

**Paweł Florenski**

**IKONOSTAS**  
**I INNE SZKICE**

Wybrał, przełożył i przypisami opatrzył:

ZBIGNIEW PODGÓRZEC

Wstęp: JERZY NOWOSIELSKI

Posłowie: WŁADYSŁAW PANAS

Wydanie II, poprawione i rozszerzone

INSTYTUT WYDAWNICZY PAX  
WARSZAWA 1984

Tytuły oryginałów:

*Troice-Siergijewa Ławra i Rossija*

*Chramowoje diejstwo kak sintiez iskusstw*

*Sofija*

*Ikona Błagowieszczanija s kosmiczeskoju simwolikoju*

*Moliennyje ikony priepodobnogo Siergija*

*Ikostas*

*Niebiesnyje znamienia*

© for the Polish Edition by Zbigniew Podgórzec, Warszawa 1981

ISBN 83-211 0465-7

# Spis treści

WSTĘP	4
LAWRA TROICKO-SERGIEJEWSKA I ROSJA	8
II	11
III	14
IV	16
V	22
VI	25
ŚWIĄTYNIA JAKO SYNTEZA SZTUK	27
IKONY SOFII MĄDROŚCI BOŻEJ	41
KOSMICZNA SYMBOLIKA IKONY ZWIASTOWANIA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNIE	62
IKONY MODLITEWNE ŚWIĘTEGO SERGIUSZA	66
II	68
III	71
IV	75
V	78
IKONOSTAS	91
ZNAKI NIEBIESKIE	195
ROZMYŚLANIA O SYMBOLICE KOLORÓW	195
POSŁOWIE	200
SZTUKA JAKO IKONOSTAS	200
1. PRESEMIOTYKA RAJSKA I SEMIOTYKA UPADKU	200
2. MIĘDZY NIEBEM I ZIEMIĄ	206
NOTA O AUTORZE	222

## WSTĘP

Pierwsze piętnastolecie XX wieku w historii kultury rosyjskiej zyskało sobie nazwę „rosyjskiego renesansu”. Jest to czas niebywałego rozkwitu sztuki, literatury (głównie poezji), myśli teoretycznej i krytyki, różnorodnych przejawów ożywienia filozoficznego w powiązaniu z nowymi intuicjami religijnymi i wolnymi prądami w zakresie życia duchowego. Można powiedzieć, że okres ten jest czasem, w którym dotychczasowy rozwój kultury i duchowości staroruskiej, jak i dorobek późniejszej rosyjskiej historii narodowej, uzyskały coś w rodzaju zwieńczenia. Powstała w tym czasie jakby pełna samoświadomość własnej kultury. Było to poczucie autentycznej tożsamości kulturowej – trzeba powiedzieć – najszczerzej humanistyczne. Własne wartości widziano i przeżywano w najpełniejszym, organicznym związku z kulturą Europy, z kulturą świata całego. Po szczególne elementy własnej tożsamości narodowej wyprowadzano z antyku helleńskiego i hellenistycznego oraz z szerszych jeszcze obszarów pamięci i świadomości historycznej.

Jedną z ważniejszych, a niewątpliwie nadzwyczaj oryginalnych postaci tego ruchu był znakomity teolog tego okresu (a i późniejszego dwudziestolecia – zmarł w 1943 r.) ojciec Paweł Florenski.

Świetnie zapowiadającą się karierę naukową rozpoczął po ukończeniu studiów matematycznych. Szybko jednak zakres jego zainteresowań nie tyle zmienił się, co niebywale poszerzył o nowe obszary. Filozofia, doświadczenie różnych aspektów życia duchowego, wreszcie twórczo podjęte i prowadzone dociekania teologiczne, związane z dotychczasowym, zapoczątkowanym przez Włodzimierza Sołowiowa, nurtem sofianistycznym lub sozologicznym.

Pełny rozwój systematyczny uzyskała sofiologia w okresie międzywojennym, w dziele innego wielkiego teologa rosyjskiego, ojca Sergiusza Bułhakowa (zm. w 1944 r.), już w czasie jego pracy w paryskim Instytucie Teologicznym im. św. Sergiusza z Radoneża. Była to jedna z najciekawszych postaci rosyjskiego renesansu – od ekonomii politycznej przeszedł do filozofii i teologii. Jednak bez pierwotnych przemyśleń i intuicji sofiologicznych Pawła Florenskiego trudno sobie wyobrazić dalszy ich rozwój w pracy Sergiusza Bułhakowa. Kapitalnym dziełem, swego rodzaju summą teologiczną, było powstałe tuż przed pierwszą wojną światową dzieło Florenskiego *Filar i podpora prawdy*.

Zdumiewający jest zakres tematyczny tego dzieła. Zasadniczy bowiem nurt rozważań teologicznych przewija się niejako na kanwie rozważań o wielorakich zjawiskach i doświadczeniach życia duchowego – poprzez matematykę, logikę, przeróżne wycieczki w kierunku nauk hermeneutycznych starożytności i średniowiecza, mistykę, zarówno wschodnią jak i zachodnioeuropejską, oraz analizę wielkiej ilości zjawisk z zakresu najszerzej pojmowanej historii sztuki, muzyki i, ogólnie biorąc, najróżniejszych spekulacji estetycznych.

Szczególnym przypadkiem tych właśnie spekulacji i zainteresowań są dociekania i dorobek literacko-krytyczny ojca Pawła Florenskiego w dziedzinie ikony.

Teraz, kiedy mamy ogromną i pełną erudycji literaturę na ten temat, trudno nam wprost pojąć oryginalność, odwagę oraz głębię odkrywczą tych prac. Czas bowiem, w którym powstawały – pierwsze i drugie dziesięciolecie naszego wieku – był okresem odkrywania ikony i jej integrowania z całością dorobku artystycznego sztuki światowej. Dotąd ikona była jedynie obiektem archeologicznym. Trzeba było dopiero doświadczeń artystycznych sztuki nowoczesnej, i to już tej bardzo rozwiniętej – pierwszych doświadczeń kubizmu, fowizmu, abstrakcji – i odkrycia sztuki afrykańskiej i prekolumbijskiej, słowem, tego wszystkiego, co stało się w sztuce pierwszych dziesięcioleci XX wieku, aby świadomość wartości ikony mogła zostać zasymilowana przez myśl artystyczną i teoretyczną naszych czasów.

I właśnie prace ojca Pawła Florenskiego były jednymi z pierwszych, a pośród pierwszych stanowiły najbardziej wszechstronną analizę ikony. Zjawisko ikony przedstawia on od razu w najpełniejszym i najszerszym kontekście teoretycznym, bo na tle problematyki teologicznej, na tle analizy plastycznej struktur formalnych, analizy wyprowadzonej już i stojącej na gruncie najbardziej aktualnej świadomości doświadczeń sztuki nowoczesnej.

W Rosji było to możliwe. Środowisko artystyczne i kulturalne Rosji z ostatnich lat przed pierwszą wojną światową dotrzymywało bowiem kroku Paryżowi, zarówno w sensie rozwoju świadomości teoretycznej, jak i w dziedzinie dokonań artystycznych. Było to więc środowisko w ówczesnym świecie, w zakresie problematyki artystycznej, najbardziej „poinformowane”. A w tym ogólnym stanie świadomości środowiska jedną z najbardziej „poinformowanych” osób był właśnie Paweł Florenski.

Studium *Ikonostas* jest na tyle obszerne i rozbudowane, że da czytelnikowi dobry i dość pełny obraz osobowości artystycznej Pawła Florenskiego. Zawiera ono wszystkie ważniejsze elementy jego warsztatu. A więc, przede wszystkim niebywale szeroki kąt widzenia problemu. Poprzez liczne i szeroko rozwinięte dygresje, prowadzące niekiedy do zmiany samej konwencji formalnej tekstu (np. miejsce, w którym systematyczny wykład przerwany zostaje przez fikcyjny dialog), poprzez zgłębianie tajników struktur formalnych i technologicznych, z wycuciem i fachowością pozwalającą podejrzewać autora o ukryte próby uprawiania tego malarstwa, prowadzi Florenski swe rozważania do poziomu bardzo ogólnych, bardzo estetycznych, bardzo filozoficznych i teologicznych rozważań.

Bierdiajew wyraził się o pisarstwie Florenskiego w ten sposób, że określił je i jego autora jako przede wszystkim estetę, estetę *par excellence*. Twierdził, że w swych dziełach stwarza Florenski „stylizowany” obraz prawosławia. Zapewne jest to stwierdzenie ze wszech miar słuszne. Bierdiajew, jako uczestnik ruchu i współtwórca „rosyjskiego renesansu”, był osobą bardzo kompetentną w ocenie zjawisk literackich i naukowych tej epoki. Przyda się to twierdzenie Bierdiajewa, również czytelnikowi polskiemu, z tym jednak zastrzeżeniem, że jest ono jedną z wielu możliwych ocen Florenskiego. Prawosławie jest wyznaniem, Kościołem, zjawiskiem religijnym tak skomplikowanym – w pojęciu niektórych badaczy nawet synkretycznym – że każda jego wizja teoretyczna z ambicjami pewnej syntezy musi być z konieczności wizją jakoś stylizowaną. Stylizacja w tym przypadku jest zabiegiem w ogóle uniemożliwiającym jakąkolwiek syntezę. Bez zastosowania stylizacji otrzymalibyśmy, w przypadku prawosławia i jego poszczególnych aspektów, tylko niespójny opis. Ale ten jakby zarzut stylizacji w całej rozciągłości odnosi się również do *Ikonostas*. Mimo to, trzeba powiedzieć, że ta cecha przedstawionego czytelnikowi polskiemu studium wcale nie umniejsza jego wartości poznawczych. A wartości poznawcze *Ikonostas* są dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, dotyczą samego przedmiotu studium – a więc wielorakich, bardzo głęboko ujętych aspektów samej ikony. Dotyczą one jednak w równej mierze innej sprawy. Poprzez lekturę tego tekstu zostajemy bardzo istotnie wprowadzeni w historię samego teoretycznego procesu rewindykacji ikony dla kultury światowej. Jest to bowiem jeden z pierwszych historycznie tekstów (jeżeli nie liczyć o dziesięciolecia wcześniejszych genialnych intuicji na ten temat Mikołaja Leskova – intuicji w swoim czasie absolutnie samotnych) dotyczących tej problematyki. Dopiero *Ikonostas* otwiera całą epokę pisarstwa na temat ikony, tak bardzo dziś obszernego. Więcej, *Ikonostas*, w

aspekcie teologicznym, otwiera możliwości – najpierw prawosławiu, a poprzez prawosławie całemu chrześcijaństwu – przyswojenia sobie i uświadomienia dogmatycznej zawartości ikony w życiu charyzmatycznym i sakramentalnym Kościoła.

Trzeba jeszcze powiedzieć parę słów na temat przekładu. Podjęcie się przekładu tekstów Florenskiego jest zadaniem tyle trudnym co niewdzięcznym. Jak się rzekło wyżej, Florenski we wszystkim, co pisał, był estetą. Ta jego właściwość odnosi się w największej bodaj mierze do jego stylu. Jest to styl kapryśny, słownictwo rozbudowane niepomiarownie, i to w kierunku pewnych subtelności języka rosyjskiego opartych na właściwej jemu terminologii teologiczno-sakralnej. Język polski nie posiada w ogóle ekwiwalentów wielu odcieni tej terminologii. Język polski rozwijał się w obszarze dość jednostronnie poddanym wpływom kultury religijnej łacińskiej. Natomiast dawna ruszczyzna i nowoczesny język rosyjski, obok elementów romańskich i germańskich, oparły swój rozwój na tysiącletniej tradycji starosłowiańskiej literatury duchownej i liturgicznej, a przez nią przejęły wiele elementów greki hellenistycznej i bizantyjskiej. Cały „rosyjski renesans”, w tym również pisma Pawła Florenskiego nasycone są niejako po brzegi tymi właśnie, tak trudno poddającymi się spolszczeniu, właściwościami i subtelnościami. Toteż tłumacz podejmujący się przekładu Ikonostasu w przekonaniu, że podejmuje pracę konieczną dla polskiego środowiska – musiał być świadomy trudności, niejednokrotnie nieprzezwyciężalnych, jakie nastęrcza oddanie wszystkich estetycznych walorów samego tekstu. Jest w tym wielka skromność i poczucie obowiązku wobec społeczności polskiej.

*Jerzy Nowosielski*

## ŁAWRA TROICKO-SERGIEJEWSKA I ROSJA

Paweł z Aleppo, archidiacon patriarchy antiocheńskiego, zwiedzając Ławrę<sup>1</sup> w XVII wieku (przybył tam 11 czerwca 1655 r.) wyrażał się o niej z największym zachwytem, jako o najpiękniejszym miejscu na ziemi. Wedle jego opinii cerkiew Trójcy Świętej jest „tak piękna, że wręcz nie chce się z niej człowiekowi wychodzić”. Nie mamy podstaw, aby wątpić w szczerść tej wypowiedzi. Wrażenia swe Paweł z Aleppo spisywał bowiem nie do druku, lecz wyłącznie dla siebie i swoich wnuków, a ogólnie dostępne stały się one dopiero w naszych czasach. Niesłuszne byłoby też, gdy chodzi o to świadectwo, wskazywanie na wschodnie krasomówstwo autora. Jeśli nawet jego arabska fantazja, a ściślej mówiąc ognisty temperament, zdolne były wchłonąć z otaczającego świata więcej wrażeń artystycznych niż przytępiona i ociążała wyobraźnia ludzi Północy, to przecież jednakowej ocenie poddawał wszystko, co widział, a wśród tego wszystkiego Ławra znalazła się jednak na wyjątkowym miejscu; najwidoczniej była tego godna. Prawdziwość świadectwa Pawła z Aleppo mimowolnie sprawdza na sobie każdy, kto choć czas pewien spędził w pobliżu „Domu Przenajświętszej Trójcy”, jak wyrażają się nasi kronikarze. Podczas turystycznego zwiedzania Ławry, już przy pierwszym przelotnym oglądzie odsłania się bogactwo nie tyle przytłaczające pod względem ilościowym, co dostarczające autentycznych przeżyć artystycznych. Istnieje jednakże jeszcze inny, znacznie bardziej subtelny urok Ławry, potęgujący się z dnia na dzień,

---

<sup>1</sup> Florenski się myli – monaster Troicko-sergiejewski w XVII wieku nie był jeszcze wyniesiony do rangi ławry.

Ławra (z greckiego laura) oznaczała pierwotnie wydzielona i otoczona murem część miasta. W Kościele prawosławnym zaczęto słowem tym określać powstałe w pierwszych wiekach ery nowożytnej większe zespoły klasztorne, w których skład wchodziły pustelnie anachoretów skupione wokół kaplicy lub kościoła, a ponadto szkoły duchowne, pracownie ikonograficzne i ośrodki homiletyczne. Ławra była więc swego rodzaju centrum, z którego promieniowała niejako duchowość religijna na większy obszar wdanej krainie lub państwie. W Rosji tytuł ławry nadano czterem ośrodkom życia monastycznego, a mianowicie: Kijowsko-pieczerskiemu (w 1688 roku), Troicko-sergiejewskiemu (w 1744 roku), Aleksandra Newskiego w Petersburgu (w 1797) oraz Poczajowskiemu na Wołyniu (w 1833 roku). Na czele ławry stoi przeor piastujący na ogół godność archimandryty i podlegający bezpośrednio synodowi biskupów, a nie władzy lokalnego biskupa.

Ławra Troicko-sergiejewska pierwszy człon swej nazwy zawdzięcza świątyni pod wezwaniem Trójcy Świętej wzniesionej przez św. Sergiusza w podmorskich lasach przy domkach eremitów. Drugi zaś – imieniu człowieka, który stworzył tutaj podwaliny życia monastycznego. Później, wokół monasteru powstała osada, którą nazwano Sergiejewem. Dzisiaj jest to miasto liczące ponad sto tysięcy mieszkańców i od 1930 roku noszące nazwę Zagorsk na cześć zamordowanego w latach dwudziestych rewolucjonisty Włodzimierza Zagorskiego. Na terenie ławry – będącej dzisiaj centrum rosyjskiego prawosławia – znajdują się siedziby niższego i wyższego seminarium duchownego oraz państwowe muzea sztuki i rzemiosł artystycznych. Co roku, w dniu patrona ławry św. Sergiusza (18 lipca), odbywają się na jej terenie wielkie uroczystości kościelne z udziałem najwyższych dostojników Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego i zaproszonych z zagranicy gości.



podczas zżywania się z tym zamkniętym światem. Urok serdeczny, przywodzący na myśl odległe chwile dzieciństwa, sprawiający, że Ławra staje się domem rodzinnym duszy tak dalece, że obczyzną zdają się być od tego momentu wszystkie inne miejsca, a to jedno prawdziwą ojczyzną, która wzywa do siebie swych synów ze wszystkich stron świata, w jakich by się znaleźli. Istotnie, najpotężniejsze wrażenia przeżyte gdzie indziej szybko wydadzą się mizerne i puste, gdy tylko przekroczy się próg domu świętego Sergiusza.<sup>2</sup> Nieprzekazywalność owego uroku polega na tym, że Ławra jako organizm stanowi kompozycyjną jedność. W grę wchodzi nie tylko estetyka, lecz również świadomość historyczna, również poczucie ducha narodu i odbiór państwowości rosyjskiej jako całości, nie mówiąc już o jakimś trudnym do uchwycenia, lecz niezłomnym przekonaniu, że właśnie tutaj, w Ławrze, kształtuje się, choć nie bardzo wiadomo jak, to, co w istotnym znaczeniu powinno nazywać się opinią publiczną, że tu ferowane są wyroki historii, tu dokonuje się ogólnonarodowy i równocześnie absolutny sąd nad wszystkimi przejawami życia rosyjskiego. Owa najwszechstronniejsza życiowa jedność Ławry, zarówno jako mikrokosmosu czy mikrohistorii, jak i swojego rodzaju konspektu bytu naszej Ojczyzny, nadaje Ławrze charakter noumenalny. Tu, bardziej niż gdziekolwiek indziej, wyczuwalny jest puls historii Rosji, tu skupione są najwrażliwsze i najczulsze zakończenia nerwów, tu Rosja urzeczywistnia się jako całość.

Podobnie jak portret malarski w porównaniu ze zdjęciem fotograficznym jest, jeśli można się tak wyrazić, nieskończenie bardziej esencjonalny, ponieważ w sposób zagęszczony sumuje „niejako wielorakość ludzkich emocji, które błona fotograficzna utrwała przypadkowo i jednostkowo, tak i Ławra, będąca artystycznym portretem Rosji jako całości, wytrzymuje porównanie ? każdym innym miejscem, które wobec niej jest zaledwie odbitką fotograficzną. W tym znaczeniu, można zaryzykować twierdzenie, Ławra stanowi urzeczywistnienie bądź objaw idei rosyjskości, entelechię, jakby powiedział Arystoteles. Oto gdzie należy szukać źródeł owego niewy tłumaczonego przyciągania Ławry. Przecież tylko tutaj, w noumenalnym centrum Rosji, człowiek czuje się jak w stolicy kultury rosyjskiej, wszędzie indziej natomiast – jak na prowincji czy na kresach. Tylko tutaj, powtarzam raz jeszcze, duch wlatuje z piersi, a ciało do woli może nasycić się wspańską

---

<sup>2</sup> Wsławiony cudami święty Kościoła prawosławnego zwany również „Radoneżskim” lub „z Radoneża”, dlatego że w puszczy w pobliżu miasteczka Radoneż (dziś wieś Gorodok) na górze Makowiec założył w 1340 roku pustelnię, która stała się zaczątkiem dzisiejszej ławry Troicko-sergiejewskiej. Św. Sergiusz (1314–1392) był synem bogatego bojara z Rostowa i przed postrzyżynami nosił imię Bartłomiej. Prawosławie ma rozbudowaną hierarchię świętości. Tytuł „priepodobnyj”, którym obdarzono św. Sergiusza stosowano wobec eremitów. Oznacza on „błogosławionego i zakonnika”. W języku polskim nie znającym tyłu odcieni świętości, co język rosyjski oddaje się go po prostu słowem „święty”.

strawą kultury. Oddalając się od owego środka równowagi życia rosyjskiego, owego punktu oparcia różnych rosyjskich sił życiowych, ztraca się pewność, a harmonijnemu rozwojowi osobowości zaczyna zagrażać specjalizacja i technizacja. Prawie już zbliżam się do słowa, które bodajże najlepiej określa miejsce nasycone duchową energią świętego Sergiusza, słowa, którego wciąż jeszcze waham się użyć ze względu na jego właściwe znaczenie. Słowem tym jest Antyk. Żyjąc z owym sercem Rosji, jedynej prawowitej spadkobierczyni Bizancjum, a za jego pośrednictwem – choć może nawet bez niego – i starożytnej Grecji, właśnie tutaj, w Ławrze, nawiedza człowieka uporczywa myśl o pokrewieństwie z antykiem helleńskim tego, co widzi przed sobą. Pokrewieństwie sięgającym owianych mgłą tajemnicy pierwocin kultury. Nie o zewnętrznym, a więc powierzchownym i przypadkowym naśladownictwie jest tutaj mowa, nawet nie o wpływach historycznych, bezspornych i oczywistych zresztą, lecz o pokrewieństwie duchowym kultury, o przynależności niejako do tej samej tonacji muzycznej. Porównać to można jedynie z pokrewieństwem rodzinnym, znaną jest bowiem rzeczą, że u członków tej samej rodziny, nawet przy braku podobieństwa zewnętrznego występują drobne nieraz cechy wspólne w rodzaju intonacji czy barwy głosu. I jeśli cała Ruś, w swym metafizycznym wymiarze, spokrewniona jest z Helladą, to w osobowości patrona duchowego Rusi moskiewskiej została wyrażona do tego stopnia doskonale harmonia helleńska z przetworzonymi artystycznie cechami charakteru duchowego Rusi, że sam w odniesieniu do Ławry albo, ściślej, całej dziedziny kultury stworzonej przez siebie, stał się – posłużmy się tu użytym już wyżej porównaniem – konterfektem w najczystszej formie wyrażającym ów byt duchowy, którym nasycona jest zewsząd Ławra jako całość. Jeśli przybytek świętego Sergiusza stanowi oblicze Rosji, dzieło najwznioślejszej sztuki, to sam założyciel jest jego prawzorem lub, posługując się terminem Goethego – prafenomenem, albo, stosując słownictwo ojczyste – obliczem jej oblicza. Przez „oblicze” rozumiemy tutaj najczystszy przejaw formy ducha, uwolnionego od wszystkich naleciałości i doczepnych nawarstwień, owo jądro wyłuskane z martwej skorupy, która kępuje jego zwoje. W świadomości Kościoła prawosławnego, nie tej ubogiej, rodem z podręczników teologii, lecz soborowej, formującej się pod wpływem ducha samoświadomości narodu, przybytek Trójcy Życiodajnej zawsze był i będzie sercem Rosji, a jego twórca, święty Sergiusz z Radoneża, „szczególny naszego carstwa rosyjskiego opiekun i stróż”, by użyć słów wypowiedzianych w 1689 roku przez carów Iwana i Piotra Aleksiejewiczów,<sup>3</sup> wodzem narodu rosyj-

<sup>3</sup> Chodzi o synów cara Aleksego – braci przyrodnych Iwana i Piotra, którzy jako dzieci (Iwan miał 15 lat, Piotr – 10) objęli wspólnie tron rosyjski w 1682

skiego, a może jeszcze lepiej – Aniołem Stróżem Rosji. Rzecz tutaj nie w wymiarach wielkości historycznej, jeśli przyrównamy go do innych świętych, lecz w szczególnej, twórczej więzi świętego Sergiusza z duszą narodu rosyjskiego. Gdy mówię o swoim ojcu, jako o wyjątkowym dla mnie człowieku, nie przeprowadzam tym samym jego porównania z innymi ojcami, lecz skupiam się na wyjątkowości jego postaci przez sam fakt, że jest moim ojcem. Podobnie, pragnąc poznać i zrozumieć duszę Rosji powinniśmy skoncentrować swe myśli wokół anioła ziemi rosyjskiej, Sergiusza, tym bardziej, że zarówno w ludowym jak i kościelnym ujęciu anioł stróż niezwykle bliski jest pojęciom filozoficznym: idei w rozumieniu Platona i formy w interpretacji Arystotelesa albo raczej entelechii, a nawet ideału, w późniejszym nieco wypaczonym znaczeniu tego słowa, jako czegoś hiperempirycznego, wyższego nad ziemski, duchowy byt, któremu za pośrednictwem twórczej działalności nadaje się realne kształty, przekształcając tym samym życie w kulturę. Aby zrozumieć Rosję należy zrozumieć Ławrę, aby jednak poznać Ławrę powinno się zgłębić osobowość jej założyciela, jeszcze za życia otoczonego nimbem świętości, wedle świadectwa jego współczesnych, „cudami słynącego starca”, świętego Sergiusza.

## II

Na czasy, w których żył święty Sergiusz, to znaczy na okres powstania Rusi Moskiewskiej, przypada jedna z największych katastrof kulturalnych. Mam na myśli schyłek Bizancjum. Święty Sergiusz urodził się bowiem około stu pięćdziesięciu lat przed ostatecznym upadkiem Konstantynopola, gdy zaś umierał, od wydarzenia tego dzieliło go około sześćdziesięciu lat. Na podobieństwo świecy, która przed zgaśnięciem rozpała się jasnym płomieniem, Bizancjum średniowieczne przed swym upadkiem przeżywa okres wspaniałego rozkwitu, jak gdyby pragnąc przed śmiercią, ze szczególną wyrazistością, powtórzyć i uzmysłowić wszystkim swą wspaniałość. XIV wiek upamiętnił się tak zwanym trzecim odrodzeniem Bizancjum albo renesansem Paleologów. Za panowania Paleologów wszystkie duchowe siły cesarstwa Romajów znów dochodzą do głosu – w ideologii, poezji, sztukach pięknych. Ruś starożytna zapala znicz swojej kultury bezpośrednio od świętego ognia Bizancjum, przejmując jako coś najcenniejszego Prometeuszowy ogień Hellady.

---

roku, oddając władzę faktyczną w ręce starszej siostry – Zofii. Po usunięciu regentki (umieszczona została w klasztorze Nowodziewiczym w Moskwie) późniejszy Piotr I Wielki objął ster państwa, sprawując władzę formalnie z bratem Iwanem V, aż do śmierci tego ostatniego w 1696 roku

W osobie świętego Sergiusza, jak w ognisku soczewki oka, skupiają się wszystkie osiągnięcia greckiej kultury. Rozbita w swej jedności i rozdrobniona w Bizancjum kultura – co zresztą stało się przyczyną jej upadku – tutaj, w tętniącym życiem sercu młodego narodu scalona została w sposób twórczy olśniewającą osobowością świętego Sergiusza. Od niej, od tego nowego ośrodka jedności, rozplývają się strumienie łask kulturalnych na cały naród rosyjski, aby dzięki niemu przybrać oryginalną formę wcielenia.

Przypatrując się historii Rosji, tkaninie kultury rosyjskiej, dostrzeżemy, że każda dosłownie nie prowadzi do tego prawężła. Moralność, koncepcja państwowości, malarstwo, budownictwo, literatura, oświata i nauka – wszystko to w prostej linii wywodzi się od świętego Sergiusza. W jego postaci naród rosyjski określił sam siebie, swoje miejsce historyczno-kulturalne, swoje zadania kulturalne, a uczyniwszy to otrzymał prawo historyczne do niepodległości. Na Kulikowym Polu,<sup>4</sup> z inspiracji i przy znacznym udziale Ławry, nastąpiło ukształtowanie się na Rusi narodu jako formacji historycznej. Od świętego Sergiusza *incipit* historia. Przypatrzmy się jednakże formie owej jedności wszystkich wątków i problemów kultury przejętej przez świętego Sergiusza od umierającego Bizancjum. Święty nie był, rzecz jasna, jakimś polihistorem czy politechnikiem łączącym w swej osobowości wszystkie części rozpadającej się kultury bizantyńskiej. Zetknął się on z greckim średniowieczem w szczytowym jego punkcie, w najgorętszym jego miejscu, w którym skupiają się wszystkie ogniste płomyki, tam też rozpalał żar swego ducha. Ów szczyt to religijno-metafizyczna idea Bizancjum szczególnie jaskrawym płomieniem rozświetlająca czasy świętego. Świadom jestem tego, że ci, którzy nie wnikają w sens kulturowo-historyczny sporów religijno-metafizycznych wewnątrz Bizancjum, nie ujrzą w nich nic poza dworsko-kościelnymi intrygami i teologiczną pedanterią. Natomiast ci, którzy zgłębią kontrowersje dogmatyczne omawianego okresu, uznają ogólnokulturowe i filozoficzne zasady ujęte w formuły dogmatyczne za niezwykle ważne i niepodważalne. A owe spory o formuły nie były bynajmniej dysputami akademickimi o bezużytecznych subtelnościach abstrakcyjnej myśli, lecz – prowadzone w oparciu o najwnikliwszą analizę samych warunków istnienia kultury – stanowiły nieustanną i bezwzględłą walkę o jedność

---

<sup>4</sup> W dniu 8 września 1380 roku na Kulikowym Polu u ujścia Niepriadwy do Donu (w pobliżu jego źródeł) doszło do decydującej bitwy między Tatarami i wojskami ruskimi dowodzonymi przez wielkiego księcia moskiewskiego Dymitra. W tej jednej z największych bitew w średniowieczu Tatarzy ponieśli druzgocącą klęskę, pierwszą po 140letnim okresie panowania na Rusi. Od tego czasu władza chanów tatarskich nad Rusią zaczyna słabnąć, aby wreszcie całkowicie zaniknąć. Wojska ruskie błogosławił do walki właśnie Sergiusz z Radoneża, stąd słowa Florenskiego, że od niego właśnie zaczyna się nowa era w historii Rusi.

i byt kultury, a tak zwane herezje, jeśli spojrzeć na nie w aspekcie kulturowo–historycznym, nie były w swej istocie niczym innym jak tylko próbami podkopania fundamentów kultury antycznej, aby naruszywszy jej jednolitość obalić ją zupełnie. Z teologicznego punktu widzenia wszelkie spory dogmatyczne, począwszy od pierwszych wieków do naszych dni, sprowadzają się właściwie do dwóch nurtów problemowych. W pierwszym zajmowano się problematyką Trójcy Świętej, w drugim – zagadnieniem Wcielenia. Była to obrona: Boga jako absolutu z jednej strony, z drugiej zaś – absolutnych wartości duchowych świata. Chrześcijaństwo, oceniając z perspektywy historii, w równym stopniu broniło jednego i drugiego burząc niejako w ten sposób przegrodę między wyłącznie monoteistycznym, transcendentnym wobec świata judaizmem a wyłącznie panteistycznym, immanentnym wobec świata pogaństwem, owymi praźródłami kultury. Nawiasem mówiąc, samo pojęcie kultury dopuszcza zarówno wartość, która zostanie wcielona, a więc wartość samą w sobie, znajdującą się niejako poza życiem, jak i z niego wynikającą wartość, na przykład gliny, która posłuszna dłoniom rzeźbiarza

„sama kształtuje się w palcach  
w wierne oblicza moich synów”

by użyć słów dotyczących twórczości włożonych w usta Prometeusza przez wielkiego poetę i wnikliwego badacza sztuki.<sup>5</sup> Jeśli więc nie ma wartości absolutnej, to nie ma również co wcielać, niemożliwe jest przeto samo pojęcie kultury. Jeśli otaczającemu życiu obca jest boskość, niezdolne jest ono do przyswojenia sobie, do wcielenia w siebie formy twórczej – znów pozostawiona jest ona samej sobie, znajduje się poza kulturą, a więc – znów unicestwione zostaje pojęcie kultury. Takie rozumienie kultury atakowane jest przez cały czas, i zarówno przez jednostronnie pojmowane pogaństwo, jak i przez jednostronnie pojmowany judaizm, a obrona kultury od samego początku zawsze sprowadzała się do walki o oba, wzajemnie sobie niezbędne, źródła kultury. Pragnąc utrzymać się w stylu owych ataków obrona wysuwała kontrargumenty, którym nadawała, jak mogło się to wydawać przypadkowemu komentatorowi historii, ograniczony i scholastyczny charakter formuł dogmatycznych, nabierających jednak życia i ogromnego znaczenia ogólnego, jeśli przyjrzeć im się w szerszym aspekcie kultury. Dwie zasady kultury, a równocześnie główne pod-

---

<sup>5</sup> Chodzi o poetę symbolistę i teoretyka sztuki, znawcę antyku, Wiaczesława Iwanowa (1866–1949), autora dramatu *Prometeusz (Prometej)*, z którego pochodzą przytoczone przez Florenskiego słowa.

stawy symboliki w dogmatyce, wzajemnie podtrzymujące się i wzajemnie wyjaśniające, na podobieństwo osnowy i wątku tworzą splot tkaniny kultury rosyjskiej. Przy czym okres Rusi Kijowskiej, jako okres formowania się narodu, jako okres, w którym powstaje tkanina kultury rosyjskiej, upływa pod znakiem idei boskiego Poczęcia świata, natomiast czasom Rusi Moskiewskiej i Petersburskiej, jako czasom uformowania się narodu w państwo, przyświeca idea wcielania się nieziemskiego Pierwiastka wartości. Kobiece poczęcie życia znajduje na Rusi Kijowskiej dogmatyczne i artystyczne odzwierciedlenie w symbolu Sofii, Mądrości Bożej. Męskie uformowanie życia krystalizuje się na Rusi Moskiewsko-Petersburskiej w dogmatyczny i artystyczny symbol Trójcy Świętej. Dając początek dwóm nurtom historii rosyjskiej, kijowskiemu i moskiewskiemu, stały się owe symbole jednocześnie głównymi wyrazicielami idei ducha rosyjskiego.

### III

Oni pierwsi w świecie ziemskim mieli wizje praobrazów tych wartości, które określają ducha kultury rosyjskiej. Kultury w całej swej rozciągłości kościelnej, co nie znaczy klerykalnej (błędem jest bowiem uznawanie słów „kościelny” i „klerykalny” za synonimy), lecz kościelnej w najszerszym tego słowa znaczeniu, a więc ogólnonarodowej, to znaczy obejmującej całość zjawisk kulturowych z uwzględnieniem wszystkich, ogólnych i szczególnych przypadków. I tak święty Cyryl, apostoł Słowian, będąc jeszcze dzieckiem, czyli w wieku, gdy nieskalaną duszę całkowicie nasycił niebiański praobraz, który się jej objawia, w cudownym widzeniu sennym ujrzał Sofię. Ukazała mu się Ona – boskie Poczęcie świata – jako najpiękniejsza Panna królewskiego rodu. Wybrawszy ją sobie na oblubienicę spośród innych panien apostoł Słowian ostrożnie i z wielką pobożnością nosił ów symbol w sercu, aż do śmierci będąc wiernym rycerzem Panny Niebiańskiej. I symbol ten to pierwsza wartość, jaką Ruś w okresie niemowlęcym otrzymać miała z królewskiej skarbnicy kultury bizantyńskiej. Pierwszy, historycznie rzecz biorąc, rosyjski temat ikonowy – temat Sofii, Mądrości Bożej, owej królewskiej, uskrzydłonej i płomiennookiej Panny, wywodzi się od jednego z twórców kultury rosyjskiej, Cyryla. Należy przypuszczać, że i sama kompozycja ikony Sofii, historycznie owiana tajemnicą (mam na myśli najstarszy rodzaj ikon należących do tak zwanego typu nowogrodzkiego), dana nam została również przez Cyryla. Wokół tego niebiańskiego obrazu wykrystalizowuje się Nowogród i Ruś Kijowska. Nie należy też zapominać, że sam język naszego

najstarszego piśmiennictwa, a co za tym idzie i naszej najstarszej literatury, przesiąknięty zarówno pod względem formalnym jak i treściowym najszlachetniejszym z języków – językiem greckim, został ukształtowany, właśnie ukształtowany z miękkiej bryły języka niekulturalnego przez Cyryla, powiernika Sofii, nieprzypadkowo obdarzonego przydomkiem Filozofa. Odnotować należy też, że wokół naszych najstarszych świątyń sofijnych skupiało się rycerstwo średniowiecznej Rusi Kijowskiej. I oto po okresie ufnego przyjęcia hellenizmu, po okresie formowania z zewnątrz kobiecego Poczęcia narodu rosyjskiego, przychodzi pora męskiej samoświadomości i duchowego samookreślenia, uformowanie państwowości i trwałych podstaw gospodarki, aktywnego ujawnienia sił twórczych w sztuce i nauce. Nowe widzenie nadprzyrodzonego praobrazu dane jest narodowi rosyjskiemu za pośrednictwem osoby drugiego patrona ziemi rosyjskiej – świętego Sergiusza. I znów niebiański wizerunek wykrystalizowuje się w duszy jego niezwykle wcześniej, tym razem – jak podaje żywot świętego – jeszcze w łonie matki. Nie ma tu potrzeby negowania lub bronięcia informacji przekazanej nam w żywocie świętego, mówiącej, że Bartłomiej jeszcze w łonie matki trzykrotnie został nawiedzony przez Trójcę Świętą, istotne jest bowiem to, iż tradycja ludowa pragnie nam w ten sposób niejako przekazać głębię nasycenia się duszy świętego nadprzyrodzonym prawzorem, skoro już w łonie matki był mu całkiem oddany. Tym prawzorem był dogmat trynitarny, właśnie w czasach świętego Sergiusza ostatecznie wyjaśniony i sformułowany, podczas tak zwanej kontrowersji palamickiej, w doktrynie o „łasce ogólnej Trójcy Świętej” przez myśl religijną Bizancjum. Owa doktryna głęboko nurtowała również i świętego Sergiusza, który dla jej poznania posyłał do Konstantynopola swojego zaufanego przedstawiciela. Wypowiedziawszy w ten sposób swe ostatnie słowo Bizancjum zakończyło swą misję dziejową. W historii rozpoczął się nowy etap – etap kulturowego wcielania owego głowa, misję kulturalną przejął nowy naród, na który spłynęły cnoty wynikające z Poczęcia, a wśród nich i zdolność wcielania nadprzyrodzonych prawzorów. Imperium bizantyńskie upada wskrzeszając słowo „Hellen”, a już na równinach rosyjskich powstawało państwo rosyjskie. Symbolem nowych zadań kulturowych stało się widzenie Trójcy Świętej.

## IV

Często słyszy się opinię, że drewniana świątynia wzniesiona przez świętego Sergiusza na terenie Ławry, a następnie odbudowana z białego kamienia przez świętego Nikona<sup>6</sup>, jest pierwszą w świecie cerkwią pod wezwaniem Trójcy Świętej. Trudno jest dzisiaj bronić słuszności tego twierdzenia, gdyż dawne źródła historyczne wspominają o co najmniej czterech świątyniach pod wezwaniem Trójcy Świętej na Wschodzie i dwóch na Zachodzie zbudowanych między IV a IX wiekiem. Jeśli nawet przekazy te są prawdziwe, to budownictwo świątyń pod wezwaniem Trójcy Świętej nie stało się jednak powszechne, a cerkwie, którym nadawano imię Trójcy, nie nosiły go zbyt długo, wskutek czego Wschód nie posiadał właściwie świątyń troickich. Kroniki XII–XIV-wieczne zawierają wzmianki o świątyniach pod wezwaniem Trójcy Świętej w Krakowie, Chełmie, w okolicach Łysicy, o kilku w Nowogrodzie Wielkim i w Sierpuchowie nad jeziorem Ilmień, a przede wszystkim o katedrze w Pąkowie. Niełatwo jest jednak ustalić – ze względu na to, że nie wiadomo, w jakim stopniu późniejsze redakcje kronik odpowiadają ściśle pierwotnym zapisom – czy świątynie, początkowo zawsze budowane z drewna, od swego zarania nosiły imię Trójcy Świętej, czy też imię to nadawano im wówczas, gdy odbudowywano je z kamienia po pożarach. Bezsporne jest jednak to, że po pierwsze, w średniowieczu dość często zmieniano nazwy świątyń (i tak, na przykład, cerkiew Świętego Ducha w Ławrze pierwotnie nosiła imię Trójcy Świętej), po drugie, istniały różnice w relacjach poszczególnych kronikarzy (dla przykładu, kościół pod wezwaniem Trójcy Świętej w Krakowie w niektórych zapisach nosi imię Matki Boskiej) i wreszcie stosunkowo późno, bo dopiero w XIV wieku, ustanowiony został, w wyniku ukształtowania się świadomości teologiczno-filozoficznej, symetryczny dogmat trynitarny, który w Kościele wschodnim nadaje idei troickiej rangę szczególną, co z kolei stało się przyczyną rozwoju budownictwa świątyń troickich, rozkwitu troickiego malarstwa ikonowego oraz powstania całego cyklu świąt troickich i nowej troickiej poezji liturgicznej. Dlatego mało prawdopodobne było wznoszenie świątyń troickich, zanim idea troicka nie stała się powszechna, a więc wcześniej niż w XIV

---

<sup>6</sup> Uczeń św. Sergiusza, po śmierci swego preceptora został ihumenem pustelni Troickiej. Drewniana świątynia pod wezwaniem Trójcy Świętej spłonęła w 1408 roku podczas kolejnej wyprawy tatarskiej na Moskwę pod wodzą Edygeja. Nie zdobywszy Moskwy, musiał się on zadowolić okupem, a w drodze powrotnej zniszczył m.in. Perejasław, Rostow, Niżny Nowgorod. Św. Nikon, który odbudował w kamieniu cerkiew Trójcy Świętej, zmarł w 1424 roku. Data jego urodzenia nie jest znana.



wieku. Jeśli jednak istotnie i przedtem istniało kilka świątyń pod wezwaniem Trójcy Świętej, to nie były to świadomie wznoszone budowle mające stanowić symbol idei, która jeszcze nie została sformułowana. Trzeba je więc traktować bądź jako coś przypadkowego, nie mającego charakteru prawidłowości historycznej, bądź też jako mglistą zapowiedź zjawiska, które określone zostanie dopiero w XIV wieku. Wielkość nie powstaje przypadkowo i nie rodzi się z kaprysu. Wielkość to słowo, do którego prowadzą niezliczone nici, którymi od dawna przetkana już była tkanina historii. Wielkość stanowi syntezę tego, co po części ujawnia się w przeblyskach w całym narodzie. Wielkość nie byłaby wielkością, jeśliby nie wychodziła naprzeciw twórczym niepokojom narodu. Więcej, właśnie ona w sposób twórczy syntetyzuje owe niewyraźne niepokoje jednocząc je w jednym słowie. Takim słowem właśnie było słowo świętego Sergiusza, wyrażające istotę poszukiwań i dążeń narodu rosyjskiego, i owo słowo, choćby nawet powiedziane zostało wcześniej, po raz pierwszy jednak świadomie i w sposób autorytatywny użyte zostało przez świętego. W tym znaczeniu (pierwszeństwo światowe cerkwi Trójcy Świętej w Ławrze jest niewątpliwe. Początek niepodległości Rusi Petersburskiej znów upamiętniony został budową soboru pod wezwaniem Trójcy Świętej. W ten sposób Piotr Wielki pragnął podkreślić więź duchową Petersburga z Moskwą. Podobną budowlą uczczono w swoim czasie uniezależnienie się Rosji na Wschodzie.

Adorator Trójcy Świętej, święty Sergiusz wznosi cerkiew troicka, widząc w tym akcie apel przyzywający do zjednoczenia ziem ruskich w imię wyższej rzeczywistości. Świątynię pod wezwaniem Trójcy Świętej stawia po to, aby „spoglądając stale na nią” – użyjmy tutaj słów kronikarza, który uwiecznił żywot świętego – „przezwyćieżać lęk przed nienawistnym podziałem świata”. Trójcę obdarza się mianem Życiodajnej, to znaczy dającej początek życiu. Trójjedyna i nierozdzielna stanowi źródło życia, albowiem jedność w miłości to życie, początek życia, natomiast nienawiść, niezgoda, to zagłada i droga do śmierci. Nienawistnemu podziałowi świata przeciwstawiona jest dająca początek życiu jedność, nieustannie realizująca duchowy triumf miłości i wzajemnego zrozumienia. Wedle twórczego zamysłu założyciela, świątynia troicka stanowi prawzór skupienia się Rusi w jedność duchową, w miłości braterskiej. Powinien on stanowić centrum kulturowego zjednoczenia Rusi, gdzie znajdują sobie punkt oparcia i wyższe uzasadnienie wszystkie przejawy życia rosyjskiego. Serdeczna gościnność zapoczątkowana przez świętego Sergiusza i mocą prawa zatwierdzona przez cara Aleksandra Michajłowicza, wszelkiego rodzaju dary, poczynając od chleba, a na uzdrowieniu duszy i ciała kończąc, przy czym nie powinno się zapominać o radości dla

dzieci, zabawkach, które tak mistrzowsko wytwarzał święty – wszystko to razem wzięte stwarzało sprzyjające warunki do „spoglądania” na świątynię Trójcy Świętej i kontemplowania za jej pośrednictwem prawzoru boskiej jedności. Od tego czasu budownictwo świątyni troickich nierozdzielnie wiąże się z imieniem świętego Sergiusza i nie bez przyczyny w świątyniach troickich znajduje się zazwyczaj sergiejewski ołtarz boczny.

Jeśli cerkiew była poświęcona Trójcy Świętej, powinna się w niej znajdować i ikona lokalna Trójcy Świętej wyrażająca istotę duchową samej świątyni – jeśli można się tak wyrazić – jej imię w barwach. Trudno sobie przy tym wyobrazić, aby, na przykład, uczeń ucznia świętego Sergiusza, jego duchowy wnuk, człowiek niemal mu współczesny, zaczynający poświęcać się malarstwu ikonowemu jeszcze za jego życia i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa znający go osobiście, ośmielił się zastąpić kompozycję zatwierdzoną przez świętego swoją własną kompozycją tego prawzoru. Na miniaturach, którymi iluminowana jest kronika żywota świętego Sergiusza napisana przez Epifaniasza Mądrego<sup>7</sup>, ikona Trójcy Świętej w celi świętego pojawia się dopiero w połowie jego życia, co świadczy o tym, że powstała ona w rozkwicie działalności świętego. Jeśli prawzór ikony sofijnej, nie znanej w Bizancjum, po raz pierwszy jawi się na Rusi Kijowskiej równocześnie z jej narodzinami, biorąc się z widzenia młodego Cyryla, rycerza Sofii, to ikona troicka, przedtem również nie znana światu, pojawia się w moskiewskim okresie Rusi, znów u jej zarania, stanowiąc artystyczne przetworzenie duchowej kontemplacji sługi Trójcy Świętej Sergiusza. Napisałem „nie znana światu”, co podobnie jak sąd o pierwszeństwie cerkwi troickiej wymaga rozgraniczenia sensu duchowego, niejako treści symbolicznej od faktów historycznych, które przyczyniły się do wcielenia symbolu. Jeśli w odniesieniu do słynnej Rublowowskiej Trójcy stosować będziemy kryteria historyczne, wówczas, oczywiście, powinno się ją traktować wyłącznie jako ogniwo w łańcuchu rozwoju sztuk pięknych w ogólności, a motywu kompozycyjnego trzech Pielgrzymów-Aniołów w szczególności. Historia tego motywu kompozycyjnego jest dość długa, albowiem już w 314 roku u dębu w dolinie Mambre, wedle przekazu Juliusza Afrykańczyka,<sup>8</sup> znajdował się obraz przedstawiający odwiedzinę trzech pielgrzymów u Abrahama, a w V i VI wieku znane są wy-

<sup>7</sup> Jeden z uczniów św. Sergiusza, wstąpił się bohaterskimi czynami, odbył kilka pielgrzymek m.in. na górę Athos, do Jerozolimy i Konstantynopola. Pisarz, wśród dzieł mu przypisywanych znajduje się *Biografia świętego Sergiusza* oraz *Opisanie wędrówki do miejsca świętego, Jerozolimy*. Data urodzenia i śmierci Epifaniasza Mądrego nie jest znana.

<sup>8</sup> Juliusz Afrykańczyk żył na przełomie II i III wieku. Przyjaciel Orygenesusa. Pozostawił po sobie głównie dzieła o charakterze apologetycznym, mające wykazać wyższość chrześcijaństwa nad światem pogańskim.

obrażenia mozaikowe gości Abrahama w bazylikach: Santa Maria Maggiore w Rzymie i San Vitale w Rawennie. Później ów motyw ikonograficzny powtarza się dość często, należy jednak zgłębić znaczenie duchowe tych wyobrażeń, zanim ustanowi się ich więź z Trójcą Świętą Andrzeja Rublowa.<sup>9</sup> Obraz kobiety z dzieckiem na ręku nie stanowi wcale prawzoru Madonny Sykstyńskiej, albowiem w Madonnie Sykstyńskiej dopatrywać się należy nie motywu macierzyństwa w ogóle, które przedstawić może w zasadzie każdy, lecz właśnie poczęcie Boga ukazane przez Rafaela. Tak samo trzy postacie za stołem biesiadnym, nawet jeśli posiadają skrzydła, nie mogą być porównywane z Trójcą Świętą Rublowa, albowiem stwórcze znaczenie tej ikony nie ogranicza się do tego tematu. Motyw wizyty trzech Pielgrzymów u oczekującego ich Abrahama albo, w czasach późniejszych, bez niego, sam w sobie nie jest niczym innym jak tylko epizodem z życia Abrahama, choćby nawet chciano w nim doszukiwać się w sposób abstrakcyjno-alegoryczny aluzji do Trójcy Świętej. Wzrusza nas, uderza, rozżarza nasz umysł w ikonie Rublowa wcale nie temat, wcale nie liczba „trzy”, wcale nie kielich na stole, wcale nie skrzydła Pielgrzymów, lecz niespodziewane zerwanie przed nami zasłony świata noumenalnego, i dla nas, z punktu widzenia estetycznego, nieważne jest to, jakimi środkami wyrazu osiągnął malarz owo obnażenie świata noumenalnego oraz to, czy ktoś inny stosowałby podobne kolory i podobne rozwiązania formalne, lecz to, że – naprawdę zostało nam przekazane Objawienie, którego doznał. W burzliwych czasach, wśród waśni i wzajemnej nienawiści, w czasach ogólnego zdziczenia i najazdów tatarskich, zamętu i gwałtu który zadano Rusi, odkrył się przed oczyma duszy nieskończony, niezmacony, nienaruszony świat, „świat nadprzyrodzony”, świat niebiański. Wrogości i nienawiści, które panują a świecie ziemskim, przeciwstawiona jest wzajemna miłość wzbierająca wieczną harmonią, z wieczną rozmową bez słów, wieczną jednością sfer nadprzyrodzonych. I oto ów tajemniczy świat wlewa się szerokim strumieniem prosto do duszy kontemplującego ikonę Trójcy Świętej Rublowa. Ów nie mający sobie równego na świecie lazur – bardziej niebieski niż niebo nad ziemią, ów zaiste naj-

---

<sup>9</sup> Andrzej Rublow, zakonnik otoczony za życia i po śmierci nimbem świętości, był największym średniowiecznym rosyjskim malarzem ikon. Żył na przełomie XIV i XV wieku. Ścisłe daty jego narodzin i śmierci nie są znane, niektórzy uczeni przyjmują jednak, że urodził się w 1360 roku, zmarł zaś w 1430 roku. Jego autorstwa, bądź autorstwa malarzy należących do jego szkoły, są liczne freski i ikony wykonywane dla cerkwi i soborów Moskwy, Zwienigorodu i Włodzimierza. Jako genialnego artystę odkryto Rublowa dopiero na początku naszego stulecia, gdy po raz pierwszy poddano zabiegom konserwatorskim ikonę Trójcy Świętej i urządzono w Moskwie wystawę wschodnio-chrześcijańskich obrazów religijnych. Obecnie największą liczbą ikon Rublowa poszczycić się może Galeria Tretiakowska w Moskwie.

bardziej niebieski z lazurów owo niewypowiedziane marzenie tęskniącego za nim Lermontowa,<sup>10</sup> ów niewyraźny wdzięk współdziałających form owa napawająca spokojem cisza, owa nieskończona pokora wszystko to stanowi twórczą treść ikony Trójcy. Kultura ludzka wyrażona w dobrach materialnych, świat żywy w drzewie, a martwy w kamieniu, wszystko zdaje się małe i nikłe w porównaniu z niewyczerpaną i nieskończoną miłością. Wszystko koncentruje się wokół niej i dla niej; albowiem ona swoim błękitem, muzyką swojego piękna; swoją wyższością .nad płęć, nad wiek, nad wszystkie ziemskie sprawy i waśnie, jest samym niebem, jest samą absolutną realnością, jest naprawdę najlepszym, najwznioślejszym z wszystkiego tego, co istnieje. Andrzej Rublow urzeczywistnił tyle niedocieczone co i kryształowo jasne i niewzruszenie wierne widzenie świata. Lecz aby ujrzeć ten świat, aby nasaczyć swą duszę i swój pędzel owym rozkosznym, ożywym powiewem ducha, artysta musiał mieć przed sobą niebiański prawzór, a obok siebie jego ziemskie wyobrażenie znajdować się w środowisku :duchowym, środowisku, w którym panował pokój. Dla Andrzeja Rublowa jako artysty pożywkę stanowiło to, co było mu dane. I dlatego nie święty Andrzej Rublow, duchowy wnuk świętego Sergiusza, lecz sam Patron ziemi ruskiej Sergiusz z Radoneża powinien być czczony jako prawdziwy twórca największego z arcydzieł nie tylko rosyjskiego, lecz światowego malarstwa. W przypadku ikony Trójcy Świętej Andrzej Rublow nie był samodzielny twórcą, a tylko genialnym realizatorem twórczego zamysłu i zasadniczej kompozycji przekazanych mu przez świętego Sergiusza. Jest to drugi symbol ducha rosyjskiego. Pod jego znakiem rozwija się dalsza historia Rosji i godne jest uwagi, choć niczego innego nie należało się spodziewać, że największy przewrót w liturgii, w którym z kolei wyrażona została idea rosyjska i oryginalne cechy ducha rosyjskiego, znów wiąże się z imieniem świętego Sergiusza. Mam na myśli dzień Trójcy Świętej jako przejaw liturgicznej twórczości właściwej dla kultury rosyjskiej, a ściślej – przejaw twórczości świętego Sergiusza. Przypomnę, że Bizancjum nie znało tego święta, jak nie znało ono w zasadzie kościołów troickich ani ikon troickich. Ostatnie słowo Bizancjum w dziedzinie dogmatyki stało się punktem wyjścia pierwszych twórczych sił rosyjskiej kultury. Święto Zesłania Ducha Świętego na Apostołów, które zajmowało miejsce dzisiejszego Dnia Trójcy Świętej, było świętem nie o historycznym, lecz jawnie ontologicznym znaczeniu. Począwszy od XIV wieku na Rusi nabiera ono sensu ontologicznego, staje się świętem Trójcy

---

<sup>10</sup> W twórczości Michała Lermontowa (1814–1841) wielokrotnie do głosu dochodzą pierwiastki religijne. Podkreślić należy stosowanie przez poetę symboliki ikonowej.

Świętej, przy czym trzecia modlitwa podczas nieszporów, adresowana do Chrystusa, połączona została z nową modlitwą do Ducha Świętego, w następstwie osobliwej, choć zgodnej z bizantyńskimi wzorcami, ale reakcyjnej, a w ogóle antynarodowej działalności patriarchy Nikona.<sup>11</sup> Oddawanie czci Duchowi Poczyszycielowi, Nadziei Boskiej, jako duchowemu pierwiastkowi kobiecości, splata się z cyklem wyobrażeń Sofii i przeniesione zostało na następny po dniu Trójcy dzień – Dzień Ducha Świętego, w którym, wedle przekonania naszego ludu, „Ziemia ma swe imieniny”, to znaczy czci swojego Anioła, swój duchowy Byt – Radość, Piękno, Wieczną Kobiecość.

Święto Trójcy, należy przypuszczać, po raz pierwszy pojawia się w charakterze lokalnego cerkiewnego święta cerkwi troickiej jako przejaw czci Trójcy Andrzeja Rublowa. Podobnie jak nabożeństwo w kościele Zmartwychwstania w Jerozolimie – ze względu na miejsce, w którym się odprawia – jest jedyne w swoim rodzaju, dlatego stało się wzorem nabożeństw wielkanocnych na całym świecie i zostało wprowadzone później na zasadzie tradycji, lub jak święto Podwyższenia Krzyża Pańskiego, znów pierwotnie jedyne w swoim rodzaju ze względu na sam obiekt, ze względu na Życiodajność Krzyża, na którym zmarł Zbawiciel, rozprzestrzenia się na zasadzie tradycji jako wzór, tak samo lokalne święto jedynej ikony i jedynej cerkwi, wokół których skupia się duchowy byt całego narodu rosyjskiego, niezliczonymi odbiciami powielone zostaje w niezliczonych cerkwiach troickich z niezliczonymi ikonami troickimi (analogicznych zresztą przykładów przejścia jedyne w swoim rodzaju zjawiska liturgicznego w zjawisko powszechne przytoczyć można by więcej). Przedmiot, który został odbity przez tysiące zwierciadeł, wśród tysięcy swoich odbić pozostaje mimo wszystko podstawą rzeczywistości i rzeczywistym jej ośrodkiem. I tak pierwsze wcielenie duchowego prawzoru, które określiło istotę Rosji – prawzoru Trójcy Świętej, jako idei kulturalnej, mimo dalsze swe pomnożenia, mimo wszystko pozostaje pod względem historycznym, artystycznym i metafizycznym jedynym w swoim rodzaju, nieporównywalnym z żadnymi

---

<sup>11</sup> Nikon (1605–1681), szósty patriarcha moskiewski i całej Rusi, główny sprawca rozłamu w Kościele prawosławnym w Rosji. Pochodzący z wielkiej rodziny Nikon obrany został patriarchą w 1652 roku, po śmierci poprzedniej głowy Kościoła rosyjskiego, Józefa. Godność patriarchy sprawował Nikon do 1658 roku, gdy w wyniku swych teokratycznych dążeń, ingerowania w sprawy państwa i jego polityki zagranicznej, musiał ustąpić z tronu patriarchalnego. Wśród reform kościelnych przyjętych przez zwoływane przez Nikona sobory do najważniejszych należy wprowadzenie nowych ksiąg liturgicznych do odprawiania nabożeństw, ustanowienie udzielania chrztu przez polewanie, a nie przez zanurzanie jak dotąd, czynienie znaku krzyża przy żegnaniu się trzema palcami, w celu podkreślenia troistości Boskiej osoby, a nie dwoma, wskazującym i środkowym, co wyrażało tylko wiarę w dwie natury Chrystusa. Wielu wyznawców nie przyjęło reform Nikona i pozostało zarówno przy starych księgach liturgicznych jak i obyczajach obrzędowych. Zyskali sobie oni miano staroobrzędowców. Zreformowany Kościół prawosławny rozpoczął ich prześladowanie co przyczyniło się do tzw. raskołu, czyli schizmy, a więc do rozłamu na zwolenników starych i nowych obrządków kościelnych.

swoimi kopiami i powtórzeniami kopii. Najpiękniejsza z budowli architektury rosyjskiej – sobór Troicki, z którego, wedle słów wspomnianego już Pawła z Aleppo, „nie chce się wychodzić”, i najpiękniejszy z obrazów rosyjskiego malarstwa ikonowego, Rublowowska Trójca, oraz najpiękniejsze z nabożeństw, stwarzające wielkie możliwości dla muzyki przyszłości, nabożeństwo w tej świątyni w ogóle, a w szczególności nabożeństwo w Dniu Trójcy Świętej, znaczą dla nas tak wiele nie tylko dlatego, że stanowią przejaw najwznioślejszej sztuki, lecz dlatego, że ze względu na swą głęboką prawdę artystyczną stanowią zupełne utożsamienie, wzajemne pokrycie się prawzoru ducha rosyjskiego z jego artystycznym wcieleniem.

