

Renata Rogozińska

ikona

w sztuce XX wieku

WYDAWNICTWO WAM

© Wydawnictwo WAM

Na I stronie okładki wykorzystano pracę
Jana Berdyszaka „Miejsce rezerwowane”,
1973-1974, akryl/deska, 93 x 105 cm
(fot. z archiwum artysty)

Redakcja
Grzegorz Korczyński

Opracowanie graficzne, projekt okładki
Krzysztof Błażejczyk

ISBN 978-83-7505-242-8

WYDAWNICTWO WAM
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków
tel. 012 62 93 200 • faks 012 429 50 03
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY
tel. 012 62 93 254 – 256; faks 012 430 32 10
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

Zapraszamy do naszej
KSIĘGARNI INTERNETOWEJ
<http://WydawnictwoWAM.pl>;
tel. 012 62 93 260; faks 012 62 93 261



SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE	5
CZEŚĆ I	
STROME ZBOCZA GÓRY ATHOS	19
Schizma w sztuce chrześcijańskiej	21
Neobizantynizm w sztuce XIX wieku	31
Ikona a Kościół katolicki w XX wieku	51
Ikona w granicach Rzeczypospolitej	59
CZEŚĆ II	
SZTUKA XX WIEKU A PRZEBÓSTWIONA RZECZYWISTOŚĆ IKONY	71
Tchnie duch antymimetyzmu	73
Święty Łukasz i Panna Maria	78
„Ikonowa Pompeja” w Rosji	83
Od „doketyckiej” abstrakcji do ikony pop-kultury	101
CZEŚĆ III	
RECEPCJA IKONY W POLSCE	143
„Harmonie narkotyzujące jak opium”. Ikona w sztuce dwudziestolecia międzywojennego	145
Esencjalizm metafizyczny lat 70. XX wieku	152
Figur-racje	165
Przestrzeń mroczna – przestrzeń świetlista	230
Jako w niebie tak i na ziemi. Jerzy Nowosielski i jego „szkoła”	253

CZEŚĆ IV

TRZYNASTU ARTYSTÓW WOBEC IKONY 271

Bóg jest za daleko. Jerzy Nowosielski	273
Życie w świetle cerkwi. Małgorzata Dmitruk	303
Rytuały codzienności. Romuald Oramus	309
Ciekawość transcendencji. Witold Damasiewicz	319
Nic w mandorli. Jan Berdyszak	329
Pociąg do zaświatów. Jacek Dłużewski	343
Ikonostasy nadziei. Henryk Musiałowicz	353
Tajemnica ósmego dnia. Karolina Aszyk	363
Ucieczka do Bizancjum. Anna Myca	371
Szukając Oblicza. Wojciech Sadley	379
Ikona jako stan ducha. Marian Waldemar Kuczma	389
Każdego dnia o świcie. Zbigniew Treppa	395
Drogi przemian. Andrzej Bednarczyk	405

POSŁOWIE 419

SUMMARY 424

BIBLIOGRAFIA 427

INDEKS ARTYSTÓW 441

SPIS ILUSTRACJI 447

SŁOWO WSTĘPNE

W drugiej połowie XX stulecia obserwować można swoisty renesans malarstwa cerkiewnego na Zachodzie, w krajach tradycyjnie katolickich i protestanckich. Ikona spotykana w kościołach i zborach, czczona we wspólnotach religijnych, prezentowana w muzeach i niezliczonych galeriach artystycznych, przemycana przez granice, kupowana na prestiżowych aukcjach sztuki i ulicznych „pchlich targach”, tworzona z zachowaniem dawnych reguł i wzorów, a także podrabiana, parafrazowana, reprodukowana ma do dziś swych wielbicieli na całym świecie. O wielkim prestiżu i powodzeniu, jakim cieszy się malarstwo typu bizantyjskiego, i to niezależnie od światopoglądu czy wyznania, świadczy ogromna, wręcz trudna do ogarnięcia liczba publikacji na jego temat. Wznawiane są systematycznie dzieła wielkich teologów i izografów – klasyków wiedzy o sztuce prawosławia, które szybko znikają z półek księgarskich. I wciąż pojawiają się nowe. Bogata literatura oraz obszerne galerie ikon, dawnych i tworzonych współcześnie, istnieją również w Internecie. W najobszerniejszej obecnie witrynie internetowej poświęconej ikonie można obejrzeć cztery tysiące średniowiecznych ikon, fresków i mozaik pochodzących z Bizancjum oraz siedem tysięcy najwybitniejszych ikon powstałych w naszych czasach, jak również zapoznać się z dorobkiem artystycznym poszczególnych krajów, szkół, pracowni, malarzy, uzyskać szczegółowe informacje w dziedzinie ikonografii, zasobów muzealnych, bibliografii¹. Ikona na trwałe zadomowiła się w naszej kulturze i zajęła poczesne miejsce w muzeum wyobraźni mieszkańców Zachodu.

Przemiany polityczno-gospodarcze wywoływały w ubiegłym wieku kilka fal emigracji z chrześcijańskiego Wschodu do Europy Zachodniej.

¹ <http://www.Iconexplained.com>, stan na 15 kwietnia 2008.

Nadto otwarcie granic, ruch turystyczny, studia, kontakty zagraniczne, media przybliżyły prawosławiu wraz z całym jego bogactwem życia religijnego.

Zauważenia godny jest dynamizm twórczy oraz oddziaływanie ośrodków prawosławnych na życie religijne Zachodu. Zwłaszcza emigracja rosyjska we Francji emanuje poprzez słynny Instytut Teologiczny St. Serge w Paryżu. Do wybitnych postaci środowiska francuskiego należy zaliczyć teologów S. Bułgakowa, L. A. Uspienskiego czy też ikonopisarza o. G. Kruga promieniujących na całą Europę Zachodnią. Wielkie skupiska prawosławnych Greków i Serbów ubogacały swoim wpływem nowe otoczenie. Prawosławne budowle sakralne traktowano jako świadectwo wiary, a wykonywanie prac ikonograficznych powierzono najbardziej utalentowanym izografom (w Niemczech N. Szelechow, A. Russak, w Finlandii N. Walano, o. archimandryta Zinon). Zwłaszcza Cerkiew grecka ukazuje piękno i możliwości współczesnej ikonografii bizantyjskiej. To jest jednak tylko fundament pod fenomen lat osiemdziesiątych spotęgowany w obecnym dziesięcioleciu – powołaniem wielu do pisania ikon².

