła się zarówno w drobnej grafice i galanterii dewocyjnej, jak i w monumentalnej rzeźbie oraz malarstwie. Swój rozkwit przeżywa ona od lat siedemdziesiątych XIX wieku, na co niewątpliwie wpływ miała budowa kościoła Sacré-Coeur na paryskim Montmartre [1876–1910], gdzie na sklepieniu absydy na osi ołtarza umieszczono mozaikę przedstawiającą Jezusa-Najświętsze Serce z szeroko rozłożonymi dłońmi. Na przełomie wieków i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XX bazyliki i kościoły pod wezwaniem Najświętszego Serca powstawały wzorem francuskim we wszystkich większych miastach katolickiego świata, a w program ikonograficzny ich wystroju włączano wizerunek Jezusa z rozłożonymi ramionami. Niemniej postać Zbawiciela często nic do końca odpowiadała pietystycznym z ducha przedstawieniom Chrystusa Miłosiernego – Jezus z Bazyliki na Montmartre jest przede wszystkim przedstawieniem triumfu Najświętszego Serca. Podobnie triumfalistyczny wydźwięk mają w większości wolno stojące posągi Najświętszego Serca wznoszone w tym samym czasie dla upamiętnienia wydarzeń religijnych (np. poświęcenia miasta czy kraju Sercu Jezusowemu)³³ lub jako wizerunki patronalne katolickich instytucji pod wezwaniem Najświętszego Serca. Potwierdzeniem tej triumfalistycznej tendencji w ikonografii Najświętszego Serca są instrukcje dla artystów zezwalające na przedstawianie Jezusa-Najświętszego Serca z insygniami Króla Wszechświata, czyli de facto dopuszczające łączenie ikonografii Serca Jezusowego z ikonografią Chrystusa-Króla.

Jeżeli chodzi o dewocyjną grafikę i galanterię, warto wspomnieć, że oprócz obrazków powielających przedstawienie jako jeden z wariantów Najświętszego Serca wizerunek wykorzystano także w kartce z życzeniami okolicznościowymi z okazji początku nowego wieku. W drobnej rzeźbie dewocyjnej wizerunek Jezusa-Najświętszego Serca z rozłożonymi rękoma walczył o prymat z figurkami przedstawiającymi stojącego Chrystusa wskazującego dłonią na swoje gorejące serce. Tego rodzaju przedstawienie pojawiło się z jednej strony jako rozwinięcie wizerunku Chrystusa w półpostaci wskazującego na widoczne na piersi serce, z drugiej zaś zakorzenione jest ono w przedstawieniach objawień opisanych powyżej. Powiązanie przedstawień Jezusa-Najświętszego Serca z ideą Bożego Miłosierdzia ma więc kilka przyczyn: po pierwsze jej ikonograficzne pokrewieństwo z Miłosiernym Chrystusem Thorwaldsena; po drugie przesunięcie ciężaru znaczeniowego w rozumieniu Miłości Bożej ku współczuciu Boga dla ludzi i miłosierdziu, które Jezus pragnie okazać grzesznikom, jeżeli tylko wynagrodzi się cierpienia jego Serca. Ustalenie się takich związków treści i obrazu doprowadziło do powstania nowej ikonografii Miłosierdzia Bożego, która bezpośrednio wzorowana jest na przedstawieniach Jezusa-Najświętszego Serca. Jest to obraz