## V

Oto dlaczego właśnie tutaj, w Ławrze, czujemy się bardziej w domu niż we własnym mieszkaniu. Przecież w istocie rzeczy tutaj wcielone zostały najświętsze wzloty naszego własnego ducha, z taką doskonałością i taką pełnią, z jakimi sami nigdy nie potrafilibyśmy tego dokonać. Ławra – to my, to najświętsza część naszego bytu. Oto dlaczego przychodziliśmy tutaj i przychodzimy nadal nie tylko z najskrytszymi sekretami duszy, lecz z całą naszą twórczością, w całej jej rozciągłości, z wszystkimi naszymi osiągnięciami i wartościami kulturalnymi. Odczuwamy jakiś niedosyt, dopóki ich nie przyniesiemy do serca kultury’ rosyjskiej. Wokół Ławry, nie w znaczeniu murów oczywiście, lecz w znaczeniu ośrodka życia kulturalnego, wykrystalizowuje się budownictwo kulturalne narodu rosyjskiego. Trójca Święta staje się punktem wyjścia dla sztuki ludowej i wszelkiego rodzaju ludowych pieśni i obyczajów. Piękno życia ludu owija się wokół Dnia Trójcy Świętej, podobnie jak wokół rosnącej brzoźki, włączając się w ceremonie odprawianych nabożeństw, nie ma więc wyraźnej granicy między surowym kanonem cerkiewnym i rozkołysaną tradycją ludową. Rosyjskie malarstwo ikonowe nie swojej tradycji wywodzi z pracowni malarskich w Ławrze. Architekci rosyjscy na przestrzeni wieków stwarzali tutaj, w Ławrze, najlepsze swe dzieła, dzięki czemu Ławra stanowi prawdziwe muzeum historyczne rosyjskiej architektury. Rosyjska literatura, a w ogóle cała oświata rosyjska, zasadnicze swe soki czerpała zawsze z oświatowej działalności skupiającej się w Ławrze i wokół Ławry. Podróże Świętego Sergiusza, a później niezliczonych pokoleń świętych rosyjskich, jego duchowych wnuków, rozpropagowały na całym świecie oświatę rosyjską, kulturę rosyjską, rosyjską myśl ekonomiczną, koncepcję państwowości

rosyjskiej albo, ściślej mówiąc, ideę rosyjską jako całość, ideę określającą nasze życie jak najwszechstronniej.

W średniowiecznym przekazie o śmierci świętego Sergiusza nazwany on jest „zwierzchnikiem i nauczycielem wszystkich monasterów, które są na Rusi”. I rzeczywiście, co najmniej cztery monastery rosyjskie założone zostały przez jego uczniów na północy i północnym wschodzie Rosji, po Perm i Wołogdę sięgając. Lecz niezliczone są odbicia i tysiącokrotnie załamują się promienie naszego Słońca! Cóż nie jest rozświetlone jego blaskiem?

Idea Trójcy Świętej dla świętego Sergiusza była, z punktu widzenia społecznego, zapowiedzią wspólnoty. „Tam nie mówią: to moje, a to – twoje; stąd wypędzone zostały słowa te, stanowiące przyczynę niezliczonych waśni” – pisał w swoim czasie święty Jan Chryzostom o współczesnych mu wspólnotach klasztornych. Wspólnotę charakteryzuje zawsze wzlot duchowy: tak było i w początkach chrześcijaństwa. Początki Rusi Kijowskiej również charakteryzowały się wprowadzeniem wspólnoty, której ośrodek zarysował się wokół ławry kijowsko-pieczerskiej wkrótce po przyjęciu chrześcijaństwa przez Ruś. Również początek Rusi Moskiewskiej, przyswajającej sobie nową duchową kontemplację, odznacza się wprowadzeniem w centrum Rusi Moskiewskiej wspólnoty, za radą i z błogosławieństwem umierającego Bizancjum. Idea wspólnoty jako wspólnego życia w pełnej miłości, jednomyślności i jedności ekonomicznej – czy będzie się nazywała po grecku *koinonia* czy po łacinie *communio* – zawsze była bardzo bliska duszy rosyjskiej i tkwiła w niej, jako zapowiedź życia. Wcielona została w Ławrze Troicko-sergiejewskiej przez świętego Sergiusza i rozprzestrzeniała się stąd, z Domu Trójcy jako ośrodka zasadniczego pod względem zarówno terytorialnym, gospodarczym, artystycznym, oświatowym czy wreszcie moralnym. Ze wszystkich przejawów kulturalnego oddziaływania Ławry należy zatrzymać się teraz w szczególności na stosunkowo mało zbadanym oświatowym oddziaływaniu jej na Ruś. Już święty Sergiusz wymagał od współbraci, na równi z ćwiczeniami cielesnymi, w których sam celował, stałego doskonalenia się za pośrednictwem lektury, w związku z czym nieodzowne było założenie pracowni kopistów. I tak Ławra sergiejewska od samego początku stała się ogniskiem szerokiej działalności literackiej. Do dziś przechowywane są w monasterze bezcenne zbiory rękopisów, w większości tutaj napisanych i iluminowanych przepięknymi miniaturami, a żywym przedłużeniem tej działalności był nieprzerwany do dziś trud wydawniczy Ławry, tak ogromny, że trudno byłoby przecenić

jego kulturalne znaczenie. Z drugiej strony, Ławra zawsze była miejscem spotkań społeczności rosyjskiej w celach oświatowych. Kółka oświatowe, owe źrenice oczu, w których skupiały się ideowe żywioły, przez pięć wieków ciasnymi węzłami związane były z Ławrą. I na przestrzeni pięciu wieków, tu właśnie, przy grobie świętego Sergiusza, szukano duchowego wsparcia i wyższej aprobaty dla swojej działalności. U kogo szukano? Nie u tych czy innych przedstawicieli braci monasterskiej, lecz u narodu rosyjskiego, którego głosem jest Ławra jako organizm kulturowy, zaś ośrodkiem tego organizmu cerkiew Trójcy Świętej. Wpływy tego ośrodka sięgają daleko poza granice Rosji. Moskiewska Akademia Duchowna, wychowanka Ławry, swoje początki biorąca z oświatowego i naukowego kółka Maksyma Greka,<sup>12</sup> na przestrzeni swej pięćsetletniej historii stale czerpała swą moc z Domu Trójcy Życiodajnej, aby wreszcie po czterystu latach znaleźć przytułek w rodzinnym gnieździe. Od z górą stu lat mieści się ona w Ławrze wraz ze swymi rękopiśmieniowymi i książkowymi skarbnicami. Ta najstarsza wyższa uczelnia Rosji duchowo była i powinna być oczywiście nie jakąś samodzielną instytucją, a tylko jedną z dziedzin życia Ławry. Podobnie nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od Ławry także owych chałupniczych przemysłów, które z dawien dawna skupiły się wokół niej, aby w drugiej połowie XIX wieku przekształcić się w pracownie artystyczne Abramcewa.<sup>13</sup> Te zaś z kolei stały się wzorami pracowni rzemiosła artystycznego w całym naszym kraju. Nawiasem mówiąc, również z natchnienia Ławry, jej mocy organizującej, powstało i żyło samo Abramcewo, gdzie ukształtowała się nowa sztuka rosyjska oraz powstało tak wiele pożytecznych dla ekonomicznego ustroju Rosji inicjatyw, by wspomnieć tylko o budowie północnej i donieckiej linii kolei żelaznej. Czyż można jednak wyczerpać wszystko, w

---

<sup>12</sup> Maksym Grek (ok. 1480–1556), wszechstronnie wykształcony (studia głównie pobierał we Włoszech) humanista zaproszony na ziemie ruskie przez wielkiego księcia moskiewskiego Wsława III w celu przeprowadzenia rewizji przekładów ksiąg liturgicznych. Poglądy Maksyma Greka kształtowały się pod wpływem lektury homilii Savonaroli i wskazań Jana Laskarisa. W swych pismach wstawiał się m.in. za losem chłopów ruskich w dobrach kościelnych, krytykował ponadto w nich politykę Moskwy wobec patriarchy konstantynopolińskiego, co przesądziło o jego losie. W 1525 roku został oskarżony o herezję, ekskomunikowany, a następnie więziony przez dwadzieścia lat w jednym z klasztorów twerskich. Zwłoki jego spoczywają w krypcie ławry Troicko-sergiejewskiej. Zarówno dokonania jak i myśl teologiczno-filozoficzna Maksyma Greka miały znaczny wpływ na praktykę kształcenia duchownych w szkolnictwie kościelnym.

<sup>13</sup> Abramcewo to niezwykle zasłużona dla kultury rosyjskiej posiadłość dworska położona nie opodal dzisiejszego Zagorska (na 57 kilometrów linii kolejowej z Moskwy). W pierwszej połowie XIX wieku została kupiona przez Sergiusza Aksakowa, jednego z głównych przedstawicieli kierunku społeczno-filozoficznego zwanego słowianofilstwem. W Abramcewie bywali wówczas najwybitniejsi przedstawiciele inteligencji rosyjskiej z Mikołajem Gogolem, Fiodorem Tiutczewem, Iwanem Turgieniewem i Michałem Szczepkinem na czele. W 1870 roku dworek przeszedł w ręce bogatego przemysłowca Sergiusza Mamontowa, wielkiego miłośnika i znawcy sztuk pięknych. Urządził on w Abramcewie swoistego rodzaju pracownię dla najwybitniejszych artystów malarzy swych czasów. W Abramcewie tworzyli więc m.in., Riepin, Wasniecowa, Sierow, Lewitan, Surikow i Wrubel. Z koncertami bywał tu również Fiodor Szalopin.



czym przejawiała się i przejawia kulturotwórcza funkcja Ławry? Należałoby napisać albo olbrzymim tom, albo ograniczyć się do suchych faktów. Poprzestańmy więc na tym, co zostało powiedziane.

## VI

Czas na podsumowanie. Ławra obejmuje sobą, w kompozycyjnej jedności, wszystkie przejawy życia rosyjskiego. Znajduje się tutaj wspaniała kolekcja ikon z różnych okresów, należących do różnych szkół. Jakże więc można wyobrazić sobie Ławrę bez uczelni malarstwa ikonowego i bez tutejszych pracowni? Ławra stanowi wzorcowe wręcz muzeum architektury, naturalną rzeczą byłoby więc zorganizowanie tutaj studiów architektonicznych, a może nawet swego rodzaju roznika projektów architektonicznych, pracownię budowlaną dla całej Rosji. W Ławrze zebrane zostały najwspanialsze wzory haftu – tego oryginalnego, chociaż wciąż nie docenianego rodzaju sztuk pięknych, konieczne byłoby więc powołanie tutaj, na miejscu, stowarzyszenia, które zajmowałoby się badaniem tych zabytków sztuki czy wydawałoby albumy z powiększonymi zdjęciami wzorów haftów. Stowarzyszenie takie zajmujące się propagowaniem sztuki haftu powinno również zająć się zorganizowaniem odpowiedniej szkoły i pracowni. Wspaniałe zabytki sztuki jubilerskiej znajdujące się w Ławrze przywodzą na myśl konieczność powołania tutaj instytucji, która opiekowałaby się tymi przedmiotami. Nie trzeba nikogo przekonywać, jak konieczna jest tutaj uczelnia, w której zajmowano by się badaniem rosyjskiej muzyki ludowej. Muzyki z całą jej, by posłużyć się terminem Adlera, „heterofonią” lub „wielogłosowością”. Muzyki stanowiącej ziarno, z którego wykiełkuje muzyka przyszłości, będąca syntezą homofonii średniowiecza i polifonii czasów nowożytnych. Czy należy wspominać tutaj o wyjątkowo korzystnych warunkach do studiowania w Ławrze zagadnień etnograficznych i antropologicznych? Chyba wystarczy. Trudno wyliczyć teraz wszystkie kulturalne możliwości, tak organicznie związane z Ławrą, nie sposób też przewidzieć nowych dyscyplin nauki, dziedzin twórczości i kierunków kultury > które mogą powstać i na pewno powstaną w związku z przełomem, jaki dokonał się w historii światowej, a polegającym na zastąpieniu jednostkowego rozumu ogólnonarodową mądrością. Powiem krócej: w przyszłości wyobrażam sobie Ławrę jako Ateny rosyjskie, żywe muzeum Rosji, w którym wręcz będą nauki i sztuki, i gdzie, w zgodnej i życzliwej współpracy ludzi i instytucji, wspólnie realizowane będą owe szczytne cele, dzięki „którym objęta zostanie całość kultury, odtworzony duch an-

tyku, objawiona nowa Hellada. Nie dobro zakonników Ławry mam tu na myśli, chociaż są oni bezwarunkowo konieczni jako jej strażnicy, lecz dobro ogólnonarodowej sztuki, której ośrodkiem jest Ławra. Ośią centralną zaś tej ogólnonarodowej akademii kultury, skupiającej wszystkie najwspanialsze przejawy sztuki rosyjskiej, powinno być nabożeństwo u świętego grobu Patrona, Budowniczego i Anioła Rosji.

## ŚWIĄTYNIA JAKO SYNTEZA SZTUK

Chciałbym przedstawić tutaj kilka swoich przemyśleń o charakterze ogólniejszym.<sup>14</sup> I choć rozważania moje w oderwaniu od życia, które stanowiło ich inspirację, wydać się mogą nieco abstrakcyjne, niech to, co powiem, stanie się w jakiejś mierze okazjonalnym przyczynkiem do dalszych konkretnych poczynań i teoretycznych roztrząsań na temat tego bodajże pierwszego pod względem ważności żywego muzeum kultury rosyjskiej w ogólności, a sztuki rosyjskiej w szczególności. Jedynie bowiem na gruncie prawidłowo ustalonych zasad ogólnych, a co za tym idzie jednomyślności w pojmowaniu podstawowych wytycznych pracy w zakresie kultury jako całości, a sztuki w szczególności, możliwe jest planowe realizowanie zadań, jakie stawia historyczna rzeczywistość. Działalność praktyczna powinna koniecznie iść w parze z doskonaleniem teoretycznym, które z kolei musi się dokonywać na miejscu, w trakcie rozwiązywania konkretnych zadań z zakresu sztuki. W dziedzinie sztuki, która nas tutaj interesuje, a mianowicie w dziedzinie sztuki kościelnej rozumianej jako synteza różnych rodzajów działań artystycznych, problemy teoretyczne są prawie nie ruszone. Gdyby można, dając upust fantazji, przenieść się od doraźnych zadań w sferę marzeń o przyszłości, wcale zresztą nie tak znów odległej, to oczyma duszy widzę cały system instytucji naukowych i dydaktycznych powołanych do działania przy Ławrze Troicko-sergiejewskiej, jako wzorcowym zabytku kultury będącym historycznym przykładem urzeczywistnienia syntezy sztuk, którą za cel najwyższy stawia sobie najnowsza estetyka.

Wyobrażam sobie Ławrę jako swoistego rodzaju stację doświadczalną czy laboratorium, gdzie analizowane byłyby istotne problemy dla współczesnej estetyki. Byłby to ośrodek, który zasługiwałby na miano współczesnych Aten. Prowadzone w nim prace teoretyczne nad problemami sztuki kościelnej nie miałyby charakteru abstrakcyjnego, lecz związane byłyby z artystycznym fenomenem, którego analizę podejmują. Nieustanne obcowanie z artystycznym fenomenem miałoby dla teorii nie tylko inspirujące, lecz i korygujące znaczenie. Z dalszych moich Wywodów, być

---

<sup>14</sup> Niniejszy tekst wygłoszony został na posiedzeniu Komisji Ochrony Zabytków Sztuki i Historii Ławry Troicko-sergiejewskiej. Posługując się konkretnym przykładem Ławry poruszone zostały w nim problemy równie trudne co istotne. Autor zdecydował się na publikację pierwotnej wersji wykładowej, bez żadnych przeróbek. Pewne poglądy podane są więc bez należytego udokumentowania dowodowego. Usprawiedliwieniem jest to, że inna forma ich wyłożenia przekształciłaby, rzecz jasna, tekst w obszerny traktat.

może, wyniknie jasno, że muzeum istniejące samo dla siebie jest z założenia swego czymś fałszywym, a w istocie swej szkodliwym dla sztuki. Bo chociaż dzieło sztuki nazywamy *rzeczą*, ono wcale rzeczą nie jest *ἔργον*, nie jest nieruchomą, wystawioną tylko na pokaz martwą mumifikacją działalności artystycznej. Dzieło sztuki, jak je rozumiem, to nigdy nie wysychające źródło, z którego wiecznie tryska ludzka twórczość, to żywy, nieustannie pulsujący tchnieniem twórcy, choć oddalony od niego w czasie i przestrzeni, wciąż mieniący się wszystkimi kolorami życia, zawsze poruszający do głębi, przejaw *ἐνεργεῖοι* ducha.

Dzieło sztuki żyje i potrzebne są mu ku temu specyficzne warunki. Szczególnie potrzebny jest sprzyjający klimat, bez niego, w oderwaniu od konkretnych warunków swego bytu artystycznego – właśnie artystycznego – umiera lub w najlepszym przypadku przechodzi stan anabiozy, przestaje być odbierane, a niekiedy nawet przestaje istnieć jako fenomen artystyczny. A tymczasem zadaniem muzeum jest właśnie izolacja dzieła sztuki, rozumianego opacznie jako pewnego rodzaju rzecz, którą można wynieść lub wywieźć skądkolwiek i gdziekolwiek usytuować, albo innymi słowy – w krańcowym przypadku – unicestwienie dzieła artystycznego jako czegoś żywego. Mówiąc obrazowo: w muzeum dokonuje się zamiana skończonego pod względem artystycznym malowidła na jego szkic, dobrze jeśli nie zniekształcony. Cóż powiedzielibyśmy, na przykład, o ornitologu, który zamiast zajmować się obserwacją życia ptaków w warunkach naturalnych poświęciłby się wyłącznie kolekcjonowaniu pięknie wypchanych okazów? Współcześni przyrodnicy wyraźnie uświadomili sobie konieczność prowadzenia badań w warunkach możliwie najbliższych środowisku naturalnemu. Muzea przyrodnicze w miarę możliwości przekształcono w ogrody zoologiczne i botaniczne, w których zlikwidowano klatki dla zwierząt i donice dla roślin, starając się tym samym stworzyć warunki zbliżone do naturalnych. Wspomnę tu choćby o słynnym ogrodzie zoologicznym w Hamburgu. Tego rodzaju praktyka, nieskończenie bardziej trafiająca do przekonania w badaniach przejawów działalności ducha ludzkiego, z niewiadomych przyczyn prawie zupełnie nie znajduje zastosowania w odpowiednich dyscyplinach humanistycznych. Muzealna ekspozycja złożona z kilku szmatek i bębna czarownika nie będzie niczym innym jak tylko pokazem gałganków i instrumentu muzycznego. I równie mało przydatna będzie w badaniach nad istotą szamanizmu, co eksponowanie ostrogi Napoleona dla poznania historii wojskowości czasów nowożytnych. Im subtelniejsza jest ludzka działalność, im mocniej ujawnia się w niej moment wartości, tym ostrzej zarysowuje się problem odbioru oraz funkcjonalnej metody badania, tym wyraż-

niejsza staje się bezowocność domorosłego kolekcjonowania najróżniejszego rodzaju rarytasów i osobliwości. Stwierdzenie to jest równie bezsporne, co fakt nieliczenia się z nim w praktycznym zastosowaniu. Świadom jestem, że absorbuję uwagę tutaj zebranych prawdami aż nazbyt oczywistymi, jednak zmuszony jestem do tego jakże częstym niezdawaniem sobie z nich sprawy lub też ignorowaniem ich przez prymitywnych artystyczno-archeologicznych grabieżców, owych *rabies museica*, którzy gotowi są odciąć choćby skrawek obrazu, aby umieścić go właśnie w określonym gmachu przy określonej ulicy, gmachu noszącym szczytne miano muzeum. Zaiste prawdziwe *lucus a non lucendo*: muzom niepotrzebne jest kryzowanie. W imię dobra kultury musimy protestować przeciw próbom odrywania od słońca twórczości poszczególnych promyków, by umieścić je pod szklanym kloszem opatrzwszy uprzednio odpowiednimi etykietkami. Należy żywić nadzieję, że protest ten znajdzie oddźwięk, jeśli nie dzisiaj, to w przyszłości. Praktyka muzealnictwa wyraźnie bowiem zmierza ku konkretyzacji, ku nasyceniu życiem otoczenia dzieł sztuki. Wśród tego, co napisał Paweł Muratow<sup>15</sup> znalazłem kilka zdań, które bez wahania włączyłbym do kodeksu estetyki muzealnictwa.

„Kto mógłby twierdzić, że po obejrzeniu arcydzieł sztuki greckiej w salach muzeum londyńskiego – pisze w *Obrazach Włoch* Muratow – zdołał zachować w duszy obraz Grecji, wychodząc na wiecznie mokry, ruchliwy Strand lub krocząc wśród tchnących północną melancholią, zamgłonych i romantycznych gęstwin Hyde Parku? Londyński *genius loci* stanowi zupełne przeciwieństwo geniuszu tych okolic, w których ujrzały światło dzienne marmury Partenonu<sup>16</sup> i Demeter z Knidos<sup>17</sup>. I czy powietrze, którym oddychamy na rozległym dziedzińcu muzeum w Termach Dioklecjana<sup>18</sup>, nie posiadającego tak pierwszorzędných obiektów, jak British Museum, nie jest bliższe owym istotom ze świata starożytnego? (...) Zwiedzający, który ogląda tu płaskorzeźby antyczne, może nieraz usłyszeć odgłos spadłej na ziemię dojrziałej gruszki lub stuk uderzającej w okno gałęzi drzewa figowego o liściach rozcapierzonych na kształt dłoni. Pośrodku dziedzińca, pod cyprysami,

<sup>15</sup> Paweł Muratow (1881—1950) wybitny rosyjski historyk sztuki. Znanca ikony, m.in. autor książki *Russkaja żiwopis do sieriediny XVII wieku* (Moskwa 1914) uznanej za jedną z najlepszych prezentacji dziejów malarstwa ikonowego. Wiele podróżował po Europie, zwłaszcza po Włoszech. Owocem tych wojaży była książka *Obrazy Włoch* (rosyjskie wydanie w latach 1912–1913, polskie – w 1972 roku).

<sup>16</sup> Mowa o zabytkach sztuki greckiej znajdujących się w British Museum. Usunięte na początku XIX wieku z budowli ateńskich posągi z przyczółków, płyty i fryzy świątyni zakupione zostały przez Anglików do zbiorów londyńskich.

<sup>17</sup> Statua Demeter wykonana przez jednego z rzeźbiarzy z kręgu Bryksisa około roku 340 p.n.e. dla świątyni jej imienia w Knidos (stąd jej nazwa), odnaleziona w ruinach tego przybytku. Również w zbiorach British Museum.

<sup>18</sup> Na terenie dawnych Term Dioklecjana znajduje się otwarte w 1880 roku Museo Nazionale Romano zwane też Museo delle Terme.

bije fontanna, bluszcz oplata białe byki ofiarne. Porozstawiane tu liczne odłamki rzeźb i sarkofagi toną w słońcu, w którego blasku trawertyn błękitnieje i staje się niemal przejrzysty, a marmur nabiera ciepła i życia. Za żywe piękno tych zwykłych rzeczy można śmiało oddać doskonałość arcydzieła troskliwie przechowywanego w zamkniętej na głucho sali. Płatki uwiedłej róży w fałdach stroju kobiety wyrzeźbionej nie wiadomo kiedy i przez kogo nadają jej więcej uroku niż wszelkie wypowiedzi znawców i spory uczonych. W owych płatkach, w owych przesuwających się po marmurze cieniach liści i gałęzi oraz przemykających wśród odłamków jaszczurkach tkwi jak gdyby coś, co łączy świat antyczny z naszym światem, co pozwala nam odczuć tamten świat i uwierzyć w jego istnienie.”<sup>19</sup>

Dalej Muratow zachwycając się wybornym pomysłem twórców Museo Nazionale<sup>20</sup>, którzy część przechowywanych zbiorów sztuki antycznej ustawili pod gołym niebem, w blasku słońca, stwierdza: „Muzeum jeszcze bardziej zniekształca rzeźbę antyczną niż galeria obrazów – malarstwo renesansowe. (...) Rzeźba wymaga światła i cienia, rozległego obszaru nieba i całej gamy kontrastującej z nią zieleni, a może nawet kropel deszczu i gwaru toczącego się dokoła życia. Dla tej sztuki muzeum zawsze będzie więzieniem albo cmentarzem”.<sup>21</sup>

I jeszcze refleksja autora *Obrazów Włoch*: „Głębokie wzruszenie ogarnia podróznego, gdy staje w cichym zakątku Forum, nad źródłem Juturny<sup>22</sup>, u którego Dioskurowie poili swoje konie”.<sup>23</sup> I tu nasuwa się pytanie: czy takie samo uczucie wywołują odłamki rzeźb przeniesione znad owego źródła do berlińskiego muzeum i ustawione rzędem na półkach wzdłuż idealnie nagich ścian?

A może właśnie owo tło nadaje życie odłamkom kamiennym i wpływa na funkcjonalność ich odbioru, wzruszając i uwznioślając duszę człowieka? W działalności naszej Komisji i wszystkich tego rodzaju komisji w ogóle, w jakimkolwiek państwie by nie działały, największym lękiem napawa mnie możliwość zgrzeszenia przeciw życiu, możliwość zboczenia na prostą i jakże wygodną

---

<sup>19</sup> Paweł Muratów, *Obrazy Włoch* tom 1, s. 324, Warszawa 1972.

<sup>20</sup> Chodzi o to, że Museo Nazionale jako położone w dawnych Termach Dioklecjana mogło pozwolić sobie na ekspozycję części zbiorów pod gołym niebem.

<sup>21</sup> Paweł Muratów, *Obrazy Włoch* tom 1, ss. 324–325, Warszawa 1972.

<sup>22</sup> Poświęcona nimfie Juturnie sadzawka. Podczas prac wykopaliskowych na Forum Romanum w latach 1901–1902 zlokalizowano miejsce sadzawki odnajdując tam fragmenty posągów konnych Dioskurów (Kastora i Polluksa), którzy mieli tu kiedyś poić swe konie, co uwieczniły ustawione później rzeźby.

<sup>23</sup> Paweł Muratów, *Obrazy Włoch* tom 1, s. 325, Warszawa 1972.

drogę martwego i bezdusznego kolekcjonerstwa. A przecież bywa tak, gdy esteta lub archeolog rozpatruje poszczególne przejawy materialnego istnienia jakiegoś układu artystycznego funkcjonującego kompleksowo na zasadzie odrębności jako wyjęte z życiowego tła rzeczy, pomijając ich funkcjonalny związek z całokształtem układu, uśmiercając w ten sposób życiodajnego ducha całości.

Opis zakrystii naszej Ławry dostarcza wiele przykładów takiej uśmiercającej dzieło sztuki działalności. I tak opisując słynny marmurowy kielich ofiarowany Ławrze przez księcia Wasyla Wasylewicza zwanego Ślepym<sup>24</sup>, inwentaryzator podkreśla, że „kielich waży tyle a tyle funtów, z których każdy kosztuje tyle a tyle kopiejek, co w przeliczeniu daje cenę tego przedmiotu liturgicznego wynoszącą 3 ruble i 50 kopiejek”. Nie dajmy się wprowadzić w błąd naiwną szczerością tego zapisu: *nomine mutato de te fabula narratur*. Kryjące się pod skrupulatnym wyliczeniem sformułowanie „marmuru za 3 ruble i 50 kopiejek” jest charakterystyczne dla zwolenników wyabstrahowanego kolekcjonowania rzeczy, których sens istnienia uwarunkowany jest określonym układem funkcjonalnym i poza nim całkowicie lub prawie całkowicie się zatracą. „Można tylko marzyć, że wszystkie – znów odwołam się do słów Muratowa – znalezione na Forum i na Palatynie płaskorzeźby i posągi wrócą tu kiedyś z muzeów rzymskich i neapolitańskich. Kiedyś stanie się oczywiste, że przedmiotom sztuki antycznej bardziej przystoi godna śmierć zadana przez czas i przyrodę, niż letargiczny sen w muzeum.” „Decentralizacja placówek muzealnych; wprowadzenie ekspozycji z gmachu na zewnątrz w sam środek życia i tchnięcie życia w sale wystawowe; stworzenie skarbnic narodowej kultury, których celem jest wychowywanie przepływających przez nie codziennie niezliczonych tłumów zwiedzających, a nie tylko kolekcjonowanie osobliwości dla smakoszy sztuki; wszechstronne a równocześnie powszechne, a więc nie tylko dla garstki wybrańców, lecz dla wszystkich kształcenie w zakresie estetyki – oto niektóre tylko postulaty reformy muzealniczej, które powinny zneutralizować to, co mieliśmy najgorszego w kulturze przeszłości, a więc wszystko to, co określamy dziś mianem „burżuazyjnych przeżytków”.

---

<sup>24</sup> Chodzi o wnuka Dymitra Dońskiego Wasyla II (1425—1462), wielkiego księcia moskiewskiego. Zwany był Ślepym, gdyż przeciwnicy pozbawili go wzroku, pojmanny podczas zwiedzania monasteru Troicko-sergiejewskiego w 1466 roku. Mimo kalectwa Wasyl II prowadzi liczne podboje (m.in. podporządkowując sobie Nowogród) rozpoczynając tym samym proces krystalizacji państwowości Rusi moskiewskiej.

Powróćmy jednak do naszych rozważań teoretycznych. Jurij Olsufiew<sup>25</sup> w jednym ze swoich wykładów określa styl jako swoisty rodzaj nawarstwiania się akcji odbiorczej (powiedziałbym raczej: ludzkich, twórczych reakcji) określonej epoki. Stąd – jego zdaniem – „zgodność stylu i treści stanowi porękę prawdziwych poczynań artystycznych, świadczy o prawdziwości sztuki danych czasów”. W ten sposób żywotność dzieła sztuki uzależniona jest zarówno od stopnia wrażliwości odbiorcy jak i właściwych środków wyrazu. Z prawdziwą sztuką mamy więc do czynienia tylko wtedy, gdy zachowana jest jedność treści i owych środków. Jednakże interpretacja środków wyrazu łatwo może ulec strywializowaniu, zwłaszcza gdy pomijając treściową funkcję dzieła sztuki wyeksponuje się tylko jego stronę czysto zewnętrzną. Wówczas owa strona zewnętrzna pewnej organicznej całości odbierana jest jako coś samowystarczalnego istniejącego oddzielnie, nie wchodzącego w całokształt funkcjonalnego systemu dzieła sztuki. A przecież w istocie rzeczy jest to fikcja, poza całością nie mająca racji bytu, co chcę unaocznic przykładami: farba zeszkrobana z obrazu nie stanowi estetycznej rzeczywistości, podobnie jak nie stanowią jej zagrane jednocześnie oddzielne dźwięki symfonii. Jeśli więc esteta pozbawiony wrażliwości artystycznej i nie mający elementarnego wyczucia sztuki przetnie nici lub ściślej arterie krwionośne, łączące rozpatrywane przez niego element dzieła z innymi jego częściami, które są poza zasięgiem jego zainteresowań, to burzy tym samym jedność treści i jej środków wyrazu, unicestwia styl dzieła sztuki lub w najlepszym przypadku wypacza go. Zaś unicestwiwszy lub wypaczywszy go tym samym pozbawia dzieło cech prawdziwej sztuki. Powtarzam jeszcze raz: by dzieło sztuki mogło przejawiać się jako dzieło sztuki, muszą być spełnione wszystkie konieczne dla jego istnienia warunki, w których lub dla których zostało stworzone. Niespełnienie Choćby tylko części tych warunków, wyeliminowanie ich lub zastąpienie innymi pozbawia dzieło sztuki walorów estetycznych oraz czyni je martwym, zniekształca, czy wręcz nadaje mu znamiona antyartystyczne. Narzucanie dziełu sztuki o swoim własnym, określonym stylu cech obcych mu stylów, jeśli nie czyni się tego na zasadzie nowej syntezy twórczej, jest czymś budzącym głęboką odrazę. Afrodyta przyodziana w krynolinę jest równie nie do zniesienia, co XVII-wieczna markiza zasiadająca w aeroplanie. Z tych prostych przykładów wynika, że choć jednolitość stylistyczna dzieła sztuki jest powszechnie zaaprobowana, to jednak wcale znów nie jest tak oczywista dla każdego konieczność powszechnego wcielenia w

---

<sup>25</sup> Jurij Olsufiew (1869—1939) historyk sztuki, autor wielu prac z zakresu lokalizacji i datowania ikon. Kilka artykułów napisał wspólnie z Florenskim. Od 1934 roku kierownik działu sztuki ruskiej w Tretiakowskiej Galerii w Moskwie.



życie w jak najszerszym zakresie tego rodzaju podejścia do dzieła sztuki jako warunku wstępnego. Oczywiście, wszyscy wiemy, że dla odbioru fenomenu artystycznego, jakim jest obraz czy rzeźba, potrzebne jest światło, z kolei muzyka wymaga ciszy, zaś architektura – przestrzeni. Nie wszyscy jednak pamiętamy o tym, że w ramach owych warunków ogólnych powinny obowiązywać pewne jakościowe ich wyznaczniki. Nie wynikają one wcale z jakichś szczególnych wymagań czy dyspozycji odbiorcy, lecz z założeń samego twórcy, w którego zamyśle stanowią o trwaniu tego, co gwoździem i upraszczając sprawę, nazywamy dziełem sztuki. Wyznaczniki te organicznie związane są z dziełem sztuki, choć leżą poza jego granicami. Dla przykładu: obraz powinien być oświetlony tylko dla niego wyznaczonym światłem. A więc warunkiem jest tutaj oświetlenie, wyznacznikiem rodzaj tego oświetlenia. Oświetlenie to może być rozmaite: rozproszone, punktowe, jednorodne, wieloźródłowe, białe, kolorowe itd. Bez tego jedynego właściwego dla siebie oświetlenia obraz jako dzieło sztuki, to znaczy jako fenomen artystyczny, nie istnieje. Oświetlić obraz światłem czerwonym, jeśli namalowany został z myślą o oświetleniu światłem białym, oznacza unicestwić go jako fenomen artystyczny, albowiem rama, płótno i farby same w sobie dziełem sztuki nie są. Inne przykłady: wzniesienie budowli architektonicznej zaprojektowanej dla krajobrazu słonecznego w okolicach mglistych czy słuchanie utworu muzycznego w sali o kiepskiej akustyce to znów nic innego jak unicestwienie ich jako fenomenów estetycznych. Powiem więcej, istnieją warunki odbioru dzieł sztuki zasługujące na miano, jeśli można się tak wyrazić, negatywnych. Chodzi mi mianowicie o to, że niemożliwością jest, na przykład, słuchanie symfonii czy oglądanie obrazu w pomieszczeniu, do którego napuszczono gaz o nieprzyjemnej woni. I ów wyznaczający pod względem jakościowym negatywne warunki odbioru fetor wbija się niczym klin w styl dzieła sztuki, burzy jedność treści i formy, a tym samym unicestwia dzieło jako takie. Zarówno więc w pozytywnym jak i negatywnym znaczeniu dzieło sztuki stanowi punkt centralny, wyznaczający cały zestaw warunków, które muszą być spełnione, by mogło się ujawnić i istnieć jako fenomen estetyczny. Poza swoimi, nazwijmy to konstytutywnymi, wynikającymi organicznie z jego struktury warunkami dzieło sztuki po prostu zanika jako fenomen estetyczny. Malarstwo sztalugowe wymaga odpowiedniej ramy i tła dla ekspozycji, rzeźbie potrzebna jest draperia, budowla architektoniczna musi być wkomponowana w otaczającą ją przestrzeń zarówno pod względem bryły jak i kolorystyki, do słuchania muzyki niezbędny jest odpowiedni nastrój wytworzony przez otoczenie czy też wnętrze. Im bardziej wyrafinowane są warunki zapewniające żywotność

danego dzieła sztuki, tym większa jest możliwość wypaczenia jego stylu, tym łatwiej o fałszywy krok sprowadzający nas z rejonów prawdziwej sztuki w rejony bezstylowości.

Powyższe ogólne sformułowania nabierają szczególnej ważności w odniesieniu do sztuki kościelnej. Nie tak odległe są jeszcze czasy, gdy estetyka traktowała naszą, ruską ikonę w sposób lekceważący. Dzisiaj otwierają się już powoli oczy estetów na tę dziedzinę sztuki kościelnej i zaczynają dostrzegać wartość ikony. Jest to jednak dopiero pierwszy etap i, niestety, wyjście z niego jest jeszcze odległe. Nadal bowiem dość często spotyka się dowody bezmyślności i braku wycucia estetycznego, jeśli chodzi o ikonę. Mam na myśli to, że wciąż ikonę traktuje się jako samodzielną rzecz, zwyczajowo umieszczaną w cerkwi, lecz z równym powodzeniem mogącą znaleźć się w sali wykładowej, w muzeum, w salonie czy też nie wiem gdzie jeszcze. Pozwoliłem sobie na określenie mianem „bezmyślności” owo wyrwanie jednego z elementów sztuki kościelnej z całościowej struktury wewnątrzświątynnych oddziaływań artystycznych odbywających się na zasadzie syntezy poszczególnych składników. Wyłącznie bowiem w świątyni, we właściwym dla swej istoty otoczeniu, ikona nabiera artystycznego znaczenia i ujawnia przed odbiorcą całą swą wielkość jako dzieło sztuki. Nawet najbardziej powierzchowna analiza dowolnie wybranego elementu sztuki kościelnej uświadamia nam jego ściśle powiązanie z innymi, a w moim najgłębszym przekonaniu, z wszystkimi pozostałymi składnikami tej dziedziny artystycznej. Wydaje się, że wystarczy zasygnalizować tu tylko niektóre, wzięte na chybił trafił, współuwarunkowania elementów sztuki kościelnej.

Posłużmy się w tym celu znów przykładem ikony. Oczywiście, wcale nieobojętny jest sposób jej oświetlenia. Zrozumiałe jest też, że dla wyjawienia się jej jako artystycznego bytu nieodzowne jest identyczne oświetlenie z tym, które panowało w trakcie jej malowania. W przypadku ikony nie będzie to jednak rozproszone światło pracowni malarza, a następnie sali muzealnej, lecz nierówne, chybotliwe, niekiedy wręcz migotliwe światło lampki oliwnej. Malowana bowiem była ikona w świetle rozedrganym, płomień kaganka falował niemalże za każdym oddechem jej twórcy, niekiedy też przez barwne, szlifowane szybki małego okienka celi zakonnika-malarza wpadał promień słońca odbijając się na powstającym obrazie dodatkową grą refleksów. I tak samo nastrojowe oświetlenie potrzebne jest do właściwego odbioru ikony. Oglądana może być ona wyłącznie w świetle nierównym, jakby pulsującym, w świetle o ciepłym zabarwieniu, świetle żywym, pod-

noszącym na duchu, świetle wydzielającym, jeśli można się tak wyrazić, jakiś serdeczny fluid. Powstające na ogół w podobnych okolicznościach jeśli chodzi o oświetlenie, a więc w świetle dziennym zmieszonym ze sztucznym, w mrocznej celi o wąskim okienku, ikony nabierają życia dopiero w takich samych warunkach jak te, w których zostały namalowane. I odwrotnie. Stają się martwe w warunkach, które zdawałoby się są najkorzystniejsze dla odbioru wszelkiego rodzaju dzieł malarskich. Mam tutaj na myśli równomierne, spokojne, chłodne, mocne oświetlenie sal muzealnych. I wiele cech czy elementów charakterystycznych dla ikon, tak bardzo rozdrażniających krytyków współczesnych o wysublimowanym guście, a więc na przykład, pewne wyolbrzymianie proporcji, uwydatnianie linii, nadmiar złota i drogich kamieni, pasma i otoki wokół głów świętych, wszelkie drogocenne przywieszki, wszelkie dopinane welony ze złotogłowiu czy aksamitu wyszywane perłami, wszystko to we właściwych dla ikony warunkach istnieje nie na zasadzie egzotyki, lecz jako konieczny, nie dający się zastąpić, jedyny w swoim rodzaju sposób wyrażenia duchowej treści ikony jako urzeczywistnienia jedności stylu i treści, jako potwierdzenia przynależności ikony do prawdziwej sztuki. Złoto – w dziennym, rozproszonym świetle – zdaje się być czymś barbarzyńskim, ciężkim, pozbawionym wszelkiej treści. To samo złoto – oświetlone migotliwym płomieniem lampki oliwnej czy świecy – nabiera życia, mieni i skrzy się miriadami blasków, jak gdyby pragnąc zwrócić naszą uwagę na istnienie innych, nieziemskich światów w przestrzeni nad nami. Złoto, ten umowny atrybut świata nadprzyrodzonego, w muzeum przekształca się w coś urojonego, alegorycznego. Natomiast w świątyni, w świetle niezliczonych lampek oliwnych i świec, staje się czymś obrazowym, symbolicznym. Dokładnie tak samo przedstawia się sprawa z tak zwaną prymitywnością ikony. Jej dobitny, aż do granic wytrzymałości koloryt, przepojenie barwami i nadmierne wydzielanie się poszczególnych linii, nie jest niczym innym jak po prostu wynikiem precyzyjnego uwzględnienia efektów oświetlenia właściwych dla wnętrza cerkiewnego. W oświetleniu świątynnym wszystko to zostaje stonowane, nabiera mocy, której się nie da osiągnąć za pomocą normalnie stosowanych metod i środków malarskich po to, by moglibyśmy w twarzach przedstawionych na ikonach dostrzec niebiańskie oblicza świętych, wnikać w żywe objawienie się świata nadprzyrodzonego, zobaczyć praobrazy, albo Urphanomena, jeśli posłużyć się terminologią Goethego. W świątyni znajdujemy się twarzą w twarz przed platońskim światem idei, natomiast w muzeum widzimy nie ikony, lecz ich karykatury.

Idźmy jeszcze dalej. I od sztuki ognia, która jest niezbędnym składnikiem syntezy wewnątrzświątynnych działań artystycznych przejdźmy do sztuki kadzidlanego dymu. Bez niej bowiem również owa synteza nie może się dokonać. Nie trzeba chyba szczególnie nikomu udowadniać, że zwiewna zasłona niebieskiego, kadzidlanego dymu, rozplywająca się niepostrzeżenie w powietrzu, wnosi do odbioru ikon i fresków takie złagodzenie i pogłębienie perspektywy oglądu, o których nie tylko nie można marzyć, ale w ogóle nie może być mowy w przypadku sali muzealnej. Nie trzeba też wykazywać, że dzięki owej atmosferze kłębow dymu, który jest w nieustannym ruchu, atmosferze w ten sposób niejako zmaterializowanej, a więc dostrzegalnej, do odbioru ikon i fresków wprowadzona zostaje zupełnie nowa jakość, którą określam mianem sztuki kadzidlanego dymu. Jest ona jednak nowa jedynie w odniesieniu do malarstwa świeckiego, malarstwa wyabstrahowanego z kontekstu innych sztuk, malarstwa osamotnionego. W sztuce kościelnej jakość ta została z góry uwzględniona przez jej twórców. Stąd nasuwa się wniosek, że ich dzieła nie mogą się bez niej obyć, a pozbawione jej ulegają wypaczeniu, zafałszowaniu.

Nikt chyba nie zaprotestuje, gdy stwierdzę, że światło elektryczne jest czymś zabójczym dla samego koloru, nie mówiąc już o tym, iż narusza równowagę kompozycyjną barwnych płaszczyzn. Gdy więc powiem, że nie wolno oglądać ikony w tym bogatym w błękit i fiolet świetle, to również zapewne nie usłyszę słowa sprzeciwu. Ponadto jest rzeczą powszechnie znaną, że światło elektryczne przytępia psychiczną wrażliwość. Zastosowanie więc wobec ikony oświetlenia elektrycznego to przykład stworzenia dzieła sztuki warunków odbioru, które określiłem mianem negatywnych. Skoro jednak istnieją warunki negatywne, to również muszą istnieć warunki pozytywne, które obejmują nie tylko wewnątrzświątynne działania artystyczne jako coś jednolitego, lecz określają również każdy ich element z osobna w jego organicznym powiązaniu, z wszystkimi pozostałymi. Styl wymaga określonej pełni, spełnienia wszystkich warunków składających się na zamkniętą artystycznie całość stanowiącą odrębny świat. Wtargnięcie w jego obręb elementów o innym charakterze prowadzi do skażenia zarówno całości, jak i poszczególnych części, które składają się na tę całość, gdyż jest ona rękojmnią ich istnienia we właściwej równowadze czy proporcjach. W świątyni, zasadniczo biorąc, wszystko jest ze sobą wzajemnie powiązane. Architektura kościelna, na przykład, uwzględnia tak zdawałoby się nic nieznaczącą sprawę, jak rozchodzenie się we wnętrzu świątyni dymu kadzidlanego. Mam na myśli snucie się błękitnych pasm dymnych do góry po freskach czy też wicie się ich wokół kolumn podtrzymujących kopuły. Ruch tych wijących się

w górę pasm dymu, w dodatku wzajemnie się przenikających, sprawia, że przestrzeń architektoniczna świątyni rozszerza się niemal do nieskończoności. W gęstych smugach dymu niknie kopuła, łagodzona jest ostrość krawędzi i twardość powierzchni, wszystko jakby się rozplywa w ciągłym ruchu dymu, nabierając przy tym jak gdyby życia. Dotychczas mówiliśmy o niewielkim tylko fragmencie wewnątrzświątynnych współdziałań artystycznych, w dodatku dość jednostronnie. Wspomnijmy więc chociaż tutaj o plastyce i rytmie ruchów kapłanów podczas, na przykład, czynności okadzania, o grze świateł na drogocennych, wysadzanych kamieniami liturgicznych szatach, o specyficznym zapachu kadzidła, przyczyniającym się do podniosłości atmosfery, która z kolei jonizowana jest ogniem tysięcy palących się świec. Zauważmy też wreszcie, że synteza wewnątrzświątynnych działań artystycznych nie ogranicza się do sfery sztuk plastycznych, lecz obejmuje również swym zasięgiem sztukę wokalną i poetycką, przy czym sztukę poetycką wszelkich rodzajów. Sama zresztą owa synteza, jeśli rozpatrywać ją na płaszczyźnie estetycznej nie jest niczym innym, jak dramatem muzycznym. Wszystko w owym dramacie muzycznym podporządkowane jest jednemu, nadrzędnemu celowi, którym jest katharsis. Stąd wszystko jest tutaj ze sobą zespolone, nie może istnieć oddzielnie, a jeśli już istnieje oddzielnie, to w formie skażonej, wypaczonej. Dlatego też, odsuwając na bok mistykę oraz metafizykę kultu i rozważając rzecz całą wyłącznie w autonomicznych kategoriach sztuki, nie mogę oprzeć się zdumieniu, gdy słyszę głosy w sprawie ochrony takiego zabytku jak Ławra, koncentrujące się wyłącznie na jakimś wybranym elemencie, a lekceważąco i w sposób wyraźnie antykulturowy traktujące inne składniki tego całościowego dzieła sztuki. Jest w takim podejściu jakieś wyjątkowe nierozumienie istoty sztuki jako takiej.

Gdyby jakiś miłośnik wokalistyki zaczął przekonywać mnie, że śpiew cerkiewny tak ściśle związany z Antykiem, stanowi najwyższy przejaw sztuki wokalnej, porównywalny w zakresie instrumentalistyki tylko z dziełami Bacha i gdyby w imię swego uwielbienia dla tego rodzaju wartości kulturowej zaczął udowadniać mi potrzebę roztoczenia opieki nad wokalną stroną Boskiej Liturgii, a w szczególności nad tradycją piewczą Ławry, by ocalić ją dla potomności, znalazłby we mnie gorącego orędownika swej idei. Nie mógłbym jednak powstrzymać się od postawienia mu pełnego goryczy pytania: dlaczego w swym zapale zapomina o walących się w gruzy cerkwiach, o odpadających ze ścian tynkach fresków, o przemalowywanych i rozkradanych ikonach? Czyżby to wszystko było mu obojętne? Podobnie jak temu wielbicielowi śpiewu skupiającego się wyłącznie na przedmiocie swej miłości postawiłbym takie pytanie każdemu zwolennikowi oddzielnych zja-

wisk artystycznych, a więc: miłośnikowi literatury zabiegającemu wyłącznie o ochronę starej poezji kościelnej, dzięki której mamy możliwość zgłębienia tajemnic dawnego, śpiewnego sposobu recytacji, owego charakterystycznego skandowania wiersza; bibliofilowi pragnącemu tylko ocalić rękopisy i starodruki, których zawartość pełna jest bezcennych informacji historycznych, zaś strona zewnętrzna uczy nas szacunku dla sztuki książki; mógłbym długo wymieniać jeszcze ludzi interesujących się poszczególnymi jedynie dziedzinami „sztuki, nie o to jednak chodzi. Wszystkim zaś owym miłośnikom sztuki razem wziętym zmuszony byłbym przypomnieć sztuki zapomniane lub prawie wółzapomniane przez współczesność, sztuki może mniej istotne, a jednak ważne ze względu na swój wspomagający charakter dla wewnątrzświątynnych działań artystycznych. Sztuki ważne, gdyż w jakiś sposób organizujące owe działania w syntetyczną całość. Mam tu na myśli takie, jak sztuka posługiwania się ogniem, sztuka odróżniania zapachów, sztuka nakładania szat liturgicznych, nie mówiąc już o jedynej w świecie sztuce wypieku prosfor troickich, której mistrzowie pilnie strzegą swoich tajemnic, wreszcie wspomnę o oryginalnej sztuce choreografii kościelnej określającej układy wejść i wyjść celebransów za przegrodę ołtarzową, czynności liturgicznych, układy procesji wokół budowli kościelnych. Człowiek obeznany z Antykiem świadom jest starożytnej proveniencji tego wszystkiego i wie, że w linii prostej wywodzi się to ze świętej sztuki Hellady, zwłaszcza tragedii. Wywodzą się z niej nawet takie drobne sprawy, jak specyfika dotykowego kontaktu człowieka z różnego rodzaju powierzchniami przedmiotów świętych wykonanych z najrozmaitszych materiałów, na przykład, z lśniącymi powierzchniami desek ikon, przesyconymi wonnościami i kadzidłem zawartym w utrwalającym je oleju. Chodzi mi w tym przypadku o składane delikatnie pocałunki, które wchodzą w zakres wewnątrzświątynnych działań artystycznych jako szczególnego rodzaju sztuka, podobnie jak wchodzą weń sztuka manualnego kontaktu czy sztuka kontaktu zapachowego. Eliminując je pozbawiliśmy wewnątrzświątynne działania pełni artystycznego wyrazu oraz odpowiedniego zwieńczenia. Nie chcę tu wspominać nawet o pewnych aspektach okultystycznych sztuki w ogóle, a sztuki kościelnej w szczególności, gdyż zaprowadziłoby to nas w rejony zbyt odległe od naszych zasadniczych rozważań. Nie chcę też mówić tutaj o symbolice również właściwej sztuce w ogóle, a tak rozbudowanej w świątynnych działaniach artystycznych, a więc poczynaniach należących do sztuki kultury organicznej. Wystarczy bowiem zrozumieć tylko podstawową prawdę, że styl to jedność wszystkich środków wyrazu, by mówić o Ławrze jako całościowym dziele sztuki, jedynym w swoim rodzaju na świe-

cie kompleksie artystyczno-historycznym, któremu powinniśmy poświęcić jak najwięcej uwagi i troski. Rozpatrywana z punktu widzenia kulturowego i artystycznego Ławra musi być widziana jako całość, jako jednolity obiekt muzealny, by nie uronić ani jednej kropli bezcennego nektaru kultury, który choć zbierany wiekami, w różnych okresach naszej historii tak różniących się od siebie stylami, jak okres moskiewski i petersburski, sam w sobie osiągnął jedyną w swoim rodzaju jedność stylistyczną. Jako zabytek i ośrodek kultury Ławra jest potrzebna Rosji niczym człowiekowi powietrze, przy czym potrzebna jest jej jako całość z jej swoistym życiem codziennym, które już należy do przeszłości. Państwo powinno chronić ową wysepkę życia codziennego ukształtowaną między XIV a XVII stuleciem co najmniej z takim samym pietyzmem, jak ochrania się ostatnie żubry w Puszczy Białowieskiej. Gdyby na terenie Rosji odkryty został obiekt tej samej rangi co Ławra, mahometański czy lamaicki, a więc należący do obcej nam kultury i znajdujący się poza naszą historią, to czy władze państwowe miałyby wątpliwości co do roztoczenia pieczy nad takim zabytkiem? A czyż ich opiekuńczość nie powinna być taka sama, jeśli nie znacznie większa, gdy chodzi o załazek i ośrodek naszej historii, naszej kultury zarówno materialnej jak i artystycznej? Pomysł odebrania Ławry wspólnocie mnichów i przekazania jej w użytkowanie klerowi parafialnemu uważam za zupełnie poroniony i wytłumaczyć go mogę jedynie brakiem wrażliwości estetycznej. Ktokolwiek, choćby tylko pobieżnie zajmował się sprawą życia codziennego i obyczajów osób duchownych i świadom jest istotnych różnic jakościowych między sposobem bycia, ukształtowaniem psychiki czy wreszcie w odprawianiu nabożeństw między zakonnikami, nawet tymi najgorszymi a księżmi parafialnymi, nawet najbardziej zacnymi, musi się ze mną zgodzić, że oddanie Ławry we władanie tych ostatnich stanowiłoby jakiś zgrzyt stylistyczny. Nawet pod względem kolorystycznym, zastąpienie postaci w czarnych sutannach o charakterystycznym wyglądzie i sposobie zachowania w cerkwiach i na dziedzińcach Ławry jakimiś duchownymi, o odmiennym zabarwieniu ubioru i innym stylu bycia, a może nawet w ogóle takowego nie posiadających, byłoby nie do przyjęcia i od razu zburzyłoby to spoistość wrażeń wynoszonych z Ławry, czyniąc z tego pomnika dawnego życia i twórczości coś w rodzaju magazynu figur woskowych, które przypadkowo składowane są na terenie monasteru. Prędzej już zrozumiałe byłoby dla mnie fanatyczne żądanie zburzenia Ławry, by nie pozostał tu kamień na kamieniu w imię religii socjalizmu. Natomiast zdecydowanie przeciwny jestem kulturtregerstwu, które przypadkowo rozpanoszyło się w naszych czasach dzięki licznej rzeszy specjalistów od sztuk plastycznych i niedostatku

fachowców w innych dziedzinach sztuki. Kulturtregerstwo to żarliwie występując w obronie ikony, fresków i samych ścian obojętne jest wobec innych, wcale nie mniej wartościowych przejawów dawnej twórczości artystycznej. Co więcej, nie liczy się ono z nadrzędnym zadaniem sztuki jako takiej – z syntezą, którą tak trafnie i oryginalnie unaoczniają nam wewnątrzświątynne działania artystyczne jakiegokolwiek cerkwi na terenie Ławry Troicko-sergiejewskiej. Syntezą, do której z takim niepoohamowanym zapałem zmierzał zmarły niedawno Skriabin<sup>26</sup>.

A więc dążenie nie ku oddzielnym sztukom, lecz ku Sztuce, jako wszechjedności wszelkich działań, wraz ze staraniem dotarcia do samego jej sedna, powinno być wyznacznikiem naszych czasów. I nie jest żadną tajemnicą, że w niej nie tylko tekst, ale wszelkie artystyczne działanie jest „zadany już wcześniej celem”.

*Sergijew Posad, 24 X 1918*

---

<sup>26</sup> Aleksander Skriabin (1871—1915) kompozytor, autor utworów fortepianowych i symfonicznych. W twórczości wyraźnie dostrzegalny wpływ przeżyć mistyczno-religijnych.



## IKONY SOFII MĄDROŚCI BOŻEJ

Ikona Sofii Mądrości Bożej istnieje w kilku kompozycyjnych wariantach, co samo w sobie stanowi już dowód, że w ikonografii o tematyce sofijnej było przejawem prawdziwej, religijnej twórczości – wypływającej z duszy ludu – a nie czysto zewnętrznym wykorzystywaniem form ikonograficznych. Pragnąc zgłębić duchowy aspekt tej twórczości należy owe warianty rozpatrywać razem, a nie każdy z osobna, gdyż poszczególne przypadki realizacji plastycznej stanowią wyraz jednej i tej samej idei.

Zadaniem niniejszego szkicu jest wyjaśnienie idei Sofii (niezależnie od tego, jak samą Sofię określano w różnych okresach historycznych). Dlatego też nie będziemy się tutaj wdawać w jakieś szczegółowe rozważania nad terminem „Sofia” w jego pozaideowym znaczeniu. Wiadomo przecież, że „Sofia” różnie interpretowana była przez Ojców Kościoła, dla których oznaczała Słowo Boże, Drugą Osobę Trójcy Świętej. Podobnie jest i w modlitwach, i pieśniach liturgicznych. Uzasadnić tutaj te powszechnie znane sprawy, to trochę wyważać otwarte drzwi. Jeśli jednak – powtórzmy jeszcze raz – zajmiemy się wyłącznie szczególną ideą Sofii, to tym samym ograniczymy pole naszych zainteresowań jedynie do zagadnień malarstwa ikonowego. Nie zawsze bowiem to, co przez słowo „Sofia” rozumieci Ojcowie Kościoła równoznaczne było treści wkładanej w nie przez malarzy, zwłaszcza w okresie późniejszym. I odwrotnie, wizja malarska „Sofii” nie zawsze była interpretowana przez Ojców z intencjami jej twórców.

W każdym razie, istotne jest to, że chociażby tylko najważniejsze kompozycyjne warianty ikony sofijnej należy rozpatrywać razem, a nie każdy z osobna. Z wyjątkiem kilku, niezwykle rzadkich i właściwie jednostkowych, bowiem zupełnie odrębnych w stosunku do innych ikon<sup>27</sup> owych za-

<sup>27</sup> Mam na myśli określenie imieniem Sofii Mądrości Bożej dwunastoletniego Jezusa nauczającego w jerozolimskiej świątyni na tzw. *Ignatiewskim tryptyku* („Więstnik archeologii i historii” zeszyt IV, s. 22, tab. V,2 1885) oraz Jezusa Chrystusa rozdającego najświętszy chleb i wino na ikonie księcia pińskiego Fiodora Jarosławicza („Archeologiczeskij Wiestnik” tom I, s. 193, Moskwa 1867). Patrz również M. Pokrowski *Jewangelije w pamiatnikach ikonografii*, s. 375, Petersburg 1892. Do grona wyjątkowych wyobrażeń sofijnych zaliczyć również należy miniaturę iluminującą XII-wieczny, a może nawet XI-wieczny, rękopis *Psychomachii* Prudencjusza przechowywany w bibliotece pałacowej im. św. Piotra w Lyonie. Wyobrażenie, o którym mowa należy do licznych zdobiących manuskrypt i ma charakter wyraźnie alegoryczny. Przedstawia ono siedzącą postać Jezusa Chrystusa z nimbem w kształcie krzyża wokół głowy. Sama twarz okolona brodą wskazuje na to, że mamy do czynienia z mężczyzną mniej więcej w wieku trzydziestu lat. Ręce ma wyciągnięte, jak gdyby chciał przekazać trzymane w nich przedmioty. W prawej dłoni dzierży bowiem księgę, zaś w lewej pergaminowy zwój. Wokół półkola, w którym umieszczona jest postać Chrystusa, widnieją pisane dużymi literami, tekst: SANCTA SOPHIA. Wedle Didrona kompozycja symboli-

sadniczych wariantów czy typów kompozycji ikony sofijnej można wymienić trzy. Oznacza to, że wszystkie ikony czy freski o tematyce sofijnej, mimo różnych modyfikacji, muszą należeć do jednego z tych trzech typów. Każdemu z nich, w zależności od dominującego w nim elementu treściowo formalnego nadano odpowiednią nazwę. I tak pierwszy z nich to kompozycja sofijna z figurą Anioła w centrum, drugi – z figurą Kościoła (niekiedy też nazywany Sofia z Ukrzyżowaniem) i trzeci – z figurą Matki Boskiej. Można też przeprowadzić klasyfikację według miast, w których świątyniach znajdują się najstarsze i najbardziej charakterystyczne kompozycje ikony sofijnej wyszczególnionych wyżej wariantów. W ten sposób kompozycja sofijna z figurą Anioła określana jest również mianem nowogrodzkiej, zaś kompozycja sofijna z figurą Kościoła – mianem jarosławskiej<sup>28</sup>, a z kolei kompozycja sofijna z figurą Matki Boskiej – mianem kijowskiej. Zanim jednak omówimy stronę teologiczną każdego z tych trzech typów kompozycji sofijnych, poświęćmy nieco uwagi ich stronie zewnętrznej, opisując wygląd każdej z nich.