Rzeczywiście, w ostatnich dekadach XX wieku zaczęły powstawać na Zachodzie szkoły ikonograficzne, zwłaszcza przy potężnych prawosławnych wspólnotach duszpasterskich. Przykładem mogą być choćby kursy ikonograficzne w Niemczech, organizowane pod patronatem Władyki Longina w Düsseldorfie oraz w Austrii przez ikonopisarzy z Grecji i Serbii. Co ważniejsze, zaczęto tam stawiać kursantom wysokie wymagania duchowe i przywiązywać znaczenie do talentu malarskiego. Ikonograf powinien wszakże prowadzić intensywne życie religijne, skupiać w sobie cechy artysty, wizjonera, teologa i kontemplatyka. Do ikonopisarzy adresowane jest czasopismo „Hermeneja” wydawane od kilkunastu lat w Niemczech. Poruszany jest w nim bogaty wachlarz zagadnień: szkoły i style ikonograficzne, historia rozwoju ikonografii, motywy i typy ikonograficzne, konserwacja ikon, złotnictwo, rodzaje i walory pigmentów naturalnych,

² O. B. J. Alter, *Ekumenizm ikony*, [w:] „Arche”, nr 25/1997.

receptury, właściwości werniksów – olify, cechy charakterystyczne ikon staroobrzędowców itp.³.

Wobec rozległego zainteresowania ikoną, walorami jej formy, głębią i bogactwem treści teologicznych oraz intensywnie duchowym klimatem nie dziwi fakt, że stała się ona współcześnie ważnym źródłem inspiracji artystycznych. Zainicjowane w XIX wieku, wzmożły się z początkiem ubiegłego stulecia i do dzisiaj stanowią istotne zjawisko w sztuce o ambicjach metafizycznych. Wbrew nierzadkim opiniom o skostnieniu ikony, jakoby zastygłej w martwej figurze stylistycznej, odciętej od świata sztuki gorsetem konserwatywnych reguł krępujących artystę, stanowi ona w istocie rezerwuar form i środków obrazowania o dużym potencjale artystycznym i „energetycznym”, zdolnym zapłodnić wyobraźnię twórców reprezentujących, co godne podkreślenia, różne postawy i konwencje w sztuce. Pisząc o „formie” malarstwa prawosławnego jako o przedmiocie artystycznych fascynacji, trzeba wziąć przy tym pod uwagę nie tylko jego kształt zmysłowy, a więc rodzaj materii malarskiej, kolor, walor, rytm, rysunek, morfologię postaci i przedmiotów, stosunki przestrzenne czy strukturę kompozycji. Chodzi nadto, a niektórym twórcom przede wszystkim, o „formę” (piękno) w rozumieniu neopłatońskim – spirytualistycznym i idealistycznym, jako odbłask świata nadzmysłowego w zmysłowym. Byłby to więc „kształt wewnętrzny”, transcendentny, idealny „wzór” odcisnięty w umyśle (duszy) artysty i w materii świata widzialnego. W tym znaczeniu forma jest jedna, obiektywna, istnieje niezależnie od aktu kreacji, a zmysłowy, zewnętrzny kształt dzieła jest jedynie jej medium. Artysta nie tworzy więc „formy”, lecz ją odkrywa, poszukuje dla niej najbardziej adekwatnych – „przeźroczystych” środków wyrazu. Szczególną predyspozycją do ujawniania nadprzyrodzonego statusu rzeczy i zjawisk cechuje się właśnie ikona, która dla wyznawców prawosławia jest niejako „pasem transmisyjnym” – nośnikiem i przekaznikiem sensów nadprzyrodzonych. To właśnie rewelacja „formy” doznanej za pośrednictwem ikony jest pierwszorzędym źródłem i powodem inspiracji malarstwem prawosławnym. Zaczerpnięte z niego kształty, a jeszcze

³ Tamże.

część srodki malarskiego wyrazu, wśród których pierwszorzędna rola przypada światłu, traktowane jako okruchy (symbole)⁴ owego „naczynia ducha”, za jakie uchodzi ikona, mają jedynie ułatwić artystom podążanie za „formą”, zbliżenie się do niej w ich własnym dziele, czy choćby tylko wskazanie na metafizyczne powody jego zaistnienia.

„Formotwórcze” malarstwo cerkiewne, zawierające w sobie sporą dozę myślenia abstrakcyjnego, równocześnie swoiście transfiguratywne, dysponujące dowolnie elementami porządku naturalnego, nie sprzyja więc jedynie pustej archaizacji, lecz często staje się pożywką dla nowego porządku, prowokuje artystów do rozlicznych transpozycji, przynoszących w efekcie rozwiązania nowatorskie, wizualnie odległe od pierwowzoru i naznaczone piętnem indywidualizmu. Ich wewnętrzna autonomia gwarantuje autentyczność przeżyć i myśli artysty, który „prześca” zaczerpnięte wzory przez filtr własnej osobowości i predyspozycji plastycznych, uformowanych w innych czasach i w oparciu o odmienne wzorce estetyczne aniżeli tradycyjna ikona. Prawdziwa sztuka nie znosi przecież wtórności, naśladownictwa, skrepowania. Nazbyt czołobitny bądź pełen bierności stosunek do ikony prowadzi często na manowce, rodzi w efekcie dzieła wtórne, jałowe, nieprzystawalne do współczesnej wrażliwości estetycznej i aktualnego obrazu świata. Z tego też powodu niewiele miejsca w naszych rozważaniach poświęcimy sztuce sakralnej – przeznaczonej na potrzeby kultu⁵. Jakkolwiek również na jej gruncie

⁴ Symbolem nazywano pierwotnie odłamany kawałek jakiegoś przedmiotu, którego brzeg pasował do brzegu pozostałej części tak, żeby można było je z sobą złożyć. Były znakiem rozpoznawczym (*tessera hospitalitatis*), który dziedziczono w rodzinach. Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 7.

⁵ Warto, dla jasności wyводу, uczynić rozróżnienie między „sztuką religijną” a „sztuką sakralną”. Pod terminem sztuka religijna rozumiemy sztukę biorącą sobie za cel refleksji artystycznej: tematy zaczerpnięte z Biblii, apokryfów, żywotów świętych, historii Kościoła i podobnych źródeł pisanych oraz pojęcia, idee, dogmaty religijne, o których naucza Kościół. Choć tak pojęta sztuka religijna ujmuje historię zbawienia jako ciąg obiektywnych wydarzeń i proces pozapodmiotowy, stwarzając dla nich ekwiwalent plastyczny, to jednak rodzi się często z wewnętrznej potrzeby artysty i nie zawsze powstaje z myślą o konkretnym przeznaczeniu. Dlatego też sposób ujęcia tematu cechować się może dowolnością i subiektywizmem. Przypadkiem szczególnym sztuki religijnej jest sztuka koś-

zauważyć można, i to wcale nierzadko, odwołania do ikony, to są one często – zwłaszcza w naszym kraju – pozbawione istotnych wartości artystycznych, a zatem i metafizycznej aury. W wielu znanych nam wypadkach mamy do czynienia jedynie z imitacją bądź parafrazą malarstwa prawosławnego, polegającą na powierzchownej „modernizacji” tradycyjnych wzorów, przepracowanych „w duchu” sztuki współczesnej. Dla niektórych artystów i księży, nie rozumiejących aktualnych przemian w sztuce, ikona stała się azyłem, spowodowała wycofanie się ku przebrzmiałym porządkom. Nie dotyczy to, rzecz jasna, malarstwa Jerzego Nowosielskiego i jeszcze kilku innych twórców, o których wspomnimy w kolejnych rozdziałach książki.