Jezu ufam Tobie namalowany w roku 1943 przez Adolfa Hyłę zainspirowanego objawieniami siostry Marii Faustyny Kowalskiej. Wizerunek cieszący się obecnie wielką popularnością wśród polskich katolików w związku z beatyfikacją siostry Faustyny oraz rosnącym kultem Miłosierdzia Bożego w wersji opartej na jej objawieniach, powstał jako trzecie przedstawienie tej treści, w pięć lat po śmierci wizjonerki. Obraz, którego mniej lub bardziej udane kopie i repliki znaleźć można obecnie w większości polskich kościołów, przedstawia stojącego Jezusa w jasnej szacie, który lewą dłonią dotyka własnej piersi w miejscu, w którym anatomicznie znajduje się serce człowieka, a spod jego palców bije światłość. Dwie wiązki promieni biegną ukośnie ku dolnym narożnikom obrazu; lewa z nich ma barwę białą, a druga czerwoną. Prawa ręka Jezusa uniesiona w jest geście błogosławieństwa, a na wstędzie pod jego stopami umieszczony został napis *Jezu ufam Tobie*.³⁴ Nie jest to więc stricte przedstawienie Najświętszego Serca, ponieważ samo serce nie zostało ukazane, jednak gest i postawa Jezusa pozostają identyczne jak na wizerunku, którym posłużyli się Los Costus w swoim pastiszu. Swoją wielką popularność przedstawienie Hyły zawdzięcza w dużej mierze temu, że od początku i bez przerwy znajdowało się w posiadaniu sióstr Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia, które były i są propagatorkami kultu. Obecnie reprodukcje obrazu Adolfa Hyły lub jego kopii, bardzo często zaopatrzone w tekst *Koronki do Miłosierdzia Bożego* należą do najpopularniejszych przedstawień dewocyjnych wśród Polaków zarówno w Polsce, jak i na emigracji. Niewątpliwie przyczynia się do tego także patriotyczna wymowa obrazu, na którym wychodzące z Serca Jezusa promienie mają barwy polskiej flagi.

Najświętsze Serce Jezusowe i polityka

Wspominałam już, że wizerunki Najświętszego Serca były apotropeionem, a zarazem symbolem noszonym przez powstańców wandejskich, podczas gdy przez jakobinów uważane za symbol antyrewolucyjny, za którego rozpowszechnianie można było trafić na gilotynę. Wrogi stosunek, jaki mieli zwolennicy Rewolucji Francuskiej do symbolu Najświętszego Serca, wynikał nie tylko z jego rojalistycznych konotacji, ale sięgał korzeniami XVIII-wiecznych kontrowersji dotyczących samego kultu oraz jego związku z działalnością jezuitów. Wrogami kultu Najświętszego Serca byli przeważnie oświeceniowo zorientowani wyznawcy racjonalizmu, którzy w naturalny sposób znaleźli się wśród zwolenników rewolucji, przez co równie naturalnie u przebywających na wygnaniu jezuitów zasłużyli sobie na miano „spisku jansenistów i masonów” [Sande van de, s. 213]; zaś o roli kultu Najświętszego Serca w zwalczaniu jansenizmu była wyżej mowa. Spiskowa teoria dziejów, u której początków leży dzieło ojca Barruel *Memoires pour servir a l'histoire du jacobinisme* (1796–97), uprawiana była z równym powodzeniem po obu stronach barykady; zwłaszcza kiedy po Kongresie Wiedeńskim rewolucyjne idee znalazły się w opozycji do nowej „dawnej władzy”. Jak silna była wiara w spisek jezuicki oraz do jakiego stopnia symbol Najświętszego Serca został w jego historię uwikłany, świadczy obraz Ary Scheffera (1795–1858) przedstawiający otrucie Klemensa XIV (papieża, który rozwiązał Towarzystwo Jezusowe), gdzie na piersi



Objawienie się Serca Jezusowego Małgorzacie Marii Alacôque, obrazek dewocyjny, 2 poł. XIX w.

mordercy wyraźnie widoczny jest symbol Najświętszego Serca. Najświętsze Serce było więc dla zwolenników rewolucji i jej idei nie tylko symbolem monarchii, ale także starego porządku wartości i struktur myślowych. Oczywiście w czasie wojny wandejskiej wierność królowi, który po uwięzieniu w Temple ofiarował Francję Najświętszemu Sercu, wysunęła się na pierwszy plan, niemniej symbol oznaczał nie tylko przywiązanie do osoby monarchy, ale także wrogość wobec republiki i jej laickich wartości. Tym właśnie konotacjom zawdzięczał symbol Serca Jezusowego swoją karierę za Pirenejami, zarówno wśród karlistów z wieku XIX, jak i tych, którzy poparli generała Franco.