Najstarszą i najbardziej charakterystyczną kompozycją ikony sofijnej jest kompozycja typu nowogrodzkiego. Bazylika w Nowogrodzie, w której ikona tego typu jest umieszczona, wzniesiona została przez księcia Włodzimierza<sup>29</sup>. Budowę rozpoczęto w 1045 roku, zaś poświęcono ją nadając imię Sofii Mądrości Bożej, w 1052 roku. Najważniejsza ikona świątynna, a więc ta, której imieniem opatrzono bazylikę, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzi również z tego okresu. Wedle tradycji za wzór do jej namalowania posłużyła jakaś ikona carogrodzka<sup>30</sup>. W każdym razie Sylwester<sup>31</sup>, kapłan moskiewskiej bazyliki pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Maryi

---

zuje pełnię rozumu, którym obdarza człowieka Mądrość Boża, albowiem przedstawione zostały tutaj dwa najważniejsze sposoby rozpowszechniania słowa, będącego Jej narzędziem, a mianowicie za pośrednictwem zwoju i księgi. Guillaume Durand (G. Durand Rat. div. offi. lib. I, cap. III) wyjaśnia, że na danych wyobrażeniach prorocy starotestamentowi zawsze trzymają w ręce zwoj, zaś ewangelisci, jako świadkowie Objawienia Bożego, a nie tylko obdarzeni jego przecuciem – księgę. Księga bowiem – jego zdaniem – jako coś większego pod względem objętości zawiera więcej treści, a C' za tym idzie stanowi również atrybut doskonalszej mądrości. Nawiasem mówiąc, owo twierdzenie Zachodniego teologa słuszne jest tylko częściowo. Znane są bowiem wyobrażenia, na których prorocy przedstawieni są z księgami, a apostołowie ze zwojami w rękach. O miniaturze, na którą została tu zwrócona uwaga patrz szerzej w: M. Didron, *Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu* ss. 160–161. Paryż 1843.

<sup>28</sup> Biskup Wissarion (Nieczajew) w szkicu *Ikony i drugije swiaszczenny izobraženija w russkoj Cerkwi* (zamieszczonym w almanachu *Duchowaja piszcz*, Moskwa 1891) nazywa ten typ ikony sofijnej Sofią Chołmogorską.

<sup>29</sup> Chodzi o Włodzimierza Jarosławowicza (1020–1052), syna Jarosława Mąrego. Od 1030 roku aż do śmierci rządził księstwem nowogrodzkim.

<sup>30</sup> Założone w IV wieku przez Konstantyna miasto w Bizancjum jako stolica cesarstwa rzymskiego przyjęło nazwę Konstantynopola. Jednakże już od IX wieku Słowianie nazywali je „miastem cesarza” czyli Carogrodem. Nazwę tę stosowano do XIX wieku.

<sup>31</sup> Sylwester (daty urodzin i śmierci nieznane), protopop, spowiednik i bliski doradca Iwana Groźnego. Wywierał znaczny wpływ na politykę cara.

Pannie, w swoim *Żelowaniu* skierowanym do soboru obradującego w 1554 roku wskazuje zarówno na taką wersję datowania tej ikony, jak i wymienioną proveniencję.

„Onże, bogobojny, prawosławny i wielki książę Włodzimierz, który sam przyjął chrzest w Imię Ojca, i Syna, i Świętego Ducha w mieście Korsuniu – pisze Sylwester – przyjechawszy dci Kijowa przykazał wszystkim uczynić to samo. I cała ruska ziemia chrzest przyjęła. I zaraz z Carogrodu przybył do Kijowa metropolita, zaś do Nowogrodu Wielkiego władcyka Joachim. I wielki książę rozkazał zbudować w Nowogrodzie cerkiew kamienną, nazwaną wedle carogrodzkiego obyczaju imieniem Sofii Mądrości Bożej. I umieszczona została w niej ikona Sofii Mądrości Bożej, w owym czasie namalowana wedle greckich prawideł wykonania.”<sup>32</sup>

Zaś w latopisie z 1542 roku przekazane mamy następujące świadectwo o ikonie Sofii: „Mądrość Boża uzdrowiła niewiastę, która na oczy niedomagała”.<sup>33</sup>

W każdym razie ikona Sofii należy do najstarszych, pod względem wykonania, ikon na ziemiach ruskich. Opiszmy więc ten prastary klejnot Nowogrodu, uwzględniając różne: późniejsze odchylenia formalne. Centralną figura kompozycji jest przypominająca anioła postać, odziana w cesarską dalmatykę i omoforion, na które narzucony jest wyszywany złotem i zdobiony perłami koronacyjny epitrachylion. Włosy ma długie, nie trefione, opadające na ramiona. Twarz i dłonie mają zabarwienie ognistej czerwieni. Olbrzymie skrzydła również utrzymane są w tej ognistej tonacji kolorystycznej. Głowę postaci zdobi złota korona, której kwiatony przywodzą na myśl miejski mur obronny, w prawej ręce dzierży ona złoty kaduceusz, w lewej zaś, którą przyciska do serca, j trzyma zwinięty pergaminowy zwój. Jej głowę otacza złoty nimb, wokół uszu wiją się torki, albo inaczej „słuchy”. I to jest właśnie Sofia. Przedstawiona jest w pozie siedzącej. Zasiada na dwóch poduszkach, które leżą na wspianiałym złotym tronie o czterech podporach wspieranym dodatkowo przez siedem filarów przypominających słupy ogniste. Nogi Sofii spoczywają na wielkim kamieniu. Cała postać wraz z tronem umieszczona została w złotej, ośmioramiennej gwieździe, dla której tłem są błękitne lub seledynowe koncentryczne pierścienie upstrzone złotymi gwiazdeczkami. Po obu stronach Sofii, na oddzielnych podnóżkach usytuowane są postacie Matki

---

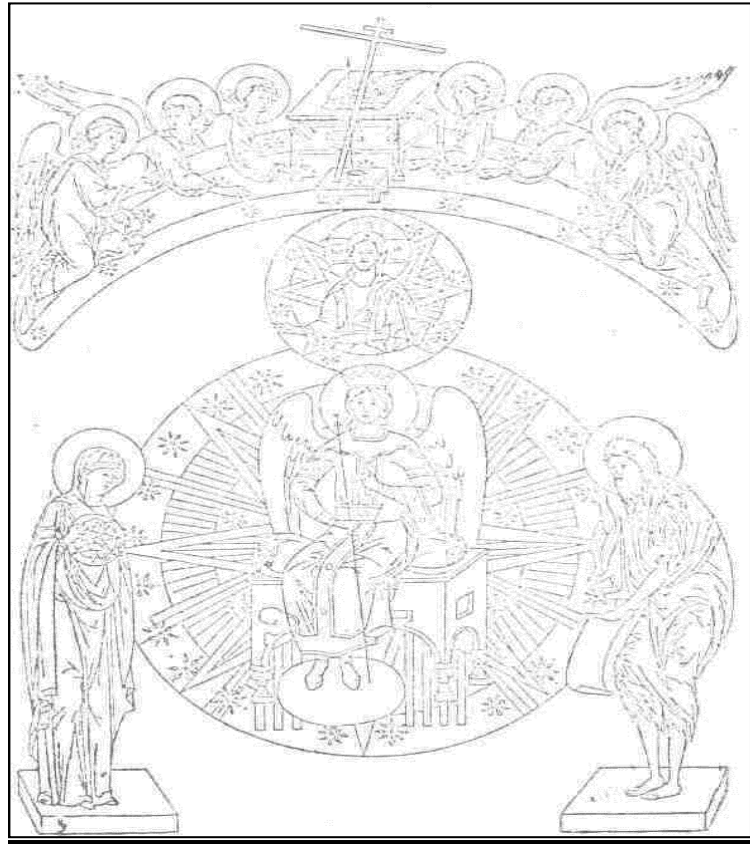
<sup>32</sup> *Żalobnica Błagowieszczanskogo popa Silwestra* w książce *Moskowskie sobory na jeretikow XVI w. w carstwowaniu Iwana Wasiliewicza Groźnego* s. 20, Moskwa 1847.

<sup>33</sup> *Nowgorodskij III letopis* z 1050 roku.

Boskiej (po prawej) oraz Jana Chrzciciela (po lewej). Niekiedy (na przykład na zewnętrznym fresku ołtarzowym moskiewskiej bazyliki Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny) obie postacie przedstawione są również ze skrzydłami, zapewne ze względu na wizualną atrakcyjność tych atrybutów. Głowy obu postaci, zarówno Matki Boskiej jak i Jana Chrzciciela, otoczone są nimbami, jednakże nie złotymi (w każdym razie w większości przypadków), lecz turkusowymi. Matka Boska trzyma w rękach (czasem umieszczona jest ona na wysokości Jej łona) również turkusową kulę, w której wnętrzu na tle sześcioramiennej gwiazdy znajduje się Dzieciątko Jezus. W lewej ręce trzyma Ono zwój, prawą natomiast wyciąga w oratorskim geście, który dawniej interpretowany był jako odpowiadający błogosławieństwu. Jan Chrzciciel również ma prawą rękę wyciągniętą w podobnym geście, w lewej natomiast trzyma rozwinięty zwój z tekstem: „Pokutujcie, bo bliskie jest królestwo niebieskie”. O nim to mówił prorok Izajasz, kiedy rzekł, iż słyhać głos wołającego na pustyni: „Gotujcie drogę Pańską! Wyrównujcie ścieżki Jego!”. Nad Sofią znajduje się półpostać Zbawiciela wszechmiłosiernego z nimbem w kształcie krzyża wokół głowy. I Jego figura umieszczona została w sześcioramiennej (?) gwieździe na tle pierścienia z gwieździstym tłem. Jeszcze wyżej usytuowano gwieźdną tęczę w kształcie wstęgi. W jej wnętrzu widnieje złoty, czworokątny tron eucharystyczny, na którym ułożone zostały narzędzia męki Pańskiej oraz księga, a więc atrybuty przygotowania „najświętszej ofiary”. Po jego bokach widać klęczące postacie aniołów w liczbie sześciu, po trzy postacie z każdej strony. Niekiedy bywają tylko cztery postacie anielskie przy tronie eucharystycznym. Wówczas nad wizerunkiem ołtarza pojawia się postać Boga-Ojca z uniesionymi do góry rękoma siedzącego na tronie z półokrągłym oparciem. Głowa Boga-Ojca otoczona jest ośmioramiennym, gwieździstym nimbem, którego poszczególne ramiona barwione są na przemian na czerwono i zielono. Po obu stronach tego tronu umieszcza się wówczas dwie postacie klęczących aniołów. Wreszcie cała ta kompozycja może być jeszcze otoczona wieńcem niniejszych obrazów (na ogół dwunastu) przedstawiających przeważnie sceny z życia Matki Boskiej<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Przy sporządzaniu powyższego opisu posługiwałem się następującymi kompozycjami sofijnymi typu nowogrodzkiego: ikoną z soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny Ławry Troicko-sergiejewskiej (druga ikona na prawo od Bramy Królewskiej w pierwszym rządzie ikonostasu); freskiem z soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w Kostromie; ikoną z muzeum Moskiewskiej Akademii Duchownej; ikoną z bocznego przedsionka soboru Trójcy Świętej Ławry Troicko-sergiejewskiej; ikoną z Galerii Tretiakowskiej (oznaczoną numerem 54); freskami z moskiewskiego soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny: ikoną z muzeum Kijowskiej Akademii Duchownej.



Zanim jednak pokusimy się o ostateczną interpretację opisanej wyżej ikony, należy omówić jeszcze pewne szczegóły, gdyż ułatwi to znacznie wyciągnięcie odpowiednich wniosków.

A więc skrzydła Sofii – to wyraźna wskazówka na jakieś jej szczególne pokrewieństwo ze światem niebiańskim. Ich ognista czerwień, podobnie jak utrzymana w tej samej tonacji karnacja twarzy i dłoni, wskazuje z kolei na napełnienie duchem, na całkowite uduchowienie. Dzierży ona w prawicy nie „berło zakończone krzyżem”, ani też „pastorał z monogramem Chrystusa”, lecz Kaduceusz, w każdym razie na większości znanych ikon, co stanowi oznakę teurgicznej<sup>35</sup> mocy, świadczy o jakiejś tajemnej władzy nad duszami. Przyciśnięta do serca, organu najwyższego wła-

---

<sup>35</sup> Teurgia to forma magii polegająca na wymuszaniu od bóstw lub ludzi pożądanego działania.

dania, prawica ze zwojem – to przejaw siły pozwalającej zgłębić najskrytsze tajemnice. Cesarski ubiór oraz tron – stanowią atrybuty wszechpotęgi.

Korona o kwiatonach przypominających zwieńczenie miejskiego muru to powszechnie przyjęta oznaka Matki-Ziemi w jej najróżniejszych postaciach, wyrażająca, być może, opiekę Sofii nad całą ludzkością, zarówno nad miastami, jak i nad światem. Kamień, a nie poduszka, pod nogami, a więc twardość punktu oparcia, wskazuje na niewzruszoność i niezachwianość. Toroki, albo inaczej „słuchy”, czyli wijące się wstążeczki opaski podtrzymującej włosy, by nie zasłaniały uszu w celu lepszej słyszalności, oznaczają czujność i gotowość na wszelkie pouczenia płynące z góry. Toroki to ikonograficzny symbol oznaczający Boski słuch<sup>36</sup>. Dziewictwo Matki Boskiej, na przykład przed, w czasie i po niepokalanym poczęciu oznaczane było, wedle tradycji, trzema gwiazdkami: dwoma na piersiach i jedną na Jej czole.

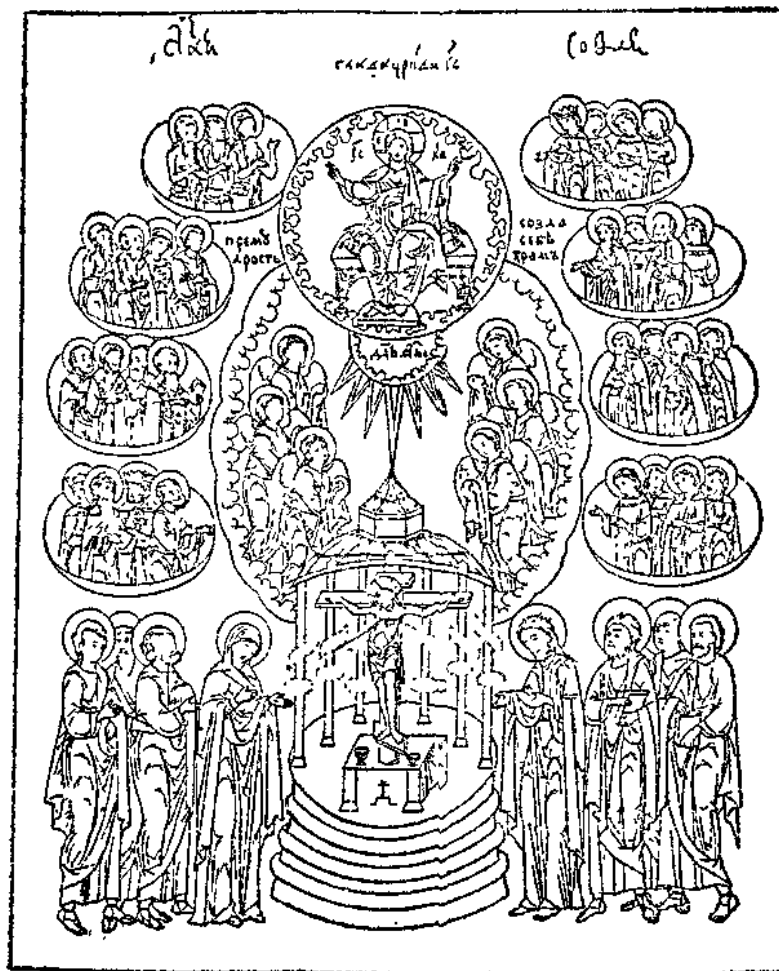
Wreszcie, umieszczenie Sofii wewnątrz sfer niebieskich wypełnionych gwiazdami, to wskazanie na Jej władzę kosmiczną, na Jej panowanie nad Wszechświatem, na Jej kosmokratyzm<sup>37</sup>. Błękitny lub seledynowy kolor tych sfer symbolizuje powietrze, a co za tym idzie niebo, a w dalszej kolejności – niebo duchowe, świat nieziemski, w którego środku znajduje się Sofia. Wszak błękit nastroja duszę kontemplacyjnie, uwalnia z ziemskich więzów, wyzwala tęsknotę za spokojem i czystością. Błękit nieba – ów wynik projekcji światła w ciemność, owo pogranicze między światłością a mrokiem – to obraz świata duchowego dany nam na granicy między Światłem bytu i Ciemnością niebytu, to obraz Świata Rozumu. Nic więc dziwnego, że błękit stał się atrybutem kolorystycznym Sofii, a poprzez nią, również Nosicielki Sofii – Najświętszej Maryi Panny.

---

<sup>36</sup> Włodzimierz Dal w swoim słowniku (*Tolkowij słowar żywego wielikorusskiego jazyka*) podaje, że słowo torok oznacza w gwarze archangielskiego regionu poryw, podmuch wiatru, szkwał. Stąd według niego ikonograficzny torok to wiew słuchu Boskiego przedstawiany na obrazach jako wijący się promień, choć dalej przytacza również i zwykle znaczenie tego słowa (tasiemka, wstążka).

<sup>37</sup> Możliwa jest również inna interpretacja owych sfer niebieskich przedstawionych w postaci kręgów czy pierścieni. Według niej owe „koncentryczne kręgi, jak przedstawia się na płaszczyźnie przekrojoną kulę, którymi na dawnych ikonach zawsze otoczony był Zbawiciel symbolizują skupienie w Osobie Syna Bożego takich przymiotów, jak mądrość, miłosierdzie, sprawiedliwość itp. Każdej z nich odpowiadał jeden krąg, którego promień wychodził ze wspólnego środka” (W. Arseniew, *O cerkownom ikonopisanii* w czasopiśmie „Duszewnyje Cztiennija”, s. 261, zeszyt I z 1870 roku).

Ponadto w omawianej kompozycji zwrócić należy uwagę jeszcze na następujące sprawy. Pierwszą z nich jest wyraźne rozróżnienie postaci Zbawiciela, Sofii i Matki Boskiej. Drugą – ich hierarchiczne usytuowanie. Sofia znajduje się poniżej Zbawiciela, a więc na miejscu podległym, z kolei Matka Boska usytuowana jest przed Sofią, czyli również na miejscu wobec niej podległym. W ten sposób postacie Zbawiciela, Sofii i Matki Boskiej występują w pewnym ciągu hierarchicznym. Na tę ich wzajemną współzależność wskazują również różnice w nimbach. Zdarza się jednak, że na niektórych kompozycjach również Sofia może mieć nimb w kształcie krzyża. Taką Sofię z nimbem w kształcie krzyża widzimy, na przykład, na freskach zewnętrznej części ołtarzowej moskiewskiego



soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny pochodzących z XVII wieku. Nie ulega wątpliwości, że taki nimb przy głowie Sofii stanowi pomyłkę w atrybucji. Pomyłka ta jest jednak w jakiś sposób charakterystyczna. Chociaż bowiem Sofia jest samodzielną postacią ikonograficzną, to związana jest jednak tak ściśle z postacią Chrystusa i – jak zobaczymy dalej – z postacią Matki Boskiej, że Jej atrybuty niekiedy zlewają się z atrybutami tamtych postaci, czego przykładem choćby wymienne stosowanie nimbów, a co stanowi dodatkową atrakcję dla historyków sztuki. Pokrewieństwo owych trzech postaci unaoczniane jest też poprzez przedstawianie wszystkich ich ze skrzydłami. Tak postąpili malarze dopiero co wspomnianych fresków moskiewskiego soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny oraz malowidła ściennego w ołtarzowej części soboru pod tym samym wezwaniem w Kostromie.

Przejdźmy teraz do omówienia drugiego typu kompozycji sofijnej, a mianowicie typu jarosławskiego rozpowszechnionego szczególnie między XVI a XVIII stuleciem.

W celu przedstawienia schematu tej kompozycji posłużymy się freskami z cerkwi św. Jana Chryzostoma w Jarosławiu. Zasadniczym jej elementem jest sześciokolumnowe cyborium, w którego wnętrzu znajduje się ubrany tron eucharystyczny, a za nim krzyż z rozpiętym Chrystusem jako siódma kolumna. Przed ołtarzem usytuowana jest postać w dalmatyce i koronie na głowie, którą, sądząc po słowach, jakie widoczne są w trzymanej przez nią księdze, a mianowicie: „Mądrość zbudowała sobie dom i wyciosała siedem kolumn, nabiła zwierząt, namieszała winna i stół zastawiła”, uznać można za króla Salomona. Możliwe też, że jest to po prostu kapłan, albowiem owe wersy z Księgi Przysłów stanowią temat całej kompozycji. Na każdej z kolumn cyborium umieszczono po dwa napisy: „Chrzest” i „III Sobór”, „Namaszczenie mirrą świętą” i „II Sobór”, „Pokuta” i „IV Sobór”, „Kapłaństwo” i „VI Sobór”, „Małżeństwo” i „VII Sobór”, „Namaszczenie olejem świętym” i „V Sobór”. Natomiast na krzyżu widnieją napisy: „Eucharystia” i „IV Sobór”. Całe cyborium spoczywa na podwyższeniu, na którego trzech ostatnich stopniach widnieje następujący napis: „Fundamentem Kościoła Bożego Starego i Nowego Testamentu jest męczeńska krew i apostołska nauka, bowiem krew proroków i słowo apostołów stanowią kamień wiary Chrystusowej, a na tej opoce zbuduję Kościół mój”. U góry, nad kolumnadą umieszczono tekst: „Chrystus – Głową Kościoła”. Zaś na samym architrawie widnieją z kolei słowa: „I utwierdź tych siedem filarów”. Wyżej, nad zwieńczeniem cyborium unosi się zasiadająca na tronie Matka Boska

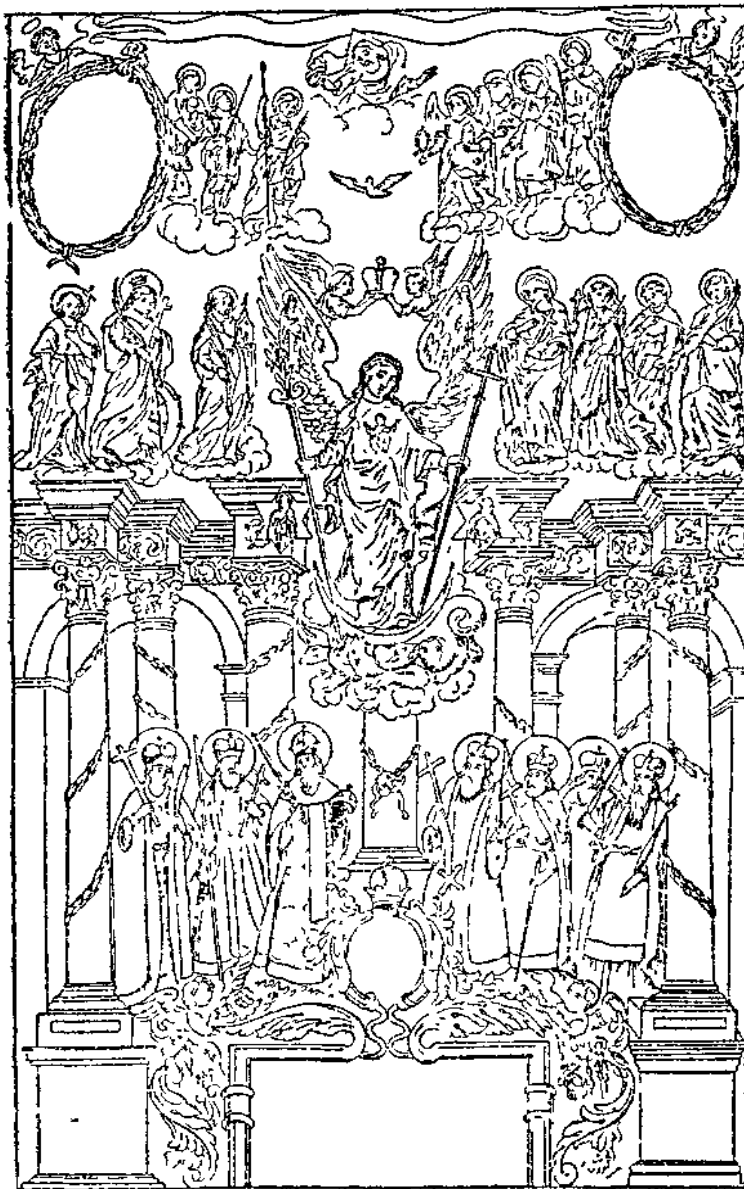


mająca ręce uniesione do góry w modlitewnym geście. Otoczona jest chórami Aniołów trzymających w rękach włócznie. Nad Jej głową przedstawiony jest Duch Święty. Od Jego wyobrażenia spływa na Matkę Boską siedem promieni. Wyobrażają one siedem darów Ducha Świętego: mądrość, rozum, radę, męstwo, umiejętność, pobożność oraz bojaźń Bożą. Jeszcze wyżej usytuowany jest Bóg-Ojciec z podniesionymi dłońmi zasiadającym na wyścielonym tronie wśród obłoków. Niekiedy zamiast Niego może być na tym poziomie kompozycji przedstawiany Jezus Chrystus, również z podniesionymi rękoma, i również siedzący na tronie otoczonym obłokami. O wersji tej kompozycji z takim wyobrażeniem Zbawiciela Wszechmiłosiernego będzie jeszcze mowa niżej. Po bokach, w dziesięciu grupach, z których każda jest również umieszczona na obłoku, widoczni są święci Pańscy. W odpowiednich grupach widoczni są: pustelnicy, męczennicy, męczennice, błogosławieni, zakonnicy, słudzy Boży z Joachimem i Anną na czele, wyznawcy, królowie i książęta, prorocy z Janem Chrzcicielem w przodzie oraz apostołowie, którym przewodzi św. Paweł. Poniżej tych grup z postaciami świętych widnieje sześć grup osób świeckich opatrzonych napisem: „Zebrały się wszystkie narody i języki”. Osoby świeckie klęczą przed kolumnami cyborium, a więc znajdują się już nie wśród obłoków, lecz na ziemi. Ogólna idea całej kompozycji jest bardzo przejrzysta. Chodzi mianowicie o przedstawienie Kościoła jako całości, z wszystkimi jego duchowymi mocami i podwalinami. Chociaż kompozycja ta zatytułowana jest *Mądrość zbudowała sobie dom i wyciosała siedem kolumn*, bardzo trudno jest ustalić, do jakiej z przedstawionych postaci należy odnieść imię owej Mądrości: czy do Boga-Ojca, czy do Matki Boskiej, czy też do Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa. Jeśli odniesiemy je do Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa mając na uwadze Boskie dzieło zbawienia, to cały czas pamiętać musimy o pozostałych elementach i postaciach omawianej kompozycji.

Istnieje wiele wersji kompozycji Sofii z Ukrzyżowaniem. Najbardziej charakterystyczną, oprócz już opisanej, jest wersja szeroko rozpowszechniona w Nowogrodzie. Wyróżnia się ona tym, że Matka Boska usytuowana jest po prawej stronie cyborium w pozycji stojącej, z lewej zaś jego strony widzimy stojącą postać, która wedle wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawia Jana Chrzciciela. Zarówno za Matką Boską, jak i za Janem Chrzcicielem stoją apostołowie. Jest ich po trzech z każdej strony cyborium. Zwieńczenie cyborium zakończone jest szpicem. Niczym błyskawica w piorunochron skierowany jest weń środkowy z siedmiu promieni, których początek stanowi półkole z napisem „Duch Święty”. Powyżej przedstawione jest wyobrażenie Chrystusa typu

ikonograficznego *Zbawiciel Wszechmiłosierny*. W tym zestawieniu Ukrzyżowanie wewnątrz cyborium stanowi wyobrażenie krzyża ołtarzowego, a nie rozpiętego Chrystusa. Podobnie rzecz się przedstawia, gdy w opisanej wyżej wersji kompozycji Sofii z figurą Kościoła zamiast wyobrażenia Boga-Ojca pojawia się wyobrażenie Zbawiciela Wszechmiłosiernego.

Nie wdając się w analizę innych wersji tej kompozycji sofijnej, przejdę do omawiania następnej



określanej mianem kijowskiej. Pod wieloma bowiem względami zbieżna jest ona z kompozycją typu jarosławskiego. Oto jej opis.

Na siedmiostopniowym podwyższeniu ustawione jest siedmiokolumnowe cyborium, w którym usytuowana jest Matka Boska Przedstawiona jest w całej postaci. Na Jej lewej ręce znajduje się Dzieciątko, zaś w prawej trzyma Ona kaduceusz (opis sporządzam na podstawie ikony, którą widziałem w pustelni Opty<sup>38</sup>). Na niektórych ikonach zamiast kaduceusza Matka Boska trzyma krzyż łaciński. Pod Jej nogami znajduje się sierp księżycy wśród obłoków. Na karniszu cyborium umieszczono napis: „Mądrość zbudowała sobie dom i wyciosała siedem kolumn”. Na każdej zaś kolumnie – napisy wyszczególniające dary Ducha Świętego wraz z odpowiednim tekstem z Apokalipsy. Ponadto widnieje symboliczne przedstawienie tych darów. Natomiast stopnie podwyższenia zaopatrzone są w nazwy siedmiu cnót. Na stopniu z napisem „wiara” dodatkowo umieszczono imiona siedmiu proroków. Nad zwieńczeniem cyborium jest Bóg-Ojciec, zaś nad Nim unosi się Duch Święty<sup>39</sup>. Wokół nich widać siedmiu archaniołów. Po stronie prawej umieszczono ich trzech: Michała z ognistym mieczem w ręku, Uriela z błyskawicą oraz Rafała z alabastrowym naczyniem na olej święty w dłoni Po stronie lewej natomiast czterech: Gabriela z lilią, Selatiela z paciorkami, Jekutiela z koroną w ręku i Barachiela w białej szacie w kwiaty.

Najbardziej znaną i charakterystyczną kompozycją sofijną tego typu stanowi ikona znajdująca się w ikonostasie bazyliki Sofii Mądrości Bożej w Kijowie, owej „matki wszystkich świętyń ruskich”. Ta tytułarna ikona świątynna jest dość późnej proveniencji, najprawdopodobniej pochodzi z X VIII wieku Pojawienie się jednak tego typu kompozycyjnego ikony sofijnej jest wcześniejsze i przypada mniej więcej na XVII stulecie. Rozpowszechniony jest on bowiem już za czasów patriarchy Filareta<sup>40</sup>, czego dowodem jest choćby ikona z soboru w Tobolsku pochodząca z okresu

---

<sup>38</sup> Pustelnia Opty jest jednym z najsłynniejszych rosyjskich zespołów eremickich. Według przekazywanej legendy miał ją założyć w XIV wieku w lasach pod Kozielskiem (gubernia kałuska) pragnący odbyć pokutę rozbójnik o imieniu Opta, stąd nazywa się pustelnią Opty (Optina pustyn). Pierwsze wzmianki na temat pustelni Opty pochodzą z początków XVII wieku. Wielką sławę zyskała sobie w XIX wieku, gdy po porady duchowe do zamieszkujących ją pustelników (słynnych starców) udawała się inteligencja rosyjska.

<sup>39</sup> Tak wygląda ikona znajdująca się w celi o. ihumena M. w pustelni Opty. Ikona ta najwyraźniej jest pochodzenia włoskiego Wniosek ten wysnuwam na podstawie techniki malarskiej oraz napisów (w językach greckim i słowiańskim), które roją się od błędów świadczących, że ikonograf przerysowywał poszczególne litery z danego mu tekstu, nie znając odpowiednich alfabetów, ani też treści pisanych słów. Podobne pod względem kompozycji ikony widziałem w Tyfliskim muzeum kościelnym oraz domu metropolitalnym w Ławrze Troicko-sergiejewskiej.

<sup>40</sup> Filaret (1533–1633) czwarty w kolejności patriarchy moskiewski i całej Rusi, protoplasta rodu Romanowów. Był bowiem ojcem cara Michała Fiodorowicza panującego w latach 1613–1645. Bojąc się jego wpływów Borys Godunow w 1600 roku zesłał możnowładcę Fiodora Romanowa przymusowo

budowy tej świątyni. Sama ta kompozycja, jak zresztą całe malarstwo ikonowe Rosji Południowej, powstała pod wyraźnymi wpływami katolickimi (głowa Matki Boskiej nie osłonięta maforionem, nad Jej głową unoszą się dwaj Aniołowie trzymający koronę, krzyż, który trzyma w ręku, jest krzyżem łacińskim, Jej postać usytuowana jest na tle kolumnady itp.) Przedstawiona na ikonie z soboru Sofii Mądrości Bożej w Kijowie Matka Boska w prawej ręce trzyma ni to pastorał, ni to kaduceusz, którego drzewce zakończone jest u góry figurą przedstawiającą splecionego węża, w lewej zaś dzierży krzyż łaciński. Chrystus, którego wyobrażenie widnieje na Jej łonie, prawą rękę ma uniesioną w błogosławiącym geście, w lewej natomiast trzyma jabłko królewskie. Z ramion Matki Boskiej wyrastają dwa rozwinięte skrzydła, pod Jej stopami widoczny jest sierp księżyca osadzony na siedmiogłowym smoku. Koniecznie należy tu zwrócić uwagę na to, że opisywana ikona nie jest identyczna z wizerunkiem odcisniętym na sukience na nią nakładanej.

W ten sposób kompozycja sofijna typu kijowskiego stanowi odmianę typu ikonograficznego przedstawiającego Ukoronowanie Matki Boskiej w niebie. Nosi przy tym cechy synkretyczne, gdyż równocześnie jest przedstawieniem niewiasty obleczonej w słońce z Apokalipsy św. Jana. Innymi słowy, Matka Boska jest tutaj przedstawiona w podwójnym blasku. Blasku płynącym od Kościoła ziemskiego i blasku światła bezpośrednio płynącego od Kościoła niebiańskiego. „Chodzi tu o podobne symboliczne znaczenie – pisze A. I. Kirpicznikow – jak w przypadku postaci typu Orans<sup>41</sup> na ikonach Zmartwychwstania Pańskiego: Oranty bez korony i stojące na ziemi, to upostaciowienie Kościoła ziemskiego, zaś w koronie i stojące w obłokach – triumfującego Kościoła niebiańskiego.”<sup>42</sup> Podkreśla przy tym autor, że to symboliczne wyobrażenie bizantyńskie najpierw zostało zinterpretowane na Zachodzie, a dopiero później, mając już podwójne znaczenie, dotarło do nas. Bez względu jednak na tego rodzaju wywody dotyczące genezy omawianej kompozycji nietrudno dostrzec, że jest ona bardzo ściśle związana z Apokalipsą. Sierp księżyca, siedmiogłowy smok, teksty i symbole apokaliptyczne umieszczone na kolumnach cyborium – wszystko to już samo w sobie stanowi wystarczający dowód na wysunięte twierdzenie. Staje się ono jeszcze bardziej przekonujące, gdy zwrócimy uwagę na to, że w najniższym rzędzie ikonostasu, w którym

---

do klasztoru z równoczesnym nakazem przyjęcia święceń zakonnych. Od 1619 roku zasiada na tronie patriarszym w Moskwie przybierając imię Filareta i sprawując równocześnie pieczę duchową nad rządami swego syna.

<sup>41</sup> Orantami nazywa się w ikonografii postacie zarówno męskie jak i żeńskie z uniesionymi do góry, w modlitewnym geście rękoma.

<sup>42</sup> A. I. Kirpicznikow *Uspienije Bożiejj Matieri w legiendie i iskusstwie* w książce *Trudy VI Archeologiczieskiego zjezda w Odessie* 1884 g. s. 227, Odessa 1888.

znajduje się omawiana kompozycja sofijna, znajdują się cztery ikony o tematyce wyraźnie apokaliptycznej, powstałe, jak się wydaje, w tym samym okresie, co nasza ikona Sofii Mądrości Bożej. Mam na myśli niewielkie medaliony, które ze względu na swe rozmiary i niemożność obejrzenia ich z bliska z powodu kraty, dość trudno jest zanalizować pod względem treści. Szczególnie interesująca z naszego punktu widzenia jest ikona umieszczona pod wyobrażeniem Sofii Mądrości Bożej. Stanowi ona rozbudowaną kompozycję, na której przedstawiona jest zarówno niewiasta obleczona w słońce jak i Bogurodzica, Archanioł Michał oraz smok wyłaniający się z otchłani.

Najwyższy jednak czas, by pojawiło się wreszcie dość istotne pytanie: a gdzie w takim razie znajduje się w soborze Sofii Mądrości Bożej w Kijowie ta świętość, na której cześć został wzniesiony? Odpowiedź, że ową świątynną relikwią stanowi palladium Kijowa – cudami słynąca mozaika ułożona na „murze, którego ręka ludzka nie jest w stanie zburzyć” w apsydzie soboru, tylko z pozoru wydaje się prosta. Odpowiedź taka jest bowiem odpowiedzią czysto formalną, a nie merytoryczną, udzielenie zaś tej ostatniej przysparza już nieco trudności. Należy się bowiem zastanowić nad tym, któż przedstawiony jest na owej mozaice. Na ogół uważa się, że Matka Boska. Jednakże układ postaci, uniesione do góry ręce przywodzą na myśl wizerunki wczesnochrześcijańskich Orantów. Jeśli więc nawet jest to Matka Boska, to przedstawienie Jej w postaci Oranty sprawia, że wyraża również ideę, którą wyrażały tamte postacie, a więc ideę Kościoła. Niektórzy badacze posuwają się zresztą jeszcze dalej, twierdząc, jak na przykład N. P. Kondakow<sup>43</sup>, że postać z owego „muru, którego ręka ludzka nie jest w stanie zburzyć” stanowi wyłącznie monumentalne wyobrażenie Kościoła. Z kolei Kryżanowski<sup>44</sup> uważa, że na mozaice przedstawiony jest symbolicznie niematerialny dom Sofii Mądrości Bożej Interpretacja ta w istocie rzeczy bliska jest pogładowi utożsamiającemu Sofię z Kościołem.

Scharakteryzowane zostały tutaj trzy sofijne typy ikonograficzne. Pragnąc odpowiednio je skomentować należy podjąć próbę dotarcia do owej jedynej, wspólnej dla nich wszystkich, duchowej Przyczyny, która sprawiła, że nazwano je jednym imieniem i czczono jako przejaw jednej i tej samej idei. Oczywiście, owej wspólnej duchowej przyczyny nasi przodkowie nie widzieli wyrazi-

---

<sup>43</sup> Nikodem Kondakow (1844–1928) archeolog i historyk sztuki sakralnej. Niewątpliwie najwybitniejszy uczony rosyjski w zakresie bizantynistyki. Autor wielu podstawowych prac na temat sztuki ruskiej tłumaczonych na języki europejskie (angielski, niemiecki, francuski). Najgłośniejsze z nich to *Ikono-grafia Matki Boskiej (Ikono-grafija Bożej Materi)* i czterotomowa (dwa tomy tekstu i dwa tomy ilustracji) *Ikona ruska (Russkaja ikona*

<sup>44</sup> Jewfimij Kryżanowski (1831–1888), teolog, wykładowca w kijowskiej Akademii Duchownej.

ście, trudno jednak założyć, że jej w ogóle nie było lub też, że rozplynęła się w ekwilibryście myślowej. Przecież malarstwo opisanych wyżej kompozycji o tematyce sofijnej było w swoim czasie szeroko rozpowszechnionym zjawiskiem o charakterze wręcz narodowym; przyjęcie więc, że wyłoniło się *ex nihilo*, z jakiejś religijnej pustki, byłoby niedorzecznością<sup>45</sup>. Zresztą poszczególne aspekty owej jedynej Przyczyny, każdy z osobna, były zauważane przez badaczy. Jakie wobec tego są to aspekty?

W Sofii (przy czym chodziło o kompozycje typu nowogrodzkiego) dopatrywano się uosobienia abstrakcyjnego przymiotu Boga, atrybutu Jego mądrości, jednakże nie osobowej, nie hipostatycz-

---

<sup>45</sup> Wielkim szczęściem ludu rosyjskiego było, że przyjął chrześcijaństwo wtedy, gdy nie był jeszcze uformowany w naród o wyróżniających go trwałych cechach szczegółowych. Chrześcijaństwo nie natrafiło więc na przeszkody wynikające z rozwoju nauk czy ukształtowania się kultu jakichś innych wierzeń. Nie musiało też zwalczać zakorzenionych moralnych nawyków czy wynaturzeń, władzy państwowej. Sam język, nie skażony żadnymi naleciałościami choć nieporadny, łatwo dawał się ukształtować w szlachetne narzędzie mowy. Jednym słowem, chrześcijaństwo trafiło na Ruś w jej okresie niemowlęcym i cały jej dalszy rozwój dokonywał się pod bezpośrednim wpływem Kościoła. Całkiem jest więc zrozumiałe, że duch narodu, w ten sposób ukształtowanego, musiał być z natury swej prawosławny. Jeśli dodamy do tego przyrodzoną podatność charakteru rosyjskiego, to stanie się dla nas jasne, że prawosławie musiało odcisnąć w nim niczym w wosku wszystko to, co Opatrzność wyznaczyła temu ludowi zsyłając na ziemię słowiańskie krzewiciela wiary chrześcijańskiej Konstantyna, w zakonie noszącego imię Cyryla, który stał się duchowym ojcem narodu rosyjskiego. Jego z kolei duchowość w sposób szczególnie przeniknięta była ideą sofijną. Nie miał w sobie nic z egipskiego czy syryjskiego pustelnika w umartwianiu ciała szukającego zbawienia, lecz raczej coś z męża stanu, który nie w odrzuceniu życia doczesnego, lecz w jego przekształcaniu widział swe posłannictwo. Cechę charakterystyczną świętości Konstantyna stanowiło nie odwracanie się od grzechu, lecz nieustanne pleniение go szlachetnym słowem i uczynkiem. Pochodził z zamożnej i pobożnej rodziny. Ojciec jego miał na imię Leon, matka – Maria. Na chrzcie nadano mu imię cesarskie – Konstantyn. Był najmłodszym spośród siedmiorga rodzeństwa (7 – liczba Sofii). Po urodzeniu matka oddała go karmicielce, nie chciał jednak ssać cudzej piersi, lecz tylko matczyną (błogosławiony przejaw czystości rodzinnej). Sprawilo to, że jego rodzice złożyli śluby czystości i dotrzymując swej obietnicy przeżyli razem jeszcze czternaście lat (14 = 7X2). Gdy Konstantyn miał siedem lat nawiedził go proroczy sen. Został w nim wezwany do cesarskiego namiestnika, by spośród zebranych u niego pańien wypatrył sobie jedną na oblubienicę. Wybór chłopca padł na najpiękniejszą z nich we wspaniałym, złotym diademie wysadzonym perłami na głowie. Na imię zaś jej było Sofia. Gdy swoje widzenie opowiedział rodzicom uradowali się bardzo, dostrzegli bowiem w tym znak Boży, dołożyli więc wszelkich starań, by zapewnić synowi pobieranie odpowiednich nauk. Uczył się więc N nie tylko pisania ale wszczepiano weń również bogobojne obyczaje stanowiące podstawę mądrości duchowej. Starali się wpoić weń pouczenia Salomona. „Synu – powiadali – czcij Boga i przestrzegaj Jego nakazów. Mów do mądrości – siostrzo, przyjaciółką nazywaj roztropność.” Pucowali go, że światło Mądrości jest silniejsze od słońca i uczy-nienie z niej swej przewodniczki pozwoli mu na uniknięcie mnogości zła w życiu, wiadomo też, jak ogromny wysiłek włożył młody Konstantyn w studia nad dziełami Grzegorza z Nazjanzu. Ponadto rozczytywał się w Homerze, równocześnie zgłębiając pod kierunkiem takich uczonych, jak Leon i Focjusz (późniejszy patriarcha carogrodzka) tajniki geometrii, dialektyki i filozofii. Uczył się też retoryki, arytmetyki, astronomii i muzyki. Władał biegle, poza greckim, kilkoma językami, m. in. łacińskim i syryjskim. Nic więc dziwnego, że nadano mu przydomek Filozofa. Wychowując się na dworze cesarskim pod osobistą pieczę monarchy nigdy nie zapomniał o swojej Oblubienicy. Zrezygnowawszy z małżeństwa z bogatą panną i otwierającej się przed nim świeckiej kariery przyjął święcenia kapłańskie, po czym powierzono mu stanowisko bibliotekarza przy bazylice Sofii Mądrości Bożej w Carogrodzie. I taki oto wybraniec Sofii przyniósł wiarę prawosławną na ziemię ruskie. Czyż wobec tego jest coś nienaturalnego w tym, że Sofia, która wybrała Konstantyna na oświeciciela ludu rosyjskiego i patronowała jego krzewicielskiej działalności, stała się zwłaszcza w pierwszym okresie, szczególną Orędowniczką młodego narodu chrześcijańskiego, zaś jej wyobrażenia należące do pierwszych, jakie zaczęły powstawać na tych ziemiach, otaczano od razu powszechną czcią? Nie ma również nic nienaturalnego w tym, że niektóre dawne świątynie nosząc dzisiaj imiona związane z życiem Matki Boskiej, na przykład, Zaśnięcia lub Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, w chwili ukończenia budowy poświęcane były Sofii Mądrości Bożej. Zwrócił mi na to uwagę zmarły niedawno A. P. Gołubcow.

nej Mądrości Bożej, lecz mądrości *in abstracto*. Interpretacja ta jest słuszna tylko pod warunkiem, że Sofia w żadnym przypadku nie jest Hipostazą w ścisłym tego słowa znaczeniu i nie może być utożsamiana z Logosem. Na to, że uosobianie żywiołów, miast i miejscowości, pojęć etycznych i dogmatycznych było w ikonografii chrześcijańskiej praktyką nagminną, wskazuje choćby fakt istnienia najrozmaitszego rodzaju personifikacji – Morza, Gór, Wiatru, Śniegu, Pustyni, Nieba i Ziemi, Kosmosu, Jordanu, Słońca i Księżyca, Nocy i Dnia, Istot Niebiańskich, Otchłani, Piekła, Morza Czerwonego, Egiptu, Nazaretu, Betlejem, Jerozolimy, Melodii, Mocy, Pychy, Pokory, Młodości, Cnót, Synagogi, Kościoła itp. – na niezliczonej ilości ikon, miniatur czy fresków. Wiadomo, że Konstantyn Wielki wzniósł w Carogrodzie trzy świątynie: pierwszą ku czci Mądrości *Ἁγία Σοφία*, drugą ku czci Pokoju *Ἁγία Εἰρήνη* i trzecią ku czci Mocy *Ἁγία Δύναμις*. Dopiero później, z upływem czasu, stały się one przybytkami św. Sofii, św. Iriny i św. św. Mocy Niebiańskich. W dziejach pogańskiego Rzymu tego rodzaju budowli wznoszonych ku czci abstrakcyjnych pojęć jest bez liku. Nie należy wyciągać jednak pochopnego wniosku, że Konstantyn stawiał swoje świątynie na cześć idei, a zwłaszcza idei Mądrości Bożej, nie widząc związku tego pojęcia z Synem Bożym. Bardziej przekonująca wydaje się hipoteza, którą wysunął prof. A. P. Gołubcow. Dopatrywał się on w owych neutralnych, jeśli się tak można wyrazić, zarówno dla pogan jak i chrześcijan, konsekracjach posunięcia taktycznego cesarza, niepostrzeżenie niejako wprowadzającego chrystianizację swych poddanych. Bowiem dla tych, którzy pozostali poza wspólnotą kościelną, świątynie te były również do zaakceptowania, gdyż pozwalały na traktowanie Mądrości, Pokoju i Mocy wyłącznie na zasadzie upersonifikowanych pojęć.

Tak czy inaczej, samymi abstrakcjami ludzie jednak nie żyją, musiało więc stać się to, co się stało, a mianowicie zaczęto poszukiwać konkretnych wyobrażeń dla przedstawienia Sofii. Wzniesiona przez Justyniana<sup>46</sup> świątynia Sofii poświęcona już była Wcielonemu Słowu Bożemu, a więc jej świętem za przyczyną konsekracji było święto Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, zaś głównym świętem kościelnym, najprawdopodobniej – Boże Narodzenie. Równocześnie ów wyraźny związek Sofii z Matką Boską znajdował odzwierciedlenie tak w praktyce liturgicznej, jak i kontemplacyjnej naszych przodków. Zdrowy rozsądek nakazywał przy tym niejako rozdzielenie przeżycia religijnego i obdarzenie uczuciem zarówno Zbawiciela jak i Matkę Bo-

<sup>46</sup> Za czasów panowania Justyniana I (527–565) wzniesiony został słynny kościół Hagia Sophia (budowany w latach 537–562). O tej świątyni jest też mowa dalej w tekście.



ską. Wskazuje na to dowodnie ryt liturgiczny. Już w XVI wieku nasi domorośli teologowie gubili się przy podejmowaniu prób rozumowej interpretacji idei Sofii: „Powiadają przeto, by cerkwiom św. Sofii nadać imię Najświętszej Maryi Panny, albowiem imienia Sofii nikt na Rusi nie rozumie, ani też istoty owej Mądrości nie potrafi wyjaśnić”. Również ludzie Zachodu, którzy bywali w Konstantynopolu nie mieli najmniejszego pojęcia o tym, co to jest Sofia i dlaczego jedna ze świętyń nosi jej imię. W każdym razie w opisach carogrodzkiej Sofii absolutnie nie podejmują tego tematu. Jeden z Krzyżowców, uczestnik zdobycia Konstantynopola, Robert de Clary w swej kronice opisując świątynię Sofii zamieszcza zaskakujące na pierwszy rzut oka zdanie: „Święta Sofia oznacza po grecku to samo, co Trójca Święta po francusku”. Różnica zdań na temat Sofii była więc w średniowieczu przeogromna. Podobnie zresztą rzecz się przedstawia i w naszych czasach. Gdy jedni interpretatorzy utożsamiają więc Sofię ze Słowem Bożym, a nawet Trójcą Świętą, to drudzy widzą w niej Matkę Boską, trzeci zaś uważają, że stanowi ona atrybut Jej dziewictwa, dla czwartych z kolei jest wyobrażeniem Kościoła, zaś dla piątych przedstawia zjednoczoną ludzkość. *Grand Étre* A. Comte’a.

Czy należy jednak takie interpretacje uznać za błędne? Oczywiście, Słowo Boże, Matka Boska, Dziewictwo, Kościół, Ludzkość jako wyabstrahowane pojęcia są ze sobą nie do pogodzenia, gdy jednak odwołamy się do odpowiadających im idei, to tego rodzaju niezgodność całkowicie znika. Więcej, metafizyczna analiza zagadnienia ukazuje nam ścisły związek między tymi ideami. Nie wdając się w szczegółowe rozważania każdej z nich, przytoczę kilka dawnych tekstów, w których mamy do czynienia z subtelnym syntetycznym ujęciem poszczególnych aspektów Sofii.

Oto napis na ikonie Sofii Mądrości Bożej z ikonostasu soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny Ławry Troicko-sergiejewskiej<sup>47</sup>:

„Obraz Sofii Mądrości Bożej przedstawia Przenajświętszą Bogarodzicielkę, niewypowiedzianego dziewictwa czystość. Ma dziewictwo lico ogniste, zaś przy uszach toroki. Na głowie koronę królewską, zaś nad głową Chrystusa, a na wysokościach rozpościerają się niebiosa. Objasnienie: Lico ogniste oznacza, że jedynie dziewictwo może stać się przybytkiem Boga. Bóg jest ogniem

---

<sup>47</sup> Sam sobór konsekrowany był w 1585 roku. Przytoczony poniżej tekst spisałem kilka lat temu. Podczas ostatnich prac konserwatorskich prowadzonych w soborze na wymienioną ikonę po jej odrestaurowaniu nałożona została sukienka, która zakrywa prawie cały obraz. O ile sobie przypominam, wizerunek na metalowej sukience nie odpowiada w pełni samemu wyobrażeniu ikonowemu.

wypalającym żądze cielesne i oświecających duszę czystą. Zaś toroki, które ima przy uszach, posiadają również aniołowie, co oznacza, że to, co dziewicze jest równe aniołom. Toroki to oznaka ocienienia Duchem Świętym. Na głowie ma koronę królewską. Przez to obwieszcza, że jej pokorna mądrość króluje nad żądzami. Nad Jej głowa znajduje się Chrystus, albowiem głową mądrości jest Syn, Słowo Boże. Umiłował On dziewictwo Przenajświętszej Bogarodzicy i jej pokorną mądrość oraz zechciał zrodzić się z niej ciałem. Rozpostarte niebiosa obwieszczają, że dusza dziewicza ma pragnienie w niebiosach. Pas na jej piersiach jest oznaką starszeństwa i godności hierarchicznej. W ręce trzyma berło, oznakę władzy królewskiej. Skrzydła zaś orle i ogniste wskazują na wysokość lotu i prorocstwo. Orzeł jest bowiem tym ptakiem, który na widok myśliwego wznosi się wyżej. Podobnie ci, którzy miłują dziewictwo nie są łatwą zdobyczą dla myśliwego – diabła. W lewicy trzyma zwój, na którym spisane są wszystkie niedocieczone i skryte tajemnice Boże. Niepojęta jest bowiem istota Boskiego dziewictwa ani dla aniołów, ani dla ludzi. Szaty świetliste i tron na którym siedzi obwieszczają inne, przyszłe miejsce światłości. Siedem mocno osadzonych kolumn oznacza, siedem darów Ducha Świętego przez proroka Izajasza ogłoszonych. Nogi ma na kamieniu. Albowiem dziewictwo wyznawania wiary w Chrystusa stoi niewzruszenie wzywając ku Bogu: utwierdź mnie na opoce wiary. Ci, którzy dziewictwo zachowują, upodobniają się do Bogarodzicy. Je umiłował Jan Poprzednik<sup>48</sup>: dostąpił zaszczytu ochrzczenia Chrystusa, Boga naszego. Je umiłował Jan Teolog<sup>49</sup>: dostąpił zaszczytu ułożenia głowy na piersiach Chrystusa, Boga naszego. Albowiem Bóg bezcielesny raduje się czystości i cnocie<sup>50</sup> duszy. Przyproawdzone zostaną – mówi Pismo Święte – przed Króla w ślad za nią dziewice i krewni jej zostaną przyproawdzeni. Do świątyni króla zostaną przyproawdzone, to znaczy dusze dziewicze przyproawdzone zostaną w ślad za Najświętszą Bogarodzicielką do Syna Jej i Boga naszego, Amen”.

Inne objaśnienia niezbyt różnią się od powyższego, a nawet w swym zasadniczym zrębie są z nim tożsame. Pozwolę sobie jednak przytoczyć pewne ich fragmenty, ze względu na to, że są mało znane. (...)

---

<sup>48</sup> Po rosyjsku „priedtecza”. W ten sposób określa się Jana Chrzciciela. Słowo „Poprzednik” pozostawione zostało tu ze względów teologicznych. W teologii prawosławnej poprzednictwo św. Jana warunkuje jego godność Chrzciciela

<sup>49</sup> Jan Teolog to autor czwartej ewangelii. Św. Jan w kościele prawosławnym obdarzony został mianem Teologa.

<sup>50</sup> Chodzi tu o rosyjskie słowo „cełomudrije” odpowiednik greckiego „sofrosyme” oznaczające ogarniającą całość istoty człowieka mądrość daną przez Boga i określającą postępowanie człowieka.

W XVII-wiecznym *Dokładnym słowniku ułożonym w alfabetycznym porządku* hasło objaśnienie obrazu Sofii Mądrości zaczyna się od słów: „Sofia Kościół Boży – Najczystsza Maryja Panna, to znaczy Dusza Niepokalana o niedającej się wypowiedzieć niewinności itp.”

Kilka podobnych zapisów rękopiśmiennych znaleźć można w bibliotece Ławry Troicko-sergiejewskiej. (...) I tak w manuskrypcie z XVI wieku zatytułowanym *Słowo o świętej Sofii Mądrości Bożej* czytamy: „Kościola Bożego Sofia Nieskalanej Czystości Bogurodzica...”

Ścisła więź między Sofią i Matką Boską wyraźnie widoczna jest też w śpiewach liturgicznych. W moskiewskim soborze Sofii Mądrości Bożej, który znajduje się nieopodal placu Łubiańskiego odprawiana jest specjalna liturgia świętej Sofii, w której ikosie<sup>51</sup> śpiewanym 15 sierpnia mowa jest o Niepokalanej Duszy Matki Boskiej jak również o Kościele i o Mądrości Bożej: „Pocieszycielko grzesznych, Panno nieskalana, ośmielam się twoją czystą duszę chwalić, Kościół boski nazwać przez wcielenie Słowa Sofią Mądrością Bożą”.

Niektóre fragmenty tej liturgii, jak na przykład, paremie<sup>52</sup> i stychiry<sup>53</sup>, a zwłaszcza stychyr stychowny<sup>54</sup> zapożyczone są z liturgii Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny. Przy czym godne podkreślenia jest, że owych zapożyczeń dokonano świadomie, o czym świadczy choćby następująca uwaga: „Poniższy stychyr stychowny, jak też i inne, powstał ku czci święta Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny, gdyż jest Ona Kościoła uduchowioną Mądrością i Słowem Bożym, inaczej mówiąc Sofią”. Innymi słowy znów znajdujemy w tym potwierdzenie, że Sofia to Matka Boska, zaś Jej świątynia to świątynia hipostatycznej Mądrości, Słowa Bożego.

Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że święto Sofii obchodzone jest albo w dniu Narodzin (w Kijowie), albo w dniu Zaśnięcia (w Wołodzie) Matki Boskiej.

Tak przedstawia się jedna z możliwych interpretacji Sofii. Według innych źródeł, jak na przykład, według *Hermenei*<sup>55</sup> hrabiego Stroganowa<sup>56</sup> Sofia wprost nazywana jest Synem i Słowem Bo-

---

<sup>51</sup> Ikosem nazywa się pieśń liturgiczną, w której objaśnia się istotę i znaczenie danego święta.

<sup>52</sup> Istnieją szczegółowe przepisy określające porządek czytań biblijnych podczas nabożeństw. Paremiami nazywa się wyjątki z Pisma Świętego (najczęściej ze Starego Testamentu) czytane podczas wieczornych nabożeństw poprzedzających wielkie święta.

<sup>53</sup> Stychiry są to pieśni liturgiczne o ściśle ustalonej rytmice.

<sup>54</sup> Stychiry śpiewane po ektenii błagalnej na wieczerni i jutrzni ze względu na to, że zawierają wersy z Pisma Świętego, noszą nazwę stychownych.

<sup>55</sup> *Hermeneia* to wzornik z konturami poszczególnych ikon lub ich postaci.

żym. Podobnie zresztą jak we wspomnianej wyżej Liturgii ku czci Sofii również utożsamiana jest ona niekiedy ze Słowem Bożym.