Wobec braku całościowych opracowań na temat współczesnej sztuki polskich kościołów, ewentualna weryfikacja powyższej opinii wymagałaby oddzielnych, długotrwałych badań, licznych kwerend i studiów porównawczych, możliwych do przeprowadzenia jedynie przez zespół badaczy. Rezygnując ze szczegółowej prezentacji sztuki sakralnej o inspiracjach prawosławnych, nie pominęliśmy jednak problematyki związanej z miejscem ikony we współczesnym Kościele, ponieważ nie pozostaje ona bez wpływu na sztukę powstającą także poza jego murami.

Obserwowana w dzisiejszych czasach zmiana stosunku Kościoła katolickiego do prawosławia, jaka dokonała się w rezultacie dialogu ekumenicznego, wytwarza nowy klimat sprzyjający dalszej popularności i artystycznej recepcji sztuki cerkiewnej. Można się spodziewać, że wobec tendencji do wzbogacania teologii zachodniej dziedzictwem teologii ikony oraz rosnącego zainteresowania ikoną różnych religijnych wspólnot, przyszłość przynieść może nowe, bardziej niż dotąd twórcze i świeże podejście do ikony również w sztuce o przeznaczeniu kultowym.

cielna, czyli – zgodnie ze sformułowaniem Soboru Watykańskiego II – sakralna, przeznaczona do kultu publicznego, złączona z Kościołem i jego funkcją. W sposobie przedstawiania i interpretowania historii świętej musi być zgodna z nauką Kościoła, odznaczać się większą dozą obiektywności i stosowności (*decorum*). Warto podkreślić, że granice między tak rozumianą sztuką religijną i sakralną są płynne i nie poddają się kategoryzacji. Zwłaszcza współcześnie wymiar podmiotowy i przedmiotowy łączą się w integralną całość, w której sfery: przedmiotowa i podmiotowa uzależniają się i określają wzajemnie.

Głównym przedmiotem naszych zainteresowań będą jednak dzieła tworzone poza Kościołem i nie przeznaczone dla celów dewocyjnych. Choć funkcjonują w przestrzeni świeckiej – w muzeach, galeriach, kolekcjach prywatnych, nie są pozbawione walorów medytacyjnych i ambicji przekroczenia rzeczywistości postrzeganej przez zmysły. Sytuują się one w kręgu sztuki o ambicjach metafizycznych, dążącej do wzniesienia się ponad „światowe” ograniczenia, do przekroczenia materii, a nawet psychiki i świadomości artysty, by sięgnąć ku temu, co ostatecznie nieosiągalne i niewyraźne. Jakby na przekór postępującej nieubłaganej sekularyzacji, w XX wieku tworzyła i dzisiaj nadal tworzy niemała liczba twórców reprezentujących różne kierunki artystyczne, którzy wciąż na nowo podejmują odwieczne starania, by „wyrzucić najgłębsze doświadczenia istoty (głębi) istnienia, albo Transcendencji, w szczególności zaś Transcendencji w immanencji (czyli w granicach bezpośrednio danego nam świata), albo istoty naszej egzystencji, transcendującej ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu i nieuchronności śmierci”⁶. Mówią o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu.

* * *

Od dawien dawna wiadomo, że dzieło artystyczne z wielkimi oporami poddaje się refleksji teoretycznej. Popularne przekonanie o nieadekwatności słów wobec środków wyrazu, jakimi operuje malarz, rzeźbiarz, (foto)grafik, a dziś także twórca performance czy instalacji multimedialnej, wyrasta z wielowiekowych doświadczeń. „Cóż może powiedzieć język, bez względu na to, jak prawidłowo zostanie użyty, w odniesieniu do fenomenu malarstwa, rzeźby czy struktury muzycznej – zapytuje Georg Steiner? Jak można w ogóle zwerbalizować *modus operandi* obrazu czy sonaty? [...] Gramatyczno-logiczny dyskurs jest zasadniczo sprzeczny z leksykonem i składnią materii, pigmentu, kamienia, drewna czy meta-

⁶ W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce*, <http://www.us.edu.pl/universytet/wieczory/>, stan na 16 kwietnia 2008.

lu”⁷. Zastrzeżenie to dotyczy, paradoksalnie, również malarstwa prawosławnego, które – jak żadne inne dzieło sztuki religijnej – doczekało się gruntownej konceptualizacji. Sprzyjało jej przekonanie o równorzędności dwóch dróg poznania Boga – słowa i obrazu, jakiemu do dziś hołduje Kościół wschodni. Nie znaczy to przecież, że jeden środek wyrazu może być swobodnie przenoszony na drugi. Czujemy to wyraźnie obcując z tradycyjną ikoną, zawładnięci siłą jej duchowego przekazu. Naszych uczuć nie wypowiedzą wówczas adekwatnie żadne, nawet najbardziej wzniosłe słowa.

Wobec ułomności języka, niezdolnego do adekwatnego opisu fenomenu twórczości artystycznej i werbalizacji przeżyć, jakich doznajemy w obliczu jej owoców, zrodziło się przeświadczenie, że najlepsze „odczytanie” sztuki daje ona sama. Dzieje się tak wówczas, gdy artyści w swych własnych pracach wykorzystują kształty i środki wyrazu zaczerpnięte z innego dzieła. Warunkiem znów jest jednak twórczy stosunek do pierwowzoru. Największą siłą przekonywania obdarzone są bowiem nie prace naśladowcze, lecz podchodzące do sztuki przeszłości w sposób swobodny, operujące zindywidualizowanym językiem plastycznym. Dlatego też za wyjątkowo cenny „przewodnik” po sztuce Ingresa uważane są rysunki i obrazy Salvadora Dalego, za najlepszego „krytyka” Velázqueza uchodzi Picasso, a cierpliwą medytację nad wielkością Pierra della Francesca odnajduje się w obrazach Cézanne’a⁸. Podążając tym tropem uznać trzeba, że szczególnie twórczy wkład do poznania apofatycznych źródeł ikony wniósł Kazimierz Malewicz, iż niezrównanej interpretacji jej mistycznego światła dokonał Yves Klein i Tadeusz G. Wiktor, a szczególnie głęboki namysł nad fenomenem acheiropity Chrystusa przyniosą dzieła Alexeja Jawlensky’ego, Zbigniewa Treppy, Wojciecha Sadleya. Niewykluczone też, że właśnie prace Jana Berdyszaka staną się dla niejednego odbiorcy inspirujące dla odczytania znaczeń, jakie niesie z sobą romb płomienisty, znany choćby z ikony *Zbawiciel na majestacie*, a twórczość Andrzeja

⁷ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1997, s. 17-18.