Z drugiej strony kult Serca Bożego w wieku XIX nałożył się na europejski romantyzm i postromantyzm, wyrastające zresztą z tych samych siedemnastowiecznych źródeł „religii serca”, która w krajach protestanckich dała początek nurtom pietystycznym leżącym u źródeł sentymentalizmu [Campbell C.]. Pokrewieństwom rodzaju religijności propagowanej przez kult Najświętszego Serca z romantyczną modą na uczuciowość zawdzięcza on swoje powodzenie i rozwój w pierwszej połowie XIX wieku; do chwili, kiedy oficjalnie został uznany przez Kurie Rzymską za bardzo ważny, a potem najważniejszy kult chrystologiczny doby nowożytnej, o czym świadczy ranga nadana świętu oraz obchody jubileuszu końca wieku. Przedstawienia Najświętszego Serca, które na przestrzeni wieków odbyły długą ewolucję od pasywnych wizerunków Pięciu Ran do samodzielnej, triumfującej postaci Chrystusa z gorejącym sercem na piersi, odpowiadały zapotrzebowaniu na uniwersalny kult i symbol jednoczący Kościół katolicki, scentralizowany po Soborze Watykańskim I. Zgodnie ze słowami Leona XIII Serce Jezusowe stać się miało nowym *labarum*, pod którym Kościół przystępował do walki o rząd i zbawienie dusz.

Takie znaczenie miał wizerunek Najświętszego Serca w czasie hiszpańskiej wojny domowej, podczas której stał się

labarum Narodowego Katolicyzmu, który obok faszystowskiej Falangi był najważniejszym ze stronnictw politycznych, które udzieliły poparcia generałowi Franco. To jego identyfikacyjne znaczenie, które ukształtowało się już w czasie wojen karlistowskich, o których była mowa, zaakceptowane było przez obie strony. Świadczy o tym fakt, który miał miejsce na początku wojny domowej, w sierpniu 1936 roku. Jak wspomniano wyżej, Hiszpania poświęcona została Najświętszemu Sercu Jezusa w roku 1919, a cała uroczystość odbyła się niedaleko Madrytu, gdzie w miejscowości Getafe na wzgórzu Cerro de los Angeles wzniesiono ogromną statuetę Najświętszego Serca. Od tego czasu w propagandzie religijnej Cerro de los Angeles nazywano Sercem Hiszpanii, a miejsce stało się pielgrzymkowym centrum Kultu Najświętszego Serca. Tuż po wybuchu wojny domowej republikańskie wojska wysadziły w powietrze figurę Jezusa, dokonując uprzednio jej symbolicznego rozstrzelania. Frankistowskie środki masowego przekazu zareagowały natychmiast publikując zdjęcia figury Najświętszego Serca przed plutonem egzekucyjnym³⁵, fotografie zrujnowanego pomnika oraz opis wydarzeń, który bardzo szybko przyjął postać opowieści hagiograficznej. Zgodnie z nim rzecz stać się miała 6 sierpnia, czyli w święto Przemienienia Pańskiego, który to dzień dodatkowo miał być pierwszym piątkiem miesiąca – dniem tradycyjnie poświęconym Sercu Jezusa. Oprócz rozstrzelania figury wojska republikańskie dopuściły się także zbrodni na pielgrzymach, którzy wówczas przybyli na Cerro de los Angeles, wśród których znajdowała się spora grupa dzieci.

W miarę zdobywania poszczególnych miast i miasteczek przez wojska Franco jedną z pierwszych czynności o wymiarze symbolicznym była intronizacja Najświętszego Serca w siedzibie władz gminy czy miasta oraz wystawienie figury

Jezusa – Najświętszego Serca w eksponowanym miejscu publicznym³⁶; nieraz symbol Najświętszego Serca włączano w projekt Pomnika Poległych, którego wystawienie także należało do czynności potwierdzających uniwersum symboliczne obowiązujące po wojnie domowej. Najbardziej monumentalnym przedsięwzięciem podjętym w tym duchu, acz nie zrealizowanym do końca była rozpoczęta tuż po zakończeniu wojny domowej budowa Narodowego Sanktuarium Wielkiej Obietnicy w Valladolid. Miasto wybrano ze względu na objawienia Najświętszego Serca w pierwszej połowie XVIII wieku, podczas których młody jezuita Bernard de Hoyos usłyszał obietnicę, że Najświętsze Serce zapanuje w Hiszpanii i czczone tam będzie bardziej niż gdziekolwiek indziej. W roku 1948 plany sanktuarium rozrosły się do monumentalnego założenia *Alkazaru Chrystusa Króla – Pomnika Hiszpanii i Świata Hiszpańskiego* [anachronicznie brzmiące określenie jest do dziś używane dla określenia wszystkich byłych kolonii] wzniesionego Serca Jezusa i Serca Marii. Realizacja ambitnych planów ograniczyła się jednak do wzniesienia i dekoracji bazyliki, gdzie w ołtarzu głównym znalazła się oczywiście figura Najświętszego Serca z rozłożonymi ramionami; ta sama ikonografia znalazła się na freskach sklepienia.