W ten sposób starali się podejść do Sofii nasi przodkowie. Od razu widać, że czynili to inaczej niż Bizantyńczycy. Zafrapowane abstrakcyjnym myśleniem Bizancjum w sposób spekulatywny starało się na swój sposób zgłębić dogmatyczne treści Sofii. Sofia jawiła się Bizantyńczykom przede wszystkim jako przedmiot kontemplacji. Nasi natomiast przodkowie przejmując od nich gotowe dogmatyczne formuły z całego serca oddali się kultowi Nieskazitności, czyniąc z czystości i świętości wybranej duszy ludzkiej przedmiot umiłowania. Wówczas też Sofia ukazała się ich świadomości od strony czystości i dziewictwa, w aspekcie duchowej doskonałości i wewnętrznego piękna. Wreszcie ludzie współcześni marząc o jedności całego stworzenia w Bogu całą swą myśl skupili na idei mistycznego Kościoła. I wówczas ukazał się oczom ich duszy trzeci aspekt Sofii – aspekt eklezjalny. Fiodor Buchariew<sup>57</sup>, F. M. Dostojewski<sup>58</sup>, W. S. Sołowiow<sup>59</sup>, „neochrześcijańskie”, czy katolicycy moderniści – to ludzie lub grupy ludzi, których idee znów znajdują symboliczne odzwierciedlenie w ikonach sofijnych. Jak wobec tego jawi się nam dzisiaj Sofia?

„Kim ona jest, owa wielka, królewska i kobieca istota, która nie będąc Bogiem, ani wiecznym Synem Bożym, ani aniołem, ani świętym człowiekiem, z należytą czcią honorowana jest zarówno przez Stwórcę, jak i Matkę Odkupiciela?” – pytał w 1898 roku w swym odczycie o Augustie Comte Włodzimierz Sołowiow, dając sobie równocześnie odpowiedź, że jest ona – „najprawdziwszym, najczystszy i najdoskonalszym człowieczeństwem, najwyższą formą społeczną, żywą duszą przyrody i wszechświata, od początku czasów złączona z Bogiem i łącząca z Nim wszystko,

---

<sup>56</sup> Aleksander Stroganow (1733–1811) słynny mecenas sztuki. Poza kolekcjonerstwem (miał w swoich zbiorach m.in. ponad 60 tysięcy numizmatów) stworzył szkołę malowania ikon. Dla malarzy, którzy dla niego pracowali, przygotował specjalny wzornik. Dzięki temu możemy dzisiaj bez trudu rozpoznawać ikony, które wyszły z pracowni malarskiej Stroganowa.

<sup>57</sup> Chodzi o Aleksandra Buchariewa (1824–1871), który jako zakonnik nosił imię Fiodor. Jego prace teologiczne miały znamiona swobodnej interpretacji doktrynalnej.

<sup>58</sup> Fiodor Dostojewski (1821–1881) pisarz, który zarówno w swych utworach prozatorskich jak i publicystycznych wiele miejsca poświęcał sprawom wiary i Kościoła. Choć sam nie był teologiem, wiele jego przemyśleń stało się inspiracją dla chrześcijańskiej antropologii. W swych utworach dał literacką wizję Sofii-Duszy Świata, która utraciła kontakt z Sofią Boską.

<sup>59</sup> Włodzimierz Sołowiow (1853–1900), filozof i teolog zajmujący się m.in. eklezjologią i sofiologią. Poglądy Sołowiowa na sprawy Kościoła cechował swoistego rodzaju ekumenizm, u którego źródeł leżała wnikliwa znajomość katolicyzmu (widział w nim, co korzystnie wyróżniało go spośród prawosławnych, nie tylko strony negatywne). Kontemplacyjna natura Sołowiowa skłonna zarówno do dostrzegania walki sił nieczystych z Bogiem o jego duszę (wedle świadectw przyjaciół wielokrotnie podlegał kuszeniu ze strony Szatana), jak też działania Mądrości Bożej (pisze o tym w niezwykle osobistych wierszach). Problemem Sofii traktowanej jako Dusza Świata zajął się Sołowiow w swych wykładach o Bogoczwłowieństwie (1878 rok).

co żyje. Nie ulega wątpliwości, że wyraża ona sens Wielkiego Bytu, tyle odczuwanego co uświadomionego sobie przez Augusta Comte'a, zaś całkowicie odczuwanego, lecz w ogóle nie uświadomionego sobie przez naszych przodków, pobożnych budowniczych świątyni sofijnych". Krócej mówiąc – Sofia to Pamięć Boża, w której świętej głębi jest wszystko to, co istnieje, zaś poza nią wyłącznie Śmierć i Niebyt.

Tak przedstawiają się trzy aspekty idei Sofii. Istnieje kompozycja, która łączy je wszystkie w sobie. Mam na myśli fresk z przedsionka, na prawo od wejścia, soboru Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny w Kostromie. W szeregu znajdujących się jeden nad drugim medalionów przedstawiono tutaj: Boga-Ojca. Jezusa Chrystusa, Sofię (z podpisem Jisus Christos), Matkę Boską (typu Orans) w ośmioramiennej gwiazdzie i wreszcie Kościół, który wyobrażony jest jako stół ofiarny. Tuż przy nim uwidocznił się apostoł Piotr, a za nim zgromadzenie proroków i świętych. Jednym słowem, ukazany został na tym wyobrażeniu cały mistyczny łańcuch ekonomii zbawienia. Fresk ten jest bardzo z tego punktu widzenia interesujący i żałuję, że nie mam jego fotografii.

Podobny pod względem treści fresk znajduje się w zewnętrznej części ołtarzowej tej samej świątyni. Pośrodku malowidła umieszczona została Trójca Święta, po Jej lewej stronie – Matka Boska siedząca na tronie, zaś po prawej – Sofia, typu nowogrodzkiego. Nad Sofią widnieją czterej aniołowie, po bokach – Matka Boska i Jan Chrzciciel oraz zgromadzenie świętych.

Przedstawiliśmy tutaj zasadnicze wyobrażenie Sofii Mądrości Bożej oraz trzy aspekty jej pojmowania, które w różnych okresach czasu dzięki różnym umysłowościom były dominujące. Kontemplacja teologiczna, kult wewnętrznej czystości i radość z powszechnej jedności – owo troiczne życie wiary, nadziei i miłości – rozdrabniana jest w ludzkiej świadomości na oddzielne aspekty i tylko w osobie Zbawiciela uzyskuje jedność. Musimy pamiętać, że tylko w owej jedności tkwi siła i sens każdego z nich. Tylko dzięki przewyciężaniu związanego z cielesnością racjonalizmu wyłania się niczym śnieżny szczyt z porannej mgły „Filar i podpora prawdy”.

## KOSMICZNA SYMBOLIKA IKONY ZWIASTOWANIA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNIE

W rozważaniach nad kosmicznym aspektem Matki Boskiej nie powinniśmy pominąć pewnej tajemniczej ikony *Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie*. Ikony, którą „odnalazłem” w cerkwi we wsi Nowinsk (powiat Nierechtski, gubernia Kostromska). Piszę „odnalazłem”, bowiem ikona ta, pokryta grubą warstwą kurzu, zarzucona była na jednym z parapetów wspomnianej cerkwi. Zanieczyszczona była do tego stopnia, że w ogóle nie można było rozpoznać tego, co na niej namalowano. Zwróciłem na nią uwagę, gdy się spowiadałem. Przyciągała mój wzrok z jakąś przedziwną siłą, nic wiać dziwnego, że przy pierwszej okazji, gdy znów znalazłem się w tej wsi, zająłem się jej oczyszczeniem. Po prawie dwugodzinnej pracy, na tle złoconego kowczegu<sup>60</sup> pojawiło się, niezwykle finezyjne pod względem dopracowania wszelkich szczegółów, wyobrażenie z wieloma niezwykle dokładnie namalowanymi postaciami. O ile sobie dobrze przypominam, owych maleńkich postaci było na tej ikonie ponad sto pięćdziesiąt. Na podstawie pewnych cech kompozycyjnych można było określić datę jej powstania: namalowana została pod koniec XVII, albo na początku XVIII wieku na desce o rozmiarach 5x3 ½ werszków<sup>61</sup>. Oczywiście, zarówno rozmiary, jak i cały dalszy opis samej ikony, mogą nie być zbyt dokładne, podaję je bowiem z pamięci, minęło bowiem już trzy lata od chwili, gdy się nią zainteresowałem. Staralem się, co prawda, ją sfotografować, ale zarówno warunki zdjęciowe, jak i nie najlepszej jakości aparat, sprawiły, że zamiar mój spalił na panewce. Pozwalam więc sobie w tym miejscu zaprezentować schemat kompozycyjny interesującej nas ikony. Wykonany jest on również z pamięci i – podkreślam to jeszcze raz – po upływie trzech lat od chwili, gdy wspomniana ikonę miałem w ręku.

Pod względem tematycznym w kompozycji interesującej nas ikony wyróżnić można niejako trzy zakresy: dogmatyczny, historyczno-eklezyjalny i kosmiczny. Ostatni z nich jest najważniejszy, stanowi bowiem rdzeń ikony, natomiast pierwszy i drugi stanowią jego uzupełnienie na zasadzie wizualnych objaśnień. Cóż więc przedstawione jest w owym najważniejszym pod względem treści

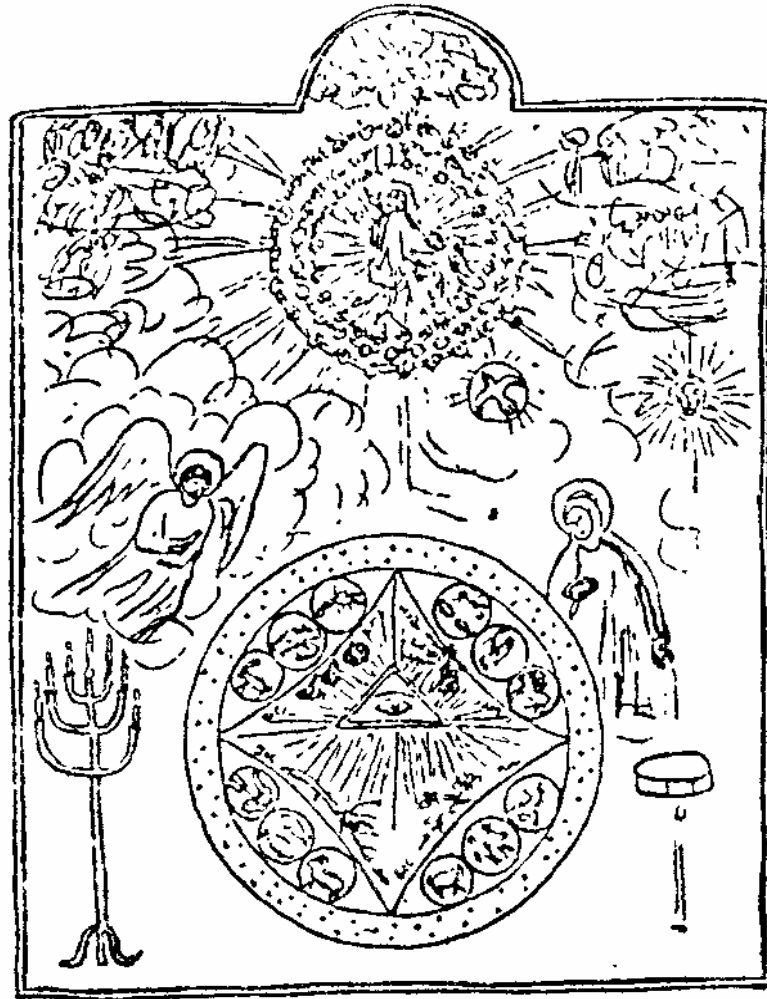
---

<sup>60</sup> Kowczeg — to pogłębione nieco, środkowe pole ikony.

<sup>61</sup> Werszek — dawna rosyjska miara długości równa ok. 4,5 cm.

zakresie kompozycyjnym omawianej ikony? Cóż przede wszystkim przyciąga w niej naszą uwagę? Jej najistotniejszym elementem jest czerwony pierścień pokryty złotymi gwiazdkami. W jego wnętrzu wpisana jest przypominająca kwadrat figura geometryczna, której wklęsłe boki stanowią fragmenty jednakowych okręgów. W środku owej figury znajduje się trójkąt równoboczny, w którego wnętrzu umieszczono Wszystko Widzące Oko Opatrzności. Od owego trójkąta rozchodzą się koncentrycznie promienie uwidoczniające ową wszechdocieralność Boskiego wzroku. Wewnątrz figury geometrycznej przypominającej kwadrat, tuż przy kolistych liniach umieszczone zostały cztery symbole pór roku wraz z odpowiednimi podpisami. Widzimy więc oszronioną gałązkę, przy której widnieje napis *zima*, kwietne pąki i napis *wiosna*, kłosa zboża i napis *lato* oraz zebrane płody i napis *jesień*. W płaszczyznach między wewnętrznym okręgiem pierścienia, a kolistymi bokami przypominającej kwadrat figury geometrycznej usytuowano dwanaście niewielkich kółek z wyobrażeniami znaków Zodiaku. Zostały one zgrupowane po trzy odpowiednio do pór roku. W ten sposób znaki odnoszące się do okresu zimowego umieszczono przy oszronionej gałązce, odnoszące się do okresu letniego – przy kłosach zboża, zaś znaki wiosenne i jesienne – na tle zieleni pąków kwiatnych i zebranych płodów.

Tuż nad centralną częścią omawianej ikony przedstawiona została scena Zwiastowania. Z lewej strony – patrząc od widza – nad siedmioramiennym świecznikiem z zapalonymi świecami ustawionym na poziomie owego centralnego pierścienia usytuowany został wśród obłoków Archanioł Gabriel. Natomiast z prawej strony – nad przedmiotem, którego nie udało mi się zidentyfikować, a stanowiącym niejako symetryczne odbicie świecznika, uwidoczniona została Najświętsza Maryja Panna. Ponad nią, nieco w prawo, niemalże przy samym obrzeżu kowczegu, znajduje się otoczone promieniami oblicze (możliwe, że jest to wyobrażenie słońca), zaś nieco bardziej w lewo, na tym samym poziomie, umieszczone zostało koło, w którego wnętrzu widnieje gołąb (symbol Ducha Świętego) wlatujący do góry.



Wreszcie w najwyższej części kompozycji, pośród obłoków i rzeszy aniołów oraz świętych widnieje przypuszczalnie wyobrażenie Boga-Ojca. Przed Nim klęczy postać przypominająca anioła. Wyobrażenie Boga-Ojca umieszczone zostało wewnątrz trzech pierścieni złożonych z anielskich główek ze skrzydełkami. Od postaci Boga-Ojca rozchodzą się koncentrycznie promienie, z



których część wieńczą jak gdyby właśnie owe anielskie główki. Każdy natomiast z owych pierścieni złożonych z anielskich główek ma tło innego koloru. A więc główki anielskie w pierścieniu wewnętrznym (najbliższym postaci Boga-Ojca) umieszczone zostały na tle zielonym, w pierścieniu środkowym – na tle różowym, zaś w pierścieniu zewnętrznym – na tle błękitnym.

Jak zinterpretować tę jedyną w swoim rodzaju kompozycję? Nie podejmuję się tego zadania – w tym celu bowiem należy przeprowadzić bardziej wnikliwą analizę – chciałbym jednak przedstawić tutaj swoją hipotezę, że kompozycja ta stanowi unaocznienie poniższych wersów akatysty<sup>62</sup> ku czci Bogurodzicy: „Raduj się, Uświęcicielko wszystkich żywiołów ziemskich i niebieskich” oraz: „Raduj się, Dawczyni błogosławieństw na wszystkie pory roku”. Uważam bowiem; że w chwili Zwiastowania, gdy stworzenie w osobie Matki Boskiej przyjęło Boskość, zawarta jest Wieczność, zaś w Wieczności – cała pełnia czasów. Święto Zwiastowania jest świętem kosmicznym – to święto wiosennego zrównania dnia z nocą. I chociaż obecnie święto Zwiastowania dzieli od święta wiosennego zrównania dnia z nocą 13 dni<sup>63</sup>, to jeszcze w II wieku obchodzone było 25 marca jako święto wiosny<sup>6</sup>. Wiosenne zrównanie dnia z nocą, niczym ziarno, zawiera w sobie całą pełnię roku kosmicznego. Podobnie chwila Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie skupia w sobie, niczym pąk kwiatny, całą pełnię roku kościelnego. A przecież zarówno rok kosmiczny jak i rok kościelny stanowią odzwierciedlenie roku ontologicznego, albo innymi słowy pełni czasowej całej historii świata. Cała historia świata skupia się natomiast w Najświętszej Maryi Pannie, zaś sama Najświętsza Maryja Panna ukazuje się nam najpełniej właśnie w chwili Zwiastowania.

Owo mgnienie nie kończącej się pełni, ową chwilę ujawnienia się pełni bytu, objawia nam w sposób obrazowy opisana tutaj ikona.

---

<sup>62</sup> Starożytny hymn liturgiczny składający się z 24 strof (12 ikosów i 12 kondakionów) rozpoczynających się od kolejnych liter alfabetu greckiego. Śpiewa się go stojąc.

<sup>63</sup> Różnica między rachubą czasu wedle kalendarza juliańskiego (tzw. stary styl), a rachubą czasu wedle kalendarza gregoriańskiego (powszechnie dziś stosowanego) wynosi w XX wieku 13 dni. W XIX wieku wynosiła 12 dni, zaś w XXI wieku wynosić będzie 14 dni.

## IKONY MODLITEWNE ŚWIĘTEGO SERGIUSZA

Ogłaszając dogmat o czci ikony, powszechna świadomość ludzka<sup>64</sup> określiła naturę sztuk pięknych jako wartość absolutną. Zgodnie z tym orzeczeniem fenomen estetyczny, którego szczytowym osiągnięciem jest ikona, a co za tym idzie i cała sztuka, choć nie tak jasno jak jej najwyższy wyraz, to nie tylko kombinacja wrażeń zewnętrznych, które atakują naszą zdolność postrzegania, lecz w istocie rzeczy objawienie w tym, co zmysłowe, i za pośrednictwem tego, co zmysłowe, prawdziwej rzeczywistości, czegoś absolutnie cennego i wiecznego. Wedle nauki ojców VII Soboru Powszechnego<sup>65</sup> sztuka ma charakter „przypomnienia”. Nasi dzisiejsi pozytywiści chętnie powołują się na to twierdzenie, popełniają jednakże przy tym poważny błąd historyczny nadając słowu „przypomnienie” współczesne znaczenie i ujmując je w sposób subiektywistyczny i psychologizyczny. Należy stale pamiętać, że terminologia Ojców Kościoła jest terminologią starożytnego greckiego idealizmu i jest całkowicie zabarwiona ontologią. W danym przypadku wcale nie chodzi o jakieś subiektywne „przypominanie” czegoś przez sztukę, lecz o „przypominanie” w sensie Platonskiej *ἀνάμνησις* to znaczy o objawienie samej idei w tym, co zmysłowe. Sztuka, wywodząc się z zamkniętego podmiotu, burzy przedziały świata warunkowego i zaczyna od obrazów i za pośrednictwem obrazów wznosić się do praobrazów, od *εκτυπας* do *τυπος* i od *τύπος* do *πρωτότυπο*; – od ektyków poprzez typy do prototypów. Sztuka w istocie rzeczy stanowi objawienie – nie w sensie psychologicznym, lecz ontologicznym – praobrazu. Sztuka ukazując nam nową, dotąd nie znaną rzeczywistość, wznosi się właściwie *a realibus ad realiora, et a realioribus ad realissimum*. Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. Nie nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia „zapis” rzeczywistości duchowej. I dzięki tej swojej działalności, polegającej na odsłanianiu tego, co bezwarunkowe, artysta w swojej sztuce jest bezwarunkowy – bez-

<sup>64</sup> W taki górnolotny sposób określa Florenski zjazd ojców Kościoła w 787 roku w Nicei, czyli VII Sobór Powszechny.

<sup>65</sup> VII Sobór Powszechny pod przewodnictwem patriarchy konstantynopolitańskiego Tarazjusza obalił uchwały o charakterze ikonoklastycznym soboru z 753 roku i zezwolił na okazywanie czci obrazom świętym. Na soborze tym określono granice, między adoracją należną Bogu i świętym a czcią, którą powinny być otaczane obrazy z wizerunkami Boga i świętych. W ten sposób zakończony został trwający pół wieku (pierwszy edykt nakazujący usuwanie ikon ze świątyń pojawił się w 725 roku) okres ikonoklazmu, który stanowił wedle słów Mikołaja Zernowa „ostatni w łonie chrześcijaństwa bunt Wschodu przeciw hellenizmowi” (patrz: N. Zernow, *Wschodnie chrześcijaństwo*. Warszawa 1967, s.68)

warunkowy człowiek w swym działaniu. Oto, co stanowi istotę tego, co powiedziano w wyniku sporów ikonoklastycznych. Naszym zdaniem, myśl ta jasno wynika z idei wcielenia, z idei wcielania się, a więc przybrania postaci cielesnej przez Absolutny Sens bytu. Zrozumiało więc, że, ubóstwienie człowieka pociąga nieuchronnie bezwarunkową wartość jego działania. Z drugiej zaś strony, nasze przekonanie o prawdziwym znaczeniu sztuki jawnie zakłada ogólne twierdzenie o wcielaniu i możliwości wcielania Wartości Bezwarunkowej. Te dwa poglądy są tak nierozzerwalne, że wręcz niezrozumiały jest sam fakt powstania sporu dotyczącego ich wzajemnej więzi. A skądinąd spór ten, który trwał stulecie i doprowadził do potoków przelanej krwi, do wielu ofiar, do ogromnych wstrząsów w państwie i ogólnohistorycznego zachwiania równowagi, dowodzi, że konkretna wymowa dogmatu o czci ikony, nadająca sztuce rangę dogmatyczną, istotnie nie bardzo docierała do szerszego ogółu – piękno było trudno dostępne. Owa nieuchwytność dogmatu o sztuce dla myśli (średniowiecznej) każe przypuszczać, że również w naszych czasach nikt nie podaje go w wątpliwość nie dlatego, że został ogólnie uznany, lecz raczej dlatego, że się go powszechnie nie uznaje, że się go powszechnie nie rozumie do tego stopnia, iż zatracą się jego prawdziwy sens, przekształca się prawdę o wartości absolutnej twórczości ludzkiej w niewinną metaforę, a samo ostrze sporu, dziś już przytępione, każe się zdumiewać, o co kiedyś było tyle hałasu. Znow więc unicestwiona zostaje sztuka, nie tylko sztuka kościelna, lecz sztuka w ogóle jako taka, wartość bowiem, okazuje się, jest nie do wcielania, a obrazy artystów jawią się jako imitacje tylko rzeczywistości zmysłowej, jako nikomu niepotrzebne zdwajanie bytu. I jeszcze jedno: jeśli tak jest, to realizmowi, symbolizmowi, ontologizmowi znow przeciwstawia się naturalizm z jego subiektywizmem, którego nie zamaskuje nowa technika. A wówczas nasuwa się pytanie: Czym jest sztuka? Czy jest autentyczną twórczością, potrzebą życia, czy też wyborem, zabawą, wartościową tylko dlatego, że brakuje prawdziwych impulsów i zainteresowań?

Choć bynajmniej nie wszyscy uznają sztuką za coś bezspornego, przyznaje się jej jednak właściwą godność. Zrozumiemy ją, jak sądzę, na drodze, która otwarła się zupełnie niedawno, dopiero w ostatnim dziesięcioleciu, na drodze wiodącej od owego idealnego szczytu i historycznego praźródła, którym jest malarstwo ikonowe. Zaczynamy rozumieć, ledwie tylko zetknąwszy się z ikoną, absolutną powagę zadań sztuki – nie powagę pożytków, jakie przynosi w dziedzinie moralności, w życiu społecznym, w zdobnictwie i tak dalej, lecz powagę sztuki jako takiej, objawiającej nową rzeczywistość. Teraz czeka nas nowy etap: zrozumienie więzi między malarstwem

ikonowym jako objawieniem prawzorów, jako odkryciem bytu nieziemskiego na ziemi, a duchem człowieka, który miał widzenie prawzoru; konkretne badanie, estetyczne i historyczne, co właśnie w sztuce uznawali i wysoko cenili nosiciele życia duchowego. Formalnie bowiem ustalenie metafizycznej natury sztuki nie określa jeszcze w dostatecznym stopniu tego, co właśnie w sztuce stanowi jej wyższe, a co niższe zadanie. Z drugiej zaś strony, takie badanie pozwala na zrozumienie i samego ducha, ikony bowiem, które darzone były szacunkiem przez ludzi życia duchowego, same stanowią istotne świadectwa ducha tych ludzi, wcale nie mniejsze, a może nawet większe niż zabytki piśmiennictwa i świadectwa literackie.

## II

Wielkie to szczęście, że w naszych rękach znajduje się potrzebny dla przeprowadzenia badań materiał, w każdym razie w jednym szczególnym przypadku. Jesteśmy w posiadaniu dwóch ikon z celi świętego Sergiusza z Radoneża. Są to ikony modlitewne, to znaczy ikony, przed którymi Święty trwał w swych samotnych modlitwach, odkrywał swą duszę, a one odkrywały mu duszę innych światów. Trudno przecenić znaczenie tego faktu, jeśli ponadto pamiętać będziemy o niezwykłym szacunku, jakim darzyli ikonę nawet prości ludzie XIV wieku. Ikona nie stanowiła przecież dla nich ozdoby komnaty czy pokoju, czy niemal części jego umeblowania, tak jak dziś, lecz była żywą duszą domu, duchowym jego ośrodkiem, jego uchwytą myślowo osią, wokół której kręcił się cały dom. Była przedmiotem największego szacunku i powszechnej czci, a więc była starannie, wnikliwie i z wielką powagą wybierana. Ikona była dla człowieka XIV wieku jego duchową formą, najlepszym świadectwem jego wewnętrznego życia. W danym przypadku, odwołując się do wielkości duchowej świętego Sergiusza możemy określić, co powszechna świadomość ludzka uznawała za najwznioslejsze w sztuce, a więc co ściśle odpowiadało znaczeniu dogmatu o czci ikony. I na odwrót, na podstawie charakteru ikon, jakie wielki nosiciel Ducha wybrał osobiście do modlitwy, do swojej pustelniczej celi, możemy wniknąć w konstrukcję jego ducha, w jego wewnętrzne życie, poznać owe siły duchowe, którymi patron Rusi karmił swego ducha. Uważne zbadanie obu ikon z celi świętego Sergiusza pozwala nam wnikliwe zgłębić od razu oba dopełniające się i niezbędne dla siebie zagadnienia. A mianowicie, zagadnienie natury wzniosłej sztuki i zagadnienie charakteru wzniosłego ducha – sztuki o znaczeniu dogmatycznym i ducha rosyjskiej

historii powszechnej. Owe dwie ikony – to nie tylko dwa zabytki, których autentyczność poświadcza wzniosły duch, lecz i dwie idee, którymi od samego początku kieruje się rosyjska historia. Jeśli ikona *Trójcy* jest tym, co święty Sergiusz wniósł w sposób twórczy do historii rosyjskiej, to jego ikony modlitewne są tym, co otrzymał od powszechnej świadomości za pośrednictwem swych przodków i osobiście. Wielkie to szczęście, w którym należy dopatrywać się jakiegoś Rozumu historii, że zarówno *Trójca*, jak i owe dwie ikony przetrwały do naszych czasów w idealnym stanie. Teraz jednak zajmujemy się wyłącznie dwiema ostatnimi.

O bezspornej autentyczności tych ikon świadczy ciągłość przekazów monasterskich, potwierdzonych przez zabytki piśmiennictwa z XVII wieku. Fakt, że znajdują się one od wieków w jednym i tym samym miejscu<sup>66</sup> w cerkwi Troickiej, w miejscu widocznym, ich ogromne znaczenie historyczne, doskonałość wykonania, znana nam niemalże dokładna data ich powstania, co jest tak rzadkie dla ikon XIV wieku, i wreszcie uznanie z dawien dawna jednej z nich, a mianowicie *Hodigitrii*, za cudami słynącą – wszystko to razem powinno, wydawać by się mogło, skupiać przed tymi ikonami nieustannie tłumy ludzi, zarówno pielgrzymów pragnących oddać cześć świętości jak i uczonych badaczy oraz wielbicieli piękna bojących się uronić choćby najmniejszą cząsteczkę cennych, w sensie kulturalnym i estetycznym, wrażeń. Wydawać by się mogło, że w opisywaniu żywota świętego Sergiusza, w opisach Ławry czy w podręcznikach historii sztuki rosyjskiej powinniśmy znaleźć obszernie analizy tych dwóch ikon i wysnute na tej podstawie ważne wnioski... Ale niczego takiego nie ma. Jedynie w literaturze specjalistycznej na temat Ławry napotykamy na zwężle inwentaryzacyjne wzmianki o stanie liczebnym ikon w poszczególnych celach. I tak profesor Eugeniusz Gołubinski<sup>67</sup> na przestrzeni 423 stron wspomina tylko (s. 192), że „przy grobie świętego Sergiusza znajdują się jego ikony modlitewne, pochodzące z jego celi – ikona *Matki Boskiej Hodigitrii*<sup>68</sup> i ikona *Mikołaja*<sup>69</sup> *Cudotwórcy*”. Nic więcej, ani słowa o stylu, o jakości wyko-

<sup>66</sup> Obecnie obie ikony modlitewne z celi św. Sergiusza znajdują się w Zagorskim muzeum (Zagorskij Istoriko-Chudożiestwienyj Muzej).

<sup>67</sup> Eugeniusz Gołubinski (1834–1912), historyk Kościoła prawo-sławnego, profesor Moskiewskiej Akademii Duchownej, członek Cesarskiej Akademii Nauk. Autor wielu fundamentalnych prac, takich jak *Historia Kościoła rosyjskiego (Istorija ruskoj cerkwi)*, *Historia kanonizacji ruskich świętych (Istorija kanonizacji swiatych na Rusi)* oraz *Żywot świętego Sergiusza (Żytije swiatogo Sergija)*. Wysuwając zarzuty przeciwko Gołubinskiemu Florenski miał na myśli właśnie tę ostatnią książkę.

<sup>68</sup> Ikonografia zarówno Wschodniego jak i Zachodniego chrześcijaństwa wykształciła kilkadziesiąt typów przedstawień postaw Matki Boskiej. Jednym z nich jest właśnie Hodigitria. W tym typie Najświętsza Maryja Panna wyobrażona jest z Dzieciątkiem na lewej ręce, które prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma zwój Ewangelii. Do tego typu należy obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (patrz artykuł Aleksandra Rogowa, *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej*, „Znak”, nr 4/262/1976 rok). W typie Hodigitria Maryja może być przedstawiona na ikonach zarówno w całej postaci, jak i półpostaci. Grecka

nia, o duchowej treści tych niezwykle cennych zabytków, a na s. 100 zamieszcza profesor, bez najmniejszego związku z tekstem, reprodukcję owych ikon. Charakterystyczne, że omawiając żywot świętego Sergiusza Eugeniusz Gołubinski nawet nie wspomina o tych ikonach, bądź co bądź stanowiących jedno z najbardziej autorytatywnych świadectw wewnętrznego życia świętego... Podobnie profesor Aleksander Górski<sup>70</sup> opisując Ławrę zauważa tylko: „*Obraz Matki Boskiej Hodigitrii* – ikona modlitewna Sergiusza znajduje się naprzeciw grobu jego razem z mantoletem, pastorałem i innymi przedmiotami doń należącymi” (s. 20), w przypisie natomiast dodaje: „W opisie Ławry z 1642 roku, na prawo od królewskiej bramy<sup>71</sup> przy grobie świętego Sergiusza, wymieniono wspomniany obraz razem z obrazem świętego Mikołaja”. A więc o zabytkach mających wielkie duchowe i estetyczne znaczenia pisze się w najbardziej szczegółowych opisach Ławry nie w rozdziałach poświęconych żywotowi świętego Sergiusza a tylko opisuje się je w porządku inwentaryzacyjnym, bez najmniejszej próby potraktowania ich od strony estetycznej. Nawiasem mówiąc, może i dobrze, że tego rodzaju prób nie podejmuje się. W dwutomowej ikonografii Matki Boskiej profesora Nikodema Kondakowa,<sup>72</sup> liczącej 384+451 stron i zawierającej 240+251 rysunków oraz 7+6 kolorowych tablic, oczywiście nie znalazło się miejsce na reprodukcję Hodigitrii z Ławry lub choćby na najzwęższy jej opis, to zaś, co czytamy na s. 199 II tomu jest wręcz zdumiewające. Właśnie Kondakow rozpatruje tę *Hodigitrię* „pośród innych ikon pokrewnych i podobnych w typie”, do jakich odnosi również ikonę (nr 173) Kseni Godunowej z zakrystii Ławry, stanowiącą dar Wielaminowa, i dostrzega (w oryginale „dostrzegamy”) w tych dwóch ikonach

---

nazwa tego typu, „Hode-getria”, znaczyła dosłownie „Przewodniczka”, a wzięła się zapewne od nazwy kościoła w Konstantynopolu, gdzie znajdowała się ta jedna z najsłynniejszych ikon. Kościół nazywał się bowiem ton Hodegon (Przewodników) i położony był nad morzem Marmara. Uległ zniszczeniu po zajęciu miasta przez Turków w 1453 roku. W języku polskim przyjęła się nazwa hybrydalanalna „Hodigitria”(patrz m.in. Janina Kłosińska, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975).

<sup>69</sup> Św. Mikołaj (? – 343) zajmuje wyjątkowe miejsce w rosyjskiej świadomości religijnej. Jest świętym, którego w Rosji otacza się szczególną czcią, a kult tego świętego zbliżony jest do kultu Matki Boskiej i samego Chrystusa. Ikony z wyobrażeniem tego świętego należą do najpopularniejszych ikon rosyjskich.

<sup>70</sup> Aleksander Górski (1812–1875), teolog, rektor Moskiewskiej Akademii Duchownej, autor wielu źródłowych prac, w tym m.in. *Opisu rękopisów słoweńskich Moskiewskiej Biblioteki Synodalnej (Opisanije słowiańskich rukopisiej Moskowskoj Sinodalnoj Biblioteki)*. W dostępnych w Polsce bibliografiach i encyklopediach kościelnych nie udało się odszukać tytułu książki, o której pisze Florenski.

<sup>71</sup> W ikonostasie znajduje się troje drzwi prowadzących do tej części świątyni, gdzie odprawia się nabożeństwo. Środkowe drzwi – wychodzące wprost na ołtarz – nazywają się Bramą Królewską (Carskie Wrata).

<sup>72</sup> Nikodem Kondakow (1844–1928) archeolog i historyk sztuki sakralnej. Niewątpliwie najwybitniejszy uczony rosyjski w zakresie bizantynistyki. Autor wielu podstawowych prac na temat sztuki ruskiej tłumaczonych na języki europejskie (angielski, niemiecki, francuski). Najgłośniejsze z nich to *Ikonografia Matki Boskiej (Ikonografija Bożiej Materi)* i czterotomowa (dwa tomy tekstu i dwa tomy ilustracji) *Ikona ruska (Russkaja ikona)*.

„zadziwiające podobieństwo we wszystkich szczegółach postaci”. Oto wszystko, co ma do powiedzenia na temat *Hodigitrii* z celi Sergiusza znakomity uczyony. Rzeczywiście, *non multa sed multum*. Wycucie estetyczne zastąpił w danym przypadku archeologiczny formalizm: wspomniana ikona będąca własnością Kseni Godunowej należy do niezwykle typowych dla XVII wieku... Trudno wyobrazić sobie ikonę bardziej daleką od *Hodigitrii* świętego Sergiusza niż wymieniona wyżej ikona... A więc mamy prawo twierdzić, że badań nad ikonami z celi świętego Sergiusza jeszcze w ogóle nie prowadzono, i dlatego podejmujemy próbę ich przeprowadzenia, zaczynając od bezpośredniej analizy, natomiast analizę historyczno-porównawczą zostawiając na zakończenie naszego odczytu.

### III

Dokumentalne świadectwa o ikonach z celi świętego Sergiusza znaleźć można w *Opisie Monasteru Troickiego* sporządzonym w latach 1641–1643 przez powołaną przez cara Michała Fiodorowicza komisję i przechowywanym w bibliotece Ławry wśród opisów pod numerem 1. Opis ów, mający, nawiasem mówiąc, ogromne znaczenie dla prac konserwatorskich w cerkwi Troickiej, sporządzony został przez Szymona Azarina, znanego kopistę, redaktora żywota świętego Sergiusza i wydawcę, w 1646 roku, żywota świętego napisanego przez Epifaniusza Mądrego wraz z żywotem świętego Nikona oraz nabożeństwami, które odprawiali obaj święci, pod tytułem *Nabożeństwa i żywoty oraz opisanie cudów świętego ojca naszego Sergiusza Radoneżskiego Cudotwórcy i ucznia jego świętego ojca i cudotwórcy Nikona*. Był on mnichem i w Ławrze pełnił obowiązki szafarza. Przez całe życie zajmował się działalnością literacką, zmarł w 1655 roku i tutaj w Ławrze został pochowany. Mówimy o tym wszystkim, aby podkreślić wiarygodność świadectwa Szymona Azarina. Niezwykle ważne XVII-wieczne dopiski na tym rękopisie wyszły bowiem spod pióra Azarina i z dużą dozą prawdopodobieństwa ponosi on za nie odpowiedzialność. Trudno przecież wyobrazić sobie, by mogło być inaczej, albowiem nikt nie pozwoliłby osobie prywatnej wносить samowolne poprawki do oficjalnego dokumentu, przy tym tak ważnego jak opis monasteru sporządzony na rozkaz cara. Oczywiście, mógł to uczynić tylko ten, kto, po pierwsze, świetnie znał inwentarz i tradycje monasterskie, a po drugie, zarządzał pracownią malarzy. Odwołujemy się do świadectwa „Opisu” na arkuszach 11a–12. Oto ono: „Poniżej tego obrazu znajduje się obraz

cudami słynącej Niepokalanej Matki Boskiej Hodigitrii w sukience srebrnej, pozłacanej, repusowanej, czyli basmowanej, nad Zbawicielem i nad Niepokalaną korony z ornamentu tkanego, na obramowaniu namalowani święci, a mianowicie święty Onufry, święty Sergiusz i święty Nikon, u Niepokalanej tuwalnia z pereł, wśród nich widoczny kamień – korund lazurowy, u Niepokalanej przykładana częta srebrna, rzeźbiona, pozłacana, a w niej pięć kamieni karbunkułu, dalej kolczyki z korundu lazurowego z dwiema perłami uriańskimi, frędzelki z pereł splatane, między ogniwkami po dwa półdublety w charakterze przekładek mające zakończenia srebrne pozłacane i dalej kolczyki srebrne, pozłacane, a na nich po trzy perełki oraz w części nakładanej z dwudziestoma częstkami ze złota. Welon obrazu jest z atlasu, część środkowa z purpurowego, a obrzeże ze złotego, na welonie krzyż z pereł i śrocin, naokoło sznureczek z pereł. Ikona modlitewna Cudotwórcy Sergiusza. Poniżej tego obrazu obraz Cudotwórcy Mikołaja w okładzie srebrnym, pozłacanym, repusowanym, korona szmelcowana z ornamentu tkanego, częta srebrna, pozłacana, wytłaczana, a w niej trzy turkusy i dwa turkusowe półdublety, welon obrazu z podobizną Mikołaja Cudotwórcy wyszyty złotem i srebrem na atlasie purpurowym. Podpis wyhaftowany srebrną nitką. Ikona modlitewna Cudotwórcy Sergiusza”.

Fragment ten wymaga omówienia i wyjaśnienia niektórych słów. Mowa jest tu o pierwszym rzędzie ikonostasu<sup>73</sup> cerkwi Troickiej, a właściwie o prawym jego skrzydle, to jest tym, w którym znajduje się Rublowowska *Trójca*<sup>74</sup>. Przy czym w początkach XVII wieku na wysokość owego pierwszego rzędu w niektórych miejscach składały się mniejsze ikony ustawiane nad sobą w taki sposób, aby tworzyły swego rodzaju słupek. Opisany na arkuszach 10–11–12 słupek ikon usy-

---

<sup>73</sup> Ikonostas, czyli przegroda oddzielająca ołtarz od części świątyni przeznaczonych dla wiernych, jest ramą wypełnioną ikonami ułożonymi w ściśle określonym porządku, czyli hierarchii. W rzędzie pierwszym znajduje się Brama Królewska, na której zawsze przedstawiona jest scena Zwiastowania oraz postacie czterech, Ewangelistów. Nad nią namalowana jest Ostatnia Wieczerza. Po prawej stronie Bramy Królewskiej (patrząc od strony kościoła) umieszczona jest ikona, pod której wezwaniem wybudowana została dana świątynia. Dalej w prawo znajdują się drzwi diakońskie ozdobione ikonami archaniołów lub świętych diakonów. Dalej umieszcza się różne ikony o szczególnym znaczeniu dla danej świątyni lub dla ludzi z nią związanych. Z lewej strony Bramy Królewskiej znajduje się ikona Matki Boskiej. Za nią znajdują się drzwi dla innych osób duchownych, które ozdabiają się, podobnie jak drzwi diakońskie, ikonami archaniołów lub świętych diakonów. Nad tym pierwszym rzędem ustawione są ikony Chrystusa na tronie (nad Bramą Królewską) oraz z prawej strony Jana Chrzciciela, a z lewej Matki Boskiej. Na ikonach pokazane są całe postacie w postawach modlitewnych. Tego rodzaju grupa ikonograficzna nazywa się Deisis, a cały ten rząd, bo po bokach jej znajdują się jeszcze ikony apostołów, nazywa się rzędem hierarchii deisisowej (deisisowej czin). Nad tym rzędem ustawia się rząd ikon przedstawiających symbolicznie najważniejsze święta Kościoła prawosławnego. Nad nim stawiane są w kolejnym rzędzie ikony proroków z ikoną Matki Boskiej pośrodku. Nad tym rzędem ustawia się ikony patriarchów, a pośrodku ikonę Boga Ojca. Rząd ikon hierarchii patriarchalnej zamyka ikonostas. Wyjaśnienia wymaga jeszcze termin deisis, który oznacza modlitwę błagalną, ideę wstawiennictwa, przeświadczenie o zbawieniu za wstawiennictwem świętych.

<sup>74</sup> Obecnie w cerkwi Trójcy Świętej znajduje się kopia ikony Rublowa. Oryginał można natomiast oglądać w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie.



tuowany był między ikoną *Zbawiciela na Tronie* a ikoną *Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny*, a ta z kolei graniczyła z Trójcą Rublowa. Słupek ten składał się z obrazu Maryi z Dzieciątkiem typu Eleusa,<sup>75</sup> pod którym znajdował się interesujący nas obraz z celi świętego Sergiusza – ikona *Hodigitrii*, a pod nim druga ikona z celi świętego – ikona *Mikołaja Cudotwórcy*. „Poniżej tego obrazu (to znaczy pod obrazem typu Eleusa) znajduje się obraz cudami słynącej Niepokalanej Matki Boskiej Hodigitrii.” (Godne uwagi jest to, że już w 1641 roku sporządzający opis uznali obraz ten oficjalnie za cudowny, a nie powiedzieli tego o drugim obrazie z celi świętego Sergiusza. Oznacza to, że jego cudowności nie pojmowano jako następstwa przynależności do cudotwórcy Sergiusza. A może owo wyróżnienie Hodigitrii ma jakiś związek ze świadectwem samej Niepokalanej o świętym jako Jej wybrańcu?) „W sukience srebrnej, pozłacanej, repusowanej, czyli basmowanej.” „Nad Zbawicielem i Niepokalaną korony z ornamentu tkanego” (to znaczy z filigranu). „Na obramieniu (oczywiście, na obramieniu ikony) namalowani święci, a mianowicie święty Onufry, święty Sergiusz i święty Nikon.” To, że postacie Sergiusza i Nikona znalazły się na ikonie należącej do Sergiusza z Radoneża, świadczy, że musiały zostać domalowane później, najwcześniej w drugiej połowie XV wieku. Analiza faktury ikonograficznej owych postaci, wydłużone proporcje ciała przy stosunkowo dużych głowach, ciemny kolor twarzy oraz rysy twarzy każą (najprawdopodobniej datować pojawienie się ich na ikonie na pierwszą połowę XVI wieku. „U Niepokalanej tuwalnia z pereł” (tuwalnia – rodzaj ozdoby pod koroną na obrazach świętych, nie należy mylić jej z ozdobą nakładaną – częta; wymieniona ozdoba ikony zachowała się). W tuwalni „wśród pereł widoczny kamień – korund lazurowy” (w XVI i XVII wieku korundami lazurowymi nazywano szafiry). „U Niepokalanej przykładana (częściami przykładanymi nazywano wszystkie te, które »nakładało się« na ikonę, nie stanowiące jej niezbędnych ozdób) częta srebrna rzeźbiona, pozłacana (to znaczy grawerowana i pozłacana, w odróżnieniu od repusowanej, czyli basmowanej), a w niej pięć (kamieni karbunkułu (karbunkuł to granat szlachetny albo, inaczej, granat ognisty, czyli pirop), dalej kolczyki z korundu lazurowego (to znaczy szafirowe) z dwiema perłami uriańskimi” (są to okrągłe szaromatowe perły, właśnie kolor odróżnia je od bardziej błyszczących i owalnych pereł teodozyjskich). Kolczyki te nie zachowały się do naszych czasów. „Frędzelki z pereł (mowa o

---

<sup>75</sup> Matka Boska typu Eleusa (Miłościwa, Współczująca) trzyma na prawej ręce Dzieciątko, które tuli się do Jej oblicza. Najstarszym przykładem ikony tego typu jest Matka Boska Włodzimierska pochodząca z drugiej połowy XII wieku, obecnie znajdująca się w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Po rosyjsku ten typ ikony nazywa się Umilienije.

frędzelkach naszyjnych) splatane, między ogniwkami po dwa półdublety w charakterze przekładek (półdubletami nazywano kamienie mające górną część wykonaną z kamienia szlachetnego, dolną zaś z odpowiednio barwionego szkła) mające zakończenie srebrne pozłacane, dalej kolczyki srebrne pozłacane z trzema perełkami oraz w części nakładanej z dwudziestoma częstkami ze złota...” {ponieważ ozdoby te również nie zachowały się do naszych czasów, nie bardzo wiadomo, o jakich częściach ze złota jest tutaj mowa). Welon obrazu jest z atlasu, część środkowa z purpurowego, obrzeża ze złotego” (mowa o złotogłowie). Welon ten nie zachował się przy ikonie, możliwe, że należałoby poszukać go w zakrystii Ławy. „Na welonie krzyż z pereł i śrocin” (śrocinami nazywano blaszki z wygrawerowanymi lub namalowanymi obrazami). „Naokoło sznureczek pereł” (przypuszczalnie wokół welonu prowadziła nitka z pereł). „Ikona modlitewna cudotwórcy Sergiusza” (ostatnie zdanie dopisane jest innym charakterem pisma i innym atramentem; jak powiedzieliśmy wyżej, pochodzi zapewne z XVII wieku, charakter ten bowiem jest bardzo podobny do charakteru pisma kopisty Szymona Azarina). „Poniżej tego obrazu” – zwrot ten rozumiem tak, jak wyjaśniałem wyżej, chociaż rozmiary ikony Matki Boskiej typu Eleusa pozwalały na umieszczenie obu ikon z celi świętego Sergiusza obok siebie. „Obraz Cudotwórcy Mikołaja w okładzie srebrnym, pozłacanym repusowanym, korona szmelcowana z ornamentu tkanego” (to znaczy łącząca filigran z emalią). „Częta srebrna pozłacana, wytłaczana, a w niej trzy turkusy i dwa turkusowe półdublety” (do dziś zachował się tylko jeden turkus i jeden purpurowo-rubinowy półdublet, trzy pozostałe kamienie zastąpione zostały mało wartościowymi szkiełkami w kolorze ametystu, w oprawach z czasów znacznie późniejszych). Obraz ten również posiadał welon: złotem i srebrem na purpurowym atlasie wyszyta była podobizna Mikołaja Cudotwórcy. Podpis wyhaftowany był srebrną nitką. Welonu tego nie ma przy ikonie. Przykłady tych dwóch ikon, które stanowiły wyposażenie celi zakonnej, potwierdzają zasadę, w myśl której na przywieszanych do ikon welonach wyszywane były bądź krzyż, bądź też obraz tej samej kompozycji. „Modlitewna ikona świętego Sergiusza” (ostatnie słowa, napisane tym samym atramentem i tym samym charakterem co analogiczne zdanie w opisie ikony poprzedniej, wskazują najprawdopodobniej na Szymona Azarina).

Przytoczyliśmy tu wiarygodne świadectwo z pierwszej połowy XVII wieku na temat interesujących nas ikon. Świadectwo to stanowi ogniwo łączące koniec XIV wieku z początkiem XV wieku, pochodzące dokładnie z samego środka tego okresu, a kierując się nim możemy z całą dokładnością ustalić tożsamość ikon modlitewnych świętego Sergiusza.

## IV

Przystąpimy teraz do analizy wymienionych ikon z formalnego punktu widzenia. Ich historyczne związki na przestrzeni ponad pięciu wieków oraz wiele cech wspólnych dają nam prawo i możliwość w wielu przypadkach mówić o nich razem, zanim jeszcze zostanie ustalone ich podobieństwo. Zaczniemy od rozmiarów. Rozmiary desek oku ikon są do siebie zbliżone. I tak rozmiary deski ikony *Hodigitrii* są następujące: wysokość – 10  $\frac{6}{8}$  werszka,<sup>76</sup> szerokość – 8  $\frac{6}{8}$  werszka, grubość –  $\frac{6}{8}$  werszka, przy czym wydaje się, że ikona została podłożona, co zwiększa grubość deski; obramowanie pionowe  $\frac{8}{8}$  werszka, poziome –  $\frac{10}{8}$  werszka, klin jeden pośrodku, lecz w następstwie podłożenia deski może to nie odpowiadać stanowi pierwotnemu. Kowczeg, to znaczy wydrążenie pod właściwe malowidło, niezbyt głęboki W następstwie obicia taftą spodu deski nie sposób było określić, z jakiego drzewa została wykonana – co do lewkasu, to bez zdjęcia okładu nie sposób ustalić istnienia powłoki. Ikona *Mikołaja Cudotwórcy* ma natomiast rozmiary następujące: wysokość – 11  $\frac{1}{8}$  werszka, szerokość – 8  $\frac{1}{8}$  werszka, grubość –  $\frac{4}{8}$  werszka, obramowanie pionowe –  $\frac{6}{8}$  werszka, poziome –  $\frac{8}{8}$  werszka; dwa kliny środkowe, wydrążenie bardzo płytkie; nie udało się określić rodzaju drzewa i sposobu nałożenia lewkasu. Pod względem ogólnego konturu, to znaczy zarysu rysunku postaci, stylu, doskonałości zakomponowania płaszczyzny, obie ikony są bardzo do siebie podobne. Obie ikony przejawiają również w jednakowym stopniu maksymalnie trafnie dobraną proporcję powierzchni światła, to znaczy harmonię między rozmiarem wyobrażenia i rozmiarem ikony. Chcę przez to powiedzieć, że obie ikony są nader trafnie i to w równym stopniu wrysowane w swoje płaszczyzny.

Następstwem owej harmonii jest to, że ikony zdumiewają swą pełnią, jakimś całkowitym wypełnieniem treścią danych powierzchni, w wyniku czego odnosi się wrażenie absolutnej doskonałości rozmiarów zarówno ikon, jak i samych wyobrażeń. To z kolei przydaje obu ikonom odpowiedniej wielkości i sprawia, że patrzy się na nie jak na genialne dzieło sztuki, a nie jak na jakies wyroby artystyczne. Więcej, w ogólnym konturze, którego lekkość godna jest uwagi, daje się zauważyć jakaś giętkość jego linii, rytm i symetria. Co zaś się tyczy szczegółów samego konturu, linii wewnątrz niego, to, mówiąc na razie ogólnie, należy podkreślić dużą staranność w oddaniu rysów twarzy, trafne ich uchwycenie z wielką wyrazistością: nie ma w nich nic mglistego, nic sła-

<sup>76</sup> Werszek – dawna rosyjska miara długości równa ok. 4,5 cm.

bego, nic namalowanego niedbale czy tylko w przybliżeniu. W każdej natomiast linii wyczuwa się rękę władającą rozumem w czubkach palców, absolutnie pewną i nie mogącą zbroczyć nawet na włos od kierunku, który wytyczyła sobie jako jedynie słuszny. W związku z owym giętkim, lekko falującym, nigdy nie kanciastym charakterem prowadzenia linii, bardzo podobnym w obu ikonach, pragnę zauważyć, że absolutna doskonałość przydaje im wyglądu antycznego. Nie bizantyńskiego, lecz właśnie klasycznego, helleńskiego, ale nie akademicko helleńskiego, a helleńskiego z odcieniem jakiegoś ciepła, pełnego wewnętrznego niepokoju i światła. Charakterystycznym kształtem dla obu ikon są nieco wydłużone parabole. Podobne są i fałdy na odzieży, długie, wyraziste, dość elastyczne; widać to szczególnie wyraźnie na szatach Zbawiciela. W szatach Matki Boskiej i Mikołaja Cudotwórcy nie tyle się je widzi, co wyczuwa. Z wykończeniem szat spotykamy się wyłącznie u Zbawiciela. Cienkie, niekiedy złote kreski stanowią przypuszczalnie późniejszą naleciałość. Wykończenie kręconych włosów Zbawiciela, a także włosów i brody Mikołaja Cudotwórcy – dość subtelne. Złudzenie przestrzenności na jednej i drugiej ikonie oddane jest – możliwe, że ze względu na różne tematy – nieco odmiennie. Policzki Hodigitrii są bardzo wypukłe i znacznie uwydatniające się. Na tułowiu posiada ona już znacznie mniej uwypukleń; być może jest to wynik późniejszych przemalowań. Wypukłości miękkich fałd odzieży mają nieco zbyt realistyczny charakter, mało w nich techniki kubizmu. Jeśli chodzi o twarz Mikołaja Cudotwórcy, nie ma w niej szczególnych wypukłości, lecz wykończenie każdego szczegółu jest tu bardzo dokładne. Porównując, twarz Hodigitrii jest bardziej wypukła, lecz w mniejszym stopniu wykończona niż twarz Mikołaja Cudotwórcy, u którego, odwrotnie, wypukłości jest mniej, za to więcej wykończenia. Trudno coś powiedzieć o wypukłościach tułowia Mikołaja Cudotwórcy, gdyż. Ikona nie jest rozcyszczona. Owe różnice wynikają najwidoczniej stąd, że ikona *Mikołaja Cudotwórcy* jest bardziej racjonalistyczna, zwrócona ku temu, co ludzkie, zaś ikona *Hodigitrii* jest bardziej intuicyjna, zwrócona ku temu, co duchowe, ku temu, co Boskie, odniesiona do bytu. Ikona *Hodigitrii* jest bardziej ontologiczna niż ikona *Mikołaja Cudotwórcy*. Obie ikony pod względem kolorytu nie są zbyt ciepłe, pod względem zaś charakteru niezbyt jasne, lecz znów z całą stanowczością można to powiedzieć właściwie tylko o Hodigitrii jako o ikonie w mniejszym stopniu wymagającej rozcyszczania. Barwy tej ikony są następujące: maforion Matki Boskiej jest koloru ciemnofioletowo-kasztanowego z oranżową gwiazdą (widoczna jest tylko jedna), obsyty pięcioma równoległymi pasami – dwoma ciemnocytrynowymi i trzema oranżowymi ze złotem. Przepaska na głowie błę-

kitnoszafirowa. Z chitonu widoczny jest tylko rękaw szafirowobłękitny obszyty cynobrowymi mankietami. Obrzeże maforionu jest oranżowe, kontury jego mieszczą się między dwiema ciemnokasztanowymi liniami. Chiton i himation Zbawiciela jest koloru karminowo-czerwonego, szrafowany złotem. Bez względu na to, że konieczne jest oczyszczenie tej ikony, już teraz można mówić o pięknie harmonii jej barw. Barwy ciemnofioletowo-kasztanowa, oranż z cynobrem i niebiesko-szafirowa niemalże dokładnie odpowiadają akordowi g-moll (re, sol, si, – bemol) w gamie kolorystycznej Zemana, to znaczy oranżowemu, niebieskiemu, ciemno-turkusowemu odcieniowi z jednej strony, z drugiej strony zaś płonący karminem chiton oraz opalenizna twarzy i rąk, niebiesko-szafirowa przepaska i oranżowo-niebieska obszywka w przybliżeniu odpowiadają akordowi kolorystycznemu c-dur (do, mi, sol). Tak będzie, jeśli posłużymy się kolorami (oprócz brązowego i czarnego) widma świetlnego. Jeśli zastosować rozkład za pomocą spektroskopu kolorów złamanych, to znaczy nie czystych spektralne, lecz zmięczonych, przez zmieszanie ich z innymi dopełniającymi kolorami – wówczas barwa ciała rozkłada się na oranż i niebieskozielony (zielonawe cienie i niebieska opaska sprawiają, razem wzięte, wrażenie niebiesko-zielonego), sjenę paloną można rozłożyć na pewien szczególny odcień oranżu i niebieskawą zieleń. Taki rozkład barw, jak widzimy, zastosowany został w kolorystyce Hodigitrii. Koloryt ikony *Mikołaja Cudotwórcy* bardzo zbliżony jest do kolorytu ikony *Hodigitrii*. Kolor ornatu Mikołaja jest identyczny z kolorem maforionu Matki Boskiej, a czerwień omoforionu i Ewangelii, którą trzyma w lewej ręce, przywodzą na myśl kolor szat Zbawiciela. A więc nie tylko poszczególne kolory, lecz i rozłożenie płaszczyzn kolorystycznych na obu ikonach jest niemalże identyczne. Podobne jest również na obu ikonach ochrowanie albo karnacja, czyli oddanie kolorytu skóry twarzy i rąk; na wszystkich trzech twarzach: na ile pozwala na to różnica płci i wieku, może być ono uznane za takie samo. Owo ochrowanie polega na nadaniu skórze bladoczerwonego odcienia opalenizny. Przy czym u Zbawiciela przeważa biel w głęboko oliwkowo-zielonym odcieniu, u Matki Boskiej odcień opalenizny wyrażony jest z jednej strony bielą, z drugiej zaś – bardzo przezroczystą oliwkową zielenią, u Mikołaja Cudotwórcy przeważa czerwień, znów utrzymana w odcieniu opalenizny. Poza tym Matka Boska ma charakterystyczne wargi w kolorze cynobru. Strzałeczek, czyli kreseczek wykonanych bielą na obu ikonach nie ma, jeśli pominąć białe kreseczki na podbródku Matki Boskiej i na czole Zbawiciela. Z nadawaniem światłości też nie mamy w żadnej z tych ikon do czynienia, nadanie ikonie życia, niezwykle delikatne, widoczne jest tylko u Hodigitrii, być może dlatego, że ikona ta

zachowała się w najlepszym stanie. Ślady nakładania farby na obu ikonach długie i wąskie. Farby w ikonie Hodigitrii nakładane są dość gęsto, przy czym nakładano farby rozjaśnione, to znaczy łączone z bielą. Wydaje mi się, że w przypadku ikony *Mikołaja Cudotwórcy* mamy do czynienia z rzadszym nałożeniem farby, co da się jednak stwierdzić dopiero po oczyszczeniu ikony. Wykonanie obu ikon mistrzowskie, widoczny jest wspaniały kunszt i wielka wierność wobec prawzoru. Aby jednak głębiej to osądzić, powinniśmy poddać wnikliwszej analizie rysunek, modelowanie i kolory twarzy oraz rąk postaci wyobrażonych na obu ikonach.