⁸ Tamże.

Bednarczyka stanowić będzie pierwszorzędnym komentarz do słynnej *Trójcy Świętej* Rublowa, dorównujący siłą przesłania i wyrazu najbardziej erudycyjnym opisom. Tak czy inaczej, twórczość zaprezentowanych artystów, jakkolwiek suwerenna pod względem wartości plastycznych i duchowych, skłania do nowego spojrzenia na fenomen ikony, wprowadza w jej złożoną i wieloznaczną rzeczywistość i jest zarazem świadectwem jej nieprzemijającego znaczenia.

Zanim przejdziemy do prezentacji problematyki książki, jej założeń i celów badawczych, wyjaśnić jeszcze należy, że słowem „ikona” (greckie *eicon* – „wizerunek”, „portret”) obejmujemy w niej głównie prawosławne wizerunki świętych i scen religijnych na drewnie, szczególnie z terenów dawnej Rusi, gdzie wykształciło się wiele szkół malarskich. Nie pomijamy jednak malowideł ściennych i mozaik integralnie związanych z architekturą, wykonanych według tradycyjnych kanonów ikonograficznych, ostatecznie wykrystalizowanych w Bizancjum w IX wieku. Obowiązują one również w obrazach na desce. Wszystkie one bywają współcześnie źródłem artystycznych inspiracji, a z teologicznego punktu widzenia ich istota i znaczenie są jednakowe.

* * *

Zawartość treściowa książki, podzielonej na cztery części, jest następująca. W części pierwszej („Strome zbocza góry Athos”) prześlędzono – z konieczności w sposób skrótowy – wpływ ikony na sztukę Europy Zachodniej w dawniejszych stuleciach. Poddano w niej również analizie przyczyny rozdźwięku między sztuką Kościoła wschodniego i rzymskiego, doprowadzającego w efekcie do ich rozejścia się. Sporo uwagi poświęcono także różnicom w zakresie rozumienia i funkcjonowania sztuki religijnej w obu obszarach chrześcijaństwa, tak w czasach minionych, jak i współczesnych, co stworzyło okazję do charakterystyki teologicznych podstaw i religijnych treści ikony jako rzeczywistości charyzmatycznej. W dalszej kolejności pojawiają się rozważania na temat źródeł obecnego renesansu ikony na Zachodzie, zwłaszcza na gruncie Kościoła rzymskiego. W podejmowanej dziś na jego gruncie refleksji teologicznej, a także w praktyce liturgicznej zauważyć można twórczą recepcję postanowień

Soboru Nicejskiego II. Nieco miejsca zajęło nam również przedstawienie *status quo* i roli Cerkwi prawosławnej oraz samej ikony w granicach Rzeczypospolitej, rozpowszechnionego w niej w kultu cudownych wizerunków na czele z ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej. W jednym z rozdziałów pierwszej części opracowania, ukazującej rozległy kontekst dwudziestowiecznych inspiracji sztuką cerkiewną, przedstawiono też jej recepcję w XIX wieku. Bardziej uważnie przyjrano się ostatnim dekadom stulecia, kiedy to malarstwo i mozaika typu bizantyjskiego wykorzystywane były zarówno przez pobożny nurt odnowy sztuki religijnej, jak i przez ekstremalne formy dekadencji.

W drugiej części książki, zatytułowanej „Sztuka XX wieku a przebóstwiona rzeczywistość ikony”, znalazły się rozważania poświęcone oddziaływaniom ikony na sztukę w tym stuleciu, w krajach zachodnich i Rosji. Otwiera ją rozdział, w którym znaleźć można charakterystykę modernistycznej reakcji na sztukę przeszłości, w tym również na tradycyjną ikonę. Rosnące zainteresowanie ikoną i jego artystyczne reperkusje, zaprezentowane zostały na tle alternatywnych zjawisk w sztuce (kulturze) XX wieku: desakralizacji, dehumanizacji, katastrofy semantycznej, skłonności do formalizmu, hermetyzmu i eksperymentatorstwa, a także fetyszyzacji brzydoty, służącej ujawnieniu najbardziej mrocznych i ekstremalnych stanów egzystencji człowieka. Widziane z tego punktu widzenia malarstwo cerkiewne, opisane w jego dążeniu do symbolizacji, sublimacji i eschatologizacji rzeczywistości, jawi się jako znacząca kontrpropozycja, oferująca formy i środki wyrazu przydatne do obrazowania świata niezdezintegrowanego, ukazanego w jego perspektywie metafizycznej.

W kolejnym rozdziale wiele uwagi poświęcono roli ikony w sztuce awangardy rosyjskiej („Ikonowa Pompeja w Rosji”). Twórczość artystów takich jak M. Łarionow, N. Gonczarowa, K. Petrow-Wodkin, V. Tatlin, a przede wszystkim K. Malewicz przedstawiono na tle historii odkrycia ikony w Rosji, towarzyszących mu wydarzeń i dyskusji artystycznych. Pozostałe rozdziały zawierają natomiast przykłady różnego typu inspiracji ikoną w twórczości kilkunastu artystów mieszkających i tworzących na Zachodzie. Niektórzy znani są jedynie lokalnie, ale inni jak: W. Kandinsky, P. Klee, P. Mondrian, C. Brancusi, M. Chagall, J. C. Orozco, A. Giacometti,

G. Roauault, A. Modigliani, A. Warhol, Y. Klein, A. Rainer, L. Fontana, D. Flavin czy B. Viola należą do czołówki światowej. Ich stosunek do ikony jest ogromnie zróżnicowany i stanowi wypadkową postawy twórczej, stylu artystycznej wypowiedzi, użytych mediów, czy wreszcie światopoglądu. Dla jednych kontakt z nią ma charakter jedynie epizodyczny, u innych owocuje okresowo dziełami o arcyważnym znaczeniu, dla jeszcze następnych staje się motorem całej twórczości. Z rozważań starano się natomiast eliminować artefakty ograniczone do stylizacji, nieadekwatne do aktualnego obrazu świata i sytuacji w sztuce.