Równocześnie z intronizacjami Najświętszego Serca w urzędach i zakładach pracy upowszechnił się zwyczaj poświęcania Sercu Jezusa domów i mieszkań, który miał zresztą tradycję sięgającą początku wieku. Na mieszkańców nakładał on obowiązek wypełniania określonych praktyk religijnych oraz umieszczenia wizerunku Najświętszego Serca na eksponowanym miejscu w domu; zwykle oprócz tego umieszczano na drzwiach niewielką metalową plakietkę z takim samym przedstawieniem, która w potocznym odbiorze była legitymacją prawomyślności gospodarzy. Najświętsze Serce stało się w ten sposób jednym z nieodłącznych elementów symbolicznego uniwersum frankistowskiej Hiszpanii, a jego wizerunki konstytutywnym składnikiem jego ikonosfery.

Objawienie Serca Jezusowego Bernardowi de Hoyos, obrazek dewocyjny, pocz. XX w.



Sposób, w jaki symbol przeżywa czas

Wielopoziomowe konstruowanie znaczeń symbolu wizualnego oraz przesunięcia w jego polu znaczeniowym są w istocie sposobem, w jaki symbol przeżywa czas. W porównaniu ze słowem symbol wizualny jest bardziej uniwersalny; trzeba jednak pamiętać, że dzieje się tak kosztem znacznie większej otwartości interpretacyjnej. Konsekwencją tego jest bądź przesuwanie się znaczeń jednego symbolu, które czasem prowadzi do zmiany całego pola (Najświętsze Serce zmienione w Miłosierdzie Boże lub religijny symbol Serca Jezusa jako wizualny znak orientacji politycznej), bądź sytuacja, w której retoryczne figury, za pomocą których przekazywane jest znaczenie symbolu, tracą czytelność – w przypadku symbolu wizualnego owocuje to zmianą ikonografii, zanikiem pewnych typów i pojawieniem się nowych rodzajów przedstawień. Przedstawiony tyłem Jezus z obrazu *Los Costus*, z jednej strony odwołuje się do politycznego znaczenia symbolu, z drugiej należy do blasfemicznego nurtu współczesnej sztuki, która w większości wyrasta z protestu przeciwko totalizmom: ideologicznym, estetycznym i obyczajowym.

¹ Wiele uwagi poświęcił związkowi kiczu i totalizmu Milan Kundera w *Jarzie, Księżce Śmiechu i Zapomnienia* oraz *Nieznosnej lekkości bytu*; por. także Broch H., *Zło w systemie wartości sztuki*, [w:] *Wobec faszyzmu*, Warszawa 1987, s. 83-120

² Rodney Needham [1975] tworzy pojęcie „kategorii otwartych” odwołując się do Wittgensteinowskich rodzin znaczeniowych. Kategoria otwarta jest dynamiczna przez to, że jej charakterystykę określają cechy wszystkich elementów zaklasyfikowanych do niej. Potencjalnie można więc założyć sytuację, że w obrębie tej samej kategorii otwartej znajdują się dwa elementy nie posiadające żadnej cechy wspólnej, ponieważ ich charakterystyki jako „cząstkowe” mieścić się będą w ogólnym zbiorze wszystkich cech charakteryzujących kategorię. Włączenie nowego elementu, które najczęściej odbywa się na zasadzie asocjacji, automatycznie zmienia charakterystykę kategorii wzbogacając ją o nowe cechy.

³ Święto i oficjum o Pięciu Ranach wprowadzone zostało w XIV w.; msza połączona była z odpustami nadanymi przez Jana XXII i Innocentego VI.