## V

Twarz Matki Boskiej jest owalna, a owal jest wydłużony i zadziwiająco harmonijny oraz dziewiczo czysty w swych zarysach. Dolna część twarzy Matki Boskiej w swym konturze wygląda niezwykle młodo. Szczególnie młode i dziewczęce są wargi, czyli ta część twarzy, na której przede wszystkim odzwierciedla się wszelka wewnętrzna nieświeżość. Nie bez kozery narody Wschodu uważają wargi za uzewnętrznienie głębi woli, a co za tym idzie, za najbardziej wstydliwą część twarzy. Linie ust bardzo giętkie, a same usta są trafnie wymodelowane, przy czym, co charakterystyczne – bez cienia jakiegokolwiek oschłości lub surowości. Są to spokojne, wyrażające głębokie opanowanie usta Matki Boskiej. Zwraca uwagę dość znaczne, lecz jeszcze nie nadmierne, jak na ikonach pochodzących z XV wieku, wydłużenie wargi górnej. Warga górna jest przy tym nieco wysunięta nad wargę dolną, a wysunięcie to zakończone jest jakby szpiczaste. Wysunięcie owo nadaje twarzy Matki Boskiej wyraz niewinności i młodości, a pewna szpiczastość środkowej jego części jest, jak wiadomo, charakterystyczną oznaką dziewictwa. Wrażenie to wzmacnia rowek nad górną wargą. Jego giętkość i wyrazistość również stanowią świadectwo młodości i niewinności, z upływem bowiem lat ów rowek zanika. W ogóle dolna część twarzy Matki Boskiej sprawia wrażenie niemalże dziewczęcej, nietkniętej jeszcze zwątpieniem ani wzruszeniem. Takie samo wrażenie odnosi się patrząc na podbródek, dość znacznie rozwinięty, znacznie zaokrąglony i wystający, prawie owalny. Wyczuwa się w nim szlachetność urodzenia i wielką siłę skupienia. Nie jest tępo ścięty jak u Afrodyty, co nadaje twarzy wyraz pewnej płynności, żywiołowej jedności; podbródek Matki Boskiej natomiast jest w sposób zupełnie określony spójny, to znaczy nie jest rozdwojony, bo rozdwojenie podbródka mogłoby sugerować rozdwojenie jaźni,

jakąs głęboką samoobserwację. Owa owalność podbródka oznacza, że istnieje idealna równowaga między tym, kim Matka Boska jest w głębi swej duszy, a tym, co maluje się na jej twarzy jako przejaw jej duchowego oblicza. Silna, bardzo długa, nieco zwężająca się ku górze szyja kreślona jest uderzająco piękną falującą linią. Owa linia w sposób szczególnie organiczny wyraża szlacheckie pochodzenie, najgłębszy arystokratyzm ducha i ciała Matki Boskiej – ową świętą genealogię sześćdziesięciu siedmiu pokoleń od stworzenia świata, której zawdzięczamy wybrany kwiat wybranego rodu. Delikatnie podkreślone jest umięśnienie szyi, co przywodzi na myśl jej siłę. Charakterystyczna poprzeczna fałda w dolnej części szyi, fałda nie związana z tkanką mięśniową, jest typowa dla ciała kobiecego i dokładnie przypomina podobne fałdy na szyjach posągów antycznych... Fałda ta odwodzi myśl od wszystkiego, co zawiera najdrobniejszy nawet element męski i brutalny. Szyja Hodigitrii jest młoda, świeża, naprawdę dziewicza, nie ma w niej cienia zwiotczenia. Jest to szyja kobiety i szyja kobieca. Co przede wszystkim zaskakuje nas w ikonie – to prawe ucho widoczne niemal w całości, z wyjątkiem górnej części małżowiny. Umiejscowione jest bardzo nisko, nienormalnie nisko, tak, że dolny koniec płatka małżowiny pokrywa się z poziomem górnej wargi, a górna część małżowiny znajduje się niewiele wyżej niż skrzydełka nosa. To niskie umiejscowienie uszu najwyraźniej powinno stwarzać wrażenie pewnego odgięcia głowy od szyi, co zdaje się sugerować również głębokie obnażenie szyi. A to znów wyraża niezwykłą giętkość szyi i całego organizmu, jakąs życiową świeżość i nieskalanie. Ochrowanie szyi i twarzy, różowe w odcieniu opalenizny, podkreśla z kolei pełnię zdrowia i sprężystość skóry przy wzmożonej pracy serca. Na ogół na ikonach ochrowanie jest niekształtne i prostackie, tutaj, przeciwnie, jest eleganckie, raduje oko, niczym zorza napawa duszę radosną nadzieją. Wrażenie to potęguje falistogiętka linia szyi. Tyle o dolnej części twarzy. Omówimy teraz część górną. Czoło gładkie z ledwie tylko zaznaczonymi łukami brwiowymi, lub raczej mięśniami, w sposób niemal klasyczny łączy się z kością nosową przechodząc w prostą linię nosa. Ta ostatnia nieco falista, delikatnie zgarbiona. Linia nosa przywodzi na myśl profil antyczny, lecz jest bardziej zróżnicowana i surowa, starannie wykończona. Duchowy ogień oddala niejako ową „władczość”, tak charakterystyczną dla typu Afrodyty. Jeśli już doszukiwać się jakichś wzorów antycznych naszej Matki Boskiej, to najbliższy byłby jej chyba kanoniczny typ nieśmiertelnej i niezamężnej panny – Ateny... Wydatnie podkreślony jest grzebień (carina) tego cienkiego i wąskiego nosa. Odpowiednio do tego – nozdrza ściągnięte, nie wydęte, przy czym skrzydła nosa jak gdyby ruchome, wyraźnie zróżnicowane,

cienkie i ostro zarysowane, zdolne do rozszerzenia się. To również jest oznaką siły charakteru, szlachetności pochodzenia i arystokratycznej godności. Jeśli w dolnej części twarzy dopatrzylismy się cech właściwych dla wieku młodego, nie można tego powiedzieć o nosie, pozbawionym charakterystycznej dla tego okresu życia nieokreśloności i wskazującym raczej na wielką dojrzałość charakteru. Owa dwoistość potwierdza się jeszcze bardziej, jeśli przeniesiemy wzrok nieco niżej. Zauważymy wówczas, że fałda między skrzydłem nosa i kątem ust nie rysuje się wyraźnie, co znów należy do tych oznak, które wskazują na młodość charakteru całej dolnej części twarzy. Do oznak tych należy zaliczyć również dziewiczo zaokrąglone, bardzo miękkie, choć pulchne, ale też już nie dziecinne policzki. Brwi Matki Boskiej o doskonałym kształcie łuku nie zrastają się. Końce ich położone są na jednej linii. Niezbyt szerokie, raczej cienkie, płynnie łączą się z linią nosa. Charakterystyczne jest ich wysokie osadzenie nad oczodołami, co wskazuje na spokojną pracę myśli, na jakąś wzruszającą zadumę nad tym, co Matka Boska kontempluje. Stan ten potwierdza również kilka naprzężonych mięśni czoła. Usta stanowią wyraz dziewiczej woli i nieskalania natury Matki Boskiej jako całości. Wyraz tego, że Ona, Hodigitria, daje początek rodzajowi. Natomiast oczy wyrażają – tak zresztą powinno być w każdym portrecie – to, co przedstawiana na nim twarz otrzymuje od życia, to o czym świat ją powiadamia. Oczy Matki Boskiej są bardzo duże. Nie są zapadnięte w oczodołach, posiadają prawidłowy, bynajmniej nie migdałowy wykrój. Dolna powieka tworzy łuk o większej krzywiznie niż górna, co szczególnie widać w prawym oku, to znaczy tym, które jest dalej od Dzieciątka. Ten ostatni szczegół nie jest zresztą pozbawiony artystycznego znaczenia. Te całkowicie otwarte oczy wpatrują się, ale wzrok wcale nie jest skierowany w bezprzedmiotową przestrzeń marzycielsko czy w roztargnieniu, choć nie patrzą też na widza ani na żaden przedmiot znajdujący się w jego pobliżu. Górna część tęczówki skryta jest pod górną powieką, dolna powieka nisko opuszczona, niemal opadła, szczególnie po zewnętrznej stronie oka. Widoczna jest nad nią warstewka białkówki. Wrażenie, jakie wywiera wielkość oczu, potęguje wielkość oczodołów, to znaczy orbit, w których osadzone są oczy. Są one silnie wydzielone, przy czym ostro zarysowana jest fałda pod oczyma – tak zwana podoczodołowa. Wrażenie ogólne, jakie wywierają oczy w całości – to nie wrażenie młodości, lecz wieku średniego, wrażenie zmęczenia, jednak nie zmęczenia fizycznego, a raczej duchowego, zmęczenia od zadumy nad złem. Wrażenie to potęguje zaciśnięcie kąćków ust, dosłownie jakby z bólu czy goryczy.



Poddając analizie twarz Matki Boskiej jako całość, należy wydzielić na niej dwa w sposób określony wyrażone motywy. A mianowicie, motyw dziewiczości, nieskalania i młodości dolnej części twarzy z punktem ciężkości w okolicy ust, wyrażającej duchowy oddźwięk na życie ze strony Matki Boskiej, oraz motyw drugi z punktem ciężkości w okolicy oczu, motyw mądrej dojrzałości i wielkiej godności umysłu, który zna życie nie z marzycielskich wyobrażeń, lecz patrzy na jego upadek i rozpustę, a mimo tej prawdziwej wiedzy o życiu w całości zarysowuje zdecydowaną nadzieję i spokojną aprobatę bytu. Jeśli wspomnimy teraz harmonię kolorów, a mianowicie akord g-moll odpowiadający kolorowi górnej części „maforionu” i akord c-dur odpowiadający kolorowi twarzy, dojrzymy w tej harmonii zupełną odpowiedniość z owymi dwiema duchowymi tonacjami Hodigitrii: górna część twarzy stworzona jest w tonacji moll, dolna w tonacji dur, przy czym w dur wyższym. Ogólny charakter wyobrażenia: połączenie wewnętrznej siły, zarówno woli jak i rozumu, z pięknem niewieścim, wielkością i dostojnością z pokorą wobec tego, co wyższe, wyraża lekkie, lecz świadome skłonienie głowy.

Nasza analiza nie byłaby pełna, jeśli nie wzięlibyśmy pod uwagę drugiego po twarzy organu wyrażania i zespalandia cech charakteru – ręki. Mówiąc ogólnie, ręce Matki Boskiej przywodzą na myśl ręce z najlepszych i najstarszych wyobrażeń Hodigitrii, jak również ręce Matki Boskiej na ikonie z końca XIV lub początków XV wieku, przechowywanej w zakrystii Ławry, a zapisanej w inwentarzu pod numerem 29. Są wydłużone, bardzo giętkie, bardzo muzykalne, chude, ale nie kościste. Nie są pełne, zupełnie nie sprawiają wrażenia wilgotnych, całkowicie pozbawione są owej wrażliwości astralnej, owej subtelnej zmysłowej magiczności, owego drżenia i tajemniczych wibracji, charakterystycznych dla rąk Madonny na obrazie Leonarda da Vinci, a także tak wyraźnie występujących w lewej ręce, wyłącznie lewej, na ikonach Matki Boskiej Dońskiej. Obie ręce Hodigitrii, posiadające wewnętrzny rytm, przenika duch muzyki i ogromnej delikatności. Są niezwykle mistyczne, lecz, powtarzam, zupełnie nie magiczne, zupełnie nie astralne, przeciwnie – są głęboko spokojne i całkowicie powściągliwe. Długie, cienkie, zwężające się ku końcom, tak zwane stożkowate palce, z bardzo delikatnie zaznaczonymi stawami, bez zgrubień i nierówności, wyrażają wewnętrzny spokój i zadumę, w sposób charakterystyczny wyjawiają wewnętrzną strukturę śpiewnej i czystej duszy Matki Boskiej. Paznokcie są bardzo długie, cylindryczne. Uwagę zwraca różnica w długości palca wskazującego i środkowego. Najbardziej rzuca się w oczy kciuk, jednakowej grubości na całej długości, bardzo nisko osadzony – do tego stopnia nisko, że koniec jego

ledwie sięga początku pierwszego stawu palca wskazującego. Charakterystyczny jest tutaj zupełny brak zgrubienia u nasady kciuka. Zgrubienie to określa, jak wiadomo, stopień zmysłowości. Dla dalszych wywodów, których z powodu braku czasu nie będę przeprowadzać, zmierzyłem długość kciuka i palca wskazującego. Oto rezultaty:

kciuk – prawa ręka 23,5 mm

kciuk – lewa ręka 22 mm (różnica powstała na skutek skrótu perspektywicznego)

palec wskazujący: prawa ręka 17–13–10,5 mm

palec wskazujący: lewa ręka 13–11–11 mm

D z i e c i ą t k o . U Dzieciątka rzuca się przede wszystkim w oczy zarys formy głowy – a mianowicie znaczna przewaga górnej części czerepowej nad twarzą, co charakterystyczne jest dla wieku niemowlęcego. Warto tu na marginesie podać rozmiary głowy Dzieciątka na omawianej ikonie: od fałdy szyjnej do podbródka – 15 mm, od podbródka do nasady nosa – 22 mm, od nasady nosa do czubka głowy – 32 mm, od nasady nosa do granicy zarostu włosów – 24 mm. A więc czoło tego Dzieciątka jest bardzo duże i bardzo wypukłe (*prominens*), z zaokrągloną linią graniczną tej części głowy, która pokryta jest włosami. Pomijając linię włosów – wszystkie pozostałe cechy są wyłącznie niemowlęce...

Należy podkreślić tu fakt, że wielu genialnych ludzi obdarzonych takimi właśnie cechami przychodziło na świat przedwcześnie, a obcując z nimi odczuwa się zawsze jakieś mistyczne promieniowanie innych światów płynące od takich niemowląt, jakby nie zdążył jeszcze wygasnąć nieziemski powiew i noumenalna korona wieczności wciąż się nad nami unosiła. W religiach starożytności oraz w świadomości ludu wcześniaki dość często stawały się przedmiotem szczególnego kultu i mistycznej uwagi. A więc nadając tak szczególne proporcje twarzy Dzieciątka malarz pragnął niejako podkreślić Jego nieziemskość, Jego tajemniczość, Jego nieuczestnictwo w sprawach tego świata. Jest to Dzieciątko z nadania. Jednakże mocno opuszczona i bardzo silnie zarysowana ściągnięta część mięśnia czaszki ostro oddzielona od obu płatów mięśnia czołowego, ponadto łuki brwiowe, z gęstymi, nie tak jak u Matki Boskiej, lecz podobnie jak u Niej wysoko osadzonymi brwiami, nadają Dzieciątku wyraz zupełnie nie niemowlęcy, a nawet wręcz starczy. Owo wrażenie starości potęgują jeszcze oczy osadzone blisko siebie, głęboko zapadnięte, z masywnymi płaskimi

powiekami, między którymi jakby wycięte były tylko otwory, z ostro podkreślonymi dolnymi krawędziami oczodołu, przy czym powieki górne są opuszczone, dolne zaś obwisłe, tak bardzo obwisłe, że widoczna jest spod nich warstewka białkówki. Wszystko to, powtarzani, nie są cechy niemowlęce nawet nie dziecięce, a raczej właściwe dla wieku dojrzałego. Natomiast – noski krótki, niezbyt wyodrębniający się, nie za ostro narysowany, choć z wyraźnymi, podobnymi jak u Matki Boskiej skrzydłami, niezbyt wystający i nieco spłaszczony – znów wywołuje u widza skojarzenia z wiekiem niemowlęcym. Przyczyniają się do tego również pulchne usteczka, czyste dziecięce wargi oraz cały owal dolnej części twarzy, niemal niemowlęcy. Opuszczone kąciki ust przeciwstawione są energicznym i wyrażającym niemal boleść, uniesionym do góry kącikom ust Matki Boskiej, a wyraźna fałda układająca się wzdłuż nosa nadaje twarzy Dzieciątka wyraz bólu i cierpienia... odpowiadający zafrasowanemu i zmęczonemu wyrazowi Jego oczu. Rozmieszczenie uszu, umiejscowionych nieco niżej niż normalnie, przy czym lewe jest trochę bardziej opuszczone niż prawe, oba natomiast są wysunięte do przodu, wskazuje na to, że u Dzieciątka nie ma owego odchylenia głowy, charakterystycznego dla Matki Boskiej, (na kieruje swój wzrok do góry, z ziemi do nieba, a Dziecinko – na widza, chciałoby się rzec, patrzy z jakiejś bezdennej głębinie na świat. Na szyi Dzieciątka, nawiasem mówiąc, wcale nie niemowlęco długiej i giętkiej, stożkowato zwązającej się ku dołowi, widoczna jest, podobnie zresztą jak u Maki Boskiej, fałda, której pochodzenie ma charakter nie mięśniowy, lecz wynika z wieku dziecięcego. Całe ciało Zbawiciel, jak również szyja i głowa są w pozycji wyprostowanej (nie widać żadnego pochylenia, żadnego przegięcia). Szeroki królewsko władczy gest prawej błogosławiącej ręki, bynajmniej nie umownie ceremonialny, lecz organiczny, nierozłącznie płynący z dostojeństwa całej postaci, pełnia świadomości olbrzymia mądrość, wręcz zmęczenie mądrością, jakby przeciążenie nieskończoną mądrością sprawia, że jest w tej postaci coś dawnego, starożytnego. W połączeniu z ową bezradnością i budzącym współczucie przedwczesnym przyjściem na świat niemowlęcia, ogrom tego kontrastu daje nam pewność, że przed nami Syn „prastarych dni” – choć spoczywa On bezradny na rękach Matki. Zarówno w Matce jak i w Synu wyczuwa się ogromną mądrość. Oboje, a zwłaszcza Dzieciątko, w sposób królewski i absolutny są po prostu mądrzy, mądrzy bez wysiłku, bez trudu poszukiwań, mądrzy w bezruchu. Jest to mądrość wzniosła. Oni wiedzą wszystko i choć są ze światem doczesnym związani, pozostają nad nim i poza nim, sami w sobie ukojeni spokojem wieczności, którego nie naruszają żadne ziemskie burze. W nich, bytujących nad owymi burzami, szukajmy

oparcia i ratunku, od ikony tej emanuje bowiem wiew niezemskiego, nieskończonego, absolutnego spokoju i wiekiście panującej mądrości.

M i k o ł a j C u d o t w ó r c a . U Mikołaja Cudotwórcy zwraca uwagę zupełnie coś innego, by nie powiedzieć, zupełnie odwrotnego, a mianowicie skoncentrowanie, skupienie wszystkich zmarszczek, całego napięcia mięśni twarzy w jednym ośrodku. Ów ośrodek znajduje się między oczami u nasady nosa, to znaczy w miejscu, gdzie wedle mądrości indyjskiej znajduje się trzecie, mistyczne oko – organ wzroku duchowego. Rzeczywiście, Mikołaj Cudotwórca patrzący przenikliwie, jakby przenikając przestrzeń swymi dwoma oczami, spogląda również środkiem czoła, jakby owym trzecim okiem, pragnąc wszystko, na co spojrzy, przesyć na wylot. Wrażenie koncentracji potęguje jeszcze nadmierne podkreślenie obu płatów mięśnia czołowego, mocno napiętego. Wewnętrzne końce brwi są zsunięte, ściśnięte i opuszczone w dół, zewnętrzne natomiast uniesione i rozsunęte: wszystko skupia się w jednym węźle. Oczy Arcypasterza zwrócone są w prawo: patrzy, jednakże wzroku nie kieruje na widza, nawet nie ponad niego, lecz gdzieś w bok. A przy pobieżnej obserwacji dostrzega się jak gdyby zezą, ale wpatrzywszy się uważnie zauważymy, że mamy do czynienia z „ruchomym spojrzeniem”. Odnosi się wrażenie, że gdy prawe oko się od nas odwraca, to lewe jak gdyby je goniło. Przesuwającym się spojrzeniem Biskup obejmuje świat cały i nic nie ujdzie jego wzrokowi, wszystko dostrzeże, choć może nie od razu, lecz w swoim czasie, gdy wpatrzy się i przesyje swym spojrzeniem widza. Oczekiwanie na tę chwilę czyni go groźnym, choć sam w sobie nie jest zagniewany.

Twarz jego jest bardzo chuda, z wyraźnie występującymi kośćmi jarzmowymi. Ostro zarysowany długi nos, z suchym grzebieniem i z wydatnymi skrzydłami. Dolna warga podobnie jak i górna opuszczona: Biskup pilnując powierzonego mu stada nie myśli o sobie. Kąciki ust są uniesione – oznacza to, że Arcypasterz nie myśląc o sobie jest skoncentrowany i w stanie duchowego napięcia. W ustach jego nie ma miękkości, a raczej wyrażają wierne, bez reszty wierne oddanie służbie Panu, który powierzył mu trzodę, aby nie tkniętą przywiódł ją doń z powrotem. Tę wierność i troskliwość Biskupa potwierdzają i inne rysy jego twarzy. Fałdy prowadzące wzdłuż nosa do kącików ust i równoległe do nich fałdy położone nieco wyżej – przedstawione są ostrymi kreskami. Zarówno one jak i naprężenie skóry pod oczyma Arcypasterza, podkreślone za pomocą wyraźnych, ciemnych linii, znów kierują naszą uwagę na oczy Biskupa. Nasze oględziny zaczynają się więc

od jego oczu i nieustannie wszystkimi liniami twarzy prowadzą nas do nich z powrotem. Stan owłosienia – wysepka i wielkie zatoki – starczy. Przywodzi to na myśl wiek stojący ponad wzruszeniem i pokusami ziemskimi, w którym już odniesione zostało zwycięstwo nad burzeniem się krwi i osobistymi namiętnościami. Przedstawiony na ikonie święty kieruje się rozumem obiektywnym... Oczy ma szeroko otwarte, a nie przymrużone: Biskup nie wpatruje się w jakiś określony przedmiot, lecz niejako sprawuje dozór ogólny. Brodę ma ściągniętą, wyczuwalne jest w niej jakieś skupienie, cała zwrócona jest do wnętrza, a sposób jej wykończenia, w zgodzie zresztą z architektoniką całej twarzy, swoimi liniami nakierowuje wzrok na środkowy punkt twarzy. Bardzo wąskie, spadziste ramiona, przy stosunkowo dużej głowie, a zwłaszcza przy bardzo dużym czole, świadczą o wężkości ciała. To zaś jeszcze raz podkreśla ogromne duchowe napięcie, ogromną duchową koncentrację, ogromny wysiłek umysłu, w antycznym tego słowa znaczeniu, jako przejaw całej działalności ducha. Ów ogromny wysiłek duchowy wyrażony został przez znamionujące pracę myśli skrócenie mięśni czoła i ruchome spojrzenie. Owa praca myśli nie jest świadectwem jakiejś królewskości, bezmiernego spokoju, dumnej i wzbierającej pychę mądrości. O mądrości boskiej bez wysiłku duchowego nie może być tu mowy. Twarz Biskupa oczyma swymi rzuca snop olśniewającego mądrością światła, lecz światło to nie do niego należy, nie jest to owa niebiańska światłość, która bije od Hodigitrii, lecz światło nabyte dzięki wysiłkowi duchowemu i przyjęte stamtąd, od tej właśnie Hodigitrii, duchowe promieniowanie. Jeśli powiedzieliśmy, że ikona *Hodigitrii* jest z głębi antyczna, to ta ikona, przy uderzającym podobieństwie do tamtej pod względem faktury, jest z gruntu obca antykowi. Nie ma w niej nic pięknego, jest tylko wzniosłe. W stosunku do tej ikony nasuwa się porównanie z muzyką Beethovena, jako wyrazem czystego człowieczeństwa. Ikonę tę w sposób najbardziej odpowiedni określa słowo „Episkopos”, to znaczy czuwający, nadzorca, stróż. Hodigitria zsyła nam niebiańskie dary, a Episkopos ich strzeże. Hodigitria to mądrość niebiańska, a Biskup Mikołaj Cudotwórca – rozum ziemski, choć oświecony światłem niebiańskim.

Obie te ikony mają się do siebie jak teza i antyteza, a, powtarzam, ich podobieństwo fakturalne podkreśla tylko ową przeciwstawność. Niemało jest zresztą cech owego podobieństwa. A więc taki sam kolor ornatu Mikołaja Cudotwórcy i maforionu Matki Boskiej, czerwona Ewangelia na pierwszej ikonie i czerwona sukienka Dzieciątka na drugiej, trzymane podobnie w lewym ręku – Ewangelia przez Biskupa, Dzieciątko przez Matkę Boską; prawe ręce obu postaci pozostają swo-

bodne i układają się w uświęcające gesty: błogosławieństwa u Biskupa i pobożności u Matki Boskiej. Do wspólnych cech należą też: identyczne ochrowanie, identyczne umiejscowienie postaci w stosunku do obramienia, niemalże jednakowe rozmiary desek, obramień i kowczegów; podobny jest również sposób prowadzenia pędzla i nakładania farby, nie mówiąc o geometrycznym podobieństwie linii omoforionu Mikołaja Cudotwórcy z liniami maforionu Matki Boskiej czy identycznym wycięciu w albie Biskupa i maforionie Matki Boskiej. Podobne są również i całe układy, zwłaszcza układ rąk. Ale gdy prawe ręce Matki Boskiej i Dzieciątka w sposób królewsko szczodry są rozluźnione, w prawej ręce Biskupa, przyciśniętej do tułowia z niejakim wysiłkiem, wyczuwa się napięcie, a miłosnemu uściskowi lewej ręki Matki Boskiej podtrzymującej Dzieciątka odpowiada bojaźń odpowiedzialności w chwycie i stanowczość w sposobie trzymania Ewangelii w lewej ręce przez Biskupa. Dość wiele wspólnych cech dopatrzyć się można i w samych dłoniach Biskupa i Matki Boskiej, choć wypowiedzieć się autorytatywnie o dłoniach pierwszego jest dość trudno ze względu na późniejsze przemalowania. Najwidoczniej jednak charakter wydłużonych rąk z długimi palcami u Biskupa jest całkiem inny niż u Matki Boskiej. Prawa ręka Arcypasterza, to znaczy ta widoczna na ikonie, koścista z wyraźnie zaznaczonymi stawami, z cylindrycznymi, nie zwężającymi się, lecz tępo zakończonymi palcami – to ręka myśliciela, myśliciela dyskursywnego, ręka człowieka, który rozum stawia nad intuicję, a wysiłek ducha nad bezpośrednio władanie. Bardzo rozwinięty, bardzo długi kciuk, giętki i zwinny, znów świadczy o sile charakteru, o wewnętrznej, duchowej mocy. W ten sposób porównanie rąk na jednej i drugiej ikonie znów prowadzi nas do uznania wspomnianej już ich przeciwstawności, która ujawnia się przy omawianiu naszych ikon od innych stron. Trudno byłoby – jeśliby względy archeologiczne skłaniały do tego – odpędzić od siebie myśl, że przeciwstawienie to jest świadome lub, innymi słowy, że owe ikony to ikony bliźniacze i właśnie jako ikony bliźniacze opuściły pracownię ikonografa. Na jednej przedstawione zostało to, co Boskie, lekką stopą zstępujące w dół; na drugiej – to, co ludzkie, wysiłkiem czynu wyrabujące sobie w granicie stopnie, po których się wspina do góry. Na jednej ukazane zostało królestwo niebieskie, wieczna radość Ducha-Pocieszyciela, który przybrał powłokę cielesną na Ziemi, na drugiej – królestwo ziemskie, „ludzie gwałtowni zdobywają je”. Hodigitria to bezcenna, droższa od wszystkich innych perła najczystszej wody, skrząca się niczym gwiazda. Arcypasterz Mikołaj – to kupiec, który sprzedał wszystko, aby wejść w posiadanie tego bezcennego klejnotu mądrości Boskiej. Na jednej ikonie widzimy drogę wcielenia, na drugiej przedstawiona

jest droga uduchowienia. Hodigitria-Przewodniczka wskrzesza nadzieję pokoju. Mikołaj-Poskromiciel Ludu – siłą rozumu pobudza do duchowego samoskupienia. Łaska Boża dawana jest darmo, a czyn bohaterski człowieka zostaje osiągnięty pracą – oto dwa duchowe praobrazy, dwie idee, inspirujące obraz świata, stanowiące drogowskaz wewnętrznego życia człowieka, który modlił się przed tymi ikonami kilkaset lat temu, a mianowicie świętego Sergiusza. Owe dwie idee stanowiły również nici przewodnie kultury bizantyńskiej, były dziedzictwem, do którego pomnożenia i rozwinięcia powołany był naród rosyjski. Jeśli jednakże owe idee, mówiąc ogólnie, mogły być wcielone i były wcielane artystycznie również w innych obrazach, to właśnie obrazy *Hodigitrii* i *Mikołaja Cudotwórcy* stanowiły ośrodek, wokół którego krystalizowały się odpowiednie przeżycia, toteż obrazy te trzeba uznać za pierwotne. Oczywiście, obraz każdego świętego wyraża ideę człowieczego bohaterstwa, skupienie umysłu, duchowy wysiłek. Ale zarówno dla świadomości greko-bizantyńskiej jak i dla świadomości rosyjskiej Mikołaj Cudotwórca stanowił zawsze uprzywilejowany typ świętego. W nim właśnie naród widział najbardziej charakterystyczne urzeczywistnienie ideału pasterza cerkwi w sensie podstawowym. Obraz *Mikołaja Cudotwórcy*, powtarzam, od dawna uchodził nie za obraz jednego z wielu świętych, lecz za obraz przedstawiający typ świętego, przedstawiciela ludzkiej świętości. A więc fakt, że ikona z wyobrażeniem Mikołaja stanowiła własność świętego Sergiusza, że była jedną z dwóch ikon, jakie posiadał w swej celi, świadczy o nieprzypadkowości takiego właśnie wyboru. Jednakże ową typowość ikonograficznego tematu w danym przypadku niezwykle silnie podkreślają wyjątkowe właściwości samej ikony. Jest ona niezwykle wyrazista. Wśród wielu dawniejszych i późniejszych wyobrażeń Biskupa Mikołaja nie mogę przypomnieć sobie ani jednego, które choć w przybliżeniu bliskie byłoby stopniem energii artystycznej wyobrażeniu z celi świętego Sergiusza i równałoby się z nim pod względem siły duchowego natchnienia. Wszystkie one, choć każde z nich miało swoje zalety, w porównaniu z tym wyobrażeniem zdają się być przyblakłe, nie osiągają jego doskonałości, nie wznoszą się na wyżyny typu. Jakże nieudolnie, na przykład, w znanej ikonie *Mikołaja Cudotwórcy* z kolekcji Riabuszyńskiego przedstawione jest owo ruchome spojrzenie, owa koncentracja uwagi, owa troskliwość. Nie wiemy, czym to wyjaśnić, lecz u duchowego ojca kultury rosyjskiej, w jego życiu monastycznym, symbol człowieczego czynu bohaterskiego stanowi punkt centralny, szczególnie wyraźnie urzeczywistniony. Nie powinniśmy jednak uznawać tego za przypadek historyczny, lecz musimy widzieć w owym symbolu jeden z zarodków, które tworzą kulturę rosyjską.

W jeszcze większym stopniu odnosi się to do drugiej ikony świętego Sergiusza – ikony *Hodigitrii*. Jeśli cześć dla Bogomacierzyństwa, owego węzła, w którym krzyżują się ziemskie i niebiańskie prądy, owego punktu szczególnie doskonałej koncentracji idei wcielenia, była szczególnie swoista dla greckiego średniowiecza, to z wszystkich transpozycji artystycznych idei Bogomacierzyństwa wyjątkowe miejsce zajmuje w bizantyńskim średniowieczu właśnie Hodigitria. Można powiedzieć, że Hodigitria jest pośród innych ikon Matki Boskiej tym, czym *Mikołaj Cudotwórca* wśród obrazów innych świętych. Jest to najdoskonalsze wyrażenie Bogomacierzyństwa. „Ikona *Matki Boskiej Hodigitrii* – pisze Nikodem Kondakow (*Ikonografija Bogomatieri*, Sankt-Petersburg 1911, tom II, str. 152) – stanowi centralny punkt nie tylko ikonografii Matki Boskiej, lecz i całego malarstwa chrześcijańskiego, ponieważ tworzy ów główny węzeł, z którego biorące początek nici pozwalają nam scalić w okresie między VI a XII wiekiem skomplikowany system artystycznych współzależności różnych państw prawosławnego Wschodu i katolickiego Zachodu w zasadniczy nurt, który przygotowuje europejskie średniowiecze. Również i później, z początkiem samodzielnego życia sztuki na Zachodzie i odgałęzień sztuki bizantyńskiej na Wschodzie w XIV–XV stuleciach, typ *Hodigitrii* stale pozostaje ulubionym, stanowi ikonę w sensie podstawowym, zmieniając się tylko co do swego ludowego charakteru i ekspresji, toteż jest naocznym świadectwem więzi kulturowych i dziedzictwa artystycznego. W tym samym czasie *Hodigitria* zawsze była przedstawicielką Bizancjum, jego emblematem, najbardziej dostojnym i reprezentatywnym dziełem jego sztuki.” „Bardzo charakterystyczne jest również to, że *Hodigitria*, owa rękojmia bezpieczeństwa Bizancjum, pojawia się u kolebki kultury rosyjskiej. Wraz z nią przekazana zostaje przez Bizancjum nie tradycji kulturalnej. Pojawiwszy się historycznie u zarania dziejów sztuki bizantyjskiej, podczas jej pierwszego rozkwitu w epoce Justyniana, ikona *Hodigitrii* reprezentuje (prawdopodobnie już w jednym z pierwszych wzorów ikonograficznych) dzieło najsubtelniejszego stylu greckiego” (Kondakow, *dz. cyt.*, s. 162). Tradycja głosi, że prototypowa ikona *Hodigitrii* namalowana została przez samego świętego Łukasza. Losy historyczne tego symbolu artystycznego nierozłącznie związane są z historią Bizancjum. Nie tylko z historią sztuki bizantyńskiej, lecz z całą jej wewnętrzną i promieniującą na zewnątrz kulturą. Około X wieku wzór ikonograficzny tej ikony kształtuje się mniej więcej ostatecznie, a z XII wieku pochodzą najpiękniejsze z zachowanych do naszych czasów realizacje artystyczne tego wzoru. Oglądając ikony *Hodigitrii* łatwo zauważyć, że pod względem typu *Hodigitria* z celi świętego Sergiusza najbliższa jest wyobrażeniom właśnie z XIII wieku. I tak



w szczególności typ twarzy tej Hodigitrii ma coś wspólnego z mozaikowymi wyobrażeniami Matki Boskiej w bazylice świętego Marka w Wenecji. Mówię o tym nie po to, by próbować przesunąć datę powstania ikony Hodigitrii z celi świętego Sergiusza na XII wiek, lecz by podkreślić jej szczególne pokrewieństwo z dawniejszymi wyobrażeniami Matki Boskiej. Znamy datę, która określa górną granicę powstania ikon z celi świętego Sergiusza. Stanowi ją dzień 25 września 1392 roku, to znaczy dzień śmierci świętego Sergiusza. Granicę tę należy obniżyć, święty był bowiem mnichem przez 55 lat, a ikony do swej celi otrzymał zapewne jako swoisty rodzaj błogosławieństwa od rodziców. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę szlacheckie pochodzenie rodu świętego, należy przypuszczać, że owe ikony, które otrzymał jego uduchowiony przedstawiciel, nie stanowiły pierwszych lepszych ikon w domu, lecz należały do tych, które były najbardziej czczone w rodzinie, a więc musiały być co najmniej o kilka pokoleń starsze od samego świętego Sergiusza. Jeśli teraz nasza uwaga o pokrewieństwie Hodigitrii z celi świętego Sergiusza i Matki Boskiej Włodzimierskiej<sup>77</sup> z soboru Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, będącej ikoną o równie zagadkowym pochodzeniu, okaże się słuszna, to data powstania *Hodigitrii* świętego Sergiusza byłaby jeszcze wcześniejsza. W każdym razie, rozpatrując ikony świętego Sergiusza należy wziąć pod uwagę i rostowskie pochodzenie rodu świętego. Nie można bowiem wykluczyć, iż prawdopodobna jest przynależność jego ikon do szkoły włodzimiersko-suzdalskiej<sup>78</sup>.

Niezależnie jednak od daty powstania wspomnianej ikony, Ruś została związana duchowo z najlepszymi tradycjami Bizancjum, a za ich pośrednictwem z jednej strony ze starożytnymi ikonograficznymi tradycjami Syrii, sięgającymi niepamiętnych głębin wieków i wywodzącymi się wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z kultu boskiego macierzyństwa, matki-ziemi i duszy świata, a z drugiej – ze wspaniałymi postaciami helleńskimi, symbolem Dziewiczej Myśli – Pallas-Ateny. Koncepcja Dziewicy-Myśli – punkt centralny kultury greckiej miasta Aten – inspirowała duchowo nie tylko całą sztukę helleńską, ucieleśniając się we wspaniałych posagach Fidiasza, lecz stanowiła natchnienie filozofii greckiej. Platońskie idee lub też Arystotelesowa „czysta myśl”, wieczne, nie skażone przez doświadczenie, to przecież nic innego jak tylko filozoficzna transpozycja tej samej

---

<sup>77</sup> Ikona typu Eleusa подарowana w 1380 roku wielkiemu księciu moskiewskiemu Dymitrowi przez Kozaków dońskich. Obecnie znajduje się w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie.

<sup>78</sup> Współcześni historycy staroruskiej sztuki są innego zdania. I tak ikonę Mikołaja Cudotwórcy zaliczają do szkoły rostowskiej (patrz W. I. Antonowa, *Rostowo-suzdalskaja szkola żywopisi*, Moskwa 1967 s. 86), zaś Hodigitrię zaliczają do szkoły moskiewskiej (patrz O. A. Bielobrowa, *Żiwopis XIV wieku*, artykuł w almanachu *Troice-Siergijewa Ławra, Chudożestwiennoje pamiatniki*, Moskwa b.d.w., s. 73).

czci bogini Ateny. A ponadto, wchłaniając w siebie syryjsko-egipską koncepcję boskiego macierzyństwa i łącząc w ten sposób wieczną dziewiczość z absolutnością rodzenia, idea Ateny żyje nadal w imperium bizantyńskim, stając się jego duchowym emblematem, w następstwie tego, że w samej rzeczywistości historycznej, w twarzy Panny Nazaretańskiej osiągnęła swą pełną, ostateczną i najczystsza realizację. Ten równie złożony w swej głębi dogmatyczno-filozoficznej, co prosty w swej artystycznej doskonałości obraz Przewodniczki, jako kropla najwspanialszego nektaru koncentrujący w sobie najlepsze soki kultury bizantyńskiej, nasycił duszę świętego Sergiusza i ją określił. Godne uwagi jest to, że tutaj artystyczna realizacja tej transpozycji ikonograficznej okazała się wyjątkowo piękna, wyjątkowo ożywcza.

Takie są te dwie ikony – dwie idee światowe, które otrzymał na pokrzepienie święty Sergiusz. Od siebie dał Rusi ideę trzecią, ucieleśnioną w artystycznym symbolu Trójcy Świętej.

## IKONOSTAS

Wedle pierwszych słów *Księgi Rodzaju* Bóg „stworzył niebo i ziemię” (Rdz. 1, 1) i owa dwoistość wszystkiego, co zostało stworzone, zawsze uznawana była za podstawową. Podobnie zresztą w *Wyznaniu wiary* nazywamy Boga Stworzycielem „rzeczy widzialnych i niewidzialnych”. Stworzycielem zarówno świata widzialnego jak i świata niewidzialnego. A owe dwa światy – świat widzialny i świat niewidzialny – przylegają do siebie. Różnią się jednak od siebie tak bardzo, że winien wyłonić się problem granicy między nimi. Granicy, która nie tylko rozdziela, ale również łączy owe światy. Jak ją rozumieć?

Tutaj, podobnie jak w przypadku innych zagadnień z dziedziny metafizyki, za punkt wyjścia posłuży, oczywiście, to co już poznaliśmy w sobie samych. I tak, życie naszej własnej duszy stanowi punkt wyjścia do rozważań nad sprawą granicy między tymi dwoma przylegającymi do siebie światami, albowiem w nas samych życie w świecie widzialnym przeplata się z życiem w świecie niewidzialnym. Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one krótkie, zredukowane do najmniejszej drobiną czasu – gdy owe światy przylegają do siebie i ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji. Niekiedy osłona świata widzialnego zostaje w nas przedarta i poprzez szczelinę, której jesteśmy świadomi, napływa niewidzialny, nieziemski powiew. Ten i tamten świat otwierają się przed sobą, życie nasze przekształca się w nieprzerwany ciąg, na podobieństwo ognistego słupa powietrza, który się wznosi nad żarem paleniska.

Sen – to pierwszy i podstawowy stopień życia w świecie niewidzialnym, przywykliśmy go bowiem traktować jako coś naturalnego. Niechaj będzie to stopień najniższy, w każdym razie najczęściej bywa najniższy. Sen, nawet najbardziej niespokojny, przenosi duszę człowieka w świat niewidzialny i najbardziej nieczułym z nas uświadamia, że istnieje coś więcej niż tylko nasze życie doczesne, które skłonni jesteśmy uważać za jedyne. Wiadomo, że na progu snu i czuwania, przy przechodzeniu z jednego stanu w drugi, na granicy między tymi przylegającymi do siebie światami, duszę naszą nawiedzają marzenia senne.

Nie ma potrzeby dowodzić tu, dawno już to bowiem uczyniono, że marzenia senne nie towarzyszą snowi głębokiemu, lecz właściwe są dla stanu półsnu i półczuwania, zjawiają się właśnie w

czasie, a ściślej w czasoprzestrzeni na granicy snu i czuwania. Być może słuszna jest więc ta interpretacja marzeń sennych, wedle której odpowiadają one w ścisłym tego słowa znaczeniu chwili przejścia z jednej sfery życia duchowego w drugą i dopiero potem, we wspomnieniach, to znaczy już po transpozycji w świadomość dzienną, przekształcają się w nasz, należący do świata widzialnego, szereg czasowy, same w sobie posiadając szczególną, nieporównywalną z dzienną, „transcendentną” miarę czasu. Pokróćce przypomnijmy dowody na to.

„Spało się krótko, a snów było mnóstwo” – oto zwięzła formuła owego zagęszczenia obrazów marzeń sennych. Każdemu wiadomo, że w krótkim okresie czasu, jeśli pomiaru dokonywać z zewnątrz, można przeżyć we śnie godziny, miesiące, nawet lata, a w niektórych szczególnych okolicznościach – również wieki i tysiąclecia. Nie ulega więc wątpliwości, że człowiek śpiący, odcinając się od zewnętrznego świata widzialnego i przechodząc świadomością w inny system, zyskuje również nową miarę czasu, w związku z czym jego czas, w porównaniu z czasem, który porzucił, płynie z nieprawdopodobną wręcz prędkością. Jeśli każdy się zgodzi, nie znając nawet zasad teorii względności, że różne systemy (ograniczmy się do rozpatrywanego przez nas przypadku) posiadają własny czas, płynący z własną prędkością i mający własną miarę, to nie każdy, prawdopodobnie niewielu ludzi, zwróci uwagę, że możliwy jest przepływ czasu z nieskończoną prędkością, aby po przekroczeniu, niejako przenicowaniu się przez siebie samego, popłynąć w odwrotnym kierunku. A przy tym czas istotnie może być rozgałęziony i może mieć kierunek od przyszłości do przeszłości, od skutków do przyczyn, będąc równocześnie teleologicznym. Jest tak wówczas, gdy nasze życie przenosi się ze świata widzialnego w świat niewidzialny, od rzeczywistości do urojenia. Pierwszy krok w tym kierunku, to znaczy odkrycie rozgałęzień czasu zawdzięczamy baronowi Karolowi Duprelowi, który uczynił go w wieku młodzieńczym, a krok ów był najważniejszy w jego życiu. Jednakże nierozumienie urojoności spowodowało onieśmienie i powstrzymało go od poczynienia dalszego i bardziej istotnego odkrycia, będącego konsekwencją pierwszego, a mianowicie odkrycia czasu odwróconego.

Schemat rozważania jest, na przykład, następujący. Jest rzeczą ogólnie znaną, że w życiu każdego człowieka występują dość często, choć nie analizowano ich z interesującego nas punktu widzenia, marzenia senne wywołane jakąś przyczyną zewnętrzną, a ściślej mówiąc spowodowane jakimiś okolicznościami zewnętrznymi. Może to być jakikolwiek szum lub dźwięk, głośno wypo-

wiedziane słowo, zsuniecie się kołdry z ciała śpiącego, zapach, który nagle rozprzestrzeni się w pokoju, skierowany nagle na twarz śpiącego strumień światła itp. Trudno właściwie powiedzieć, co może stać się bodźcem, który wyzwala twórczą działalność fantazji. Może przekonanie, że wszystkie sny są takiego pochodzenia, nie będzie zbyt pochopne, co w niczym nie umniejsza obiektywnego znaczenia snów. Jednakże bardzo rzadko owo banalne przekonanie (bądź też twierdzenie), że przyczyną marzenia sennego jest jakaś zewnętrzna okoliczność, konfrontowane jest z samą kompozycją marzenia sennego, które powstaje w danym przypadku. Najczęściej owo lekceważenie treści marzenia sennego ma swe źródła w dość rozpowszechnionym poglądzie, że marzenie senne jest czymś pustym, niegodnym analizy i wysiłku myślowego. Tak czy inaczej, kompozycja marzeń sennych „spowodowanych”, a może w ogóle wszystkich marzeń sennych, przynajmniej w większości, ośmielam się twierdzić, powstaje wedle takiego właśnie schematu.

Fantazja senna przedstawia nam szereg osób, miejsc i wydarzeń, w sposób celowy splecionych ze sobą, co oznacza, oczywiście, nie głęboką prawidłowość, wedle której układa się akcja dramatu sennego, lecz jej sens pragmatyczny. Jesteśmy wyraźnie świadomi powiązania prowadzącego od niektórych przyczyn, zdarzeń-przyczyn widzianych we śnie, do niektórych skutków, zdarzeń-skutków marzenia sennego. Oddzielne zdarzenia, choćby wydawały się nam niedorzeczne, połączone są jednakże w marzeniu sennym więzami przyczynowymi i marzenie senne rozwijając się w określone, feralne z punktu widzenia śniącego obrazy dochodzi do pewnego ostatecznego zdarzenia, które stanowi rozwiązanie i zakończenie całego systemu następujących (po sobie przyczyn i skutków. Marzenie senne kończy się zdarzeniem  $x$ , które miało miejsce dlatego, że wcześniej zaszło zdarzenie  $t$ , a  $t$  zaistniało dlatego, że wcześniej było  $s$ , a  $s$  miało swoją przyczynę w  $r$  itd. Wychodząc od skutków do przyczyn, od następującego do poprzedzającego zdarzenia, od teraźniejszego do przeszłego, dochodzimy do pewnego początkowego i na ogół zupełnie nie znaczącego, niczym nie wyróżniającego się zdarzenia  $\alpha$  – będącego przyczyną wszystkiego, co następuje po nim, jak nam to uświadamia sen. Pamiętajmy jednak również, że przyczyną z zewnątrz, poznawalną na jawie, widzianego marzenia sennego jako całości, jako całościowej kompozycji, było jakieś, niedostępne dla zamkniętego systemu śpiącego zdarzenie lub okoliczność. Nazwijmy ją  $\Omega$ .

Teraz śpiący budzi się. Owa przyczyna  $\Omega$  nie tylko pobudziła go do marzenia sennego, które przeżywał, lecz i przebudziła. Przy czym rozwiązanie marzenia sennego  $x$  pokrywa się lub prawie

się pokrywa pod względem swojej treści z przeżyta na jawie przyczyną marzenia sennego  $\Omega$ . Owa zbieżność bywa na ogół tak dokładna, że nikt nie wątpi w bezpośredni związek zdarzenia  $x$  i przyczyny  $\Omega$ . Rozwiązanie marzenia sennego stanowi niewątpliwie senną parafrazę jakiegoś zdarzenia  $\Omega$  ze świata zewnętrznego, które wtargnęło w oderwany od wszystkiego, co zewnętrzne, świat śpiącego. Gdy mani sen, w którym słycać wystrzał, a w pokoju obok rzeczywiście ktoś strzelił lub trzasnęły drzwi, to nieprzypadkowość takiego właśnie marzenia sennego nie ulega wątpliwości. Oczywiście, wystrzał w marzeniu sennym stanowi tylko duchowy odgłos wystrzału w świecie zewnętrznym. Przy czym oba wystrzały odbieramy dwojako – uchem, które śpi, i uchem, które czuwa – choć proces fizyczny jest jeden. Jeśli we śnie ujrzę mnóstwo pachnących kwiatów, wówczas gdy podsunęto mi pod nos flakon z perfumami, to znów nienaturalnie byłoby myśleć, że zbieżność dwóch zapachów, zapachu kwiatów we śnie i zapachu perfum dochodzącego z zewnątrz, to wynik przypadku. Jeśli zaś we śnie ktoś zwałił mi się na pierś i zaczął mnie dusić, co sprawiło, że w przestachu obudziłem się, to okazało się po prostu, że zostałem przyduszony poduszką, która przypadkowo znalazła się na mojej piersi. Jeśli znów w marzeniu sennym ugryził mnie pies i obudziłem się pod wpływem tego ugryzienia, dostrzegam, że w istocie rzeczy ukąsił mnie komar, który wleciał przez otwarte okno. Przykładów na to, że zbieżność rozwiązania marzenia sennego  $x$  z jego przyczyną zewnętrzną  $\Omega$  wcale nie jest przypadkowa» można podać więcej.

Powtarzamy, to samo rzeczywiste zdarzenie odbierają dwie świadomości – świadomość dzienna jako  $\Omega$ , a świadomość nocna jako  $x$ . W tym, co powiedziałem tu, nie byłoby właściwie nic szczególnego. Nie byłoby, gdyby zdarzenie  $x$  będące następstwem  $\Omega$ , to znaczy należące do szeregu dziennej, zewnętrznej przyczynowości, nie brało również udziału w innym szeregu przyczynowym, szeregu nocnej świadomości, i nie stanowiło też następstwa, zupełnie z innego powodu, całego szeregu przyczyn i skutków, następujących po sobie i mocno zespolonych z początkową przyczyną  $\alpha$ . Nawiasem mówiąc, przyczyna  $\alpha$  pod względem treści wyraźnie nie ma nic wspólnego z przyczyną  $\Omega$ , a więc nie mogła być przez nią spowodowana. Ale jeśli nie byłoby przyczyny  $\alpha$ , z wszystkimi wywodzącymi się z niej skutkami, nie byłoby i całego marzenia sennego, to znaczy nie mogłoby być rozwiązania  $x$ , a więc nie obudzilibyśmy się, czyli zewnętrzna przyczyna  $\Omega$  nie doszłaby do naszej świadomości. Nie ulega więc wątpliwości, że  $x$  stanowi odzwierciedlenie w fantazji sennej zjawiska  $\Omega$ , lecz  $x$  nie jest czymś powstałym w wyniku działania deus ex machina,

bez żadnego sensu, na przekór logice i przebiegowi zdarzeń, wdzierającym się w wewnętrzne obrazy marzenia sennego i bezsensownie je urywającym, lecz jest zdarzeniem stanowiącym rozwiązanie pewnej akcji dramatycznej. Z marzeniami sennymi rzecz wcale nie przedstawia się tak, jak w ujęciu życia przez ludzi, którzy nie wierzą w Opatrzność, gdy, na przykład, katastrofa kolejowa czy wystrzał zza rogu przerywa pomyślnie rozwijającą się i obiecującą działalność człowieka, lecz tak jak w znakomitym dramacie, którego koniec następuje dlatego, że doprowadziły do niego wszystkie przygotowujące go zdarzenia i byłoby naruszeniem sensu i harmonii całego dramatu, gdyby rozwiązanie akcji nie nastąpiło. Pamiętając o silnym pragmatycznym powiązaniu wszystkich zdarzeń marzenia sennego ze sobą, nie możemy absolutnie dopatrywać się w rozwiązaniu x zdarzenia samodzielnego przydanego z zewnątrz do szeregu innych zdarzeń i tylko dzięki jakiejś niedocieczonej przypadkowości nie naruszającego wewnętrznej logiki oraz prawdy artystycznej marzenia sennego jako całości. Nie ulega wątpliwości, że marzenia senne, zwłaszcza ten ich typ, jaki tutaj analizujemy, stanowią całościowe, zamknięte w sobie układy, w których zakończenie-rozwązanie przewidziane jest od samego początku. Więcej, przewidziany jest zarówno ów początek, jak i rozwiązanie akcji oraz wszystkie pozostałe elementy fabuły. Mając na uwadze niewielkie znaczenie samego rozwiązania akcji jako takiego, bez kończących je skutków, jak to na ogół bywa w dobrze napisanym dramacie, mamy absolutne prawo upierać się przy teleologiczności całej kompozycji marzenia sennego. Wszystkie zdarzenia rozwijają się z punktu widzenia rozwiązania po to, aby rozwiązanie nie było zawieszona w pustce, nie stanowiło nieszczęśliwego przypadku, lecz posiadało głębokie, pragmatyczne umotywowanie.

Przytoczmy kilka przykładów takich właśnie marzeń sennych. Oto trzy przykłady marzeń sennych stanowiących reakcję na dźwięk budzika, wedle zapisu Hildebrandta.

„Wiosennym porankiem wybrałem się na spacer i włączając się po zieleniejących polach docho-  
dzę do sąsiedniej wsi. Widzę jej mieszkańców w odświętnych ubiorach, z modlitewnikami w rękach, tłumnie spieszących w kierunku kościoła. Rzeczywiście, przecież to niedziela, zaraz więc rozpocznie się poranna msza. Postanawiam na nią pójść, lecz najpierw, ponieważ idąc nieco się spocilem, postanawiam ochłonać na cmentarzu, który otacza kościół. W tym czasie, czytając naj-  
różniejsze napisy na grobach, słyszę jak dzwonnik wspina się na wieżę, na jej szczycie widzę nie-  
wielki wiejski dzwon, którego dźwięk powinien dać sygnał na rozpoczęcie nabożeństwa. Przez

pewien czas wisi on nieruchomo, później zaczyna się kołysać i nagle – rozlegają się jego głośne i przeszywające dźwięki, tak głośne i tak przeszywające, że budzę się. Okazuje się iż dźwięki te wydaje dzwoneczek budzika.”

Drugi przykład. „Słoneczny zimowy dzień, ulice pokryte są jeszcze śniegiem. Obiecuję wziąć udział w jeździe sankami, lecz muszę długo czekać, póki nie powiadomią mnie, że sanki stoją przed bramą. Wówczas rozpoczynają się przygotowania – wkładam futro, wydaję worek, w który schowam nogi – w końcu sadowię się na swoim miejscu. Jednakże odjazd się przeciąga, wreszcie lejce dają znak niecierpliwącym się koniom. Sanie (ruszają z miejsca, silnie potrząsane dzwoneczki rozpoczynają słynną janczarską muzykę z taką siłą, że przezroczysta tkanka marzenia sennego natychmiast zostaje przedarta. Jednakże i tym razem nie było to nic innego, jak tylko ostry dźwięk budzika.”

I trzeci przykład. „Widzę, jak służąca idzie korytarzem do jadalni niosąc kilka tuzinów talerzy ułożonych jeden na drugim. Wydaje mi się, że porcelanowej kolumnie w jej rękach zagraża niebezpieczeństwo utraty równowagi. Uważaj – ostrzegam ją – cały ten stos runie na ziemię. Oczywiście, następuje zwykła reakcja: nie pierwszy raz tak niosę, jestem do tego przyzwyczajona itp., ja tymczasem nie spuszczam zaniepokojonego spojrzenia z idącej dziewczyny. I rzeczywiście, na progu potyka się i kruche przedmioty z brzękiem rozpryskują się po podłodze na tysiące kawałków. Lecz wkrótce zauważam, że brzęk ów wcale nie przypomina brzęku rozpryskujących się talerzy, lecz dźwięk jest prawdziwy, a jego źródło stanowi, co w końcu obudziwszy się stwierdzam, budzik.”

Przeanalizujemy teraz podobne marzenia senne.

Jeśli, na przykład, w marzeniu sennym, cytowanym w każdym niemalże podręczniku psychologii, śpiący przeżył rok albo i więcej w okresie Rewolucji Francuskiej, był obecny przy jej wybuchu i, wydaje się, brał w niej udział, a później po różnych i skomplikowanych perypetiach, przesładowaniach i ucieczkach, terrorze i straceniu króla itp. został wreszcie razem z żyrondistami pojmany, umieszczony w więzieniu, przesłuchiwany, a następnie stanął przed trybunałem rewolucyjnym, był sądzony i skazany wyrokiem trybunału rewolucyjnego na śmierć, po czym zawieszony na wózku na miejsce stracenia, wprowadzony na szafot, głowa jego została ułożona na gilotynie, jej chłodne ostrze dotknęło jego szyi i w tym miejscu człowiek ów z przerażeniem się obudził



– to czy przyjdzie nam na myśl dopatrywać się w ostatnim wydarzeniu – dotknięciu nożem gilotyny szyi – czegoś nie związanego z poprzednimi wydarzeniami? I czyż pomyślimy, że cały rozwój akcji – od zarania rewolucji do wprowadzenia człowieka, któremu przyśnił się ów sen, na szafot – może nie być podporządkowany łańcuchowi zdarzeń prowadzącemu do takiego właśnie zakończenia, do owego dotknięcia chłodnym ostrzem szyi – do tego, co nazwalibyśmy zdarzeniem  $x$ ? Oczywiście, już samo przypuszczenie tego rodzaju jest absurdalne. Nawiasem mówiąc, człowiek, który miał wyżej opisany sen, obudził się dlatego, że opadła poręcz łóżka żelaznego, na którym spał i uderzyła go silnie w szyję. Jeśli nie podajemy w wątpliwość wewnętrznego powiązania i logiczności marzenia sennego od zarania rewolucji ( $a$ ) do dotknięcia nożem gilotyny ( $x$ ), to tym bardziej nie możemy mieć wątpliwości, że wrażenie dotyku chłodnym nożem we śnie ( $x$ ) i uderzenie zimną poręczą łóżka w szyję, wówczas gdy głowa spoczywała na poduszce ( $\beta$ ), stanowi jeden i ten sam objaw, lecz przyjmowany przez dwie różne świadomości. Powtarzam, nie byłoby nic szczególnego w tym, gdyby uderzenie żelazną poręczą ( $\Omega$ ) obudziło śpiącego i równocześnie w owym niezbyt długim okresie czasu, jakim jest budzenie się, przybrało kształt symbolicznego obrazu, który, wzmocniony chociażby skojarzeniami na temat Rewolucji Francuskiej, zaczął rozwijać się w krótsze lub dłuższe marzenie senne. Jednakże cała rzecz w tym, że owo marzenie senne, jak wiele innych tego rodzaju, rozwija się właśnie w odwrotnym kierunku niż ten, którego mogliśmy oczekiwać wedle Kaniowskiej koncepcji czasu. Powiadamy: przyczyną zewnętrzną ( $\Omega$ ) marzenia sennego, które stanowi zamkniętą całość, jest uderzenie żelaznym prętem w szyję. Bezpośrednim jego symbolem jest obraz opadającego ostrza gilotyny ( $x$ ). Duchową przyczyną całego marzenia sennego jest więc zdarzenie  $x$ . W świadomości dziennej, wedle schematu dziennej przyczynowości, powinno ono w czasie poprzedzać zdarzenie  $a$ , duchowo wywodzące się przecież z wydarzenia  $x$ . Inaczej mówiąc, zdarzenie  $x$  w systemie czasu świata widzialnego powinno stanowić zawiązanie akcji dramatu marzenia sennego, a zdarzenie  $a$  – jego rozwiązanie. Jednakże w systemie czasu świata niewidzialnego sprawa przedstawia się odwrotnie, i przyczyna  $x$  nie pojawia się przed skutkiem  $a$  czy całym szeregiem swoich skutków  $b, c, d... r, s, t$ , lecz następuje po nich wszystkich, kończąc cały szereg i określając go nie jako przyczyna pobudzająca, lecz jako przyczyna końcowa –  $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ .

W ten sposób w marzeniu sennym czas płynie nie tylko w sposób przyspieszony, lecz i w kierunku przeciwnym do rzeczywistego, przeciw kierunkowi upływu czasu świadomości czuwającej.

Jest odwrócony na nice, co oznacza, że wraz z nim odwrócone są również wszystkie jego konkretne obrazy. A to znów znaczy, że wkroczyliśmy w obszar przestrzeni urojonej. Wówczas to samo zjawisko, które odbiera się stąd – z obszaru przestrzeni rzeczywistej – jako rzeczywiste, stamtąd – z obszaru przestrzeni urojonej – samo w sobie wydaje się urojone, to znaczy jako cel, jako przedmiot dążenia, przede wszystkim osadzone jest w czasie teleologicznym. I przeciwnie, to, co jest celem podczas kontemplacji stąd, i wedle oceny celem, który wydaje się nam wspaniałym, choć pozbawionym energii ideałem, stamtąd, w ocenie drugiej świadomości, ujmowane jest jako żywa energia, która formuje rzeczywistość, jako twórcza forma życia. Taki w ogóle jest czas wewnętrzny żywych organizmów, czas w swym przepływie skierowany od skutków do przyczyn-celów. Na ogół jednak w sposób niewyraźny czas ten dociera do naszej świadomości.

Pewien bliski mi człowiek, który tęsknił po zmarłym krewnym, zobaczył pewnego razu we śnie siebie samego spacerującego po cmentarzu. Tamten świat wydawał mu się mroczny i ponury. Jednakże zmarli wyjaśnili mu – może zresztą sam jakoś do tego doszedł, nie pamiętam szczegółów – jak bardzo błędny jest tego rodzaju sąd. Tuż pod powierzchnią ziemi rośnie bowiem, lecz w odwrotnym kierunku, kłęczami do góry, a źdźbłami w dół, taka sama zielona i soczysta trawa jak na cmentarzu, rosną takie same drzewa skierowane tylko konarami w dół, a korzeniami do góry, śpiewają takie same ptaki, rozciąga się taki sam błękit nieba i świeci takie samo słońce – z tym, że wszystko to jest bardziej promieniste i piękniejsze niż nasze z tej strony.

Czy w tym odwrotnym świecie, w tym ontologicznym lustrzanym odbiciu świata nie uznajemy obszaru urojonego, choć owa urojoność dla tych, którzy sami są odwróceny, osiągając duchowy środek świata, jest czymś autentycznym, realnym, tak samo jak realni są oni. Jest w swej istocie realna, choć nieco inaczej niż ten nasz świat, albowiem jedno jest dzieło Boskiego tworzenia, jeden byt, mimo że kontemplowany przez tych, którzy znaleźli się po tamtej stronie. Są to wyobrażenia i duchowe odbicia przedmiotów dostrzeganych przez tych, którzy w sobie samych dojrzeli swoje pierwotnie stworzone wyobrażenie, obraz Boży albo, mówiąc z grecka, ideę. Ideę Wyższego Bytu widzialnie naświetlonego samymi ideami i za pośrednictwem siebie objawiającego światu, temu naszemu światu, ideę świata niebiańskiego.

Marzenia senne są więc w istocie rzeczy owymi obrazami, które oddzielają świat widzialny od świata niewidzialnego, dzielą i równocześnie łączą owe światy. Owo graniczne miejsce tych obra-

zów w marzeniu sennym sprawia, że odnoszą się zarówno do tego, jak i do tamtego świata. Wobec zwykłych obrazów świata widzialnego, wobec tego, co nazywamy „rzeczywistością”, marzenie senne jest „tylko snem”, czymś bez znaczenia – *nihil visibile*. Wprawdzie *nihil*, ale jednak *visibile*. A więc, coś bez znaczenia, jednakże widzialne, poddające się kontemplacji i dzięki temu bliskie obrazom tej „rzeczywistości”. Lecz czas tego czegoś, a więc jego podstawowa własność, ma konstrukcję odwrotną do tej, która obowiązuje w świecie widzialnym. I dlatego marzenie senne, choć widzialne, jest z gruntu teleologiczne albo też symboliczne. Przepojone znaczeniem innego świata, jest ono niemalże czystym jego znaczeniem, niewidzialnym, niematerialnym, nieprzemijającym, choć ujawniającym się widzialnie i jakby materialnie. Jest niemalże czystym znaczeniem ujawnionym za pośrednictwem jakby delikatnej błonki i całkowicie stanowiącym zjawisko z innego świata, tamtego świata. Marzenie senne w sposób najogólniejszy można ująć jako granicę między szeregiem zjawisk ziemskich i szeregiem przeżyć niebiańskich, granicę uwznioślenia tego, co ziemskie i ucieleśnienia tego, co nadprzyrodzone. Za pośrednictwem marzenia sennego dochodzi do symbolizacji najniższych przeżyć świata niebiańskiego i najwyższych świata ziemskiego. Są to odległe reperkusje przeżywania innej rzeczywistości, choć już antycypujące wrażenia rzeczywistości tutejszej. Oto wyjaśnienie, że marzenia senne wieczorne, przed zaśnięciem, mają przede wszystkim znaczenie psychofizjologiczne, jako przejaw tego, co nagromadziło się w duszy z wrażeń dziennych, natomiast marzenia senne nad ranem w swej większości są mistyczne, albowiem dusza napełniona nocną świadomością i doświadczeniem nocy jest najbardziej oczyszczona i obmyta ze wszystkiego, co empiryczne, o ile ta indywidualna dusza w ogóle zdolna jest w danym jej stanie być wolna od słabości świata doczesnego.

Marzenie senne stanowi wyraz przejścia z jednej sfery do drugiej i równocześnie jest symbolem. Czego jest symbolem? Dla sfery niebiańskiej – symbolem tego, co ziemskie, dla sfery ziemskiej – symbolem tego, co niebiańskie. Teraz zrozumiałe staje się, że marzenie senne pojawia się wówczas, gdy świadomości naszej dane są oba brzegi życia, choć w różnym stopniu wyrazistości. Zachodzi to, głównie rzecz biorąc, przy przechodzeniu z jędrnego brzegu na drugi, a być może i wówczas, gdy świadomość trwa na granicy między owymi sferami i niezupełnie obca jest jej percepcja podwójna, to znaczy wówczas, gdy człowiek znajduje się w stanie powierzchownego snu lub drzemającego czuwania. Wszystkie istotne znaki w większości przypadków dane nam są bądź za pośrednictwem marzenia sennego, „w jakimś delikatnym śnie”, bądź też w niespodziewanie

spadających na nas wyrwach w świadomości zewnętrznej rzeczywistości. Oczywiście, mogą być i inne przejawy świata niewidzialnego, lecz potrzebny jest im mocny wstrząs naszego jestestwa, niespodziewanie wyrywający nas niejako z samych siebie, lub zachwianie, „zasnuć mgłą” świadomości, która błąka się na granicy światów, lecz nie ma ani wiedzy, ani siły na samodzielne zagłębianie się w ten lub w drugi świat.

To, co powiedzieliśmy tu o śnie, można odnieść z niewielkimi zmianami do wszelkiego przechodzenia z jednej sfery do drugiej. A więc, jeśli chodzi o twórczość, dusza artysty wznosi się ze świata ziemskiego do świata niebiańskiego. Tam syci się bez obrazów kontemplacją istoty bytu niebiańskiego, obcuje z wiecznymi noumenami przedmiotów i nasycona wiedzą zstępuje znów do świata ziemskiego. I tutaj, po drodze w dół, na granicy sfery ziemskiej, jej duchowy potencjał przybiera kształt obrazów symbolicznych – tych, które zostaną utrwalone w dziele artystycznym. Albowiem twórczość to nic innego jak marzenie senne, które przybrało realne kształty.

Ale tu, w twórczym wznoszeniu się od świadomości dziennej, mamy do czynienia z dwoma momentami, podobnie jak istnieją dwa rodzaje obrazów. Mam na myśli przejście przez granicę światów, odpowiadające wychodzeniu ze świata ziemskiego i wchodzeniu w niebiański, oraz przejście odwrotne, zstępowanie ze świata niebiańskiego w dół. Obrazy odpowiadające pierwszemu – to odrzucone szaty dziennej marności, osad duszy, dla którego nie ma miejsca w innym świecie, wszelkie duchowo nie uporządkowane elementy naszego jestestwa, natomiast obrazy odpowiadające zstępowaniu – to skryształizowane na granicy światów doświadczenia życia mistycznego. Artysta popełnia błąd i wprowadza odbiorców w błąd wówczas, gdy za pośrednictwem twórczości daje nam. wszystko to, co powstaje w nim przy uwznioślającym go natchnieniu podczas wchodzenia w świat niebiański. Nam potrzebne są jednak jego marzenia senne formujące się nad ranem, przynoszące chłód wiecznego lazuru. Natomiast tamte, jak by nie były silne i jak by nie były sprawnie i wybornie opracowane, stanowią mizerny produkt psychologizmu. Nietrudno zresztą odróżnić jedne od drugich wedle cech. czasu. Twórczość zstępowania, choćby była nie-spójna, jest bardzo teleologiczna – kryształ czasu w przestrzeni urojonej. I odwrotnie, przy większej nawet spójności motywacji, twórczość wchodzenia posiada konstrukcję mechaniczną zgodną z czasem, z którego się wywodzi. Kierując się od rzeczywistości do urojoności, naturalizm daje urojony obraz świata rzeczywistego, puste podobieństwo życia codziennego. Twórczość zstępo-

wania, symbolizm, to nadawanie kształtu w rzeczywistych obrazach innemu doświadczeniu. To zaś, co ukazywane za jej pośrednictwem, staje się wyższą rzeczywistością.

Podobnie rzecz ma się w mistyce. Prawa ogólne wszędzie są takie same. Dusza, wznosząc się od świata widzialnego i straciwszy go z oczu, zostaje porwana przez świat niewidzialny – jest to dionizyjskie zerwanie więzów ze światem widzialnym. A uniósłszy się w górę, w rejon świata niewidzialnego, znów opuszcza się w dół, do świata widzialnego, i wówczas pojawiają się przed nią symboliczne obrazy świata niewidzialnego – wyobrażenia przedmiotów, idee; jest to apollinińska wizja świata duchowego. Istnieje niebezpieczeństwo, że przyjęte zostaną za obrazy duchowe nie idee, lecz te marzenia, które koncentrują się wokół duszy, mają ją, gdy otwiera się przed nią droga do innego świata. To duchy świata tego, które starają się utrzymać świadomość w swoim władaniu. Choć pochodzą z pogranicza światów, z natury swej należą do świata tego i pragną się upodobnić do bytów i realności świata duchowego. Jeśli posłużyć się terminologią geometryczną i fizyczną, można powiedzieć, że przy zbliżaniu się do granicy świata tego wступujemy wprawdzie w sposób ciągły w nowe warunki egzystencji, które jednak są absolutnie różne od zwykłych warunków powszedniości. I w tym tkwi największe duchowe niebezpieczeństwo zbliżania się do granicy świata, wynikające bądź z braku chęci, co może być skutkiem ziemskich słabości, bądź też niewiedzy spowodowanej brakiem rozumu duchowego – swego własnego lub cudzego – choćby rozumu mistrza, bądź wreszcie na skutek niemocy, co zachodzi wówczas, gdy organizm duchowy nie dojrzał jeszcze do takiego przejścia. Niebezpieczeństwo to polega na omamach i samoomamach osaczających wędrowca na granicy światów. Świat nie chce wypuścić swojego niewolnika, lgnie do niego, zastawia nań sieci, kusi go rzekomo osiągniętym wejściem w obszar duchowy, a strzegące owego wejścia duchy i siły to bynajmniej nie „stróże progu”, a więc nie szlachetni obrońcy najświętszych obszarów, nie istoty świata duchowego, lecz pomocnicy „władcy mocarstwa powietrza”, kusiciele i zwodziciele mający zatrzymać duszę na granicy światów. Przytomność dnia, gdy trzyma on w swej władzy naszą duszę, zbyt jawnie wyróżnia go od obszaru duchowego, to znaczy nieziemskiego, aby mógł sobie rościć prawo do ułudy, a jego substancjalność uświadamiamy sobie jako ciężkie, lecz pożyteczne jarzmo, podobnie jak pożyteczne jest dla nas przyciąganie ziemi, ograniczające nasze ruchy, lecz równocześnie dające punkt oparcia, sprawiedliwie powstrzymujące dążność aktu woli samookreślającej się zarówno pod względem dobra jak i zła, rozciągające jedną chwilę wiecznego anielskiego wyboru tej lub tamtej strony na czas naszego

życia i sprawiające, że życie, nasze ziemskie życie, nie jest wegetacją, biernie demonstrującą wszystkie z góry dane możliwości, lecz dziełem sztuki samoorganizacji, twórczym ukształtowaniem rzeźby naszego bytu. Ten nasz udział, ta dola, nasza, *εμπαρμένη, μοίρα*, to znaczy to, co wypowiedziane zostało o nas z góry, co nam sądzone lub przesądzone, fatum z fari – udział naszej słabości i naszej wyższości, dar boskiej twórczości to właśnie czasoprzestrzeń. Ona nie jest ułudą. Nie jest złudą również duchowość, świat anielski, gdy dusza zetknęła się z nim twarzą w twarz. Jednakże między nimi, na granicy tego świata czyhają pokusy i zgorszenia. To owe widziadła, przedstawione przez Tassa w opisie lasu zaczarowanego. Jeśli człowiek posiadać będzie duchową niezłomność, wejdzie między nie bez lęku i nieczuły na ich pokusy, okażą się bezsilne wobec jego duszy, okażą się cieniami świata widzialnego, jego sennymi żądzami, znikomymi co do swej rzeczywistości. Lecz wystarczy tylko, aby wiara w Boga nie była zbyt mocna, aby człowiek spętany swoimi namiętnościami i słabościami obejrzał się tylko na nowe widziadła, aby one, otrzymawszy od duszy tego, który na nie spojrział, dawkę rzeczywistości, stały się silne, a przyssawszy się do owej duszy stawały się tym bardziej realne pod względem swych kształtów, im bardziej słabnąć będzie przyciągająca je do siebie dusza. Wówczas trudno, bardzo trudno, prawie nie można, bez specjalnej ingerencji duchowej siły postronnej, wyrwać się z żywiołu owych błot i topieli, które rozciągają się przy wyjściu ze świata widzialnego. Ta pułapka w języku ascetów nosi nazwę powabu duchowego i uchodziła zawsze za najcięższy stan, w jakim znaleźć się może człowiek. Każdy grzech i nieodzownie z nim związane działanie musi postawić grzesznika w określonym konflikcie z bytem zewnętrznym wraz z jego obiektywnymi właściwościami i prawami. W swoim dążeniu naruszania Boskiego dzieła tworzenia, zwykły grzesznik godzi w przyrodę i człowieka, znajdując tym samym oparcie do opamiętania się i pokajania. Kajanie się – *μετανοεῖν* oznacza bowiem dogłębną przemianę myślenia istoty ludzkiej. Zupełnie inaczej rzecz przedstawia się, gdy zawładnie nami powab duchowy. W tym przypadku ambicja, karmiąca się jakąś słabością, a najczęściej, co jest najniebezpieczniejsze, dumą, nie szuka wewnętrznego zadowolenia, lecz kieruje się albo, mówiąc dokładniej, wyobraża sobie, iż jest skierowana prostopadle do świata rzeczywistego. Nie znajdując żadnego zadowolenia, albowiem właśnie przed wyjściem ze świata widzialnego powstrzymują ją stróże progu tego świata za pomocą jej własnych słabości, zawsze niespokojna, już za życia zaczynająca palić się ogniem Gehenny, dusza jest zamknięta w sobie samej i dlatego nie ma okazji zetknięcia się, choćby bardzo bolesnego, z tym, co jedynie mogłoby przywrócić jej opamiętanie –

z obiektywnym światem. Powabne obrazy wzmagają jej namiętności, lecz niebezpieczeństwo nie tkwi w samej namiętności, a w ocenie jej jako takiej, w przyjmowaniu jej za coś zupełnie przeciwnego temu, czym jest w istocie. I równocześnie, gdy zwyczajną namiętność, uznawaną za słabość, niebezpieczeństwo i grzech, można przewyciężyć pokorą, zwodnicza namiętność przyjmowana jako osiągnięcie duchowości urasta do rangi zbawienia i świętości. Toteż w przypadku zwyczajnym mamy do czynienia ze staraniami wyzwolenia się z niewoli namiętności, nawet jeśli są one znikome i nie dające efektów, natomiast w przypadku powabu duchowego wszelkie starania wywodzące się z próżności bądź zmysłowości, nie mówiąc o innych namiętnościach, a inspirowane dumą, coraz silniej zaciskają tylko węzły, które kiedyś były całkiem luźne. Gdy grzech popełnia zwyczajny grzesznik, wie, że oddała się od Boga i wprawia Go w gniew, natomiast dusza omamiona powabem duchowym odchodzi od Boga w przekonaniu, że przychodzi ku Niemu, gniewa Go w mniemaniu, iż Go raduje. Wszystko to jest wynikiem mylenia obrazów wznoszenia się z obrazami zstępowania. Cała rzecz w tym, że widzenie pojawiające się na granicy świata widzialnego i świata niewidzialnego może być spowodowane brakiem realności tego świata, to znaczy niezrozumiałą dla nas oznaką naszej własnej pustki, albowiem namiętność to nic innego jak brak w duszy bytu obiektywnego. Wówczas do pustego, umiecionego domu wprowadzają się całkowicie już wyzbyte realności maski rzeczywistości. I odwrotnie, widzenie może być spowodowane obecnością realności wyższej, realności świata duchowego, a bohaterski czyn samooczyszczenia może mieć dwojaki sens, a więc dwojakie dla nas znaczenie. Gdy wewnętrzny porządek oceniany jest sam w sobie jako coś odrębnego, to znaczy przez faryzejską samoświadomość, nieuniknione jest również i samozadowolenie, ponieważ jednak w istocie rzeczy dusza jest pusta, a nawet oczyszczona z obciążeń wobec doczesności, staje się jeszcze bardziej pusta niż poprzednio, a nie znosząca duchowej pustki natura wprowadza do owego pokoju duszy istoty najbardziej bliskie siłom, które przyczyniły się do takiego samooczyszczenia. Siłom, które choćby zdawały się dobre i pożyteczne, są siłami nieczystymi od samych swych podstaw. Właśnie o takim faryzejskim, to znaczy nie od Boga płynącym zdobywaniu nagrody mówi Zbawiciel w przypowieści o umiecionym domu (Mt 12, 43–45; Łk 11, 24–26).

Przeciwnie, działania tego rodzaju mogą wy pływać z samoświadomości wprost odwrotnej. W pierwszym przypadku człowiek zapewnia siebie i innych, że on sam, w głębi, w istocie jest dobry, a upadki i grzechy następują jakby przypadkowo, w porządku zjawisk, wbrew istocie, i wystarczy

tylko oczyścić się, upiększyć duchowo, a wówczas, wobec braku poczucia swojej grzeszności, fundamentalnej grzeszności woli, nieuchronnie dochodzi do działania poza Bogiem, własnymi siłami, a stąd płynie samozadowolenie. Jednakże mając świadomość swojej grzeszności, zupełnie nie myśli się o tym, jak ma się wyglądać, choćby tylko przed samym sobą, duchowo wygładzonym. Dusza łaknie i pragnie, wstrząsa ją świadomość grożącej zagłady, jeśli zostanie bez Boga. Przedmiotem jej troski wcale nie jest ona sama, lecz obiektywny, najobiektywniejszy Bóg. Umiecionym domem nie pragnie ona pochwalić się przed samą sobą, a zanosząc się płaczem błaga o odwiedzenie domu, choćby naprędce posprzątanego, przez Tego, który może z lichej chałupki jednym słowem uczynić pałac. I oto, przy takim ukierunkowaniu życia wewnętrznego, widzenie zjawia się nie wówczas, gdy staramy się własnym wysiłkiem prześcignąć dany nam wymiar duchowego wzrastania i wyjść poza granice tego, co jest nam dostępne, a wówczas, gdy w sposób tajemniczy i niepojęty nasza dusza przebywała w innym, niewidzialnym świecie, wzniesiona tam przez same nieziemskie siły. Niczym „znak przymierza”, niczym tęcza po deszczu zarysowuje się nam niebiańskie zjawisko, obraz świata niewidzialnego, w celu utrwalenia go w dziennej świadomości, w całym naszym życiu jako zapowiedź objawienia wieczności. Widzenie owo jest obiektywniejsze niż ziemskie obiektywności, potężniejsze i realniejsze niż one. Stanowi punkt oparcia dla twórczości ziemskiej, jest jak gdyby kryształem, wokół którego w myśl praw krystalizacji wykrystalizowuje się doświadczenie ziemskie, stając się w swej istocie symbolem świata duchowego.

Ontologiczne przeciwieństwo jednych i drugich widzeń – widzeń z ubóstwa i widzeń z sytości – być może najlepiej charakteryzuje przeciwieństwo słów „przykrywka” i „wyobrażenie”. Istnieje jednakże jeszcze słowo „wygląd”. Zacznijmy nasze rozważania właśnie od niego.<sup>79</sup>

Wygląd to jest to, co daje wzrokowi dzienne doświadczenie; to, czym ukazują nam się realności tego świata. Słowo „wygląd” bez zadawania gwałtu językowi można stosować nie tylko do człowieka, lecz też do innych bytów i realności, przy określonym do nich stosunku; mówimy np. o wyglądzie natury itd. Można zaryzykować twierdzenie, że wygląd jest niemal synonimem słowa „zjawisko”, ale wyłącznie dla dziennej świadomości. Wygląd nie jest pozbawiony realności i obiektywności, przy czym granica tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne w wyglądzie, nie

---

<sup>79</sup> Rosyjskie słowa „liczina”, „lik”, „lico” nie mają właściwie polskich odpowiedników. Pragnąc oddać możliwie ściśle wywód Autora tłumacz wprowadził następujące polskie odpowiedniki: liczina – przykrywka lik – wyobrażenie lico – wygląd (*przyp.* tłum.).



jest dana naszej świadomości wyraźnie i w wyniku owej płynności nie bardzo wiemy lub, w najlepszym razie, nie wiemy dokładnie, co w postrzeżeniach jest właściwie realne. Innymi słowy, realność uczestniczy w przestrzeganiu wyglądu w sposób utajony, jest niejako organicznie przyswajana w poznaniu i tworzy podświadomą podstawę dalszych procesów poznawczych. Można nawet powiedzieć, że wygląd to natura w stanie surowym, nad którą dopiero pracuje portrecista, ale która nie została jeszcze przetworzona artystycznie. W przypadku artystycznego przetworzenia w sensie dosłownym powstaje dzieło sztuki, obraz, portret, jako typowe, ale nie idealne, ukształtowanie postrzeżenia. Jest to „zarys” pewnych zasadniczych linii postrzeżenia, jeden z możliwych schematów, pod które podpada dany wygląd, lecz w samym wyglądzie ów schemat zawarty jest tak samo jak każdy inny i w tym sensie stanowi coś obcego względem wyglądu, coś, co określa sobą nie tylko, lub nie tyle, bytowość tego, co przedstawił artysta, ile organizację poznawczą samego artysty, właściwe mu środki artystyczne. Przeciwnie, wyobrażenie ujawnia właśnie bytowość. W Biblii obraz Boga jest czymś innym niż podobieństwo Boga. W tradycji kościelnej dawno ustalono, że przez obraz Boga powinno się rozumieć coś rzeczywistego – ontologiczny dar Boga, duchową podstawę każdego człowieka jako takiego, natomiast przez podobieństwo – możliwość, zdolność do doskonałości duchowej, siłę ukształtowania całej empirycznej osobowości, w pełni jej uposażenia na obraz Boga, to znaczy zdolność wcielania tego, co mamy najcenniejszego, a więc obrazu Boga, w życiu, w osobowości, i w ten sposób objawienia Go w wyglądzie. Wygląd otrzymuje wówczas wyrazistość swojej duchowej konstrukcji, w odróżnieniu od wyglądu zwykłego. Otrzymuje przy tym, w odróżnieniu od portretu artystycznego, nie na mocy zewnętrznych czynników, w rodzaju kompozycyjnych, architektonicznych, charakterologicznych itp., również nie w wyobrażeniu, lecz w samej swej substancjalnej rzeczywistości i w harmonii z najgłębszym przeznaczeniem swego bytu. Wszystko, co przypadkowe, uwarunkowane przez zewnętrzne dla tego bytu przyczyny, w ogóle to wszystko w wyglądzie, co nie jest samym wyglądem, wypierane jest tutaj przez tryskającą poprzez warstwę materialnej kory energię obrazu Boga: wygląd stał się wyobrażeniem. Wyobrażenie, to urzeczywistnione w wyglądzie podobieństwo Boga. Gdy widzimy wyobrażenie Boga, mamy prawo powiedzieć: oto obraz Boga, a więc i to, co przezeń Wyobrażane, jego Praobraz. Wyobrażenie samo w sobie, jako poddające się kontemplacji, stanowi świadectwo tego Praobrazu. Wygląd przekształciwszy się w wyobrażenie głosi tajemnice świata niewidzialnego bez słów, samym swym widokiem. Jeśli przypomnimy sobie, że po grecku wyobrażenie nazy-

wa się idea (*εἶδος ἰδέα*) i że w tym właśnie znaczeniu – wyobrażenie jako ujawniający się byt duchowy, ujmowany w kontemplacji wieczny sens, niebiańskie piękno pewnej rzeczywistości, jej ostateczny praobraz, promień ze źródła wszystkich obrazów – używał Platon słowa „idea”, a od niego przejęła je filozofia, teologia, a nawet język potoczny, to idąc drogą odwrotną, od idei do wyobrażenia, uchwycimy zupełnie jasno znaczenie tego ostatniego słowa.

Zupełnym przeciwstawieniem wyobrażenia jest przykrywka.

Pierwotnie słowo to oznaczało maskę, larwę, coś, czym odznacza się coś podobnego wyglądo-  
wi, przypominające wygląd, pozorujące wygląd i uchodzące za taki, lecz wewnętrznie puste, za-  
równo w sensie fizycznej materialności jak w sensie metafizycznej substancjalności. Wygląd sta-  
nowi przejaw pewnej rzeczywistości i oceniany jest przez nas jako ogniwo pośredniczące między  
poznającym i tym, co poznawane, odsłaniające przed naszym wzrokiem i naszym intelektem istotę  
tego, co poznawane. Wygląd bez tej funkcji, a więc bez objawienia nam zewnętrznej rzeczywisto-  
ści traci swe znaczenie. Nabiera natomiast znaczenia pejoratywnego, gdy zamiast odsłaniać nam  
obraz Boga, nie tylko nie odsłania go, lecz oszukuje nas, ukazując nam fałszywie to, co nie istnieje.  
Wówczas staje się przykrywką. Używając tego słowa, zupełnie pominiemy pierwotne, sa-  
kralne przeznaczenie maski ujawniające się w odpowiednim znaczeniu słów „larva”, „persona”,  
„πρόσωπον” itd, wówczas bowiem maski zupełnie nie były maskami w dzisiejszym tego słowa  
rozumieniu, lecz stanowiły swego rodzaju ikony. Gdy to, co było sakralne, ulegało rozkładowi i  
zwietrzeniu, cechy zaś świętości spowszedniały, wówczas z owego bluźnierstwa wobec religii an-  
tycznej narodziła się maska we współczesnym tego słowa znaczeniu, czyli kłamliwy wyraz tego,  
czego w istocie rzeczy nie ma, mistyczne uroszczenie, nawet w najbardziej frywolnej sytuacji da-  
jące przedsmak czegoś przerażającego.

Charakterystyczne, że słowo „larva” już przez Rzymian używane było w znaczeniu trupa astral-  
nego, „czegoś pustego” – *inanis*, bezsubstancjalnego, powłoki, która pozostaje po umarłym, a wiec  
na oznaczenie jakiejś ciemnej, bezosobowej, wampirowatej mocy, szukającej dla podtrzymania  
swych sił i ożywienia się dopływu świeżej krwi i wyglądu żywej osoby, który owa astralna maska  
mogłaby przybrać, przyssawszy się doń, aby podać ów wygląd za wygląd swego bytu. Znamienne  
również, że w najróżniejszych doktrynach, nawet pod względem terminologicznym zupełnie jed-  
nakowo określa się podstawową cechę owych astralnych szczątków, ich pseudorzeczywistość. I

tak, w Kabale nazywają się one „klipot” – łupina, a w teozofii noszą nazwę „skorup”. Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudorzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych. Zarówno niemieckie legendy jak i rosyjskie bajki uznają siłę nieczystą za wydrążoną w środku, przypominającą koryto czy dziuplę, bez kręgosłupa, owego podstawowego umocnienia ciała, a więc za pseudociała, a co za tym idzie za pseudobyty. Natomiast boga początku realności i szczęśliwości, Ozyrysa, wyobrażano w starożytnym Egipcie za pośrednictwem symbolu dzedy, w którym dopatrzeć się można było schematycznie przedstawionego kręgosłupa Ozyrysa. Złe i nieczyste siły pozbawione są kręgosłupa, to znaczy substancjalności, dobro natomiast jest realne i kręgosłup stanowi główną podstawę jego bytu. Aby tego rodzaju interpretacja nie wydawała się dowolna, przypomnijmy Ernesta Macha. Odrzuca on realne jądro osobowości, jej substancję. Jednakże istnieje ono w świadomości ludzkości i sumien-ny badacz powinien tak czy inaczej znaleźć psychologiczną podstawę takiego przedstawienia. Mach doszukuje się jej właśnie w tej części ciała ludzkiego, która niedostępna jest zewnętrznemu doświadczeniu człowieka. Owa transcendentna dla wzroku część, jak przypuszcza, to nic innego jak plecy, a ściślej – kręgosłup. Jak widzimy, rzetelny pozytywizm przywiódł tego arcypozytywistę do punktu wyjściowego niemieckiej psychologii – do cudownych przypowieści Cezarego von Heisterbacha<sup>80</sup>.

Złe i nieczyste w ogóle pozbawione jest prawdziwej rzeczywistości, albowiem rzeczywiste jest tylko to, co szlachetne, i wszystko to, co szlachetne inspiruje. Jeśli myśl średniowieczna nazywała diabła „małpą Boga”, a Kusiciel nęcił pierwszych ludzi tym, że „będą jako bogowie”, to znaczy nie będą bogami jako takimi, lecz przybiorą złudny wygląd bogów, to można mówić w ogóle o grzechu jako o małpie, o masce, o pozorze rzeczywistości, pozbawionym jej siły i istoty. Istotą człowieka jest obraz Boga i dlatego grzech przenikający cały rozpostarty „namiot” osobowości, mówiąc słowami Apostoła, nie tylko nie służy zewnętrznemu ujawnieniu istoty osobowości, lecz, przeciwnie, przykrywa tę istotę. Przejaw osobowości odszczepia się od właściwego jej rdzenia i odłączywszy się staje się skorupą. Zjawisko, owo światło, za pośrednictwem którego wchodzi w poznającego to, co poznawane, staje się mrokiem, oddzielającym i odosabiającym to, co poznawane, od poznającego, w tym również i od siebie samego jako poznającego. „Zjawisko” z potocz-

---

<sup>80</sup> Cezary von Heisterbach (1170–1240), średniowieczny historyk i pisarz, autor homilii i przypowieści.

nego, Platońskiego, kościelnego, w sensie przejawiania lub odsłaniania rzeczywistości, staje się „zjawiskiem” Kantowskim, pozytywistycznym, iluzjonistycznym. Dużym błędem byłoby twierdzić, że zjawisko Kantowskie nie istnieje i że termin ten pozbawiony jest sensu, a jeszcze większym błędem byłoby negowanie istnienia zjawiska Platońskiego oraz sensu odpowiedniego terminu. Lecz jedno i drugie odnosi się do różnych duchowych faz bytu, a podczas gdy platonizm, a w szczególności światopogląd kościelny dotyczą tego, co szlachetne i święte, kantyzm – złego i grzesznego. Jednakże ani jeden, ani drugi kierunek myśli nie jest pozbawiony swojego przedmiotu badań.

Grzech oddzielając zjawisko od istoty wnosi tym samym do wyobrażenia – najczystsze objawienia obrazu Boga – cechy postronne, obce temu duchowemu pierwiastkowi, i w ten sposób zamienia światło Boże. Wygląd – to światło zmieszane z mrokiem, to jakby ciało miejscami zjadane przez wrzody, które deformują jego przepiękne kształty. W miarę jak grzech opanowuje osobowość, wygląd przestaje być owym oknem, przez które jaśniej światło Boga, na jego szkle zaczynają ujawniać się wszystkie brudne plamy, oddziela się od osobowości, jej twórczego pierwiastka, traci element życiodajny i zastyga w masce namiętności, które zaczynają brać górę. Doskonale dostrzeżona przez Dostojewskiego maska Stawrogina, kamienna maska zamiast twarzy, to jeden ze stopni tego rozpadu osobowości. A gdy wygląd staje się maską, nie możemy już niczego, jak u Kanta, dowiedzieć się o noumenie i tak jak pozytywiści nie mamy prawa do twierdzenia, iż rzecz sama w sobie istnieje. Jeśli, wedle św. Pawła, „sumienie jest napiętnowane” i nic, ani jeden promień z obrazu Bożego nie dochodzi do ukazującej się powierzchni osobowości, nie wiadomo, czy nie nastąpił sąd Boży i czy nie została nam odebrana przez Wręczającego poręka podobieństwa do Boga Jego obrazów. Możliwe, że nie, może jeszcze gdzieś drzemie talent pod powierzchnią ciemnego popiołu, a możliwe również, że osobowość ta dawno już przybrała kształty tych, którzy nie mają kręgosłupa. Natomiast wzniosłe duchowe doświadczenie oświeca wygląd jutrzniowym wyobrażeniem, usuwając wszelką ciemność, wszelkie niedopowiedzenia, wszystko to, co nie zostało w pełni ukształtowane w wyglądzie. Wygląd staje się wówczas portretem artystycznym samego siebie, idealnym portretem, wykonanym z żywego materiału za pośrednictwem największej ze sztuk, „sztuki sztuk”. Tą sztuką jest świętość i święty nie tylko słowami, a samym sobą współ ze słowami własnymi, a nie abstrakcyjną argumentacją daje świadectwo i dowód prawdzie – prawdzie rzeczywistości, autentycznej rzeczywistości. Ta cecha odzwierciedlona jest w wyglądzie

świętego. „Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie” (Mt 5, 16). „Wasze dobre uczynki” – to zgoła nie „dobre uczynki” w potocznym znaczeniu słów, nie filantropia i moralizatorstwo, lecz *υμῶν τὰ καλὰ ἔργα*, to znaczy wzniosłe uczynki, świetlane i harmonijne przejawianie duchowej osobowości, a przede wszystkim promienny wzniosły wygląd, którego pięknem rozprzestrzenia się „wewnętrzna światłość” człowieka, a wówczas „lud” porażony ową światłością słać będzie Ojca Niebieskiego, którego obraz na ziemi jest taki świetlisty. Tak właśnie wsławił się świątobliwością pierwszy świadek dzieła Chrystusowego – pierwszy męczennik: „A wszyscy, którzy zasiadali w Sanhedrynie, przyglądali się mu uważnie i zobaczyli twarz jego, podobną do oblicza anioła” (Dz 6, 15). Od pierwszego ze świadków do ogłoszonego, nie wiadomo czemu, przez niektórych, za „ostatniego” św. Serafima<sup>81</sup> – mieliśmy nieskończoną ilość dowodów Boskiej światłości za pośrednictwem wyobrażeń świętych promieniujących niczym tarcza słońca. Ktokolwiek zetknął się z orędownikami życia cnotliwego, na własne oczy ujrzał choćby zaczątki owego świetlanego przeobrażenia wyglądu w wyobrażeniu. Nie trzeba chyba podkreślać myśli o przekształceniu i przeobrażeniu w Kościele całego człowieka, to znaczy ciała człowieka, ponieważ istota ludzkiego bytu – obraz Boży – nie potrzebuje przeobrażenia, sama jest światłością i czystością, przekształcającą jako forma twórcza całą osobowość empiryczną, całego człowieka, jego ciało. Oto słowa Boże, które, wśród wielu innych, nadają kierunek świętości: „A zatem proszę was, bracia, przez miłosierdzie Boże, abyście dali ciała swoje na ofiarę żywą, świętą, Bogu przyjemną, jako wyraz waszej rozumnej służby Bożej. Nie bierzcie więc wzoru z tego świata, lecz przemieniajcie się przez odnawianie umysłu, abyście umieli rozpoznać, jaka jest wola Boża: co jest dobre, co Bogu przyjemne i co doskonałe. Mocą bowiem łaski, jaka została mi dana, mówię każdemu z was: Niech nikt nie ma o sobie wyższego mniemania niż należy, lecz niech sądzi o sobie trzeźwo – według miary, jaką Bóg każdemu w wierze wyznaczył” (Rz 12, 1–3).

I tak Apostoł Narodów przypomina rzymskim chrześcijanom, aby złożyli lub oddali swe ciała Bogu na ofiarę. Złożenie ciała w ofierze stanowi służbę słowu, to znaczy służbę władającą darem słowa i gotową do dawania świadectwa prawdzie. Chrześcijanin przemawia ciałem swoim. Apostoł wyjaśnia dalej, co właściwie znaczy dawanie ciała w ofierze. Nie oznacza to, oczywiście, ze-

<sup>81</sup> Mowa o św. Serafimie z Sarowa (1760–1833). Był to mnich-asceta mieszkający w pustelni Satiso-Grado-Sarowskiej w Tambowskiej guberni wsławiony licznymi cudami. Kanonizowany w 1903 roku

wewnętrznego męczeństwa, tortur i śmierci męczeńskiej jako takiej, choćby tylko dlatego, że w takiej ofierze składają ciała chrześcijan ci, którzy skazują ich na śmierć, i nie od chrześcijan zależy, czy ich ciała zostaną oddane, czy nie oddane w ofierze. To, co od nich zależy, określa Apostoł w słowach „nie bierzcie więc wzoru z tego świata”, czyli nie miejcie ze światem tym wspólnych schematów, wspólnego prawa życia, właściwego temu światu w jego doczesnym kształcie. Tyle jeśli chodzi o zakazy, a zalecenie brzmi – „przemieniajcie się”, czyli przeobrażajcie, zmieniajcie obraz życia, jego prawa, twórczą formę. W czym wyraża się zmiana formy, przeobrażanie duchowej konstrukcji ciała wiodące od schematu tego świata do czegoś odmiennego? Apostoł powiada: „przemieniajcie się przez odnowienie umysłu”, a w niektórych kopiach dodaje się „waszego”. Przemianę ciała osiąga się za pośrednictwem odnowy umysłu, owego środka całej istoty. Oznaką osiągnięcia owego odnowienia umysłu jest odczuwanie woli Bożej. Innymi słowy, dawanie swego ciała w ofierze oznacza osiągnięcie duchowej wrażliwości w poznawaniu woli Bożej, szlachetnej i doskonałej. Jednakże owej tezie o świętości przeciwstawia się antyteza, albowiem w dążeniu do pojęcia woli Bożej naturalną rzeczą jest chęć zrozumienia jej własnymi siłami i autentyczne spotkanie z niebem łatwo może zamienić się w abstrakcyjne rozważania. Każdemu dał Bóg swoją miarę wiary, czyli miarę „objawienia rzeczy niewidzialnych”. Zdrowy rozsądek powinien przeto mieścić się wyłącznie w granicach tej wiary, wyjście poza nie bowiem prowadzi do wypaczeń. Apostoł w sposób aforystyczny wyraża swoją myśl, w niemal nieprzekładalnych słowach: *μη ὑπερφρονεῖν παρ ὁ δεῖ φρονεῖν ἀλλὰ φρονεῖν εἰς ἰὸ σωφρονεῖν*, przeciwstawiając sobie dwie konkretyzacje pojęcia ogólnego *φρονεῖν* pojęcia: *ὑπερφρονεῖν* i *σωφρονεῖν*. Są one jak dwa bieguny. Pierwszemu odpowiada uzależnienie się ciała od świata tego, przez co kształtuje się maska, drugiemu przeobrażenie, przystosowanie się do „świata przyszłego”, a wówczas zaczyna przeświecać z ciała wyobrażenie.

Świątynia jest miejscem wznoszenia się do nieba. Tak dzieje się w porządku czasu: liturgia to ruch wewnętrzny, podział świątyni, wiodący ku czwartej współrzędnej głębi, ku górze. Tak też dzieje się w porządku przestrzeni: organizacja świątyni, prowadząca od zewnętrznych słoików ku centralnemu rdzeniowi, ma to samo znaczenie. Ścisłej mówiąc, nie jest tym samym w sensie „takim samym”, lecz jest dosłownie, numerycznie tym samym, choć rozpatrujemy ją ze względu na inne współrzędne. Przestrzenny rdzeń świątyni otoczony jest takimi słojami jak dziedziniec, przedsionek, świątynia właściwa, sanktuarium, stół ofiarny, antimensium, kielich, sakramenty

święte, Chrystus, Bóg-Ojciec. Świątynia, jak wyjaśnialiśmy, to drabina Jakubowa wznosząca się od świata widzialnego do świata niewidzialnego. Lecz sanktuarium jako całość jest już miejscem należącym do świata niewidzialnego, obszarem oderwanym, od tego świata, przestrzenią nie z tego świata. Sanktuarium to niebo: miejsce mądrości, pojmowania intelektualnego, *τόπος* a nawet *νοητός* z „niebiańskim wytworem wyobraźni – stołem ofiarnym”. Zgodnie z różnymi symbolicznymi interpretacjami świątyni, sanktuarium może mieć różne znaczenia, ale zawsze pozostaje wobec niej samej jako coś niepojętego, transcendentnego. Jeśli świątynia, wedle chrystologicznej interpretacji Symeona z Solunu<sup>82</sup>, oznacza Chrystusa, Boga Człowieka, sanktuarium stanowi symbol świata niewidzialnego, symbol Boskości, Boskiego jestestwa Chrystusa, sama zaś świątynia symbol widzialnego, ludzkiego. W ujęciu antropologicznym sanktuarium stanowi symbol duszy ludzkiej, zaś sama świątynia – ciała. W ujęciu teologicznym świątyni, jak wskazuje arcypasterz Symeon, trzeba widzieć w sanktuarium symbol nieodgadnionej tajemnicy Trójcy Świętej, a w świątyni – Jej wyczuwalnego opatrnościowego działania i siły. Wreszcie, wedle kosmologicznej interpretacji Symeona, sanktuarium to symbol nieba, a sama świątynia – ziemi. Zrozumiałe, że wielość tych interpretacji potęguje tylko ontologiczne znaczenie sanktuarium jako symbolu świata niewidzialnego.

Lecz to, co niewidzialne, właśnie dlatego, że jest niewidzialne, jest samo w sobie niedostępne wzrokowi w sensie postrzegania zmysłowego. Sanktuarium jako noumen byłoby czymś niedostrzegalnym dla oczu nie widzących duchowo, podobnie jak niedostępne dotykowi są kłęby kadzidła, jeśli nie wyznaczałyby ich wiechy, dostępne postrzeganiu zmysłowemu, a przez to niejako sygnalizujące świat niewidzialny. Odgraniczenie sanktuarium jest konieczne, aby nie stało się dla nas czymś bez znaczenia, a owo odgraniczenie umożliwia tylko realności, które zdolni jesteśmy odbierać dwoiście. Jeśli byłyby wyłącznie duchowe, byłyby niedostępne dla nas w naszej niedoskonałości i nasza świadomość nie osiągałaby omal niczego. Jeśli zaś należałyby wyłącznie do świata widzialnego, nie mogłyby wytyczyć jako takiej granicy świata niewidzialnego, której zresz-

---

<sup>82</sup> Chodzi o Symeona Nowego Teologa (? – 1033), jednego z wielkich mistycznych pisarzy Kościoła bizantyńskiego. W następujący sposób opowiada on o doskonałym zjednoczeniu się wierzącego z Boskim Logosem: „Tyś zezwolił, Panie, by ta skazitelna świątynia, to moje człowiecze ciało mogło się zjednoczyć z Twoim świętym Ciałem, by krew moja mogła się spłynąć z Twoją, a ja stałem się odtąd przezroczywym i prześwieconym członkiem Ciebie. Zostałem przeniesiony poza samego siebie. Widzę teraz siebie takim, jakim mam się stać. Jestem napelniony bojaźnią i wstydem wobec siebie samego, a równocześnie wielbię Cię i drzę przed Tobą”. Cytat za książką N. Zernowa, *Wschodnie chrześcijaństwo*, Warszawa 1967, s. 185. Solun to dzisiejsze Saloniki.

tą nie znalazłyby. Niebo od ziemi, boskość od doczesności, sanktuarium od świątyni mogą być oddzielane tylko za pośrednictwem widzialnych świadków świata niewidzialnego, żywych symboli jedności jednego i drugiego, a więc świętych. To oni, widoczni w świecie widzialnym, uwolnieni jednakże od naleciałości tego świata, odmieniwszy swoje ciało i odnowiwszy swój umysł przebywają „wyżej nad ziemskie rozkosze” w świecie niewidzialnym. Są świadkami świata niewidzialnego, świadkami samymi w sobie, samym wyglądem swoim, wyobrażeniem swoim. Żyją wśród nas i możemy z nimi obcować, nawet łatwiej niż sami z sobą. Nie są jednak ziemskimi widmami, nie są całkowicie oderwani, lecz krwią i ciałem związali się z ziemią. Ich misja nie kończy się jednak ostatecznie tutaj na ziemi. Są ideami, żywymi ideami świata niewidzialnego. Są, można rzec, świadkami na granicy świata widzialnego i niewidzialnego, jak symboliczne obrazy widzeń przechodzą z jednej świadomości do drugiej. Stanowią żywą duszę ludzkości, dzięki której osiągnęła ona świat niebiański. Odsunąwszy na bok złudne marzenia wznoszenia się i nasyciwszy się innym światem, samych siebie przekształcili przy zstępowaniu w dół w anielskie obrazy świata anielskiego. I nieprzypadkowo owych świadków, którzy swym anielskim wyobrażeniem sprawiają, że niewidzialne staje się bliskie i dostępne, tradycja ludowa nazywa aniołami wcielonymi. Chmury kłębiaste tworzą się na granicy prądów powietrznych o różnej wysokości i różnych kierunkach, na styku płynących nad sobą warstw powietrznego oceanu. To właśnie powoduje, że wiatry, które je wywołują, nie są w stanie ich unieść i pasma obłoków trwają w bezruchu mimo gwałtownych ruchów mas powietrza. Tak samo dzieje się z mgłą okrywającą szczyty górskie. Wokół góry szaleją wichury, a pokrywa z mgły ani drgnie. Mgła taka tworzy się na granicy świata widzialnego i niewidzialnego. Zasnuwa to, co niedostępne niedoskonałemu wzrokowi, odsłaniając zarazem mnogość tego, co wyższe niż ten świat. Mając otwarte oczy duchowe i kierując je do ołtarza Bożego, kontemplujemy widzenie niebieskie – obłok okrywający górę Synaj – tajemnicę Bożej obecności z osnuwającymi ją przykazaniami i przestrożami. To „obłok świadków” (Hbr 12, 1) – świętych. Oni unoszą się wokół sanktuarium, z nich, „żywych kamieni”, zbudowana jest żywa ściana ikonostasu, oni bowiem istnieją jednocześnie w dwóch światach i jednoczą w sobie życie doczesne i wieczne. A objawiając się zachwyconemu wzrokowi rozumu, święci zaświadcniają o utajonym działaniu Boga, zaświadcniają swoim wyglądem; widzenie duchowe jest symboliczne, a ich powłokę cielesną przenika na wskroś światło z wysoka.



Przegrodę, która rozdziela dwa światy, stanowi ikonostas. Ale ikonostasem można by nazywać cegły, kamienie, deski. Ikonostas to granica między światem widzialnym i światem niewidzialnym, a urzeczywistnia się owa przegroda sanktuarium, staje się dostępna świadomości dzięki owemu zespoleniu świętych, „obłokowi świadków”, którzy otaczają Ołtarz Boży, sferę niebiańskiej chwały, aby głosić tajemnicę. Ikonostas to widzenie. Ikonostas to ukazywanie się świętych i aniołów – angelofania, ukazanie się świadków niebieskich, a przede wszystkim Matki Boskiej i samego Chrystusa w postaci cielesnej. Świadców głoszących to, co jest po tamtej stronie powłoki cielesnej. Ikonostas to sami święci. A jeśli modlący się w świątyni byłoby dostatecznie uduchowieni, jeśli wzrok wszystkich modlących się byłby zawsze widzący, nie byłoby w świątyni żadnego innego ikonostasu oprócz przysłanych przez Boga świadków, aby swoimi wyobrażeniami i swoimi słowami głosili chwałę Jego straszliwą i wspaniałą wszechobecność.

Ze względu na słabość wzroku duchowego wiernych, Kościołowi, w trosce o modlących się, przychodzi pomagać im w przewyciężaniu ich opieszałości duchowej: wskazywać owe niebiańskie widzenia, promienne i wyraźne, utwierdzać je materialnie, ślad ich utrzymywać farbą. Lecz owa proteza duchowości, ów materialny ikonostas, nie ukrywa przed wierzącymi żadnych interesujących i głębokich tajemnic, jak wyobrażają sobie niektórzy, kierując się ignorancją bądź wygórowaną ambicją, a, na odwrót, odsłania im, półślepym, tajemnice sanktuarium, otwiera im, chromym i kalekim, wejście do innego świata, które zatrzasnęła przed nimi ich własna gnuśność. Przemawia krzykiem o Królestwie Bożym do ich głuchych uszu, po tym jak niedostępne okazały się dla nich słowa wypowiedziane zwykłym głosem. Oczywiście, krzyk ten pozbawiony jest wszelkich subtelności i bogactwa środków wyrazu, a więc wszystkiego tego, co posiada spokojna wypowiedź. Któż jednak jest winien, że tej ostatniej nie tylko nie doceniono, lecz w ogóle nie dostrzeżono? Cóż więc wówczas pozostaje oprócz krzyku? Usunąć materialny ikonostas, a wówczas sanktuarium jako takie w ogóle zniknie ze świadomości tłumu, zostanie odgródzone potężną ścianą. Materialny ikonostas nie zastępuje jednak ikonostasu żywych świadków i stawia się go nie zamiast niego, lecz by wskazać ich, żeby skupić uwagę modlących się na nich. Ukierunkowanie uwagi jest bowiem koniecznym warunkiem rozwoju wzroku duchowego. Mówiąc obrazowo, świątynia bez ikonostasu materialnego oddzielona jest od sanktuarium głuchym murem. Ikonostas przebija w nim okna, a przez ich szyby widzimy, w każdym razie możemy zobaczyć to, co się za owym murem dzieje – żywych świadków Bożych. Zniszczenie ikon oznacza zamknięcie owych okien.

Natomiast wyjęcie szkieł osłabiających duchowe światło dla tych, którzy zdolni są do obcowania z nim bezpośrednio, mówiąc obrazowo, w przezroczystej próżni – to opanowanie oddychania eterem i życia w świetle chwały Bożej. Gdy to nastąpi, materialny ikonostas nabierze cech świętości wraz z uświęceniem całego obrazu świata tego, z uświęceniem nawet wiary i nadziei, z kontemplowaniem w czystej miłości wiecznej chwały Bożej.

Początkującemu studentowi medycyny należy zaznaczyć na rysunku kolorami układ krwionośny, aby przy pierwszym zetknięciu się z nim zwrócił uwagę na drogi krążenia krwi i kierunku krwioobiegu. Stawiającemu pierwsze kroki w geometrii dzięki zróżnicowaniu grubości i rodzaju kreski różnych kolorów uzmysławia się te linie i powierzchnie, do których odwołuje się rozumowanie geometryczne. Podobnie wychowawca rozpoczynając wychowanie obyczajowe przedstawia choroby, nieszczęścia i zewnętrzne cierpienia jako widome następstwa rozpusty. Gdy jednak uwaga stała się dostatecznie elastyczna i nie potrzeba jej zewnętrznych bodźców do skupienia się na danym obiekcie, lecz sama w sobie zdolna jest do oddzielenia z pasma szumów doznań zmysłowych właściwego znaku czy obiektu, nieraz ukrytych wśród innych, intensywniejszych, lecz niepotrzebnych do rozumienia, wówczas znika konieczność dostarczania uwadze podpór zmysłowych. W dziedzinie kontemplacji ponadzmysłowej jest tak samo. Świat duchowy, niewidzialny, nie znajduje się gdzieś daleko od nas, lecz nas otacza. Jesteśmy jak gdyby na dnie oceanu, tonimy w wodach światła łaski. Jednakże bądź to z braku przyzwyczajenia, bądź z niedoskonałości oczu duszy owego światłonośnego królestwa nie dostrzegamy, częstokroć nawet nie podejrzewamy jego istnienia i tylko sercem niewyraźnie wyczuwamy ogólny charakter przepływających wokół nas prądów duchowych. Gdy Jezus uzdrowił ślepego w Betsaidzie, ten widział najpierw przechodzących ludzi jako drzewa – to pierwszy zewnętrzny przejaw widzeń niebiańskich. Jednakże nadlatujących aniołów nie widzimy ani jako drzew, ani pod postacią cienia rzuconego przez przelatującego w dali ptaka, cienia, który pada między nami a słońcem, choć bardziej wrażliwi mogą niekiedy odczuć dotknięcie anielskich skrzydeł, lecz jest to bardzo delikatne dotknięcie i przypomina raczej muśnięcie. To linia obwodząca widzenie. Widzenie nie jest ikoną: jest rzeczywiste samo w sobie, natomiast ikona pokrywająca się z konturami duchowego obrazu jest w naszej świadomości tym obrazem, a na zewnątrz poza nim, bez niego, sama w sobie, w oderwaniu od niego nie jest ani obrazem, ani ikoną, lecz tylko deską. Tak samo jak okno jest oknem, dzięki temu, że za nim rozpościera się obszar światła, a wówczas samo okno, które daje nam światło, jest światłem, nie czymś

„podobnym” do światła, czymś związanym subiektywnym skojarzeniem z subiektywnym przedstawieniem światła, lecz jest samym światłem w jego ontologicznej samotożsamości, samym światłem, niepodzielnym w sobie i nieodłącznym od słońca, które świeci w zewnętrznej przestrzeni. A samo w sobie, to znaczy poza swym stosunkiem do światła, poza swą funkcją, okno jest martwe i nie jest oknem: w oderwaniu od światła jest to tylko drzewo i szkło. Myśl jest jasna, lecz niemal zawsze zatrzymujemy się gdzieś pośrodku, gdy tymczasem słuszniej byłoby albo nie dojść do środka, albo go przekroczyć. Powszechnie rozumienie symbolu jako czegoś samoistnego, częściowo względnie prawdziwego, jest w istocie fałszywe, nie wystarcza nam, symbol bowiem albo jest czymś więcej, albo czymś mniej. Jeśli symbol jako coś celowego osiąga swój cel, to jest naprawdę nieodłączny od owego celu – od wyższej rzeczywistości, którą ukazuje. Jeśli takiej rzeczywistości nie ukazuje, to znaczy nie osiąga celu, a więc w ogóle nie można dopatrywać się w nim żadnej celowej organizacji, formy, a jako pozbawiony takowych nie jest symbolem, nie jest narzędziem ducha, lecz tylko materiałem zmysłowo uchwytnym. Powtórzmy, okno jako takie nie istnieje, albowiem pojęcie okna, jak zresztą każdego narzędzia kultury, konstytutywnie, zawiera w sobie celowość. To, co nie jest celowe, nie jest zjawiskiem kultury. Okno jest więc albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem. Podobnie ikony stanowią „widzialne wizerunki tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk”, aby użyć określenia świętego Dionizego Areopagity<sup>83</sup>. Ikona przeto zawsze albo jest czymś więcej niż tylko samą sobą, gdy jest widzeniem niebiańskim, albo czymś mniej, gdy jakiejś (czyjejś (wł.)) świadomości nie odkrywa świata ponadzmysłowego i nie można nazwać jej inaczej jak tylko pomalowaną deską. Z gruntu błędna jest ta współczesna tendencja, wedle której w malarstwie ikonowym należy widzieć tylko przejaw dawnej sztuki malarskiej. Błędna przede wszystkim dlatego, że odrzuca poza malarstwo swoistą siłę ikony. A przecież malarstwo w ogóle jest czymś więcej lub czymś mniej niż ono samo. Każde malarstwo ma za cel wyprowadzenie widza poza granice uchwytnych zmysłowo barw i płótna ku pewnej rzeczywistości, toteż dzieło malarskie dzieli ze wszystkimi symbolami podstawową ich własność ontologiczną – jest tym, co symbolizuje. Jeśli malarz nie osiągnął swojego celu – bądź w ogóle, bądź też w przypadku konkretnego widza – i obraz nigdzie poza samego siebie nie wykra-

---

<sup>83</sup> Dzieła Pseudo-Dionizego Areopagity, pisarza z przełomu V i VI wieku, starającego się uchodzić za Dionizego nawróconego przez św. Pawła na Areopagu, wywarły duży wpływ na myśl religijną wschodniego chrześcijaństwa. Szczególnie sięgali do nich neoplatonicy rosyjscy, do których zaliczyć należy również Florenskiego, ze względu na zbieżność doktrynalną poglądów Pseudo-Dionizego z myślą Plotyna (Bóg niedostrzegalny, nie do pojęcia, jest jednością, od niego wszystko wychodzi i do niego wszystko wraca).

cza, nie może być mowy o nim jako o dziele sztuki. Mówimy wówczas o kiczu, o porażce artystycznej itd. Otóż celem ikony jest wprowadzenie świadomości widza w świat ducha, ukazanie „tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk”. Jeśli, wedle oceny, a ściślej, wedle odczucia patrzącego na nią, cel ten wcale nie został osiągnięty, jeśli nie wywołuje ona, choćby w przybliżeniu, wrażenia nierzeczywistości innego świata, podobnie jak zapach jodu roślin morskich już z dala świadczy, że zbliżamy się do morza, to cóż możemy powiedzieć o ikonie poza tym, że nie weszła ona w krąg dzieł kultury, a wówczas jej wartość jest tylko materialna lub, w najlepszym razie, archeologiczna.

„Jako że wówczas objawiła się – pisze święty Józef z Wołocka<sup>84</sup> o ikonie *Trójcy Świętej* Andrzeja Rublowa – tako i dzisiaj dostępujemy zaszczytu przedstawienia wyobrażenia farbami. I w imię wyobrażenia, przenajświętsza pieśń ku czci Przenajświętszej, Jedynej Trójcy Świętej, Ożywicielki, wzlataje z ziemi. Pragnieniem bezmiernym i miłością bezgraniczną ducha jest wznieść się ku pierwotnemu obrazowi i niepojętemu podobieństwu Jej. I od materialnego jej widoku wznosi się umysł i myśl ludzka ku Boskiej doskonałości i miłości. I w istocie nie jest to rzecz, lecz wyobrażenie i obraz ich piękna. I cześć oddawana ikonie przechodzi na pierwowzór i nie tylko dziś oświecona jest Duchem Świętym, lecz tak będzie i w wiekach przyszłych, gdy światłość słoneczna spływać będzie za pośrednictwem świętych pańskich, którzy dzięki wyobrażeniu ikonowemu miłość i cześć oddawać Bogu Jedynemu w Trzech Osobach będą, modląc się przed przeczystym Boskim podobieństwem świętych i Trójcy Ożywicielki z Bogiem Ojcem, Synem Bożym i Duchem Świętym, dzięki Mu za to składając.” Tak oto pojmowali malarstwo ikonowe, jako środek nadzmysłowego poznania, ci, którzy kierowali malowaniem ikon i sami je malowali. Taki był cel ikony. Wedle jednego z postanowień Siódmego Soboru Powszechnego, „do malarza ikon należy tylko techniczna strona przedsięwzięcia, a samo założenie ikony *διάταξις*, to znaczy projekt, kompozycja, a nawet więcej – jej forma artystyczna w ogóle, zależało oczywiście od świętych ojców”. Ta istotna wskazówka świadczy nie o antyartystycznym, doktrynalnym normowaniu malarstwa ikonowego zewnętrznymi wobec niego racjami i przepisami, nie o cenzurze ikon, lecz o tym, że Kościół uważał za rzeczywistych malarzy ikon właśnie świętych ojców. To oni tworzą wartości artystyczne, albowiem oni kontemplują to, co należy przedstawić na ikonie Jakże może malować iko-

<sup>84</sup> Józef z Wołocka (1439–1515), założyciel monasteru nie opodal miasta Wołokołamska, z tego powodu zwany też niekiedy Wołokołamskim, autor wielu prac teologicznych, mających na celu zarówno wyjaśnianie prawd wiary jak i zwalczanie herezji.

nę ten, kto nie tylko przed sobą nie ma, lecz i nie widział nigdy praobrazu lub, mówiąc językiem malarskim, natury? Jeśli nawet w dziedzinie świata materialnego, obserwowanego od dzieciństwa nieustannie, artysta poszukuje natury, choć analogiczne przedmioty widział niezliczoną ilość razy, czyż nie jest największym zuchwalstwem wziąć się za przedstawianie świata nadzmysłowego ze strony tych, którzy w ogóle nie widzieli owego świata, nawet przez świętych kontemplowanego jedynie w krótkich przeblyskach i w wyjątkowych chwilach?