Trzecia i czwarta – najbardziej obszerne części książki dotyczą już sztuki polskiej. Pierwszą z nich inicjuje krótki rozdział na temat inspiracji ikoną w dwudziestoleciu międzywojennym. Podobnie jednak jak w wypadku sztuki sakralnej, jest on jedynie sygnałem problemu, który wymaga gruntownego przebadania i opracowania, najlepiej w odrębnej publikacji. W rozdziale zatytułowanym „Esencjalizm metafizyczny lat 70.” wkraczamy już w problematykę artystyczną po II wojnie światowej. Na tle sytuacji, w jakiej znalazła się wówczas sztuka polska, zaprezentowano twórczość artystów dziś już starszego pokolenia – K. Głaza, J. Hałasa, W. Markowskiego, H. Musiałowicza, J. Nowosielskiego, W. Sadleya, J. Berdyszaka i W. Damasiewicza, inicjujących kolejną, różną od przedwojennej, fazę inspiracji sztuką cerkiewną. Twórczość Berdyszaka i Sadleya wprowadza nas w zagadnienie inspiracji „nie ręką ludzką uczynioną” ikoną oblicza Chrystusa, owocującej szeregiem przedstawień o treściach zbawczych i egzystencjalnych. Przy tej okazji omawiamy, między innymi, realizacje Z. Bajka, E. Kuryluk, T. Brzozowskiego, E. Muchy, A. Szapocznikow, J. Nowosielskiego, A. Mickiewicz, Z. Treppy, K. Aszyk, A. Okińczycy, M. Korbańskiego. Na osobną uwagę zasłużyła grupa obrazów inspirowanych czczoną w Polsce ikoną Matki Boskiej Częstochowskiej. Oba zagadnienia są w szczególności związane ze sztuką czasów stanu wojennego, sprzyjających tematami i treściom o rodowodzie nadprzyrodzonym i zarazem problematyce patriotycznej i egzystencjalnej. Równocześnie inicjują one rozważania poświęcone roli ikony w sztuce przedstawieniowej. Ilustruje je twórczość R. Oramusa, A. Mycy, M. Sobczyka oraz, w nieco innych kontekstach

problemowych, J. Modzelewskiego, E. Repczyńskiego, Ch. Mandziosa, M. Hrisulidisa, V. Piriankova, J. Rykały, K. Klimka, M. Daniec. Sporo uwagi poświęcono też twórczości artystów o korzeniach prawosławnych – zwłaszcza M. Dmitruk i L. Tarasewiczowi. W następnym rozdziale („Przestrzeń mroczna – przestrzeń świetlista”) przedmiotem zainteresowania jest problematyka inspiracji ikoną w malarstwie abstrakcyjnym, sygnalizowana zresztą już wcześniej, przy okazji prezentacji twórczości K. Malewicza i jego dwudziestowiecznych spadkobierców. Tu zajęliśmy się bardziej szczegółowo malarstwem takich artystów jak: A. Bednarczyk, I. Czwartos, H. Dąbrowska, A. Desperak, J. Dłużewski, K. Gliszczyński, K. Klimek, T. G. Wiktor, M. W. Kuczma, J. Kornacki, A. Molenda, W. Pawlak, W. Podrazik, E. Zawada. Niezależnie, prześlędzono rolę Jerzego Nowosielskiego – jego malarstwa oraz refleksji teologicznej i estetycznej w popularyzacji ikony w naszym kraju, zwłaszcza wśród artystów młodszego pokolenia.

Ostatnia, czwarta część publikacji ma odmienny charakter. Została w niej poddana analizie twórczość trzynastu artystów. Obrazuje ona bogate spektrum postaw i możliwości w dziedzinie adaptacji języka ikony oraz jej treści dogmatycznych, motywów ikonograficznych, środków obrazowania, duchowego wyrazu. Jakkolwiek pojawili się oni na kartach książki już wcześniej, to dopiero ujęcie w typie monograficznym pozwoliło na bardziej wnikliwą i zarazem zindywidualizowaną prezentację ich dorobku, na prześledzenie drogi prowadzącej do odkrycia ikony, jej roli w poszczególnych etapach twórczości, peregrynacji określonych wątków i motywów, czy wreszcie na przyjrzenie się wybranym realizacjom. W przypadku owej trzynastki, a więc K. Aszyk, A. Bednarczyka, J. Berdyszaka, W. Damasiewicza, J. Dłużewskiego, M. Dmitruk, M. W. Kuczmy, H. Musiałowicza, A. Mycy, J. Nowosielskiego, R. Oramusa, W. Sadleya, Z. Treppy, odniesienia do malarstwa cerkiewnego są długofalowe, przynoszą nader interesujące, a przy tym mocno zróżnicowane efekty artystyczne, stanowią istotne, niekiedy wręcz pierwszorzędne źródło twórczości.

SCHIZMA W SZTUCE CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Rok 843 był w dziejach ikony datą przełomową. W rezultacie ostatecznej klęski ikonoklastów, występujących przeciw świętym obrazom, ikona stała się wizytówką prawosławia, znakiem jego odmienności i suwerenności, identyfikatorem wiernych Kościoła wschodniego. Odrzucenie ikony jest w nim do dzisiejszego dnia równoznaczne z odrzuceniem prawosławnej tożsamości religijnej.

Decyzje VII Soboru Powszechnego w Nicei, odnoszące się do kultu ikony, zostały przyjęte jedynie przez Kościół wschodni. Do chwili obecnej ustalenia nicejskie, podjęte w roku 787, choć spotykają się z coraz większym zrozumieniem i zainteresowaniem Kościoła rzymskiego, a nawet – jak się jeszcze przekonamy – zaczynają przenikać do teologicznej refleksji nad istotą sztuki religijnej i jej rolą w liturgii, nie uzyskały na Zachodzie pełnej akceptacji.

Wszystko to nie znaczy, że powstały na terenie Bizancjum wizerunek osoby świętej lub wydarzenia zbawczego funkcjonował w całkowitej izolacji od wpływów świata zachodniego. Przeciwnie, między sztuką łacińską a prawosławną istniała przez wiele stuleci najściślejsza więź, owocująca wzajemną wymianą doświadczeń, zarówno artystycznych, jak i teologicznych i duchowych. Związkom owym sprzyjało wspólne pochodzenie obu gałęzi sztuki chrześcijańskiej – wschodniej i zachodniej, wyrosłych z tego samego pnia antycznej kultury grecko-rzymskiej. Należy pamiętać, że kiedy powstawały i rozpowszechniały się pierwsze ikony, Kościół nie był jeszcze podzielony. Sztuka Kościoła bizantyjskiego stanowiła jedynie wspaniałą odmianę w ramach powszechnego nurtu artystycznego. Z tego punktu widzenia ikony są rzeczywiście dziedzictwem

całego świata chrześcijańskiego¹. W 1054 roku nastąpiła Wielka Schizma, która podzieliła chrześcijaństwo na bizantyński Wschód i łaciński Zachód. Wydarzenie to ukazało dotychczasowe różnice, które wcześniej stanowiły bogactwo jedności. Tym samym wyznaczyło dwie oddzielne drogi rozwoju duchowego i artystycznego. Wielokrotnie jednak w toku dziejów krzyżowały się one z sobą, w efekcie czego oddziaływanie ikony na sztukę Zachodu (i odwrotnie) ma już wielusetletnią tradycję.