⁴ Por. na przykład objawienia bł. Joanny de Valois czy św. Marii Magdaleny de'Pazzi oraz modlitwy zalecane przez kartuzja Gerechta z Landsbergu [Bainvel, s. 279 i nn. oraz 266 i 300].

⁵ Por. np. Pelikan 1989 czy Campbell T. 1991

⁶ Łacińskie wydanie jest o kilka lat późniejsze; *Cor Christi in coelis erga peccatores in terris*, Heidelberg 1658

⁷ Jaroslav Pelikan pisze: „Rzymskokatolicka doktryna Najświętszego Serca Jezusa znalazła swój protestancki odpowiednik w napomnieniach Gerharda Tersteegen: *Nasze serce w całości powinno stać się sercem Jezusa, tak by mógł on postawić na nim swą pieczęć i rzec: «To jest moje serce»*” [Pelikan s. 128]

⁸ Pozostała na nim do roku 1887

⁹ Często erylowanie bractwa było bezpośrednim następstwem prowadzonych przez jezuitów lub eudystów misji; powstanie pierwszego Bractwa Serc Jezusa i Marii (w Morlaix, z inspiracji samego św. Jana Eudes) papież Aleksander VII zatwierdził w roku 1666; w 1693 Innocenty XII zatwierdził i obdarzył odpustami Bractwa Najświętszego Serca zakładane przy klasztorach wizytek.

¹⁰ Np. opór biskupów włoskich z biskupem Scypionem Ricci na czele podczas synodu w Pistoii w 1786 r.; synod odrzucił kult Najświętszego Serca jako fałszywy dogmat, uznając go za nową, niebezpieczną i błędną doktrynę. Papież Pius VI w roku 1794 wyklął te określenia bullą *Auctorem Fidei*.

¹¹ Przeciwnikiem kultu był przede wszystkim cesarz Józef II, który wydał zarządzenia, by profesorowie uniwersytetów przeciwstawiali się „niedorzecznemu i fantastycznemu nabożeństwu” oraz wprowadził za rozprowadzanie książek dotyczących kultu Najświętszego Serca karę grzywny lub aresztu.

¹² W drugiej połowie XVIII w., już po oficjalnym zatwierdzeniu kultu, w modlitwie *Anima Christi* otwierającej *Ćwiczenia Duchowe* św. Ignacego (czyli jeden z najpopularniejszych podręczników życia duchowego) umieszczono dodatkowe wezwanie: *Cor Christi inflamma me!*

¹³ Warto pamiętać, że właśnie niestabilne relacje serca i uczuć były jedną z przyczyn odrzucenia kultu przez Świętą Kongregację Obrzędów w roku 1729

¹⁴ Np. Francja w 1915, Hiszpania w 1919, Polska w 1920

¹⁵ W Birmingham Museum of Art.

¹⁶ MN w W-wie, sygn. I 1982

¹⁷ Nabożeństwo do Serca Jezusa było bardzo popularne wśród wizytek od chwili powstania zgromadzenia, przede wszystkim za przyczyną św. Franciszka Salezego, który zalecał je św. Joannie Franciszce de Chantal; zalecenia te zaowocowały prywatnymi wizjami oraz aktami pobożności wielu sióstr, które poprzedziły objawienia św. Małgorzaty Marii. [por. Bainvel, s. 357-370]

¹⁸ Nazwa *detente* jest jednocześnie pierwszym słowem motta *Detente – el Corazon de Jesus esta conmigo*, które odpowiada francuskiemu *Arrete...*, natomiast nazwa *detentebalas*, której pierwszy człon stanowi znane z motta słowo „stój!” [*detente!*] w całości znaczy „stop-pociski” i dokładnie określa apotropeiczne funkcje obrazka.

¹⁹ Np. w Amiens w roku 1866 [Bainvel, s. 522].

²⁰ Termin „karlista” po wspomnianych wyżej wojnach stał się w Hiszpanii zwyczajową nazwą konserwatystów.

²¹ To znaczy takich, które były przedstawieniami obdarzonymi odpustami; nie „odpustowymi” w znaczeniu „kupionymi na odpuszczenie”, choć oczywiście to ostatnie pierwszego nie wyklucza.

²² Por. wyżej o symbolice stron ciała Jezusa i ranie w boku.