Całe malarstwo religijne Zachodu, począwszy od epoki Odrodzenia, to zupełna artystyczna nieprawda. Artyści głosząc słowami bliskość i wierność przedstawianej rzeczywistości nie mieli żadnej styczności z rzeczywistością, do której przedstawienia rościli sobie prawo, ośmielając się równocześnie to czynić. Nie uważali za stosowne poświęcić uwagę nawet owym skąpym wskazówkom przekazywanym przez ikonograficzną tradycję, a więc wiedzy o tym, jaki jest świat duchowy głoszony im przez Kościół katolicki. Tymczasem malarstwo ikonowe to utrwalenie na desce niebiańskich obrazów, nadanie realnych kształtów unoszącemu się wokół ołtarza żywemu obłokowi świadków. Ikony nadają materialności owym przenikniętym wzniosłością wyobrażeniom, owym nadprzyrodzonym ideom, czyniąc widzenia dostępnymi niemal dla wszystkich. Świadcowie tych świadków – malarze ikon – dają nam obrazy, *εἶδη, εἰκόνες* swoich widzeń. Ikony dzięki swojej formie artystycznej bezpośrednio i naocznie świadczą o realności owej formy: przemawiają do nas liniami i kolorami. Ikona to wypisane kolorami Imię Boże. Cóż to jest bowiem obraz Boży, duchowe światło płynące od świętego wyobrażenia, jak nie nakreślone na świętej osobowości Imię Boże? Podobnie jak świadek-męczennik, święty nie siebie, lecz Jego ukazuje, tak i owi świadkowie świadków – malarze ikon – ukazują w świadectwie nie swoją sztukę malarską, to znaczy nie siebie, lecz świętych, świadków Pana, a za ich pośrednictwem i samego Pana.

Ze wszystkich dowodów filozoficznych na istnienie Boga najbardziej przekonująco brzmi właśnie ten, o którym nawet nie wspomina się w podręcznikach. Można go na przykład sprowadzić do następującego wniosku: „Jest *Trójca* Rublowa, a więc jest i Bóg”.

W ikonach sami – już my sami – dostrzegamy błogosławione i natchnione wyobrażenia świętych, a w nich, w owych wyobrażeniach, objawiony obraz Boży i samego Boga. I niczym Samarytanie możemy powiedzieć malarzom ikon: teraz już wierzymy nie tylko dlatego, że stworzonymi przez was ikonami dajecie świadectwo świętości świętych, lecz sami słyszymy płynące od nich, za

pośrednictwem dzieła waszego pędzla, świadectwo samych świętych, wypowiedziane nie słowami, lecz ich wyobrażeniami. Sami słyszymy najśłodszy dźwięk słowa Bożego, głos Wiernego Świadka, głos przenikający swym zmysłowym dźwiękiem całą istotę świętości i nadający jej absolutną harmonię. Jednakże to nie wy stworzyliście owe obrazy, nie wy objawiliście owe żywe idee naszym uradowanym oczom – one same ukazały się naszemu wzrokowi. Wyście tylko usunęli przeszkody, które zasłaniały nam światło. Pomogliście nam zdjąć łuskę przesłaniającą nasze oczy duchowe. I teraz z waszą pomocą widzimy, lecz już nie wasz kunszt, a w pełni realny byt samych wyobrażeń. Patrząc na ikonę i mówię do siebie: „Oto – Ona sama”. Nie Jej wyobrażenie, lecz Ona Sama, dzięki sztuce ikony kontemplowana. Jak przez okno widzę Matkę Bożą, Samą Matkę Bożą, i do Niej Samej zanoszę modły, twarzą w twarz, a nie do jej wyobrażenia. Zresztą i w mojej świadomości nie ma żadnego wyobrażenia: jest kolorowa deska i jest Sama Matka Pana naszego. Okno jest oknem – a deska ikony – pokrytą pokostem kolorową deską. A za oknem ukazuje się Sama Matka Boża, za oknem – widzenie Niepokalanej. Malarz ikon wprawdzie pokazał mi Ją, lecz nie stworzył. Uniósł tylko zasłonę, a Ta, Która jest za zasłoną, ukazuje się w całej obiektywnej rzeczywistości nie tylko mnie, lecz również i jemu, dla niego przybywa, jemu objawia się, lecz nie jest przez niego stworzona, choćby w porywie najwznioślejszego natchnienia. Do ikony można odnosić się albo lekceważąco, zgodnie z obiegową półwiedzą pozytywistyczną, albo z czcią, w żadnym jednak przypadku nie należy brnąć w roztrząsania jej wartości od strony psychologicznej i skojarzeniowej, to znaczy koncentrować się na niej jako na wyobrażeniu. Każde wyobrażenie ze względu na swą nieodzowną symbolikę odkrywa nam swoją duchową treść tylko w procesie naszego duchowego wstępowania „od obrazu do pierwowzoru”, to znaczy podczas ontologicznego kontaktu z samym pierwowzorem. Wtedy i tylko wtedy materialny znak napełnia się życiodajnymi sokami i tym samym, nieodłączny od swojego pierwowzoru, przestaje być „wyobrażeniem”, stając się pierwszym impulsem albo jednym z pierwszych impulsów wywoływanych przez rzeczywistość.

Wszystkie inne sposoby ukazania naszemu duchowi samej rzeczywistości są również impulsami przez nią wywoływanymi, wraz z naszym obcowaniem z nią w życiu. Przecież zawsze stykamy się z energią bytu, a za pośrednictwem energii – z samym bytem, lecz z tym ostatnim nigdy bezpośrednio. A ikona, będąc zjawiskiem, energią, światłem jakiegoś bytu duchowego, a ściślej mówiąc, łaską Bożą, jest czymś więcej, niż chce to uznać myśl, wydająca sobie świadectwo „trzeź-

wości”, gdy zaś nie nastąpiło owo zetknięcie z bytem duchowym, nie ma ikona w ogóle żadnego znaczenia poznawczego.

W ten sposób zbliżyliśmy się bezpośrednio do stale powtarzającego się w sporach ikonoklastów terminu i pojęcia przypomnienia.

Obrońcy ikon niezliczoną ilość razy powołują się na znaczenie ikony jako przypomnienia. Ikony – nauczają święci ojcowie, a za nimi Siódmy Sobór Powszechny – przypominają modlącym się o swoich pierwowzorach, a wierzący patrząc na nie „wznoszą się umysłem od obrazów do pierwowzorów”. Taka jest, niezwykle silnie zakorzeniona, terminologia teologiczna. Jednakże dzisiaj wyrażenia te często przytacza się i interpretuje w znaczeniu subiektywno-psychologicznym w sposób z gruntu fałszywy, do głębi wypaczający myśl świętych ojców. I tak, własnymi niejako rękoma, pod płaszczykiem obrony ikon, uprawia się przy tym grubiańsko i bezwzględnie ikonoklazm. O ileż jednak ów dawny ikonoklazm, nad którym nauka Kościoła odniosła zwycięstwo, był wnikliwszy, subtelniejszy, taktowniejszy i głębszy myślowo niż współczesne jego reperkusje w wydaniu protestantów i racjonalistów. Przecież ikonokłaści wcale nie negowali możliwości i użyteczności malarstwa sakralnego, do którego dziś zalicza się ikony. Właśnie ikonokłaści, mówiąc językiem współczesnym, wskazywali na subiektywno-skojarzeniowe znaczenie ikon, negując jednakże ich ontologiczną więź z pierwowzorami. Całą tedy część oddawaną ikonom – oddawanie im pokłonów, modły, okadzanie, palenie świec i lampek oliwnych itp., a więc wszystko to, co odnosiło się do „wyobrażeń” znajdujących się poza samymi pierwowzorami, stanowiącymi rodzaj sobotwórów tego, co się czci – musieli oceniać jako przestępcze bałwochwalstwo. Jeśli istotą ikony jest „wyobrażenie”, to bezsensiem i wręcz grzechem jest oddawanie jej tymi ceremonialnymi sposobami „czci” należnej jednemu tylko Bogu, a zupełnie niepojęte jest właściwe znaczenie odwiecznej wiary Kościoła we wznoszenie się ku pierwowzorowi za pośrednictwem czci oddawanej obrazowi. Lecz wówczas, w okresie ikonoklastycznych sporów, ludzie wiedzieli, o co właściwie się spierają i co do czego nie są zgodni między sobą. Istnieli ikondule i ikonokłaści. Dzisiaj ikondule również uczą ikonoklazmu, sami nie wiedząc właściwie, czy bronią ikony, czy też, przeciwnie, występują przeciwko niej. Rzecz w tym, iż zapomina się, że spory o ikony prowadzone były w IX stuleciu, a nie dziesięć wieków później, w Bizancjum, a nie w Anglii, na gruncie filozofii Platona i Arystotelesa, a nie Hume’a, Milla i Bacona. Podstawiając pod terminologię świętych ojców sobo-

rowych treści angielskiego sensualizmu i sensualistycznej psychologii, w miejsce treści ontologicznych, które tamci mieli na myśli, na gruncie średniowiecznego idealizmu, dzisiejsi obrońcy ikon wygrali bitwę kiedyś przegraną przez ikonoklastów.

Cóż więc znaczą w postanowieniach soborowych terminy „prawzór” i „obraz”, „przypomnienie”, „umysł” itp.?

Ikona przypomina tedy jakiś prawzór w ten sposób, że pobudza świadomość do duchowego widzenia go. Ten, kto wyraźnie i świadomie kontemplował owo widzenie – to nowe, wtórne widzenie dane za pośrednictwem ikony przeżywa jako równie wyraźne i świadome. W kimś innym ikona rozbudza drzemającą głęboko w podświadomości wrażliwość na świat duchowy, w żadnym jednak przypadku nie dowodzi, że istnieje taka wrażliwość, lecz uczuła nas na nią przybliżając naszej świadomości własne doświadczenie tego rodzaju. Podczas modlitewnej ekstazy ikony bywały często dla ascetów nie tylko oknami, przez które oglądali przedstawione na nich postacie, lecz również drzwiami, przez które postacie te wchodziły w świat doczesny. Właśnie z ikon najczęściej zstępowali święci, gdy objawiali się modlącym.

W mniejszym może stopniu, choć właściwie w sposób podobny, tego rodzaju przeżycia miewało wielu ludzi i to wcale nie ascetów. Mam tu na myśli owo ostre, przenikające dusze poczucie realności świata duchowego, które niczym niespodziewane uderzenie czy oparzenie odczuwa niemalże każdy, kto po raz pierwszy ujrzał jakieś dzieło świętej sztuki ikonograficznej. Nie ma tu żadnego miejsca na myśl o subiektywności tego, co ukazuje ikona, tak żywo bowiem, tak absolutnie obiektywnie i samoistnie odsłania się wzrokowi, zarówno duchowemu jak i cielesnemu. Ikona objawia się nam jako świetliste, emanujące światłem widzenie. I niezależnie od ustawienia ikony, pionowego czy poziomego, nie sposób powiedzieć inaczej o owym widzeniu, niż że góruje. Uświadamiamy sobie, że jest wyższe nad wszystko, co je otacza, że pochodzi z innej, jego własnej przestrzeni i z wieczności. Niczym jest wobec niego ogień namiętności i wszelkie troski świata; jest ono ponad tym, co ziemskie, jakościowo przewyższa świat, działając ze swej przestrzeni tu, wśród nas. Bez wątpienia ikona jest dziełem pędzla. Jednakże jest rzeczą niedocieczoną i własnym oczom się nie wierzy, w jaki sposób daje świadectwo powszechnie urzekającego i zniewalającego piękna. Tak oddziałuje *Trójca* Rublowa, takie, z niczym nieporównywalne wrażenie wynosi się z



kontakty z ikoną *Włodzimierskiej Matki Bożej*<sup>85</sup>. Ale tych ikonowych arcydzieł porażających wzrok nawet najbardziej niewrażliwy, nie powinniśmy rozpatrywać zupełnie oddzielnie od innych ikon. Zachowując w zasadzie formy ikonograficzne ikon wyższego rzędu – tak je na razie nazwijmy wstępnie – we wszystkich ikonach tai się możliwość owego duchowego objawienia, choć skryta pod bardziej lub mniej przepuszczalną osłoną. Nadchodzi jednak chwila, gdy duchowy stan człowieka, który kontempluje ikonę, daje mu siłę odczucia jej duchowego sedna, mimo owej osłony zniekształcającej jej formy, a wówczas ikona ożywa i spełnia swoją powinność – daje świadectwo o świecie niebiańskim.

Ja, Matko Boża, dzisiaj z modlitwą  
Staję przed Twoim świętym obrazem,  
Nie o zbawienie ani przed bitwą,  
Ani z wdzięczności kornej wyrazem.  
Nie o swą duszę błagam pustynną,  
Duszę pielgrzyma opuszczonego,  
Lecz chcę polecić siostrę niewinną  
Ciepłej Patronce świata zimnego.  
(przekład Włodzimierza Słobodnika)

W taki oto sposób objawia się zatroskanej i zbuntowanej duszy Lermontowa z ikony Matka Boża. Niejeden zresztą wiersz potwierdza naukę Kościoła, że wszystkie ikony są cudotwórcze, to znaczy są oknami do wieczności, choć nie każda ikona była dotąd cudotwórcza. Objawieniowy charakter ikon we właściwym tego słowa znaczeniu ukazują wypływające z ikon objawienia – znaki łaski za jej pośrednictwem dawane. Uzdrawienie duszy dzięki zetknięciu się za pośrednictwem ikony ze światem nadprzyrodzonym jest pierwszym i najbardziej potrzebnym objawieniem cudownej pomocy.

A więc ikona zawsze uświadamia nam jakiś fakt z obszaru Boskiej rzeczywistości. Ikona może być najwspanialszym dziełem sztuki, może też nim nie być, lecz u jej podstaw nieuchronnie leży

---

<sup>85</sup> Ikona *Matki Boskiej* typu Eleusa. Matka Boska typu Eleusa (Miłościwa, Współczująca) trzyma na prawej ręce Dzieciątka, które tuli się do Jej oblicza. Najstarszym przykładem ikony tego typu jest Matka Boska Włodzimierska pochodząca z drugiej połowy XII wieku, obecnie znajdująca się w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Po rosyjsku ten typ ikony nazywa się Umilienije.

rzeczywisty odbiór świata niewidzialnego, rzeczywiste doświadczenie duchowe. Owo doświadczenie może być pierwotnie zakorzenione w danej ikonie i w ten sposób jest ona pierwszą głosi-cielką objawienia danego jej doświadczenia. Taką, jak to się mówi, pierwotnie objawioną lub wzorcową ikonę traktuje się jako praźródło. Stanowi ona odpowiednik autentycznego rękopisu przekazującego dane odkrycie. Mogą istnieć również powtórzenia tej ikony, bardziej lub mniej dokładnie odtwarzające jej formy. Jednakże ich treść duchowa nie jest niczym nowym w porów-naniu z wzorcem i nie jest „taka jak” we wzorcu, lecz jest taka sama, choć możliwe, że pokazana przez mgłę pośredniczących zasłon. A właśnie dlatego, że owa treść nie jest taka jak w pierwo-wzorze, lecz jest taka sama – możliwe są powtórzenia ikony z niejakimi modyfikacjami, pewne warianty podstawowego przekazu.

Jeśli malarz ikon sam nie potrafił przeżyć tego, co przedstawia, jeśli inspirowany wzorcem nie zetknął się z rzeczywistością, którą ukazuje, będąc sumienny, stara się możliwie dokładnie prze-kazać za pośrednictwem swojego powtórzenia cechy zewnętrzne wzorca, lecz, jak to często bywa w takich przypadkach, nie potrafi objąć ikony jako całości i gubiąc się wśród kresek i plam barwnych niewyraźnie przekazuje to, co zasadnicze. Jeśli zaś za pośrednictwem wzorca ukazała mu się wyobrażona na nim duchowa rzeczywistość, a on, choć wtórnie, ujrzał ją dostatecznie wyraźnie, wówczas naturalnie w stosunku żywego człowieka do żywej rzeczywistości pojawia się własny punkt widzenia i następuje odejście od kaligraficznej wierności wobec wzorca. W rękopisie opisu-jącym kraj już wcześniej opisany pojawia się nie tylko własny charakter pisma autora, lecz i jego własne wyrażenia, choć w zasadzie nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z opisem tej sa-mej krainy. Również owa różnorodność wersji pierwotnie objawionej ikony wcale nie dowodzi subiektywności tego, co pokazywane, jakiejś ikonograficznej dowolności, lecz przeciwnie – wska-zuje na żywą rzeczywistość, która pozostając sobą może ujawniać się różnie, w zależności od oko-liczności życia duchowego, jakie przeżywa malarz ikon. Jeśli odrzucić niewolnicze kopie, wszel-kiego rodzaju mechaniczne powielania, różnica między pierwotnie objawioną ikoną a jej powtó-rzeniem jest w przybliżeniu taka, jak między opisem odkrycia danej krainy a wrażeniami podróż-nika, który zwiedzał ją zgodnie z danymi mu instrukcjami. Niezależnie od historycznej ważności owego opisu, wrażenia podróżnika mogą być bardziej dokładne i wyrazistsze. Podobnie jest w twórczości ikonowej, gdzie niekiedy powtórzenia okazywały się szczególnie cenne i odznaczały

się nadzwyczajnymi właściwościami, co świadczyło o ich metafizycznej prawdziwości i najwyższej zgodności z tym, co ukazywały.

U podstaw każdej ikony leży zawsze duchowe doświadczenie. Można więc dzielić ikony na cztery grupy wedle źródeł pochodzenia. A mianowicie: a) ikony biblijne, odwołujące się do rzeczywistości danej za pośrednictwem Słowa Bożego; b) ikony portretowe, które wykorzystują własne doświadczenie i pamięć malarza żyjącego współcześnie z przedstawianymi przez siebie osobami i wydarzeniami, które widział nie tylko jako fakty zewnętrzne, lecz też jako zdarzenia duchowe, nasycone światłością; c) ikony malowane wedle podania, odwołujące się do przekazanego ustnie lub pisemnie cudzego doświadczenia duchowego, przeżywanego ongiś, dawnymi czasy; i wreszcie d) ikony objawione, a więc malowane wedle własnego duchowego doświadczenia malarza, na podstawie widzenia lub marzenia sennego. Powiedziałem wyżej, że „można dzielić ikony” na wspomniane cztery grupy, lecz przy całej jasności takiego podziału, praktyczne znaczenie ma tylko grupa ostatnia. Jeśli o jednych ikonach możemy powiedzieć, że bezspornie należą do objawionych, to do innych, nawet biblijnych, również w jakimś stopniu się to odnosi: historyczna faktyczność niektórych zdarzeń czy też osób nie wyklucza ich przynależności do wieczności, a zatem możliwości kontemplowania ich, gdy świadomość wznosi się nad czasem. Wszystkie ikony są więc ikonami objawionymi. Gdy zaś chodzi o ikonę o charakterze portretowym, ona również, by stać się ikoną, powinna mieć u podstaw jakieś widzenie, na przykład widzenie świata lub widzenie żywego człowieka – nie stanowi więc prostego przeciwieństwa ikony objawionej. Jeśli chodzi o obrazy malowane wedle podania, to abstrakcyjny opis nie wystarczy dla powstania ikony i dlatego tu również konieczne jest widzenie czegoś oczyma własnej duszy. Taka interpretacja ikon, jako obrazów malowanych na podstawie widzeń, obowiązywała nie tylko w Kościele Wschodnim, w czasie jego wewnętrznej stabilizacji, lecz również na Zachodzie, a przy tym w czasach najbardziej dalekich od mistycznej kontemplacji potajemnie żyła wiara w objawiony charakter ikon jako normy malarstwa ikonowego. To więc, co uchodziło i uchodzi za naprawdę godne czci i uwielbienia, miało swój początek nie na ziemi, a w niebiańskim źródle. Najlepszym tego przykładem jest Rafael. W liście do swego przyjaciela hrabiego Baltazara Castiglione zostawił kilka zagadkowych zdań, których wyjaśnienie przyniosły rękopisy innego jego przyjaciela, Donato D’Angelo Bramante.

„Na świecie tak niewiele jest wyobrażeń wdzięków kobiecych i z tego powodu przylgnąłem do jednego tajemniczego obrazu, który niekiedy nawiedza moją duszę.” Co znaczy owo „nawiedza moją duszę”? A oto odpowiednie wyjaśnienie Bramante: „Dla własnego ukontentowania pragnę opisać cud, który opowiedział mi mój drogi przyjaciel Rafael i nakazał pod przysięgą zachować w tajemnicy. Swego czasu, gdy otwarcie i serdecznie wyrażałem swój zachwyt nad pięknem obrazów Madonny i Rodziny świętej, usilnie prosiłem go, oby zdradził mi, gdzie, na jakim świecie ujrzał owo piękno, owo wzruszające spojrzenie i .niepowtarzalny wyraz twarzy, jakie przedstawił w obrazie Przenajświętszej Maryi Panny. Z młodzieńczą wstydlivością, z charakterystyczną dlań skromnością, Rafael przez chwil parę milczał, później, silnie wzruszony, ze łzami w oczach rzucił mi się na szyję i wyjawiał swoją tajemnicę. Opowiedział, że od wczesnego dzieciństwa zawsze żywił w duszy swojej szczególne uczucie do Matki Boskiej, niekiedy nawet, gdy głośno wymawiał Jej imię, odczuwał jakąś tęsknotę duchową. Od chwili, gdy poczuł powołanie do malarstwa, nosił wewnątrz siebie nieprzezwykłe pragnienie namalowania Najświętszej Maryi Panny w całej Jej niebiańskiej krasie, lecz nigdy nie śmiał zaufać swym siłom. Dzień i noc nieustannie duch jego trzymał się w myślach nad obrazem Dziewicy, lecz nigdy nie był w stanie zadowolić samego siebie. Wydawało mu się, że obraz ten wciąż jeszcze osnuwa jakiś mrok skrywający go przed oczyma jego wyobraźni. Ale niekiedy jakby niebiańska iskra wlatywała do jego duszy i obraz w jasnych zarysach jawił się przed nim taki, jakim chciał go namalować; były to jednak ulotne chwile, a on wciąż nie potrafił zatrzymać swego marzenia na dłużej w duszy. Stały niepokój nurtował Rafaela, tylko mimochodem przecież oglądał zarysy swego ideału, a mgliste odczucie nigdy nie chciało przeobrazić się w jego duszy w świetliste objawienie. Wreszcie nie mógł dłużej powstrzymać się i drżącą ręką rozpoczął malowanie obrazu Madonny. Podczas pracy duch jego stawał się coraz bardziej płomienny. Pewnej nocy, gdy we śnie modlił się do Najświętszej Maryi Panny, co mu się często zdarzało, nagle przebudziło go wzruszenie. W ciemności nocy wzrok Rafaela przyciągnęło świetliste widzenie na ścianie naprzeciw jego łóżka. Wpatrywał się weń i spostrzegł, że wiszący na ścianie, nie dokończony jeszcze obraz Madonny wysyła łagodny blask i wydaje się jakby całkowicie skończony i żywy. Był on tak niebiański, że z oczu zaskoczonego Rafaela popłynęły potokiem łzy. Z niewymownym wzruszeniem patrzył nań oczyma pełnymi łez, a cały czas wydawało mu się, że ów obraz jakby chciał się unieść. A może nawet unosił się naprawdę. Najcudowniejsze jednak ze wszystkiego było to, że Rafael odnalazł dzięki widzeniu to, czego

szukał przez całe życie, to, co niewyraźnie i mgliście przeczuwał. Nie pamiętał, kiedy znów zasnął. Obudził się jednak jak nowo narodzony. Widzenie na zawsze utrwaliło się w jego duszy i dzięki niemu udało mu się namalować Matkę Bożą na swym obrazie taką, jaką nosił w duszy swojej. Od tamtej chwili zawsze z drzeniem w sercu spoglądał na obraz swojej Madonny. Oto, co opowiedział mi mój drogi przyjaciel Rafael. Uznałem cud ten za niezwykle ważny i znamienny, i dla własnej radości utrwaliłem go na papierze”. Taką oto wykładnię mają słowa Rafaela o tajemniczym obrazie nawiedzającym niekiedy jego duszę.

Ikona, jako utrwalone i objawione w kolorach wyniesienie świata duchowego, w samej swej istocie jest, oczywiście, sprawą tego, kto widzi ten świat jako święty, toteż jest zrozumiałe, że sztuka ikony, zgodnie z tym, co w języku świeckim nazywa się sztuką, stanowi domenę właśnie świętych ojców. Świadomość Kościoła, ze szczególną siłą dochodząca do głosu w znanym postanowieniu Siódmego Soboru Powszechnego, nie uznaje za potrzebne wyodrębniać malarzy ikon w tym właściwym i wyższym znaczeniu tego słowa z grona ojców świętych, a przeciwstawia im tylko malarzy podrzędniejszego rzędu – bezmyślnych naśladowców, w znacznej mierze zwykłych rzemieślników, których u nas na Rusi nazywano pacykarzami czy po prostu *bohomazami* ze względu na ich niefrasobliwy stosunek do swej pracy. Oczywiście, przytaczając te wszystkie terminy, wyjaśniamy postanowienie soborowe ruską rzeczywistością kościelną, a nie wywodzimy je z niej. W postanowieniach soborowych mówi się bowiem wyraźnie, że ikony powstają nie dzięki pomysłowości – *ἐφεύκεις* – własnej inwencji malarza, lecz w myśl nienaruszalnych praw i Tradycji – *ηεσμοηεσία και παράοσις* – Kościoła Powszechnego, że tworzenie i powtarzanie nie jest sprawą malarza, lecz świętych ojców i do tych ostatnich należy wyłącznie prawo kompozycji – *διάταξις* a do malarza tylko wykonanie, technika – *τέχνη*.

Od najdawniejszych czasów chrześcijaństwa ustalił się pogląd na ikonę jako na przedmiot nie podlegający samowolnym zmianom, a ugruntowując się z biegiem czasu pogląd ten ze szczególną siłą wyrażony został u nas na Rusi w kościelnych dekretach z XVI i XVII wieku. Utwierdzały go liczne wzory malarstwa ikonowego, słowne i materialne, których samo istnienie dowodzi trwałości tradycji ikonowej, a ich najważniejsze tezy i podstawowe formy odnoszą się, do czasów dawnej świetności ikony, do pierwszych wieków chrześcijaństwa, zaś ich składniki i elementy biorą początek w nieprzeniknionym mroku historii przedchrześcijańskiej. Zrozumiałe są przestrogi da-

wane w przepisach malarzowi ikon, że ten, kto zacznie malować ikony niezgodne z Tradycją, lecz kierując się własną fantazją, będzie skazany na męki wieczne.

W owych normach świadomości kościelnej świeccy historycy i pozytywistyczni teologowie upatrują właściwy Kościołowi konserwatyzm, polegający na kurczowym trzymaniu się skostniałych form i starych sposobów, co w następstwie doprowadziło ich zdaniem do upadku sztuki kościelnej, i oceniają owe normy jako przeszkody na drodze odnowy tej sztuki. Ale nierozumienie owego konserwatyizmu jest zarazem nierozumieniem twórczości artystycznej. Tej ostatniej kanon nigdy nie przeszkadzał, a trudne formy kanoniczne we wszystkich dziedzinach sztuki zawsze były tylko probierzem, wykruszającym miernoty i szlifującym prawdziwe talenty. Wznosząc się do wyżyn osiągniętych przez ludzkość, forma kanoniczna pobudza twórczą energię artysty do nowych osiągnięć, do twórczych wzlotów, zwalniając od potrzeby powtarzania w sztuce komunałów. Wymóg formy kanonicznej, albo ściślej, dar owej formy, jaki otrzymuje artysta od ludzkości, stanowi wyzwolenie, a nie ograniczenie. Artysta, który sądzi w swej niewiedzy, że bez formy kanonicznej stworzy jakoby coś wielkiego, przypomina piechura, któremu przeszkadza, jak mniema, twardy grunt pod nogami i który uważa, że poruszając się w powietrzu dotarłby dalej niż idąc po ziemi. W istocie, artysta taki odrzuciwszy formę doskonałą, podświadomie czepia się okruchów i odłamków form, ale form przypadkowych i niedoskonałych i owe podświadome reminiscencje opatruje nazwą „twórczości”. Nawiasem mówiąc, prawdziwy artysta nie dąży za wszelką cenę do czegoś oryginalnego, lecz dąży do piękna, do piękna obiektywnego, to znaczy do wyrażonej artystycznej prawdy rzeczy, i daleki od małostkowej ambicji wcale nie myśli, czy jest pierwszym, czy setnym człowiekiem mówiącym o owej prawdzie. Oby była to prawda, a wówczas wartość dzieła sama się ukształtuje. Jak każdego, kto żyje, pochłania go myśl, czy żyje wedle prawdy, czy nie, a nie wedle tego, czy życie jego jest podobne do życia sąsiada; prawdziwy artysta sam żyje dla owej prawdy i wierzy, że wierne życie dla prawdy na pewno jest jednostkowe i z samej istoty zupełnie niepowtarzalne, a może być prawdziwe tylko w nurcie całej historii ludzkości, a nie w oderwaniu od niej. Artysta wykorzystując ogólnoludzkie kanony artystyczne, jeśli ustalono takie w danej dziedzinie, dzięki nim i w nich znajduje siłę do przedstawienia w sposób prawdziwy oglądanej przez siebie rzeczywistości, i wie nieodparcie, że jego twórczość, jeśli jest spontaniczna, nie powtarza twórczości kogoś innego, i nie to go niepokoi, czy jego dzieło zbiega się z cudzym, lecz czy prawdziwe jest jego przedstawienie. Uznanie kanonu jest przeżyciem więzi z całą ludzkością i

uświadomieniem sobie, że życie naszych przodków nie było daremne, jeśli prawda, którą się kierowali, została utrwalona i oczyszczona przez sobór narodów i pokoleń, krystalizując się w kanonie.

Najbliższy cel to zrozumienie sensu kanonu, przeniknięcie jego głębi, niczym zgęszczonego rozumu ludzkości, i po osiągnięciu wysiłkiem ducha wyższego poziomu, uświadomienie sobie, jak z tej wysokości mnie, indywidualnemu artyście, objawia się prawda rzeczy. Dobrze wiadomo, że napięcie, jakie rodzi umieszczenie indywidualnego rozumu w ogólnoludzkich formach, wyzwala źródło twórczości. Przeciwnie, słabość i egoizm ujawnia się ucieczką od ogólnoludzkich form, stawiając artystę na poziomie niższym od tego, który już osiągnął, na (poziomie wcale nie osobowym, lecz zajmowanym przypadkowo i podświadomie. Mówiąc obrazowo, wkładanie do kałamarza palca zamiast pióra w celu napisania wiersza wcale nie stanowi oznaki autonomii jednostki ani przejawu jakiegoś szczególnego natchnienia. Im trudniejszy i bardziej oddalony od powszedniości jest przedmiot sztuki, tym większego skupienia wymaga odpowiedni rodzaj kanonu artystycznego, zarówno ze względu na odpowiedzialność wobec samej sztuki, jak i z powodu hermetyczności potrzebnego w danym przypadku doświadczenia.

W stosunku do świata duchowego, Kościół, zawsze żywy i twórczy, wcale nie podejmuje się obrony starych form i nie przeciwstawia ich nowym. Kościelna koncepcja sztuki była, jest i będzie tylko jedna – realistyczna. Oznacza to, że Kościół, ów „filar i podpora Prawdy”, wymaga tylko jednego – właśnie prawdy. O to, w jakich formach, starych czy nowych, zawarta jest prawda, Kościół nie pyta, zawsze jednak żąda poświadczenia, czy coś jest prawdziwe, a gdy uzyskuje poświadczenie, błogosławi i przekazuje owo coś do swojej skarbnicy prawdy, a gdy nie uzyskuje – odrzuca.

Gdy, w przypadku malarstwa ikonowego przestrzegany jest odkryty już i uznany przez powszechną świadomość ogólnoludzki kanon artystyczny, istnieje formalna gwarancja, że ikona albo po prostu odtwarza to, co uchodzi już za prawdę, albo odkrywa jeszcze jakąś prawdę. Gdy ów kanon nie jest przestrzegany, obraz jest bądź poniżej dopuszczalnego poziomu, bądź w każdym razie wymaga, jak każde nowe odkrycie, sprawdzenia. A artysta powinien rozumieć, co robi i powinien być gotowy do udzielenia wyjaśnień. A więc, powszechny rozum Kościoła musi zażądać od Wru-

bla<sup>86</sup>, Wasniecowa<sup>87</sup>, Niestierowa<sup>88</sup> i innych malarzy trudniących się ozdabianiem cerkwi odpowiedzi na pytanie, czy zdają sobie sprawę, że przedstawiają nie coś, co sobie wyobrazili i co stworzyli, lecz pewną prawdziwie istniejącą rzeczywistość, i albo mówią o niej prawdę, a wówczas dają światu źródłowo objawione ikony – nawiasem mówiąc co do ilości przewyższające wszystko, co zobaczyli święci malarze ikon w ciągu całej historii Kościoła – albo nieprawdę. Rzecz nie w tym, czy źle, czy dobrze przedstawiona została jakaś kobieta, tym bardziej, że owo „źle” i „dobrze” w znacznej mierze określa zamysł artysty, lecz w tym, czy rzeczywiście jest to Matka Boża. Jeśli jednak owi twórcy, choćby tylko wewnętrznie, wyłącznie dla siebie, nie mogą dać świadectwa identyczności przedstawionej postaci, jeśli jest to ktoś inny, to czyż nie zachodzi tu ogromne nieporozumienie i zamęt duchowy i czy artysta swym pędzlem nie przekazał nieprawdy o Matce Bożej? Uciekanie się przez współczesnych artystów, gdy malują wyobrażenia świętych, do modeli, samo w sobie dowodzi, że nie widzą wyraźnie nieziemskiego obrazu, jaki przedstawiają, jeśli bowiem widzieliby go wyraźnie, każdy postronny obraz, a szczególnie obraz należący do innego porządku, do innego świata, stanowiłby przeszkodę, a nie wsparcie duchowej kontemplacji. Wydaje się, że większość artystów po prostu nie widzi niczego i nie ma co mówić o wyrazistości czy niewyrazistości widzenia, że przetwarzają tylko nieznacznie zewnętrzny obraz półświadomych zapewne reminiscencji ikon Matki Bożej, a mieszając ustaloną kanonem prawdę ze swymi samowolnymi pomysłami nie wiedzą, co czynią, mają bowiem odwagę wypisać na obrazie imię Matki Bożej. Jeśli jednak nie potrafią wykazać prawdziwości swojego obrazu i nawet sami w nią powątpiewają, czyż nie oznacza to, że usiłują dawać świadectwo czemuś, co jest wątpliwe, że podejmują się odpowiedzialnego zadania świętych ojców, a nie będąc nimi, są tylko samozwańcami i fałszywymi świadkami?

Gdyby teolog-pisarz postanowił przedstawić życie Matki Bożej w oderwaniu od nauki Kościoła, czytelnik miałby pełne prawo zapytać go o źródła. A nie otrzymawszy zadowolającej odpowiedzi

---

<sup>86</sup> Michał Wrubel (1856–1910), syn Polaka, jeden z odnowicieli sztuki fresku w XIX wieku. Twórca m.in. monumentalnych obrazów w cerkwi św. Cyryla w Kijowie.

<sup>87</sup> Było dwóch braci malarzy o tym nazwisku. Obaj zajmowali się sztuką religijną. Prawdopodobnie chodzi o starszego z nich, Wiktora Wasniecowa (1848–1927), który podejmował próby powiązania malarstwa realistycznego z tradycją bizantyńskiego i ruskiego fresku (m.in. malowidła ścienne w soborze św. Włodzimierza w Kijowie)

<sup>88</sup> Michał Niestierow (1862–1942), twórca wielu obrazów o charakterze religijnym (głównie z życia świętych – słynny jest jego obraz *Młodość św. Sergiusza z Radoneża*). Autor obrazu *Filozofowie* namalowanego w 1918 roku, a przedstawiającego Sergiusza Bułhakowa i Pawła Florenskiego. W 1941 roku laureat Nagrody Stalinowskiej I stopnia za portret fizjologa Iwana Pawłowa.



miałby prawo obwinić owego teologa o mówienie nieprawdy. Tymczasem teolog-malarz, przedstawiając Matkę Boską, nie wiadomo dlaczego uznaje za swój przywilej mówienie takiej nieprawdy. Ale gdy książka Renana, niezależnie od jej wartości jako powieści, nigdy nie będzie odczytywana w świątyniach zamiast Ewangelii, analogiczne do *Żywota Jezusa* dzieła pędzla nie tylko zdobią świątynie, lecz w dodatku otacza się je wciąż przysługującą tylko ikonom. Nawiasem mówiąc, właśnie ikony obwieszczają prawdę każdemu człowiekowi, nawet analfabecie, gdy tymczasem pisma teologiczne docierają do niewielu, toteż na ich autorach spoczywa mniejsza odpowiedzialność. Niejedna współczesna ikona stanowi ogłaszane powszechnie w świątyni oburzające fałszywe świadectwo.

Artyści Odrodzenia, wcale nie ograniczeni kanonem, wciąż jednak obracali się w bardzo wąskim kręgu podstawowych tematów ikonograficznych, choć nikt im tego nie nakazywał, niekiedy nawet trzymając się ściśle nauki Kościoła. Wskazuje to, jak silną potrzebę norm odczuwa artysta. Jak niewielkim w istocie ograniczeniem jest norma kościelna, nawet przy najbardziej rygorystycznym przestrzeganiu jej przez malarza, dobrze pokazuje porównanie dawnych ikon o tym samym temacie czy nawet jednakowego typu. Nie sposób znaleźć dwie identyczne ikony, a podobieństwo dostrzegalne przy pierwszym wejrzeniu wzmacnia tylko pełnię nasyconą indywidualnym podejściem artysty oraz swoistość każdej z nich. To zaś, jak nowa twórczość, zetknąwszy się z nowym rodzajem doświadczenia tajemnic niebieskich, łączy się całkowicie z dawnymi kanonicznymi formami, wchodząc w nie niczym w przygotowane dla niej gniazdo – najlepiej widać na przykładzie *Trójcy* Rublowa. Ów temat siedzących za stołem trzech aniołów od dawna istniał w sztuce kościelnej i został kanonicznie ustalony. W tym sensie święty Andrzej Rublow nie wymyślił niczego nowego, a rozpatrywana z zewnątrz, archeologicznie, jego ikona *Trójcy* stanowi tylko ogniwo, poczynając od jej poprzedniczek z wieków IV–VI, poprzez jej następczynię, w długim łańcuchu obrazów przedstawiających gościnność praojca Abrahama. Owe przedstawienia, gdy chodzi o ich sens archeologiczny, były ikonami-ilustracjami do Pisma Świętego, a mianowicie ilustracjami żywota patriarchy Abrahama, a jako takie niosły w sobie jeszcze proroczy sens zbliżającego się objawienia Trójcy Przenajświętszej. Ale dosłowne znaczenie trynitarne owych ikon było tak samo prorocze jak epifaniczne znaczenie przejścia Żydów przez Morze Czerwone czy mario logiczne – ukazania się anioła z płonącego krzaka. Żadne wpatrywanie się w przedstawienia tego ostatniego, nawet najdoskonalsze, nie ukaże naocznie żadnej aluzji do Wiecznej Dziewicości

Matki Boskiej. Podobnie, ukazanie się Abrahamowi wędrowców tylko w sposób odległy mogło przywołać na myśl dogmat Trójcy Świętej, a kontemplowanie Trójcy Świętej jest samo w sobie nieprzedstawialne malarsko.

W XIV wieku dogmat Trójcy Świętej z wielu powodów stał się przedmiotem szczególnego zainteresowania Kościoła Powszechnego i otrzymał ostateczną formułę słowną. Kończył to dzieło „adorator Trójcy Świętej” – święty Sergiusz z Radoneża, wieńczący średniowiecze. Osiągnął on niezmacony, niebiański lazur świata nadprzyrodzonego, emanujący z wnętrza nieskończonej miłości, jako przedmiot kontemplacji, a zarazem jako zapowiedź ziszczenia się w życiu, jako podstawa organizacji bytu kościelnego, osobistego, państwowego i społecznego. Obraz owej miłości dojrzał w kanonicznych formach objawienia się Boga w Mamre. Jego doświadczenie – ów nowy rodzaj doświadczenia, owo nowe widzenie świata duchowego – przejął od niego Andrzej Rublow, który był początkowo uczniem świętego Nikona. I „na chwałę ojca Sergiusza” namalował ikonę *Trójcy*. W ten sposób przestała ona być tylko jednym z obrazów przedstawiających scenę z życia Abrahama, a jej odniesienie do Mamre stało się zupełnie znikome. Ikona ta ukazuje w olśniewającym widzeniu samą przeświątą Trójcę – stanowi nowe objawienie, choć pod osłoną starych i niewątpliwie mniej znaczących form. Lecz owe stare formy nie ograniczają nowego objawienia właśnie dlatego, że ani one nie były stworzone sztucznie, lecz wyrażały prawdziwą rzeczywistość, ani nowe objawienie, bardziej wyraziste i świadome, objawienie tej samej rzeczywistości, nie było subiektywnym wymysłem. Cóż więc dziwnego, że kontur widzenia, danego ongiś pod postacią cienia nadchodzącej prawdy, w swoim czasie nie pojętej w całej swej głębi, całkowicie wypełnia, ściśle doń przylegając, to samo widzenie, a ściślej, widzenie tej samej rzeczywistości, dostrzeżone jednak po upływie tysiącleci duchowej pracy ludzkości, gdy rozwinęły się w napełnionym łaską umyśle człowieka nieodzowne organy rozumienia. A wówczas historyczne szczegóły zniknęły z kompozycji i ikona Rublowa, a ściślej biorąc świętego Sergiusza, stara i nowa zarazem, pierwotna i kopia jednocześnie, urosła do rangi nowego kanonu, nowego wzoru, umocnionego przez kościelną świadomość i ustanowionego na trwałe przez Sobór Stu Rozdziałów i inne sobory Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego.

Im bardziej widzenie duchowe dotyczy samego bytu, tym łatwiej przyjmuje się je w powszechnej świadomości ludzkości jako coś bliskiego, z dawien dawna oczekiwanego. I rzeczywiście, sta-

nowi ono radosną nowinę płynącą z najgłębszych otchłani naszego bytu, zapomniane, lecz tajemnie pielęgnowane wspomnienie ojczyzny duchowej. Istotnie, objawień, które przybyły do nas z owej ojczyzny, nie przyjmujemy jako coś z zewnątrz, lecz jako coś, co sobie sami przypominamy. Takim przypomnieniem niebiańskiego pierwowzoru jest właśnie ikona. Oto dlaczego przenikanie w świat duchowy nie jest głębokie i odbywa się na szczególnych drogach, przybierając formy niezwykle, zagadkowo zawile, stając się swego rodzaju rebusem świata duchowego. Malarstwo znajduje się na granicy literackiej narracji, lecz brak mu wyrazistości słowa. Na owej granicy symbol przeradza się w alegorię. Nie oznacza to jednak, że taki zalegoryzowany symbol musi być czymś oderwanym i w świadomości tego, kto się nim posługuje. Jego postrzegalna naoczność i bezpośredniość przejścia do tego, co oznacza, jest więc dostępna dla nielicznych, a jako przejaw pewnego odszczepieństwa od tego, co powszechnie ludzkie, symbole takie, przeciwieństwa prawdziwych symboli określonych postanowieniami soborów, a tym bardziej wynoszone nad nie, łatwo stają się źródłem herezji, czyli zasklepienia się, mówiąc z łacińska – sekt.

Począwszy od końca XVI wieku do rosyjskiego malarstwa ikonowego, wraz z ogólnym obniżeniem poziomu życia kościelnego, zakrada się ów duch alegoryzmu jako jeden z przejawów ontologicznego spłylenia i ociążałości, niemożności wzniesienia się ponad to, co postrzegane zmysłowo. Zupełną niezdolność wyraźnego widzenia tego, co nadprzyrodzone, malarz pragnie zastąpić zawilnością konstrukcji teologicznych. W ten sposób racjonalizm teologiczny łączy się w ikonie z typowością ziemskich obrazów. Pierwszy przeradza się później w abstrakcyjne schematy, umownie wyrażające to, co wywodzi się z tych drugich – zmysłowość i doczesną frywolność. Taki smutny los spotkał w XVIII wieku ikony. Był on tym żałośniejszy, że nigdzie na świecie, poza Rosją, malarstwo nie osiągnęło w swej historii takich wyżyn.

Rosyjskie malarstwo ikonowe XIV i XV wieku osiągnęło najwyższą doskonałość środków wyrazu, której równej czy nawet podobnej nie zna historia sztuki światowej, a z którą w pewnym sensie można porównywać jedynie rzeźbę grecką, również stanowiącą wcielenie duchowych obrazów i też, po wspaniałym wzlocie, dotkniętą rozkładem, do którego, przyczynił się racjonalizm i zmysłowość. I oto malarz ikonowy, któremu w okresie rozkwitu obcy był najmniejszy nawet cień alegoryzmu, odkrywa duchowi człowieka, świetliste widzenia pierwotnej czystości, w formach tak bezpośrednio uchwytnych, że uznane zostały za kanony naprawdę ogólnoludzkie. Stanowiąc ob-

jawienie życia w Chrystusie, bardziej niż cokolwiek innego, będąc najczystszy przejawem autonomicznej twórczości kościelnej, formy owe stają się najdrogocenniejszymi, odwiecznymi formami całej ludzkości. Możemy się w nich dopatrzeć częściowo i z osobna tego, co odkryły kultury starożytności: dla przykładu, cech Zeusa w Chrystusie-Pantokratorze<sup>89</sup>, Ateny i Izydy w Matce Boskiej, albowiem „mądrość usprawiedliwiona jest przez swe czyny”. Widzenia duchowe, owe czyny dawnej mądrości przygotowanej przez całą historię świata, pokazały przez swą rzeczywistą prawdę, że mądrość trafnie przeczuwała i zapowiadała prawdę. Można powiedzieć, że im bardziej widzenie dotyczy bytu, tym bardziej ogólnoludzka jest forma, w której się wyraża, podobnie zresztą jak święte słowa, mówiące o tym, co najbardziej tajemnicze, są zarazem najprostsze: ojciec i syn, narodziny, wyschłe i kielkujące ziarno, narzeczony i narzeczona, chleb i wino, powiew wiatru, słońce i jego światło itp. Forma kanoniczna to forma największej naturalności, to coś tak prostego, że nic prostszego nie można wymyślić, natomiast odstępstwa od form kanonicznych są ograniczające i sztuczne. Wyobrażam sobie, jaki krzyk podnieśliby niezależni artyści, gdyby jakąś formę malarską któregoś z nich uznano za normę!

Natomiast w formach kanonicznych można lekko się poruszać, oswobadzają bowiem od wszystkiego, co przypadkowe i przeszkadzające w ruchu. Im bardziej stały i mocny jest kanon, tym głębiej i czyściej wyraża ogólnoludzkie potrzeby. To, co kanoniczne, jest kościelne, to, co kościelne – powszechne, to, co powszechne – ogólnoludzkie. Toteż oczyszczenie duszy przez ascezę, usuwając wszystko, co subiektywne i przypadkowe, odkrywa przed ascetą wieczną, pierwotną prawdę natury ludzkiej, całej ludzkości, powołaną wedle nauki Chrystusa, to znaczy wedle absolutnych zasad tworzenia. Asceta znajduje w głębi własnego ducha wszystko to, czemu już poprzednio został nadany wyraz, a co musiało wyrazić się na przestrzeni dziejów. Z głębi swojej duszy asceta poprzez marność powszedniości dostrzega piękno gwiazdowego nieba.

---

<sup>89</sup> Typ ikony wyobrażającej Chrystusa jako Wszechmocnego Zbawiciela trzymającego w lewej ręce świętą księgę.

Przypomina mi się tu dlaczegóż starzec Ambroży<sup>90</sup> z pustelni Opty ze swoją ikoną, to znaczy namalowaną, może niedostatecznie wyraziście, przez artystę, którego ręka obciążona była naturalistycznymi nawykami, ikoną Pomnożycielki chlebów. Z celki prowincjonalnego monasteru w guberni kałuskiej, od prostego ubożego staruszka płynie niezwykle impuls, całkowicie sprzeczny z całym charakterem ówczesnej umysłowości kościelnej, z Synodem, nakazujący namalowanie Szlachetnej Bogini. Pomnożycielka chlebów to bowiem nic innego jak widzenie Matki Boskiej dane za pośrednictwem kanonicznej formy obrazu bogini plonów – Demeter. Mimo tego, iż sposoby malarskie lat osiemdziesiątych nie odpowiadają owemu duchowemu impulsowi, jednakże dostrzegalne jest owo tajemne widzenie, kościelne uznanie starożytnego obrazu szlachetnej Demeter, w którym Grecy skupili część swych intuicji dotyczących Matki Bożej.

We właściwym i ścisłym sensie słowa ikonografami mogą być wyłącznie święci. Całkiem możliwe, że większość świętych zajmowała się sztuką w tym znaczeniu, że przekazywali swe duchowe doświadczenie rękoma malarzy, dostatecznie wprawnych technicznie, aby nadać realne kształty niebiańskiemu widzeniu i wystarczająco wrażliwych, aby przekazać sugestie świętego przewodnika. Istnieniu takiej współpracy nie należy się dziwić. Dawniej, gdy większa niż dziś była solidarność i poczucie wspólnoty u ludzi, praca twórcza w ogóle odbywała się zespołowo. Przykładem tego mogą być chociażby pracownie malarskie i zespoły twórców skupiających się wokół wielkiego mistrza, nawet w czasach wybujałego indywidualizmu. Przy charakterystycznym dla średniowiecza zespoleniu świadomości i umiejętności podporządkowania się uznanemu za świętego kierownikowi, organizacja wspólnych pracowni malarstwa ikonowego była szczególnie doskonała. Nie zapominajmy, że nawet Ewangelie i inne święte księgi powstawały pod kierownictwem mentora: Ewangelia św. Marka – św. Piotra, a Ewangelia św. Łukasza i Dzieje Apostolskie – św. Pawła. Nic więc dziwnego, że mistrzowie malarscy, pokorni wobec objawienia wiecznego piękna, które głosili im święci, przedstawiali je, pod ich nadzorem i przy stałej kontroli, na ikonach.

---

<sup>90</sup> Starzec Ambroży (1812–1891), jeden ze słynnych pustelników (odwiedzał go m.in. Fiodor Dostojewski i Włodzimierz Sołowiow), który za cel swego życia postawił sobie udzielanie wskazań moralnych bliźnim. Starzec Ambroży sportretowany został przez Dostojewskiego w *Braciach Karamazow* pod imieniem Zosimy. Pustelnia Opty jest jednym z najsłynniejszych rosyjskich zespołów eremickich. Według przekazywanej legendy miał ją założyć w XIV wieku w lasach pod Kozielskiem (gubernia kałuska) pragnący odbyć pokutę rozbójnik o imieniu Opta, stąd nazywa się pustelnią Opty (Optina pu-styń). Pierwsze wzmianki na temat pustelni Opty pochodzą z początków XVII wieku. Wielką sławę zyskała sobie w XIX wieku, gdy po porady duchowe do zamieszkujących ją pustelników (słynnych starców) udawała się inteligencja rosyjska.

Nie zawsze jednak technika malarska była obca temu, kto kontemplował niebiańskie idee, i w całej historii Kościoła chrześcijańskiego wije się złotą nicią tradycja świętej sztuki ikonowej we właściwym tego słowa znaczeniu. Począwszy od pierwszych świadków Słowa wcielonego poprzez wszystkie wieki spotykamy świętych, którzy sami byli malarzami i malarzy ikon, którzy byli świętymi. Możemy tu przytoczyć, nie roszcząc sobie pretensji do całkowitego jego wyczerpania, spis imion owych świętych malarzy, który otwiera św. Łukasz.

Do nich należy twórczość ikonowa, tworzenie nowych, po raz pierwszy objawionych ikon. Lecz, oprócz tego, nieodzowne jest pomnożenie nowo objawionego świadectwa o świecie duchowym. A jak słowo o świecie duchowym potrzebuje przepisywaczy, tak obraz świata duchowego potrzebuje malarzy naśladowców, malarzy powielających. Nie wymaga się od nich wzroku utkwionego w niebiosach, powinni jednak być na tyle bliscy życiu duchowemu, by odczuwać ważność i odpowiedzialność swej pracy przynoszącej świadectwo, a ściślej współdział w świadczeniu. Nie są to wyrobownicy, którzy dla pieniędzy malują ikony, a więc ludzie, którzy mogliby malować coś zgoła innego, nie są to wykonawcy mogący należeć lub też nie należeć do Kościoła, lecz ludzie obarczeni szczególną kościelną funkcją. Kościół w świętej organizacji kultu wyznacza im odpowiednią rangę, zajmują określone miejsce w teokratycznej strukturze właśnie dlatego, że są malarzami ikon. Ich miejsce znajduje się między duchowieństwem i wiernymi. Powinni prowadzić specjalny, półzakonny tryb życia i znajdować się pod szczególną pieczą metropolity, miejscowego biskupa i specjalnie wyznaczonych do tego celu starostów ikonowych. Kościół szczególnie wyróżnia malarzy ikon, stara się o nadanie tej kategorii ludzi różnych przywilejów, w niektórych przypadkach nadzwyczajnych nagród, jak na przykład niesłychane w XVII wieku nadanie szlachectwa Szymonowi Uszakowowi<sup>91</sup>. Z drugiej strony, Kościół uważa za konieczne nadzorować nie tylko ich pracę lecz również i ich samych.

Malarze ikon nie są ludźmi zwykłymi, zajmują wyższą w porównaniu z innymi wiernymi pozycję. Powinni być pokorni i łagodni, obowiązani są do przestrzegania czystości duchowej i cielesnej, stosowania postów, modlenia się i częstego zjawiania się po rady u swego ojca duchowego. Takich malarzy ikon biskupi darzą szacunkiem i otaczają opieką „większą niż prostych ludzi”. Je-

---

<sup>91</sup> Szymon Uszakow (1626–1686), ruskim malarzem ikon starającym się swymi obrazami religijnymi nadać cechy swej epoki za pośrednictwem realizmu przejmowanego z Zachodu. Ponadto pragnął za pośrednictwem ikony przekazać pewien element piękna charakterystycznego dla sztuki świeckiej.

śli natomiast malarz ikon nie spełnia tych warunków, wyrzeka się swojej pracy, to skazuje się na wieczne męki w życiu przyszłym. Są to obwarowania konieczne. W istocie rzeczy malarz ikon sam sobie stawia znacznie większe wymagania, stając się w ścisłym tego słowa znaczeniu ascetą.

Ale, jak to się mówi, nie „dla porządku”. Kościół uważa za stosowne przedstawić malarzowi ikon swój pogląd na jego pracę jako wzniosłe i święte posłannictwo. Stara się on powiązać ze sobą wszystkie dowody świadków, poczynwszy od Pierwszego z nich, Chrystusa, aż do głębin swej misji. Arteria karmiąca ciało Kościoła niebiańskim płynem nie powinna nigdzie ulec zwięźeniu czy zaciśnięciu, a przepisy kościelne mają na względzie właśnie zabezpieczenie swobodnego przepływu łaski od Głowy Kościoła do najmniejszego jego organu. Wprawdzie im bardziej rozgałęziony jest przepływ strumienia krwi świadków, tym mniejsze niebezpieczeństwo dla życia całego ciała Kościoła budzi niedrożność któregoś z naczyń. Mimo to każda ikona-powtórzenie, jedna z tych których miliony wykonują malarze, powinna świadczyć możliwie żywo o prawdziwej rzeczywistości innego świata, niewyrazistość bowiem tego świadectwa, a zwłaszcza jego mylność czy kłamliwość, mogą przynieść nieodwracalne szkody duszom chrześcijańskim, a przeciwnie, jego prawda duchowa może komuś pomóc umocnić się w wierze

Ikony powinno się malować w myśl zatwierdzonych wyobrażeń bytu duchowego, „na obraz, podobieństwo i z zachowaniem istoty rzeczy”. W przeciwnym razie Kościół nie może być pewny, że nie obumierają jego organy. Z tego punktu widzenia zrozumiąły staje się skrupulatny nadzór roztoczony nad ikonami, włącznie z uznawaniem właściwych i odrzucaniem nieodpowiednich przez specjalnie powołanych do tego starostów Ikona staje się ikoną właściwie dopiero wtedy, gdy Kościół uzna zgodność przedstawianego wyobrażenia z wyobrażonym Pierwowzorem lub, inaczej mówiąc, nada imię obrazowi. Prawo nadawania imienia, to znaczy potwierdzania tożsamości przedstawionej na ikonie postaci, należy wyłącznie do Kościoła i jeśli malarz pozwala sobie na zrobienie na ikonie napisu, bez którego, wedle nauki Kościoła, obraz jeszcze nie jest ikoną, w istocie rzeczy jest to równoznaczne z podpisaniem w życiu świeckim oficjalnego dokumentu za inną osobę jej nazwiskiem. O ile rozumiem, praca starostów ikonowych kończyła się umieszczeniem na ikonach, na zlecenie biskupa, imion przedstawionych świętych. Zachowane na wielu ikonach nabite na nich metalowe płytki z niedbale i w pośpiechu wykonanym napisem imienia świętego przy użyciu sadzy i oliwy najwyraźniej nie zostały wykonane przez samego malarza ikon,

lecz mają charakter podpisu naczelnika pod urzędowymi papierami, pisanymi ręką sekretarza lub kopisty. Wolno sądzić, że jest to właśnie upełnomocnienie lub zatwierdzenie ikony przez ludzi sprawujących nadzór nad pracą malarzy.

Nie wystarczy jednak sprawdzać ikony już po ich wykonaniu. Jeśli należy w nich widzieć po prostu naoczne świadectwo wieczności, jak może takie świadectwo pochodzić od człowieka, któremu jest zupełnie obca duchowość. Oto przyczyna, dla której w nieprzestrzeganiu przez ikonografa niektórych reguł życia Kościoła widzi niebezpieczeństwo naruszenia jednolitego charakteru kultu. Stąd wypływają wymagania stawiane malarzowi ikon w jego życiu osobistym. Sformułowano je szczególnie wyraźnie, gdy malarstwo ikonowe osiągnęło swój rozkwit. Dokonano tego w 43 rozdziale postanowień Soboru Stu Rozdziałów<sup>92</sup>.