W średniowieczu wpływy bizantyjskie obejmowały kilkoma falami kraje Europy Środkowej i Zachodniej, znacząc pracami mozaikarzy i malarzy greckich nie tylko Rzym wieków VIII-IX czy Sycylię i Wenecję wieków XII-XIII, lecz nawet Hiszpanię i Anglię. Obok okresów szczególnego nasilenia tych wpływów, ciągłym strumieniem napływały drogą handlu i nierzadko rabunku ikony, kodeksy iluminowane, wyroby złotnicze, z kości słoniowej i emalii, wzbogacające nie tylko zachodni repertuar ikonograficzny, lecz także konwencje formalne².

W Italii malarstwo średniowieczne nie jest niczym innym jak malarstwem bizantyjskim. Nie mamy tam malarstwa romańskiego czy gotyckiego, jakie spotykamy w krajach zaalpejskich. Włoskie malarstwo ikonowe aż do czasów renesansu było ciągle zasilane nowymi siłami i nowymi ideami artystycznymi płynącymi z Bizancjum. Dopiero w malarstwie *trecenta* dokonało się zerwanie z tradycją ikony. Znane jest powiedzenie Cenniniego, że Giotto di Bondone przerobił malarstwo greckie na łacińskie. Klasa nowego zjawiska była odpowiednio wysoka, bo było ono reakcją na wspaniałą tradycję malarstwa bizantyjskiego³.

¹ A. A. Napiórkowski OSPE, *Z historii teologii świętych obrazów*, [w:] *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, pod red. A. A. Napiórkowskiego OSPE, Wydawnictwo M, Kraków 2003, s. 12.

² A. Różycka Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyjskiej*, [w:] „Znak”, nr 3/1994.

³ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 29.

Różnice między sztuką Kościoła wschodniego i zachodniego zaczynają się ujawniać ze zdwojoną intensywnością w czasach panowania stylu gotyckiego. Potęgującej się mniej więcej od XII wieku skłonności do antropomorfizacji obrazu Boga towarzyszy rosnąca dosłowność przedstawień, często pociągająca za sobą desakralizację sztuki religijnej. Podczas gdy w pierwszej fazie tej epoki obrazowana w sztuce prawda o Bogu wcielonym ujawnia się jeszcze, podobnie jak w ikonie, w symbiozie treści doczesnych i nadprzyrodzonych, to już sztuka XIV wieku przybiera postać zdecydowanie antropocentryczną. W odpowiedzi na pobożność ludową zmierza do czytelnego zobrazowania dziejów zbawienia, postrzeganych już nie tyle jako sakrament, ile jako ciąg zdarzeń dokonanych w konkretnym miejscu i czasie. Na plan pierwszy wkracza element historyczno-narracyjny, a w miejsce obrazu misteryjnego, symbolicznego, pojawia się obraz dewocyjny o wyraźnie eksponowanych funkcjach nauczających. Zbeletryzowana biografia Jezusa zastępuje natchnioną wizję zaświatów. W rezultacie, w wielu dziełach o temacie religijnym dochodzi do redukcji wymiaru „pionowego” (apofatycznego) na rzecz okoliczności czysto „horyzontalnych”, niejednokrotnie pozabawiających je wszelkiej tajemnicy właściwej treściom ostatecznym. Tracąc stopniowo moc numinotyczną, sztuka na Zachodzie staje się opowieścią o wcieleniu Słowa, o życiu świętych, przetradza się w „ilustrację pobożności”, „propagandę nieba”, by w końcu, na długie dziesięciolecia uwięznąć w repetycjach minionych stylów. Porzuca dawny święty język symboli, staje się coraz bardziej uczuciowa, subiektywna i autonomiczna w swych wartościach artystycznych. Artyści renesansu, wprowadzając perspektywę, grę światłocienia, optyczne złudzenie ostatecznie „schodzą na ziemię”, rezygnują z tajemniczej, irracjonalnej wizji rzeczywistości. Sztuka, wprawdzie ciągle zdominowana przez tematykę religijną, nie zawsze jest już sztuką sakralną w głębokim sensie tego wyrażenia. Chce zażywać dzisiejszego dnia, sławić wielkość człowieka i urodę świata oraz zachwycać czystym pięknem konstytuujących ją form. Tym niemniej licznym twórcom nowożytności udało się stworzyć dzieła porywające sugestią nadrealności, często jednak właśnie dzięki zastosowaniu środków wyrazu przekraczających doświadczenia naszych zmysłów.

Tymczasem malarstwo wschodnie pozostaje wierne odwiecznemu dążeniu do bezpośredniego uchwycenia pierwiastka transcendentnego oraz irrealistycznej konwencji obrazowania. Określenie owej manieri mianem „realizmu eschatologicznego” bądź „realizmu metafizycznego” mówi o ukierunkowaniu ikony na rzeczywistość transcendentną, wprawdzie wymykającą się poznaniu zmysłowemu, lecz za to żywo doświadczaną dzięki modlitwie, medytacji nad Słowem Bożym, czy wreszcie na drodze przeżyć mistycznych. Silna więź z tradycją, sumiennosc w przestrzeganiu norm obrazowania religijnego i dominacja myśli apofatycznej uchroniły poetykę malarstwa ikonowego przed niebezpieczeństwem arystotelejskiej *mimesis* i nadmiernego dydaktyzmu.

Od czasu przełomu renesansowego ikona, mierzona kryteriami realizmu, pozbawiona została w oczach zachodniego świata sztuki wszelkich zalet artystycznych. Raziła monotonna powtarzalność ujętych frontalnie figur, płasko położonym kolorem, brakiem głębi zarówno optycznej, jak i psychologicznej. Aż do XIX wieku traktowano ją, na równi z całą kulturą bizantyjską, jako efekt dekadencji i zbarbaryzowania tradycji antycznej. Jedynie wśród wiernych cieszyła się nadal znaczną popularnością. Świadczy o tym popyt na ikony malowane na Krecie. W XVI wieku handlarze sztuką kupowali je tam setkami, by z zyskiem odsprzedać w krajach Europy Zachodniej. Niejedno źródło pochodzące z okresu dojrzałego renesansu mówi wręcz o „przemysłowej” produkcji ikon „made in Crete”. Upodobanie do ponadczasowych form w sztuce religijnej musiało w owych czasach być w kościołach zachodnich równie silne jak obecnie⁴.