²³ Muzeum Miejskie w Bourges.

²⁴ Choć w związku z symboliką planu kościoła, który odzwierciedlać miał postać samego Jezusa, ołtarz umieszczono nie tradycyjnie po wschodniej stronie kościoła, lecz po północnej, czyli tam, gdzie znajdować się miało przebite serce Zbawiciela.

²⁵ Z roku 1891

²⁶ Obecnie obraz znajduje się w kaplicy po prawej stronie ołtarza, która w 17 października 1920 (pierwsze wspomnienie Małgorzaty Marii po jej kanonizacji) poświęcona została Najświętszemu Sercu.

²⁷ Aktualne miejsce przechowywania obrazu nieznane.

²⁸ Na obrazkach dewocyjnych obraz Batoniego bywa reprodukowany do dziś, choć jego popularność spadła w porównaniu z wizerunkami, których redakcja uznana została za bardziej kanoniczną, czyli takimi, gdzie serce ukazane jest nie w ręce, lecz na piersi (na szacie) Jezusa.

²⁹ Kościół San Francesco a Ripa w Rzymie.

³⁰ Por. np. druk ulotny z katalońskimi tekstami modlitw na czerwiec – miesiąc Serca Jezusowego, na którym półpostaci Jezusa wykadrowanej z *Obnażenia z szat El Greca* dorobiono na piersi świetliste serce lub obrazek dewocyjny podpisany Najświętsze Serce Jezusa, na którym przedstawienie Chrystusa inspirowane jest niewątpliwie którymś z wizerunków powtarzających *Grosz Czynnosowy* Tycjana; i w tym wypadku na piersi dodano promieniące serce. [oba obrazki w zb. aut.]

³¹ Por. np. obraz pędzla św. Brata Alberta (Adama Chmielowskiego) przedstawiający scenę objawienia się Najświętszego Serca Małgorzacie Marii. [1880; Kraków, klasztor ss. Albertynek].

³² 1829

³³ Por. np. posąg na Cerro de los Angeles (1919; Aniceto Marinas i Carlos Maura y Nadal) upamiętniający poświęcenie Hiszpanii Najświętszemu Sercu, który odegrał bardzo ważną rolę w symbolicznym uniwersum wojny domowej.

³⁴ Opis widzenia oraz polecenie wymalowania obrazu z podpisem por. *Dzienniczek...* s. 22. [22 lutego 1931]

³⁵ Niektórzy historycy twierdzą, że zdjęcia prawdopodobnie były fotomontażem [inf. ustna od prof. A. Pizarro Quintero z Madrytu].

³⁶ Największą i najbardziej znaną realizacją w tym duchu jest Najświętsze Serce z San Sebastian.

BIBLIOGRAFIA

Bainvel J. V., *Kult Serca Bożego. Teoria i rozwój*, Kraków 1934
Bauer G., *Encyclopedia of Biblical Theology*, London 1970, t. I, s. 360-363
Campbell C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Oxford 1987
Campbell T. A., *The Religion of the Heart. A Study of European Religious Life in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Columbia 1991
Dictionnaire de spiritualite, Paris 1953, t. II, s. 1023-1050
Dzienniczek Sługi Bożej S. M. Faustyny Kowalskiej, Kraków 1981
Katarzyna ze Sienny św., *Dialog*, Poznań 1987
Lannon F., *Modern Spain: the Project of a National Catholicism*, [w:] *Religion and National Identity*, Oxford 1982, s. 567-590

Leon XIII, *Annum Sacrum*, [w:] *Zawierzyliśmy Miłości*, Kraków 1972, t. II, s. 143-151
Margerie de B., *Histoire doctrinale du culte ou Sacré-Cœur de Jesus*, Paris 1992
Pelikan J., *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, Chicago 1989, t. V, s. 118-173
Pius XII, *Haurietus Aquas*, [w:] *Zawierzyliśmy Miłości*, Kraków 1972, t. II, s. 167-203
Sande van de A., *Freemasons Against the Pope. The Role of Anti-Masonry in the Ultramontane Propaganda in Rome, 1790-1900*, [w:] *The Power of Imagery*, Rome 1992, s. 212-230
Wobec faszyzmu, [wyd.] Orłowski H., Warszawa 1987