* * *

Wielowiekowa obecność ikony w świątyniach Europy Zachodniej nie niweluje wielkich różnic w znaczeniu oraz funkcjonowaniu sztuki religijnej na obu obszarach podzielonego chrześcijaństwa. Zaznaczyły się one już w IV i V wieku, kiedy to w Kościele łacińskim zwracano uwagę na

⁴ Szerzej omawia to zjawisko R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne, całuny*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1999.

doktrynalną i poznawczą użyteczność sztuki. Z czasem, ten doktrynalny sposób traktowania przedstawienia religijnego, podporządkowanego funkcjom informacyjnym i katechetycznym stanie się jedną z głównych właściwości sztuki Kościoła rzymskokatolickiego. Ma to istotny związek z dominującą rolą słowa w kulturze łacińskiej. Obraz pełni w niej jedynie funkcje podrzędne i zastępcze wobec przekazu literackiego. Pozycja sztuki była i jest w naszym Kościele bez porównania niższa, aniżeli Pisma Świętego. Służyła ona nie tylko do ozdoby sakralnego wnętrza i uświetnienia liturgii, lecz stanowiła również wizualny komentarz do opowieści zawartych w Biblii i innych tekstów religijnych; do dzisiaj pozostaje ściśle związana z interpretacją dogmatów i przesłaniem moralizującym. Symbol obrazowy zamiast uobecniać świętość, jak się to dzieje w wypadku ikony, zostaje zredukowany do znaku, którego naczelną funkcją jest przedstawianie tematu religijnego. W ten sposób sztuka obrazowania została poddana regułom analogicznym do reguł syntaktyki i retoryki; regułom budowania i interpretacji tekstów⁵. Sobór Trydencki, który odegrał wobec sztuki zachodniej w XVI w. podobną rolę, jak VII Sobór Powszechny wobec Bizancjum, obronił przedstawienia religijne przed radykalizmem kalwińskim i częściowo luterzańskim zalecając, aby sztuka była nauczaniem, utwierdzaniem w wierze, a jest to zadanie praktyczne.

Niezwykłemu rozkwitowi i wyrafinowaniu piktograficznej narracji towarzyszyła postępująca liberalizacja Kościoła zachodniego w zakresie konwencji obrazowania, coraz bardziej zależnych od fantazji i sprawności warsztatowej artysty. Różnorodność, a przede wszystkim zmienność środków wyrazu, nieznana w tym stopniu sztuce prawosławia, szła w parze z niepowtarzalnym charakterem licznych szkół regionalnych i twórczych indywidualności oraz z adaptacją rozlicznych form i motywów ikonograficznych, czerpanych z najróżniejszych, także pozachrześcijańskich tradycji, zarówno z antyku grecko-rzymskiego, jak i ze sztuki celtyckiej, arabskiej, żydowskiej, a nawet z odległej duchowo i geograficznie sztuki

⁵ E. Wolicka, *Święty obraz – objawienie czy opowieść?*, [w]: „Znak”, nr 6/2004.

Mezopotamii. Na ową zmienność i różnorodność przemożny wpływ miała otwartość Kościoła zachodniego na zdobycze kultury i nauki, jego zainteresowanie człowiekiem, światem, rzeczywistością historyczną. W tym procesie nieustannych przemian nie brakowało jednakże momentów trudnych i działań ryzykownych. Okresom imponującej inwencji twórczej towarzyszyły momenty stagnacji, wyraźnego spadku poziomu artystycznego i głębi duchowej. Historia sztuki religijnej na Zachodzie jest historią niezliczonych arcydzieł, ale też wielu porażek, bezgłośnych wzlotów ducha artystycznego i jego spektakularnych klęsk, charakterystycznych zwłaszcza dla XVIII i XIX wieku.

Tymczasem chrześcijański Wschód nie traktował sztuki ani tak liberalnie, ani tak praktycznie. Prawosławie wypracowało kontemplacyjny i misteryjny sposób funkcjonowania ikony. Tam obraz jest nieomalże sakramentem, jest obecnością Trójjedynego Boga, a nie tylko środkiem przekazu treści religijnych. Cerkiew prawosławna woli nauczać przez piękno niż przez słowa. Dlatego niewiele jest w prawosławiu kazań, a do wiernych przemawia się przede wszystkim poprzez estetykę liturgii. W Kościele wschodnim ikona jest traktowana na równi z Pismem Świętym. Jako dzieło objawione przez Boga, a jedynie „spisane” przez malarza (wszak ikon się nie maluje – ikony się „pisze”!) posiada podobny sens liturgiczny, dogmatyczny i dydaktyczny. Tak jak skryba przepisuje księgę troszcząc się o każdą jotę i nie może sobie pozwolić ani na odrobinę wyobraźni, ponieważ obowiązuje go szacunek i wierność wobec objawionego oryginału, tak samo malarz malując ikonę nie może pozwolić sobie na zbyt daleko idącą inwencję twórczą, ponieważ jest ograniczony objawionym archetypem⁶. W ikonie pozostaje niewiele miejsca na indywidualną interpretację.

⁶ M. Janocha, *Wschód – Zachód. Dwie koncepcje sztuki sakralnej*, <http://www.kik.waw.pl/czytelnia-i-forum/chrzescijanski-wschod/wschod-zachod-dwie-koncepcje-sztuki-sakralnej/>, stan na 15 kwietnia 2007.

Równoważność ikony i Biblii potwierdził Sobór Nicejski II. Jak pisał Jan z Damaszku:

Oddajemy hołd Bogu, gdy czcimy księgi, dzięki którym słyszymy jego słowa. Podobnie dzięki malowanym podobiznom oglądamy odbicie jego kształtu cielesnego, jego cudów i ludzkich działań. Uświęcamy się, przeżywamy pełnię wiary, radujemy się, doznajemy błogości, wielbimy, czcimy, oddajemy hołd jego kształtowi cielesnemu. I oglądając Jego kształt cielesny, docieramy myślą, jak tylko to możliwe, również do chwały⁷.

Na gruncie prawosławia spotkać się można wręcz z przekonaniem, że ikona powołana do bycia „oknem ku Absolutowi” sięga jeszcze głębiej niż słowo w tajemnicę Boga. Ponieważ odnosi się do spraw wiecznych, nieprzemijających, sama nie podlega przemianom, ani w zakresie podstawowych zasad formalnych, ani tematów i motywów ikonograficznych⁸.

⁷ Za W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1962, s. 57.

⁸ Różnice między „dynamiczną” sztuką Zachodu a „stacycznym” malarstwem prawosławia mają jedno ze swych źródeł w odmiennych koncepcjach czasu. O ile Kościół łaciński, bazujący, zwłaszcza od św. Tomasza na Arystotelesie, akcentuje linearną koncepcję czasu, o tyle w Kościele wschodnim znacznie silniejszy akcent spoczywa na kolistym pojęciu czasu, na pojęciu czasu jako wiecznego trwania. „Konsekwencje tego są zupełnie niesłychane i trudno je przecenić, pisze M. Janocha. Tam, gdzie jest linearnie pojęcie czasu, tam jest pojęcie postępu, jest pojęcie drogi naprzód. Historia kultury zachodnioeuropejskiej jest właściwie drogą nieustannego postępu, historia sztuki jest historią nieustannie zmieniających się po sobie stylów. Istotną kategorią jest kategoria nowości, która w naszych czasach postmodernizmu wyraźnie już się zużyła i przeżywa kryzys. [...] Natomiast na Wschodzie nie ma czegoś takiego, nie ma w ogóle pojęcia postępu, jako istotnej kategorii. Tam istotną kategorią jest pojęcie wierności tradycji, wierności – na gruncie filozofii – idei, na gruncie teologii – objawieniu Boga, a zatem miarą sztuki, jej prawdziwości, jej piękna jest właśnie wierność, wierność tradycji. W związku z tym jawi się zupełnie różna koncepcja artysty. Na Zachodzie będzie indywidualizm z całym etosem artysty poszukującego, zbuntowanego, zwłaszcza od czasów renesansu. Na Wschodzie artysta, podobnie jak w naszym średniowieczu, bo pod tym względem chyba średniowiecze jest bliskie kulturze bizantyjsko-ruskiej (mówię o kulturze staroruskiej, bo potem to się zmienia), otóż w średniowieczu ten artysta będzie bożym rzemieślnikiem, będzie kimś, kto ma wiernie oddać tajemnicę Boga, zawartą w kanonach”. M. Janocha, *Wschód – Zachód. Dwie koncepcje sztuki sakralnej*, dz. cyt.

Jako rzeczywistość charyzmatyczna, objawiona przez Boga sztuka ikony poddana została kanonizacji. Kanon jest podstawowym warunkiem jej autentyczności i wartości liturgicznej. Obowiązując malarza ikon niemal od pierwszych chwil jej zaistnienia po dzień dzisiejszy, określa główne zasady formalne i ikonograficzne. Szczegółowe wytyczne co do sposobu przedstawiania osób świętych zawarte są w podręcznikach, niekiedy „ilustrowanych”, w których znaleźć można wzory postaci oraz wszelkie wskazówki techniczne. Hermeneje owe przekazywały nie tylko jaką wybrać deskę i w jaki sposób przygotować ją do malowania, jak wiązać kolory, kłaść złoto, przedstawiać figury i szczegóły symboliczne, ale także stanowiły drogowskaz życia duchowego, uczyły modlitwy, milczenia, ascezy. Jeszcze bodaj większe znaczenie w przekazie tradycji niż podręczniki miało nauczanie bezpośrednie – ustne przekazywanie nauk przez mistrza.

Kanon w ikonie można porównać do partytury utworu muzycznego. Zapis jest czymś jednym i niezmiennym, natomiast utwór może być wykonany na różne sposoby, lepiej lub gorzej i w tym wykonaniu istnieje miejsce dla sztuki i dla indywidualności. Podobnie jest z kanonem i jego interpretacją – konkretną ikoną. W wąskiej szczelinie istniejącej między kanonem i interpretacją ujawnia się we wspólny sposób geniusz największych artystów, jak Teofana Greka i Rublowa⁹. Kopiowanie uświęconych tradycją wzorców jest twórczym aktem, w którym kopiujący wczuwa się w twórczość mistrza, ożywiając ją własnym widzeniem. Z tego powodu nawet pozornie bierne kopiowanie bywa oznaczone pieczęcią indywidualizmu¹⁰.

Choć egzekwowanie kanonu przez Magisterium Kościoła pozostawiało artyście pewien margines swobody twórczej, co w rezultacie korzystnie wpłynęło na zróżnicowanie malarstwa ikonowego (w samej Rusi możemy się doliczyć czternastu szkół ikonograficznych), to jednak w swej

⁹ Tamże.

¹⁰ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. i oprac. ks. H. Paprocki, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 64-65.

istocie pozostało ono niezmiennie. Modyfikacjom ulegały jedynie cechy akcydentalne, „uboczne elementy świadomości plastycznej”¹¹. Trwałość form kanonicznych nie zapewniła jednak ikonie jednolicie wysokiego poziomu artystycznego. Podobnie jak sztuka religijna na Zachodzie, także ikona przeżywała okresy wzlotów i upadków. Te ostatnie nawiedzają ją ze wzmożoną częstotliwością począwszy od XVI wieku¹², osiągając swe apogeum w czasach nam współczesnych. Jest wielkim paradoksem, że zwiększanie się roli ikony na Zachodzie jest procesem równoległym do jej artystycznego regresu w samym prawosławiu.

* * *

Świętym pierwowzorem i zarazem figurą malarstwa prawosławnego jest scena Przemienienia Chrystusa na Górze Tabor (Mt 17, 2-6). Dzięki „daro-
wi formy”, jakim obdarzony został twórca ikony, możemy kontemplować światłość Przemienienia i przyjmować je zgodnie z naszymi zdolnościami. Jak światłość boskości przemieniła trzech apostołów wybranych przez Chrystusa, którzy na chwilę „przeszli od ciała do ducha”, tak też przemienienia spojrzenie malarza tworzącego w natchnieniu i poczuciu pewności prawdziwości widzenia. Jego ikona przemienia z kolei tego, kto ją

¹¹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony*, dz. cyt., s. 44.

¹² Czasy nowożytne przyniosły regres ikony. Pod wpływem sztuki zachodniej wiele ikon traci swój nierzeczywisty charakter i misteryjną aurę. Zwiększa się w nich liczba drugorzędnych detali, rozpraszających uwagę. W wieku XVI obserwujemy tendencję do wzrostu ilości scen na obrzeżach ikony, na skutek czego staje się ona wielosłownym opowiadaniem. Traci swoje centrum, a tym samym duchową koncentrację. Ikony z tego czasu są przeludnione. Na wzór sztuki zachodniej przemieniają się w książkę z obrazkami, którą można z zainteresowaniem oglądać. Z ikony znika stopniowo światłość, więc barwy tracą swą dźwięczność i czystość. Z kolei pod koniec XVII wieku tło staje się wyłącznie dekoracyjne tak, że tłumi działanie postaci. Do tradycji wchodzi zwyczaj upiększania ikon sukienkami, drogocennymi przedmiotami i koronkami. Z obrazu sakralnego ikona przemienia się w przedmiot handlowy i ze świata teologii przechodzi do świata targowo-rzemieślniczych relacji. Dalsze niekorzystne zmiany zachodzą w ikonie w czasach Piotra I. Szerzej piszą na ten temat: I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998 oraz B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony Rosyjskie XVII-XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

kontempluje i czyni wrażliwym na swe sekretne przesłanie¹³. Tymczasem za symboliczny obraz religijnej sztuki Zachodu uznać można inny znany motyw ikonograficzny, mianowicie scenę *Noli me tangere* („Nie dotykaj mnie”, J 20, 17)¹⁴. Dramatyczny gest Marii Magdaleny, która na próżno usiłuje zbliżyć się do Chrystusa Zmartwychwstałego, znakomicie oddaje sytuację artysty zachodniego, rozpaczliwie próbującego dotknąć umykającą mu świętość. Z jednej więc strony mamy niezachwianą pewność, jaka towarzyszyć powinna pracy ikonopisa pogrążonego w duchowej kontemplacji nieziemskiego obrazu, z drugiej bolesną świadomość twórczej bezsilności oraz poczucie względności i umowności wszelkich artystycznych reprezentacji boskości.

¹³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999, s. 253.

¹⁴ Za A. Mickiewicz, *Noli me tangere*, [w:] „Znak”, nr 6/2004.