Postanowienie Soboru głosi, co następuje: „W stołecznym grodzie Moskwie i we wszystkich grodach, z rozporządzenia cara do Metropolity, arcybiskupów i biskupów mających w opiece wszelkie urzędy kościelne. Jeszcze o obrazach świętych, malarzach ikon i innych urzędach kościelnych wedle obowiązujących świętych prawideł. O tym, co przystoi malarzowi ikon, aby gorliwość miał on w kreśleniu cielesnego wyobrażenia Boga Ojca i Jezusa Chrystusa. Zbawiciela naszego i Niepokalanej Matki Jego i wszystkich świętych niebieskich, którzy od wieków mili są Bogu. Malarzowi ikon przystoi skromność, łagodność, nabożność, powściągliwość w mowie, umiarkowanie w wesołości, życzliwość, zgodność, jak najdalsze powinny mu być wszelkie myśli o jakiegokolwiek przemocy, nie może też mieć na sumieniu zabójstwa. Nade wszystko powinien chronić czystość duchową i cielesną od wszelkich niebezpieczeństw, pozostawać do końca życia w stanie bezżennym, żadnym ślubem z kobietą nie wiązać się, nawiedzać swych duchowych ojców możliwie jak najczęściej, ze wszystkiego im się opowiadać i wedle ich wskazówek i nauk żyć, przestrzegając postów, w cnocie, wstrzeźliwości i pokorze, z dala od wszelkiego zgorszenia i rozpusty i z największą gorliwością oddawać się malowaniu wyobrażeń Boga Ojca, Jezusa Chrystusa Pana naszego i Najczystszej Maryi Panny Matki Jego i wszystkich świętych Proroków, i wszystkich świętych Apostołów, i wszystkich świętych męczenników, i wszystkich świętych męczennic, i wszystkich arcypasterzy, i wszystkich świętych ojców na obraz i podobieństwo oraz z

---

<sup>92</sup> Za panowania Iwana Groźnego przeprowadzono wiele reform zarówno państwowych (reforma sądownictwa, reforma administracyjna) jak i kościelnych. Te ostatnie przyjęte zostały przez sobór, który się odbył w 1551 roku, a sprecyzowane zostały w księdze o stu rozdziałach (*Stogław*). Poza omówionymi przez Florenskiego wskazaniami dla malarzy ikon *Stogław* zawierał przepisy unifikujące obrzędy kościelne, określające obowiązki szkół duchownych, regulujące sprawy własności kościelnej.



zachowaniem istoty rzeczy, patrząc na obrazy dawnych malarzy ikon brać przykłady z dobrych wzorców. Jeśli dzisiejsi mistrzowie malarscy takowe przyrzekną i zaczną żyć zgodnie z przykazaniem Bożym i gorliwość w dziele Bożym przejawiać będą, car takowym malarzom okaże swe względy, a arcypasterze w opiece mieć ich będą okazując szacunek większy niż wobec prostych ludzi. Owi malarze mogą też przyjmować czeladników, aby przekazać im wszystkie swe umiejętności i przyuczać ich do życia w cnotliwości i czystości, przywodząc ich do swoich ojców duchowych. Ojcowie duchowi zaś pokierują nimi wedle danych im przez arcypasterzy wskazówek o tym, jak chrześcijanin żyć powinien z dala od wszelkiego zgorszenia i rozpusty i w jaki sposób z uwagą i pożytkiem czerpać nauki należy od swych mistrzów. I jeśli komuś z nich ześle Bóg owe zręczności w rękach, przyprowadzi go mistrz do arcypasterza, a arcypasterz obejrawszy to, co uczeń namalował na obraz i podobieństwo i upewniwszy się, że żyje w czystości i wielkiej pobożności przestrzegając przykazań Bożych, a nie w zgorszeniu i rozpuście, pobłogosławi go, aby i w przyszłości żył w pobożności i świętym owym dziełem zajmował się z gorliwością wielką i oddane mu będzie poszanowanie znacznie większe od tego, które należy się prostym ludziom. Równocześnie arcypasterz daje mistrzowi przestrożę, aby nie polegał ani na bracie, ani na synu, ani na bliźnim swoim, bo jeśli komuś Bóg nie daje owej zręczności w rękach i maluje źle, albo prowadzi zaczyna gorszący tryb życia i podając się za kogoś lepszego, niż jest w istocie, pokazuje obraz czegoś innego niż to, co należało przedstawić, arcypasterz zbadawszy wnikliwie całą sprawę surowo zajmować się malowaniem ikon mu zakazuje, aby innych podobnych jemu malarzy lęk ogarnął i niczego takiego nie śmieli tworzyć, zakaz ten sprawiedliwy również i jego ucznia obejmuje. Jeśli zaś jakiemuś uczniowi ześle Bóg ową zręczność do malarstwa ikonowego, a żyć on będzie wedle przykazań Bożych, zaś mistrz jego zacznie mu z tego powodu czynić zarzuty kierując się uczuciem zawiści, aby szacunek jemu oddawany nie przeszedł na czeladnika, wówczas arcypasterz po zbadaniu sprawy na owego mistrza zakaz sprawiedliwy malowania nakłada, a ucznia owego otoczyć powszechnym szacunkiem nakazuje. Jeśli któryś z owych mistrzów malarskich lub ich uczniów zacznie żyć przeciw prawu Bożemu pogrążając się w pijaństwie, nieczystości i wszelkiego rodzaju rozpuście, arcypasterz może na takowych klątwę rzucić, zakazać im malowania ikon i wszelkiej styczności z nimi, zgodnie z tym, co zostało powiedziane w Piśmie: Przeklęty, kto nie trzyma się nakazów Prawa i nie wypełnia ich. A owym malarzom, którzy malowali ikony nie pobierając przedtem nauk, kierując się własnymi domysłami, i owe ikony sprzedawali tanio

ludziom prostym i nie znającym się na rzeczy, nakazać rozpoczęcie nauki u dobrych mistrzów, aby wiedzieli, jak należy tworzyć na obraz i podobieństwo, i Bóg da, że w ten sposób malować będą obrazy. A jeśli Bóg tego nie sprawi, będą w końcu musieli zaprzestać wykonywania swej pracy, aby obrazami przez siebie malowanymi nie bezczęścili imienia Bożego. A jeśli nie zaprzestaną jej, ściągną na siebie gniew cara i sądzeni będą... I jeśli takowi zaczną mówić, iż z pracy tej żyją i praca ta ich karmi, słowom ich nie przydawać wagi, gdyż nie wiedzą, co mówią, grzechu w swej pracy się nie dopatrując. Nie każdemu bowiem człowiekowi dane jest zostać malarzem ikon. Wielu ludzi powołanych jest przez Boga do innej pracy, również dobrze mogącej ich wyżywić i nie muszą malowaniem ikon obrazowi Boskiemu zniewagi przynosić. Również arcybiskupom i biskupom we wszystkich grodach i monasterach podległych ich władzy zlecić opiekę nad malarzami ikon, aby osobiście oglądali obrazy tamtych. Biskupi zaś wybrawszy na swych ziemiach spośród malarzy ikon mistrzów wybitnych powierza im nad pozostałymi nadzór, aby do pracy ich nie wkrađło się zło i zgorzenie. Jeśli arcybiskupi i biskupi starannie sprawować będą pieczę nad owymi malarzami ikon, którym nadzór powierzyli, i wyróżniać ich będą szczególnymi względami spośród zwykłych ludzi, malarze owi szybko zyskują sobie szacunek zarówno wśród wielmożów jak prostego ludu za wierne przedstawienie postaci na ikonie. I największą troską arcypasterza na jego obszarze powinno być, aby zdolni malarze ikon i ich uczniowie do dawnych wzorów sięgali, a nie czerpiąc z własnej wyobraźni i posługując się domysłami Boskość opisywali. Albowiem Chrystus i Bóg nasz przybrał postać cielesną, którą można opisać, natomiast Boskość Jego jest nie do opisania...”

Ale ta koncepcja wzniesłego posłannictwa malarza ikon wcale nie stanowiła zdobyczy określonych czasów i Kościoła Rosyjskiego. W szczególności tradycja malarstwa ikonowego Kościołów Wschodnich utrwalona w specjalnych poradnikach dla malarzy ikon zaleca im określone postępowanie w takich nawet czysto technicznych czynnościach jak przemywanie starych ikon w celu dokładniejszego przyjrzenia się im. Nie należy tego jednak czynić „po prostu i jak się trafi, lecz z bojaźnią Bożą i należyłą czcią, albowiem praca ta powinna być miła Bogu”.

Słynna *Hermeneia, albo Nauka sztuki malarzkiej* ułożona przez hieromonacha i malarza w jednej osobie Dionizego z Furna<sup>93</sup>, który zebrał i wyłożył tradycje szkoły Panselinowskiej, zaczyna się od wstępu, gdzie autor przedstawia swe poczucie duchowej odpowiedzialności, pobudzającej do ułożenia samego poradnika. Podręcznik ów zawiera ściśle instrukcje dotyczące całego procesu powstawania ikony: poczynając od sporządzenia rysunku konturów, poprzez przygotowanie węgla, kleju i gipsu, samo gipsowanie ikon, pogrubianie nimbów na ikonach, gipsowanie ikonostasu, przygotowanie pulmentu, złączenie ikony i ikonostasu, przygotowanie sankiru, ochrowanie, technikę podmalówek, wykańczanie szat. Ponadto zawiera opis przygotowania różnych farb, wytyczania proporcji ludzkiego ciała, wykonywania fresków, odnawiania ikon itp. Mówiąc o wzorcach, jakie obrazują ikony, podręcznik wyklada, jak komponuje się wyobrażenia z historii Starotestamentowej, odwołując się też do greckich filozofów. Następnie mówi o komponowaniu obrazów z Nowego Testamentu, uwzględniając przypowieści, zwłaszcza zawarte w Apokalipsie i związane z powtórny przyjsciem Chrystusa. A dalej o komponowaniu różnych wyobrażeń Matki Boskiej, Apostołów i innych świętych męczenników, o unaocznianiu myśli przewodniej akatystów<sup>94</sup>, historycznych świąt kościelnych i wzniosłych czynów. Podaje też wskazówki dotyczące kompozycji fresków kościelnych jako całości, a więc, co i jak powinno przedstawiać się w cerkwi o określonej architekturze. *Naukę* kończą dogmatyczne objaśnienia zagadnień ikonografii, wyłożenia dawnych przekazów o wyglądzie twarzy Zbawiciela i Matki Bożej, wreszcie instrukcja, jak ma się przedstawiać błogosławiącą rękę i co należy napisać na takim lub innym świętym obrazie. Książkę zamyka krótka modlitwa autora:

„Bogu Wszchemogącemu dzięki! Skończywszy tę księgę powiadam: Ciebie Panie chwale! I po raz wtóry powiadani: Ciebie Panie mój, wysławiam! I po raz trzeci mówię: Tobie Ojcu Przedwiecznemu wszelka cześć niech będzie oddana!”

Tak skomponowana jest owa wysoce kompetentna *Hermeneia*.

---

<sup>93</sup> Upadek Bizancjum w 1453 roku pociągnął za sobą upadek bizantyńskiej sztuki sakralnej. Odrodzenie jej zaczęło się na przełomie XV i XVI wieku w republice mnichów na górze Athos. Jednym z takich odnowicieli, o którym pisze w swej *Hermenei* Dionizy z Furna (również mnich z Athosu) był Panselinos, który postanowił – jak widać z zachowanych fresków – w tradycyjnych kanonicznych formach zawrzeć współczesne mu doświadczenie estetyczne inspirowane malarstwem włoskim. Powstała w ten sposób nowa wartość estetyczna w sztuce ikonowej. Wykazał to piszący swój podręcznik dla ikonografów w XVII wieku Dionizy z Furna, porównując starobizantyńskie malarstwo sakralne z malarstwem Panselinosa i jego uczniów, których miał na Athosie wielu, gdyż pustelnikom przemówiły do serc malowidła tego artysty.

<sup>94</sup> Akatyst – hymn kościelny, podczas którego nie wolno siedzieć. Pierwszy akatyst ułożono w VII wieku ku czci Matki Boskiej w podzięce za ocalenie Konstantynopola. Akatyst składa się z 24 pieśni (wedle liczby liter alfabetu greckiego). Dzieli się akatyst na dwie części: historyczną i dogmatyczną.

Czyż jednak z układu książki nie odnosi się wrażenia, że czegoś w niej brak, że cała nauka o ikonie zawieszona jest w próżni, że nie jest wewnętrznie spójna i nie wiąże się ściśle z organizacją Kultu, skoro nie uwzględniono, jako nieodzownego warunku, modlitwy? I rzeczywiście tak byłoby, gdybyśmy gwoli jasności wyводу nie pominęli tu samego początku *Hermenei*, a więc tego, od czego właściwie rozpoczyna się nauczanie. Oto „wstępne wskazówki dla każdego, kto pragnie uczyć się malarstwa”: „Ów, który pragnie nauczyć się malarstwa, niech na początek i przez czas pewien ćwiczy się w kreśleniu i rysowaniu nie troszcząc się o wymiary, póki nie nawyknie. Potem niech pomodli się do Pana Naszego Jezusa Chrystusa pod ikoną Hodigitrii. Kapłan, po odmówieniu modlitwy «Błogosławiony Bóg nasz», «Królu niebieski» i innych, pomodli się do Bogurodzicy odmawiając «Milczące usta niegodnych» i troparion<sup>95</sup> Przemienienia Pańskiego, a następnie czyniwszy nad głową jego znak krzyża niech obwieści; «Do Pana naszego modlimy się». Potem przeczyta następującą modlitwę.: «Panie Jezu Chryste, Boże nasz, którego Boska natura jest nieobjęta i dla zbawienia ludzi za sprawą Maryi Dziewicy w sposób niedocieczony oblekła się w ciało, z miłością opisywana może być, jako że święty obraz Najczystszego Wyobrażenia Twego na świętym mandylionie<sup>96</sup> utrwalony jest. Jezu Chryste, któryś z niemocy króla Abgara uleczył, duszę jego oświecił i dał mu poznać prawdziwego Boga naszego, któryś za pośrednictwem Ducha Świętego rozumem natchnął apostoła Twojego i ewangelistę Łukasza do namalowania obrazu Przczystej Matki Twojej trzymającej Ciebie jako Dzieciątko w objęciach swoich i mówiącej: Łaska od zrodzonego ze mnie niech spłynie z tego obrazu. Sam Władco, Boże Wszechmocny, oświeć duszę i obdarz rozumem umysł sługi Twojego (tu wymienia imię i nazwisko) i ręką jego pokieruj tak, aby w bezgrzesznym natchnieniu i prawdzie przedstawiał żywot Twój, Najczystszej Maryi Panny i wszystkich świętych na chwałę Twoją i dla upiększenia i większej wspaniałości świętego Kościoła Twojego i dla odpuszczenia grzechów wszystkim, którzy duchowy pokłon oddawać będą przed świętymi ikonami. A hołd ich będzie tak żarliwy i pełen czci, jakby odnosił się do Pierwowzoru. Uchrońcie nas od wszelkich diabelskich pokus, o których mowa w przykazaniach Bożych, modlitwami Twymi Panno Przczysta, święty apostołe i ewangelisto Łukaszu i wszyscy święci Amen».

---

<sup>95</sup> Troparion – krótki hymn liturgiczny omawiający charakter danego święta.

<sup>96</sup> Obraz z wyobrażeniem twarzy Chrystusa nie cierpiącego, uważany za powstały w sposób nadprzyrodzony.

Po czym następuje usilna ektenia<sup>97</sup> i końcowy odpust<sup>98</sup>. „Po odmówieniu modlitw niech zacznie rysować dokładnie rozmiary i kontury świętych postaci i niech zajmuje się tym przez czas dłuższy, w należyтым skupieniu. Wówczas z Bożą pomocą dobrze zrozumie sens swojej pracy. Wiem to z doświadczenia patrząc na uczniów swoich.” Następnie, wyjawivszy swój zamiar przyjscia z pomocą „wszystkim braciom w Chrystusie współartystom”, prosząc ich równocześnie o modlitwę za siebie, autor książki „słów kilka płynących z miłości kieruje” do uczniów: „A więc żądny wiedzy uczniu, wiedz, że gdy zapragniesz zająć się sztuką, postaraj się znaleźć doświadczonego nauczyciela, którego wnet ocenisz, jeśli będzie cię uczyć tak, jak opowiedziałem to wyżej”. A wyżej mowa była prawie wyłącznie o modlitwie i Dionizy, wyrażając powszechną opinię malarzy ikon, dopatruje się rękojmi powodzenia nauczania w pełnej czci pobożności. Taka atmosfera towarzyszyła twórczości malarzy ikon jeszcze w pierwszej połowie XVIII wieku, gdy zeświecczenie całego życia, również kościelnego, nie osiągnęło swojego punktu szczytowego. Duch pobożności i szczególna religijność do dziś żywe są wśród rosyjskich malarzy ikon, zakładających całe wioski i z pokolenia na pokolenie, na przestrzeni wieków przekazujących sobie nawzajem, z ojca na syna, zarówno duchowy zapal do świętego dzieła, jak też tajniki malarstwa ikonowego i związanych z nim procesów wytwórczych. Jest to zamknięty w sobie, szczególny świat świadków. I dziś jest on taki, trudno sobie nawet wyobrazić, jak owo uduchowione środowisko, z którego rozchodziło się po całym organizmie Kościoła świadectwo niebiańskiego piękna, wyglądało dawniej, gdy całe życie było oparte na pierwiastkach duchowych, koncentrując się wokół świętych sakramentów Chrystusowych.

W organizacji Kultu ani formy malarskie, ani sami malarze ikon nie są czymś przypadkowym. Nie można przecież powiedzieć, że Kult szuka jednych i drugich z zewnątrz, nie polegając na własnych swoich siłach. To Kult właśnie odkrywa święte wyobrażenia, on też wychowuje i kształci malarzy ikon. Wolno przeto uznać, że owe święte obrazy wykonywane są przez owych służebników kościelnych nie jakimiś obcymi metafizyce Kultu sposobami i nie przy zastosowaniu dowolnych i nie służących świętemu celowi środków materialnych. Ani technika malarstwa ikonowego

---

<sup>97</sup> Ektenie są to modlitwy do Boga o spełnienie szczególnych próśb (o zdrowie, za przełożonych, za władze duchowne itp.). Istnieją cztery zasadnicze typy ektenii: wielka (zawdzięcza swą nazwę dużej ilości próśb w niej zawartych), mała, błagalna i usilna (nazwana tak dlatego, że po każdej prośbie trzykrotnie powtarza się prośbę o zmiłowanie Boskie).

<sup>98</sup> Odpustem nazywa się końcową modlitwę o charakterze błogosławieństwa. Odmawia ją kapłan przed wyjściem wiernych ze świątyni.

ani stosowane materiały nie mogą być przypadkowe w odniesieniu do Kultu, nie mogą przypadkowo trafić się Kościołowi na drodze jego historycznego rozwoju, nie mogą też być niezauważalne, a tym bardziej z powodzeniem zamienione przez inne sposoby i inne materiały. Jedne i drugie są w sztuce dość istotnie związane z zamysłem artysty i nie sposób uznać ich za coś umownego i dowolnego, coś, co przedostało się do dzieła na skutek zewnętrznych w stosunku do jego artystycznych założeń przyczyn. Tym bardziej, nieskończenie bardziej dotyczy to tej sztuki, w której, jako objawiającej duchową naturę ludzkości, w ogóle nie do pomyślenia jest coś przypadkowego, subiektywnego, dowolnego, niestałego. Obszar tej sztuki zamknięty jest w sobie nieporównywalnie bardziej, niż jakikolwiek inny i nic, co obce, żaden „ogień inny” nie może przedostać się na ów najświętszy stół ofiarny. Trudno sobie nawet wyobrazić, choćby tylko ze względów formalno-estetycznych, aby ikona mogła być namalowana czymkolwiek, na czymkolwiek i za pomocą dowolnych metod. Niemożliwość czegoś takiego staje się tym wyraźniejsza, gdy uświadomimy sobie duchową istotę ikony. W samych metodach malarstwa ikonowego, w technice wykonywania ikony, w zastosowanych materiałach, w fakturze obrazu zawarta jest metafizyka, dzięki której ikona żyje i trwa. Przecież sama substancja, same materiały, które stosuje się w danym rodzaju czy w danej formie sztuki, są symboliczne i mają swe konkretno-metafizyczne własności, dzięki którym sztuka odnosi się do jakiegoś bytu duchowego. Zostawmy jednak porządek symboliczny jako taki i rozpatrzmy zagadnienie na płaszczyźnie zewnętrznego, powierzchniowego doświadczenia, jednakże w przekonaniu, że nie ma niczego zewnętrznego, co nie byłoby przejawem wewnętrznego.

A więc w konsystencji farby, w sposobie jej nakładania na daną powierzchnię, w mechanicznej i fizycznej strukturze samej powierzchni, w chemicznych i fizycznych właściwościach składników, które wiążą farby, w zestawie i gęstości rozpuszczalników i samych farb, w lakierach i innych środkach utrwalających namalowane dzieło, nie mówiąc o wielu innych „materialnych przyczynach”, w sposób bezpośredni wyraża się owa metafizyka, owo głębokie odczucie rzeczywistości, które wyrazić pragnie danym dziełem twórcza wola artysty. I jeśliby nawet owa wola w instynktownym posługiwaniu się takimi właśnie „materialnymi przyczynami” działała podświadomie, jak podświadomie stosuje artysta taką lub inną formę, nie tylko nie przemawiałoby to przeciw metafizycznemu wymiarowi twórczości artystycznej, lecz, na odwrót, skłaniałoby do upatrywania w niej czegoś dalekiego od samowoli rozumu, jakiegoś przedłużenia twórczej działalności podstawowych sił organizmu, z których ukształtowane jest artystycznie nasze ciało. Owego wyboru

materiału, owego „doboru przyczyn materialnych” dzieła nie wyznacza samowola jednostki ani wewnętrzne rozumienie i czucie danego artysty, lecz rozum historii, ów zbiorowy rozum narodów i czasów, określający cały styl epoki artystycznej. Być może da się powiedzieć, że styl i materialna przyczyna dzieła sztuki stanowią jakby dwa przecinające się koła, ale przyczyna materialna dzieła wyraża pod określonym względem lepiej odczuwanie rzeczywistości epoki niż styl, który oddaje właściwie tylko ogólny charakter ulubionych w niej form.

Staje się teraz jasne, że muzyka instrumentalna, nawet muzyka organowa jako taka, niezależnie od kompozycji utworu, jest nie do pomyślenia w liturgii prawosławnej. Jest rzeczą oczywistą, bez potrzeby teoretycznego uzasadnienia, że nie kojarzy się ona w świadomości z całym stylem liturgicznym, narusza zamkniętą jedność liturgii, nawet wówczas, gdy rozpatrywana jest wyłącznie jako zjawisko sztuki lub synteza sztuk. Czyż nie widać bezpośrednio, że muzyka jako taka jest nie do pogodzenia z precyzją, „rozumnością”, piśmiennictwem, z mądrą liturgią Kościoła Prawosławnego, że więc nie może dostarczyć dźwiękowego materiału jego sztuce muzycznej. Czyż nie odbiera się bezpośrednio dźwięku organów jako czegoś zbyt soczystego, zbyt zagęszczonego, zbyt obcego klarowności i kryształowej czystości, zbyt bezpośrednio związanego z doczesnością ludzkiego istnienia, aby mógł być wykorzystany w swym naturalnym brzmieniu w świątyniach prawosławnych? Staram się przy tym niczego tu nie oceniać, a rozpatruję tylko jedność stylu, zaś czy się ją, zawsze jako całość, przyjmie, czy odrzuci – nie jest moją sprawą.

– Mówisz jednak o muzyce, a chciałeś przecież, nawet już zacząłeś, snuć rozważania o substancji sztuk przedstawiających. Nasza rozmowa, o ile sobie przypominasz, dotyczyć miała wyłącznie malarstwa ikon.

– Zgoda, jednak o muzyce zacząłem mówić nieprzypadkowo. Pozwól mi dokończyć, a zaraz zrozumiesz, dlaczego dopuściłem się tej dygresji. A więc mowa była o organach.

Ów instrument muzyczny w sposób istotny związany jest z epoką historyczną, która wyrosła z tego, co nazywamy kulturą Odrodzenia. Mówiąc o katolicyzmie, na ogół zapomina się, że Kościół Zachodni przed i po Odrodzeniu to dwa zupełnie różne Kościoły, że w epoce Odrodzenia Kościół Zachodni przeszedł ciężką chorobę, z której wyszedł bardzo nadwątłony, i choć uzyskał w pewnym stopniu nietykalność, lecz za cenę wypaczenia samej struktury życia duchowego. A powstaje pytanie, jak odnieśliby się do katolicyzmu postrenesansowego średniowieczni rzecznicy idei kato-

licyzmu. Tak więc kultura zachodnioeuropejska wypływa z katolicyzmu Odrodzenia i w świecie dźwięków wyraża się za pomocą organów. Nieprzypadkowo rozkwit sztuki budowy organów przypada właśnie na drugą połowę XVII wieku i pierwszą XVIII wieku, czyli na okres najlepiej wyrażający i obnażający wewnętrzną istotę kultury odrodzeniowej. Nie chcę tu przeprowadzać żadnych analogii, pragnę tylko ustalić znacznie głębszą zależność...

– Zależność między muzyką organową i farbą olejną?

– Zgadłeś. Sama konsystencja farby olejnej jest jakoś wewnętrznie pokrewna oleisto-zawiesistym dźwiękom organów, a tłustość pociągnięcia pędzla i soczystość kolorów w malarstwie olejnym wewnętrznie związana jest z soczystością muzyki organowej. Zarówno kolory te jak i dźwięki są pochodzenia ziemskiego, materialnego. Historycznie rozkwit malarstwa olejnego pokrywa się z rozkwitem muzyki organowej. Niewątpliwie, owe dwie pokrewne sobie materialne przyczyny pochodzą z jednego metafizycznego źródła, dlatego też obie legły u podstaw ekspresji takiego samego sposobu odczuwania świata, choć w różnych dziedzinach sztuki.

– Znów jednak czynię próbę skierowania rozmowy na poprzedni tor, czyli pragnę wrócić do sztuk przedstawiających. O ile cię dobrze zrozumiałem, wypowiedziałeś pogląd, że znaczenie ma cały materiał, w tym również charakter płaszczyzny, w ogóle powierzchni, na którą nakłada się farbę. Sądzę, że tu o przykład byłoby znacznie trudniej. Wydaje się, że skoro płaszczyzny nie widać spod malowidła, nie ma ona żadnego odniesienia do ducha sztuki danego okresu i dlatego może być bardziej lub mniej dowolnie zastąpiona przez inną płaszczyznę, aby tylko dobrze układała się na niej farba, nie odpadała i nie ścierała się. Najwidoczniej ma ona znaczenie wyłącznie techniczne, a nie stylistyczne.

– Nie, to niezupełnie tak... A właściwie, nawet zupełnie nie tak. Właściwości powierzchni w istocie decydują o sposobie naniesienia farby, a nawet o wyborze jej samej. Nie każdą farbę można nakładać na daną powierzchnię: farbą olejną nie można malować na papierze, farbami akwarelowymi na metalu itp. Powiem więcej, sposób nałożenia farby jest istotnie określony przez charakter powierzchni i w zależności od tej ostatniej warstwa farby ma określoną fakturę. I odwrotnie, za pośrednictwem faktury warstwy farby, struktury powierzchni barwnej uzewnętrzniają się właściwości podstawowej powierzchni obrazu. Nie tylko się uzewnętrzniają, lecz ujawniają się w większym nawet stopniu, niż dostrzegalne to było przed nałożeniem farb. Właściwości powierzchni



drzemią, póki jest ona obnażona, budzą się natomiast dzięki nałożeniu na nią farby. Podobnie odzież pokrywając ciało odkrywa jego budowę i za pośrednictwem fałd ujawnia nierówności jego powierzchni, które pozostałyby nie zauważone w bezpośrednim postrzeganiu powierzchni ciała. Wszystkie właściwości powierzchni obrazu, a więc to, czy jest twarda czy miękka, sprężysta czy wiotka, gładka czy szorstka, wchłaniająca farbę czy nie przyjmująca jej, niejako zwielokrotnione, wzmocnione, przekazywane są fakturze obrazu, tworząc swoje dynamiczne odpowiedniki, to znaczy z utajonej pasywnej beczynności przeradzają się w źródła siły wdzierające się w swe środowisko. Podobnie jak niewidoczne pole sił magnesu staje się widoczne dzięki żelaznym opiłkom, tak strukturę powierzchni, jej statykę ujawnia w sposób dynamiczny farba naniesiona na tę powierzchnię, a im doskonalsze jest dzieło sztuki malarskiej, tym bardziej się to unaocznia. Im przenikliwszy jest ów rozum „w palcach i ręce artysty, tym jaśniej pojmuje, bez udziału głowy, metafizyczną istotę wszystkich owych stosunków sił płaszczyzny obrazu i tym głębiej wnika w ich sens, dopatrując się w nim, jeśli dokonał właściwego wyboru materiału, w zgodzie z założeniem stylu, własnej jego duchowej struktury, jego własnego metafizycznego stylu. Zgłębiwszy strukturę powierzchni, ów rozum ręki wyjawia ją za pośrednictwem faktury warstwy nałożonej farby. Dzieje się tak w przypadku stylistycznej zgodności materiału i całego zamysłu artysty. W przypadku niezgodności, wewnątrznie przesądzonej przez naturę rzeczy, w trakcie procesu rozpoznawania owej powierzchni rozumem palców, artysta odpychany jest od niej, jako nie nadającej się, obcej.

Metafizyka płaszczyzny malarskiej...

– Przepraszam, że wtrączę tu pytanie. Czy znaczy to, że dopatrujesz się w naciągniętym na ramię płótnie obrazu renesansowego czegoś odpowiadającego duchowi samej sztuki? Przecież płótno najwyraźniej zaczęło pojawiać się jednocześnie z muzyką organową i farbą olejną.

– Czyż można to rozumieć, powiem mocniej, czyż można to odczuwać inaczej? Przecież charakter owego ruchu, którym nakłada się farbę, ów charakter wielokrotnie powtarzanych ruchów wiąże się ściśle z życiem wewnętrznym człowieka i jeśli życiu wewnętrznemu nie odpowiada, jeśli mu przeczy, powinien być zmieniony – jeśli nie w przypadku pojedynczego artysty, to w sztuce narodu czy nawet narodów, a może i historii. Czyż można sobie wyobrazić, aby dziesiątkami, setkami lat tysiące i dziesiątki tysięcy artystów wykonywało przez całe życie ruchy, które w swym rytmie niezgodne są z rytmem ich dusz? Oczywiście, albo płaszczyzna obrazu zdolna do wywoły-

wania wyłącznie rytmów określonego typu, wyrażających jej dynamikę podporządkowuje sobie artystę zarówno w znaczeniu indywidualnym jak i historycznym, i stanie się on nie tym, kim jest w swej strukturze duchowej; albo na odwrót, artysta – równie w znaczeniu indywidualnym jak i historycznym – pragnąc zachować swój własny rytm, będzie zmuszony do znalezienia sobie nowej płaszczyzny, z nowymi właściwościami, odpowiadającej swoimi rytmami jego rytmom. Artysta albo powinien podporządkować się płaszczyźnie, albo znaleźć w świecie odpowiednią płaszczyznę, nie jest bowiem w stanie zmienić metafizyki istniejącej powierzchni.

Teraz kilka słów o płótnie. Sprężysta i jędrna, pofalowana i podatna na dotyk powierzchnia naciągniętego na ramę płótna czyni płaszczyznę obrazu czymś dynamicznie równoważnym ręce artysty. Zмага się on z nią jak z „żywą istotą”, świadomie uznaje za swoisty fenomen, który może przenosić i obracać dowolnie, a jej oświetlenie i odniesienie do otaczającej rzeczywistości zależą wyłącznie od woli artysty. Nieruchoma, twarda, niepodatna powierzchnia ściany lub deski jest zbyt zwarta, zbyt bezwzględna, zbyt realna dla rozumu ręki człowieka renesansowego. Pragnie on doświadczać siebie wśród ziemskich, wyłącznie ziemskich zjawisk, bez przeszkody ze strony innego świata i wyczuwać dotykiem swa autonomiczność, to, że sam ustanawia swe prawa, bez ingerencji tego, co nie podporządkowane jego woli. Stojąca przed nim twarda powierzchnia przypominałaby mu inne twardości, które przecież pragnie zapomnieć. Obrazom naturalistycznym, wyobrażeniom świata wyzwolonego od Boga i od Kościoła, świata, który sam dla siebie pragnie być prawem, takiemu światu trzeba jak najwięcej soczystej zmysłowości, jak najgłośniejszego świadectwa owych obrazów o sobie samych, a także o zmysłowym bycie, a przy tym nie mogą być one przytwierdzone do nieruchomego kamienia, lecz do powierzchni chybotliwej, wyrażającej naocznie chybotliwość wszystkiego, co ziemskie. Artysta Odrodzenia i całej stworzonej przez tę epokę kultury może wcale nie myślał o tym, co powiedziałem. Ale jego palce i ręka – rozumem zbiorowym, rozumem samej kultury – myślą intensywnie o względności wszystkiego, co istnieje, o potrzebie wyrażenia tego, że ontologiczna mądrość rzeczy zostaje zastąpiona w światopoglądzie epoki ich zjawiskową zmysłowością, o tym, że w rezultacie do człowieka, który uznał siebie samego za pozbawionego bytowości, za względnego i zjawiskowego, w sposób naturalny należy ustanawianie praw w tym świecie metafizycznej ułudy. Perspektywa to właśnie konieczny przejaw takiej samoświadomości, ale nie miejsce tu, by o niej mówić. Charakterystyczne dla tego światopoglądu jest połączenie zmysłowej wyrazistości z ontologiczną nietrwałością bytu, wyrażające się

w dążeniu sztuki do owej soczystej chybotliwości. Pod względem technicznym zapowiadały owo dążenie farba olejna i naciągnięte na ramę płótno.

– A więc w rozwoju sztuki grawiury pragniesz dopatrzeć się jakiegoś związku z duchem czasu? Przecież grawiura pojawiła się na gruncie protestantyzmu. A najwybitniejsi, najbardziej twórczy graficy reprezentowali protestantyzm w różnych jego odmianach. Niemcy i Anglia oto państwa, z którymi głównie wiąże się twórczość w dziedzinie grawiury, akwaforty i pokrewnych dziedzin sztuki.

Czyż jednak nie było grawiury na gruncie katolicyzmu? Pytanie to stawiam, nawiasem mówiąc, nie tyle tobie, co sobie samemu, w zasadzie zgadzając się z tobą.

– Oczywiście, była. Ale znamienne, że w katolicyzmie grawiura i jej pochodne wcale nie pragną być grafiką, a jej zadania wyraźnie nie są zadaniami grawiury, lecz malarstwa olejnego. Katolicka grawiura z owymi tłustymi kreskami imitującymi pociągnięcie pędzla, próbująca nakładać farbę drukarską nie liniowo, lecz pasmowo, jest w istocie rzeczy rodzajem malarstwa olejnego, a nie prawdziwą grawiurą. W tej ostatniej farba drukarska służy wyłącznie jako znak różniący miejsca na powierzchni, lecz nie ma koloru, gdy tymczasem pasmo ma, jeśli nie barwę, to coś analogicznego do niej. Prawdziwa linia grawiurowa jest linią abstrakcyjną, nie ma szerokości, podobnie jak nie ma i koloru. W przeciwieństwie do malarstwa olejnego, które dąży do stworzenia materialnej kopii, jeśli już nie przedstawianego przedmiotu, to choćby kawałka jego powierzchni, linia grawiurowa pragnie doszczętnie wyzwolić się od posmaku danych zmysłowych. Jeśli malarstwo olejne stanowi przejaw zmysłowości, grawiura, oparta na rozumie, konstruuje obraz przedmiotów z elementów nie mających z elementami przedmiotów nic wspólnego, z kombinacji „tak” i „nie” rozumu. Grawiura jest schematem obrazu, zbudowanym wyłącznie w oparciu o prawa logiki – tożsamości, sprzeczności, wyłączonego środka – i w tym sensie wiąże się ściśle z filozofią niemiecką. I tu, i tam chodzi bowiem o rekonstrukcję tez, dedukcję schematu rzeczywistości za pomocą wyłącznie tez i antytez, pozbawionych zarówno składników duchowych jak też zmysłowych danych, a więc chodzi o stworzenie wszystkiego z niczego. Taka powinna być prawdziwa grawiura, a im czystiej, to znaczy bez psychologizmu i zmysłowości, osiąga swój cel, tym wyraźniej przejawia się jej doskonałość jako grawiury. Natomiast w grawiurze powstającej w atmosferze katolicyzmu zawsze mamy do czynienia z próbą wśliznięcia się między „tak” i „nie” przez wpro-

wadzenie elementów zmysłowych. Gotów jestem przyznać wewnętrzne pokrewieństwo prawdziwej grawiury z wewnętrzną istotą protestantyzmu. Powtarzam, istnieje wewnętrzna odpowiedniość między rozumem biorącym górę w protestantyzmie a liniowością środków przedstawiania w grawiurze, tak jak istnieje wewnętrzna odpowiedniość między rozwijanym w katolicyzmie „wyobrażaniem”, by posłużyć się terminologią ascetów, a tłustym piętmem, jakie pozostawia maźnięcie pędzla w malarstwie olejnym. Grawiura pragnie ująć schematycznie swój przedmiot, rekonstruując go za pomocą oddzielnych aktów podziału, nie mających w sobie nie tylko nic kolorowego, ale i dwuwymiarowego. Grawiura to, powtarzam, stwarzanie obrazu od nowa, z całkiem innych elementów, niż te, z których składa się w postrzeżeniu zmysłowym, po to, by obraz stał się na wskroś racjonalnie zrozumiały w każdej części, aby cała jego kompozycja, nie wyłączając światłocieni, w sposób oczywisty wynikała nie tylko z istoty obrazu, lecz też z jego odniesień do środowiska zewnętrznego. Słowem, by był on cały rozłożony na szereg podziałów, szereg określeń przestrzennych, i aby poza owymi aktami rozumu i ich wzajemnymi stosunkami niczego więcej w obrazie nie było. W niemieckiej filozofii idealistycznej, zwłaszcza w kantyzmie, historycy myśli dawno dostrzegli zupełny zanik przestrzeni. Ale czyż Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl i inni zajmowali się czymś innym niż grawiura Dürera? Przeciwnie – wracając do przeciwstawienia linii grawiurowej pociągnięciu pędzla – pociągnięcie pędzla nie stanowi wyrazu dążenia do rekonstrukcji obrazu, lecz do imitowania, do zastąpienia go sobą, a więc nie chodzi o racjonalizowanie, lecz o uzmysławianie, o to, by uczynić z przedstawienia coś jeszcze bardziej porażającego zmysły, niż to jest w rzeczywistości. Pociągnięcie pędzla pragnie niejako opuścić granice płaszczyzny obrazu, przenieść się wręcz w dane bezpośrednio zmysłom kawałki farby, w kolorowy relief, w pomalowany posąg, krócej – imitować obraz, zastąpić go sobą, włączyć się w życie empirycznie, a nie tylko symbolicznie. Odziane w modne szaty barwne posągi Madonn katolickich to granica, do której dąży z natury malarstwo olejne. W przypadku grawiury, by powiedzieć z pewną przesadą, będzie można uznać za jej granice wydrukowany schemat geometryczny czy wręcz wykres równania różniczkowego.

– Wciąż jednak nie wiem, co można byłoby powiedzieć w duchu tych rozważań o płaszczyźnie obrazu w sztuce grawiury. Przedstawia mi się ona jako coś przypadkowego, nie związanego z samą pracą artysty. Farbą olejną rzeczywiście nie można malować na dowolnej powierzchni, a fizyczne właściwości płaszczyzny obrazu nieuchronnie odbijają się na charakterze pracy. W sztuce

grawiury jest chyba inaczej. Przecież grawiura może być odbita, z grubsza mówiąc, na dowolnej płaszczyźnie i nie ma to wpływu na charakter odbitki. Może to być jeden z niezliczonych gatunków papieru, jedwab, kość, drzewo, pergamin, kamień, a nawet metal – wszystko to nie ma właściwie żadnego znaczenia dla artystycznej kompozycji grawiury. Mało tego, również farba jest tu w większym lub mniejszym stopniu bez znaczenia i można ją zastąpić inną. Jeśli nawet niedopuszczalne są różne konsystencje, to w każdym razie dopuszczalne są różna kolory. Ta umowność dwóch głównych materialnych przyczyn obrazu grawiurwego – płaszczyzny i farby – powstrzymuje mnie przed uznaniem za słuszne wszystkiego, co powiedziałaś wyżej, choć, jak mogłeś zauważyć, przyswoiłem sobie twój sposób rozumowania...

– Uważam, że jest właśnie odwrotnie, tyle że nie kończysz właściwie rozpoczętych myśli. Przecież w owej dowolności farby i powierzchni obrazowej grawiury tkwi ta sama zamiana, ten sam fałsz, jaki tkwi w protestanckiej doktrynie wolności sumienia czy w protestanckim odrzucaniu tradycji kościelnej, a właściwie ogólnoludzkiej tradycji.

Co to jest odbitka? Arkusz papieru. A więc coś najbardziej nietrwałego, co tylko można sobie wyobrazić. Można go zmiąć i porwać, nasiąka wodą, marszczy się pod wpływem ognia, pleśnieje, nie da się go nawet wyczyścić – jednym słowem, symbol nicości. A na tym najbardziej nietrwałym materiale widnieją grawiurkowe kreski! Nasuwa się więc pytanie, czy możliwe jest wykonanie owych kresek na papierze? Oczywiście, że jest to niemożliwe. Już sam wygląd owych linii wskazuje, że zostały wykonane na bardzo twardej powierzchni, którą jednak przezwycięża, rozdrapując i rozrywając, ostrze rylca lub igły. W grawiurze charakter kreski przeciwstawia się właściwościom powierzchni, na którą została ona naniesiona. Owa sprzeczność sprawia, że zapominamy o prawdziwych cechach papieru i uznajemy go za materiał bardzo twardy. Z punktu widzenia estetyki jesteśmy skłonni uznać, że papier ma trwałość znacznie większą, niż jest to w istocie. A fakt, że kreski nie mają głębokości, każe nam sądzić, iż siła grawera jest nieskończenie większa niż w rzeczywistości, skoro widzimy, że ręka jego, nawet na tak twardym, nie poddającym się jej materiale, mimo wszystko pozostawiła ślad. Odnosi się wrażenie, jak gdyby grawer żadnych materialnych zmian na powierzchnię nie wnosił, a działalność jego to przejaw „czystego”, w znaczeniu Kantowskim, rekonstruującego wytwarzania form, które zupełnie swobodnie przyjmuje każda powierzchnia, również w zgodzie z duchem kantyizmu. Odnosi się wrażenie, że owo wytwarzanie

form jest ogólnie przydatne i dlatego odpowiednie dla każdej powierzchni. Wydaje się, że owo wytwarzanie form jest ponad wszelkimi ograniczeniami warunkami środowiska, w którym forma powstaje, a więc jest czyste i tym samym daje pełną swobodę, pełną dowolność w wyborze indywidualnych właściwości powierzchni. Lecz jest to właśnie złudzenie. Zacząć należy od tego, że dziełem sztuki grawiurowej, grawiurą nazywamy to, co w ogóle nie jest grawerowane, nie jest wycinane. Właściwą bowiem grawiurę stanowi metalowa lub drewniana klisza. Zamieniliśmy nazwy i mówiąc o grawiurze mamy na myśli nie ową kliszę, lecz jej odcisk. Owa zamiana wcale jednak nie jest przypadkowa. Tylko na kliszy faktura powierzchni uzewnętrznia się nie jako wyraz woli artysty, a jako konieczne następstwo właściwości płaszczyzny, na kliszy nie występują więc owe zafałszowania percepcji estetycznej, o których była mowa wyżej.

Historycznie biorąc, tak właśnie było. Przecież sztuka grawiury pierwotnie była właśnie sztuką rzeźby w metalu i drzewie, niekiedy w kamieniu, a nie sztuką druku. Przedmiotem sztuki była więc wówczas rzecz z wyciętym na niej rysunkiem, a nie arkusz papieru. Pochodzenie naszej grawiury jest wyłącznie techniczne. Pociągając rzeźbę farbą i odbijając na papierze otrzymywano odcisk. Jednakże owo drukowanie wcale nie stanowiło uwieńczenia twórczości artystycznej, jak obecnie, gdy cała rzecz właśnie w odcisku, lecz wykonywane było gwoli zachowania dokładnej kopii rysunku, aby artysta miał możliwość później powtórzenia rzeźbionego przedmiotu. Podobnie i dzisiaj postępują drzeworytnicy. Na przykład sławni w Sergiejewie Chrustaczewowie, ojciec i synowie, fotografują swoje najlepsze prace, zanim przekażą je osobie, która je u nich zamówiła.

– A więc stosunek grawiury i odbitki został wypaczony. Pierwotnym dziełem sztuki, choć i powtarzalnym, lecz zawsze w sposób twórczy, była rzeźba, klisza, jak byśmy dziś powiedzieli, natomiast odbitka stanowiła tylko służącą do jej odtwarzania matrycę. Później, odbitka stała się dziełem sztuki, które pomnażano mechanicznie, samym dziełem, a w grawiurze zaczęto dopatrywać się wyłącznie służącej do jego pomnażania matrycy, która nikomu, oprócz drukarza, nie była potrzebna i której nikt oprócz niego nie widział.

W celu wyjaśnienia naszych stanowisk najlepiej będzie, gdy genealogię grawiury ujmiemy w następujące zestawienie:

*Tesserae hospitales* starożytności lub to, co wówczas nazywano „symbolami” – przełamany przedmiot, którego części przechowywano jako dowód zawartego paktu



Przełamana moneta zakochanych itp, (jak, na przykład, w *Łucji z Lammermooru* Waltera Scotta)



Nadpiłowany przedmiot służący jako rewers czy pokwitowanie (pałeczek tego rodzaju używa się u nas na wsi, na przykład w guberniach Jarosławskiej i Tambowskiej, można je zobaczyć w jarosławskim muzeum gubernialnym; podobnych bambusowych pałeczek używają również Chińczycy)



Jarłyk chanów tatarskich (odcisk nogi w wosku), daktyloskopijne dowody w sądownictwie itp.



Pieczęć i jej odcisk – w wosku, laku lub ołowiu – wypukły



Pieczęć i jej odcisk sadzą lub farbą



Rycie w metalu i drzewie w celu ozdobienia ich



Próbne odciski farbą w celu utrwalenia rysunku rzeźby



Samoistne odciski (odbitki), metaloryt i drzeworyt jako odnoga sztuki drukarsko-graficznej

– To wszystko prawda. Lecz wracając do naszych rozważań, w czym przejawia się konkretnie więź grawiury z protestantyzmem? Przede wszystkim w tym, że owa dowolność w wyborze płaszczyzny pod obrazem czyli papieru, i materiałów do jego wykonania, czyli farb, odpowiada protestanckiemu indywidualizmowi, protestanckiej wolności lub, ścisłej, dowolności. A na dowolnie wybranym materiale rzekomo czysty rozum nakreśla swoją, na wskroś racjonalną, pozbawioną wszelkich uczuć, rekonstrukcję rzeczywistości – religijnej lub świeckiej, co w danym przypadku

nie ma znaczenia. Na dowolnie wybrany materiał nakłada się schematy nie mające z nim nic wspólnego, a demonstrując swą wolność jako samookreślenie się, rozum ów podporządkowuje sobie wolność wszystkiego tego, co znajduje się w jego zasięgu, samookreślając się deprecz prawo do samookreślania się świata i obwieszczając swe prawa nie uważa nawet za stosowne wysłuchać choćby praw stworzeń, którymi rządzą się one jako prawdziwie rzeczywiste. Protestancki indywidualizm stanowi mechaniczne odciskanie na całym bycie własnej kliszy, beztreściowej, skonstruowanej z czystych „tak” i „nie”. Lecz owa wolność wyboru w istocie rzeczy jest wolnością pozorną. Nie ze względu na to, że czynność duchowego i rozumowego nauczania może być zastosowana wobec wszelkiej indywidualności (w owej elastyczności zastosowania, umiejętności przeprowadzenia wszystkiego w zgodzie z daną rzeczywistością należałoby się dopatrywać prawdziwej, to znaczy twórczej wolności), lecz dlatego, że w samym zastosowaniu po prostu lekceważy wszelką indywidualność, albowiem zawczasu przygotowała pieczęć, która ma być nałożona na każdą duszę bez żadnej różnicy. Protestancka wolność to przemoc narzucona siłą za pomocą słów o wolności, które nagrane zostały na wałku fonografu...

– A narzędzie?

– Chcesz zapytać; projekcją jakiej zdolności wewnętrznej, którą posłużył się duch protestantyzmu, jest dłuto i igła grawera?

– Właśnie.

– Rozsądek to swoista zdolność, którą przyswoił sobie protestantyzm, albo, mówiąc dokładniej, którą uznano za taką. Dla innych – rozsądek pod postacią rozumu. Na użytek własny – wyobrażenia, jeszcze bardziej rozpalona niż w katolicyzmie, duchowo rozżarzona i urzekająca, zmagająca się z płaszczyzną nieźrównanie bardziej bytową, niż wydaje się to innym, a w ogóle bardziej bytową niż w katolicyzmie.

– Lecz na czym polega owo „duchowe rozżarzenie” wyobraźni, jak się wyraziłeś?

– Jak to na czym? Czy nie zauważasz dążności owego wlotu fantazji, dzięki któremu stworzone zostały systemy filozoficzne na gruncie protestantyzmu? Zarówno Boehme jak i Husserl, ludzie wyraźnie dalecy sobie typem duchowości, a w ogóle wszyscy filozofowie protestanccy budują zamki powietrzne z niczego, aby później zahartować je w stal i nałożyć okowy na cały żywy orga-



nizm świata. Nawet opanowany Hegel pisze w intelektualnej furii, w upojeniu, i poważnie należy traktować spostrzeżenie Jamesa, że w upojeniu podtlenkiem azotu świat przyjmujemy i myślimy po heglowsku. Protestantcka myśl to upojenie na użytek własny, proklamujące trzeźwość, którą innym narzucić należy siłą.

– Ale pora wrócić do naszego punktu wyjścia. Mówimy przecież o malarstwie olejnym i grawiurze wcale nie gwoli ich samych. W czym więc wyraża się ów wewnętrzny związek malarstwa ikonowego od strony technicznej, z jej zadaniami duchowymi?

– Krótko mówiąc, malarstwo ikonowe to metafizyka bytu – nie metafizyka abstrakcyjna, lecz konkretna. Podczas gdy malarstwo olejne nadaje się najbardziej do przekazywania zmysłowo danego świata, a grawiura jego wyabstrahowanego schematu, malarstwo ikonowe istnieje jako zjawisko unaoczniające metafizyczną istotę tego, co przedstawia. Jeśli więc malarskie i grawiurkowe środki plastyczne wypracowane zostały właśnie w wyniku odpowiednich potrzeb kultury i stanowią niejako syntezę odpowiednich poszukiwań wypływających z ducha kultury swojego czasu, środki techniczne malarstwa ikonowego stanowią wyraz konieczności przedstawienia konkretnej metafizyczności świata. Malarstwo ikonowe nie rejestruje niczego, co przypadkowe, nie tylko empirycznie przypadkowe, lecz też przypadkowe metafizycznie, jeśli wyrażenie takie, w istocie poprawne i niezbędne, nie razi zbyt naszych uszu.

Oto, grzeszności i marności świata nie należy uznawać za coś empirycznie przypadkowego, zawsze bowiem prowadzą do degradacji świata. Lecz z metafizycznego punktu widzenia, to znaczy ze względu na duchową istotę stworzonego przez Boga świata, grzeszność i marność mogłyby w ogóle nie istnieć, nie widzimy w nich bowiem istoty świata, a tylko jej objawy zewnętrzne. Celem malarstwa ikonowego nie jest wyrażanie tych objawów, przyćmiewających prawdziwą naturę rzeczy. Jego przedmiotem jest sama natura, świat stworzony przez Boga w jego nadprzyrodzonym pięknie. To, co przedstawiane na ikonie, wszystko do najdrobniejszych szczegółów, nie może być przypadkowe i jest obrazem albo odbiciem obrazu, „ektypera” (εκτυπος) świata istnień nadprzyrodzonych, niebiańskich.

– Lecz jeśli myśl ta w zasadzie jest do przyjęcia, to może należałoby ją ograniczyć, dodając „w zasadzie”, „w istocie” itp. Przecież i Platon zadawał sobie pytanie, czy można mówić o „idei włosa”, a więc czegoś znikomego i małego. Jeśli więc ikona stanowi kontemplację idei, czy nie należy

rozumieć tego w odniesieniu do ogólnego sensu ikony, natomiast szczegóły anatomiczne, architektoniczne, rodzajowe, pejzażowe i inne należy oceniać jako zewnętrzne i przypadkowe, w stosunku do idei, środki wyrazu? Czy, na przykład, odzież na ikonach miała jakieś metafizyczne znaczenie, a nie była malowana wyłącznie gwoli przyzwoitości i piękna, jako dająca wielorakie i silne efekty kolorystyczne? Moim zdaniem, w ikonie występuje ze znaczną siłą element dekoracyjny, a niektóre szczegóły i środki nie tylko nie mają znaczenia metafizycznego, lecz nawet naturalistycznego. Myślę przede wszystkim o nimbie i wykończeniu odzieży złotym sztrychowaniem na ikonie *Zbawiciela*. Czyż owo złoto, według ciebie, odpowiada czemuś w tym, co wyobrażone? Wydaje mi się, że po prostu uznawano je – i tak jest w istocie – za piękne, a kościół ozdobiony takimi ikonami cieszy wzrok, zwłaszcza w świetle kolorowych lampek oliwnych.

– Wedle Leibniza, masz rację w tym, co aprobujesz, a nie masz w tym, co negujesz. Lecz nie będziemy mówili tu o tym, co słuszne, lecz o tym, gdzie się mylisz. A więc pierwsza sprawa, dotycząca sensu. Jestem przekonany, że w zasadzie myślisz o metafizyce tak samo konkretnie jak ja, a w ideach dopatrujesz się, tak jak my wszyscy, naocznie kontemplowanego wyobrażenia rzeczy, żywych objawów świata duchowego. Ale obawiam się, że gdy idzie o zastosowanie tych myśli w konkretnych przypadkach, opanowuje cię jakaś nieśmiałość i pozostajesz jakby z uniesioną w powietrzu nogą, nie decydując się na zrobienie już rozpoczętego kroku, lecz nie uznając też za stosowne cofnąć się ku metafizyce abstrakcyjnej, ku idei rozumianej jako sens, którego nie sposób unaocznic. Nawiasem mówiąc, nie należy tu szukać żadnych pośrednich dróg rozumienia, zresztą nie może ich być.

Żywy organizm to całość i nie może w nim być niczego, co nie podlegałoby siłom życia. Jeśli zawierałby w sobie coś martwego, choćby najmniejszego, zburzona zostałaby całościowość organizmu. Organizm istnieje więc wyłącznie jako naocznie uwidoczniająca się siła życia lub tworząca formy Idea. Albo w ogóle go nie ma i wtedy nawet samo słowo „organizm” należy wykreślić ze słownika. To samo jest z organizmem dzieła artystycznego. Jeśli byłoby w nim cokolwiek przypadkowego, świadczyłoby tylko o tym, że dzieło nie zostało zniszczone we wszystkich swoich częściach, nie wyklulo się z gleby i pokryte jest gdzieś grudami martwej ziemi. Odslaniający się konkretnie metafizyczny byt cały powinien odslaniać się naoczności, a odslanianie się jego (czym jest właśnie ikona) we wszystkich szczegółach, stanowiących jedną całość, powinno być

naoczne. Jeśli więc trzeba, by cokolwiek w ikonie pojmować wyłącznie jako abstrakcyjny sens, lub jeśli byłoby tylko czysto zewnętrznym szczegółem o charakterze naturalistycznym lub dekoracyjnym, niweczyłoby to owo odsłanianie się jako całość, a ikona w ogóle nie byłaby ikoną.

W związku z tym przypomniałem sobie rozważania pewnego teologa o zmartwychwstaniu ciała<sup>99</sup>. W swych wywodach czyni on próbę oddzielenia organów potrzebnych w przyszłym życiu od niepotrzebnych, przy czym zmartwychwstać mają tylko pierwsze, drugie zaś mają pozostać w grobie, a w szczególności odnosi się to do organów przewodu pokarmowego. Ale takie twierdzenia całkowicie niszczą żywą, wewnętrzną jedność ciała. Przecież nawet czysto zewnętrznie, jeśli rzetelnie traktować zmartwychwstanie ciała, do czego będzie ono podobne po usunięciu wszystkiego, co „niepotrzebne”, i czy nie przyjdzie wyobrazić sobie przyszłego ciała jako pęcherza ze skóry nadmuchanego eterem? Jeśli ujmować ciało naturalistycznie, wcale nie może jawić się ono jako metafizyczna struktura duchowego organizmu; staje się ono w przyszłym życiu – zarówno w całości jak i w częściach – niepotrzebne. Wszystkie organy należy wówczas unicestwić, a Królestwo Boże pod postacią „ciała i krwi” nie nastanie. I odwrotnie, jeśli ciało ujmuje się symbolicznie, całe ono, we wszystkich szczegółach, naocznie objawia duchową ideę osobowości ludzkiej. Wszystkie organy, tajemniczo przekształciwszy się, zmartwychwstaną jako świadkowie ducha, albowiem każdy z nich, niezbędny w całym zestawie organizmu, nie może żyć i działać bez innych, a sam z kolei potrzebny jest wszystkim innym, w porządku duchowego sensu, służy objawieniu idei, a bez niego objawienie idei poniesie uszczerbek. Ikona jest obrazem przyszłego życia. Pozwala ona (nie będziemy w to wnikać, w jaki sposób) przeskoczyć czas i zobaczyć choćby chwiejne obrazy – „jakby w zwierciadle, niejasno” – przyszłego życia. Obrazy te są na wskroś konkretne, a mówienie o przypadkowości niektórych ich części oznacza nieliczenie się zupełnie z naturą tego, co symboliczne. Jeśli już uznamy za przypadkowy jakiś rodzaj szczegółów, nie będzie

---

<sup>99</sup> Chodzi o Mikołaja Fiodorowa (1828–1903), myśliciela, pod którego przemożnym wpływem znajdowało się wielu pisarzy i filozofów rosyjskich (m.in. zafascynowany jego koncepcjami fizycznego zmartwychwstania ciała był Dostojewski; Lew Tołstoj z kolei opowiadał, że „dumny jest”, iż żyje wspólnie z takim człowiekiem jak Fiodorow; zaś filozof Włodzimierz Sołowiow uważał go „za swego nauczyciela i ojca duchowego”). Swe poglądy wyłożył Fiodorow w dziele *Filozofia wspólnej sprawy (Filozofia obycznego diela)*, w którym pragnął zbudować system filozoficzny oparty na działaniu, a nie na pasywnej kontemplacji. Ową „wspólną sprawą” było właśnie zmartwychwstanie umarłych, którzy dzięki temu właśnie aktowi tak się przekształcają duchowo, że nie będą w stanie później, w nowym życiu, czynić zła. Uważał, że to, co idealne, można z powrotem przekształcić w realne że świat znów stanie się światem. Poglądy Fiodorowa spotkały się z ostrą krytyką zarówno ze strony materialistów jak i idealistów. Od czasu do czasu wciąż odzywają w dyskusjach filozoficznych, zwłaszcza od momentu, gdy Zachód „odkrył dla siebie” tego oryginalnego myśliciela.

żadnych podstaw, aby nie uczynić tego wobec szczegółów innego rodzaju, podobnych do tych, o których mówiliśmy we wspomnianym wyżej rozważaniu o zmartwychwstaniu ciała.

– Czy to więc naprawdę w żadnej ikonie nigdy nie zdarza się nic przypadkowego?

– Tego nie powiedziałem. Wręcz przeciwnie, bardzo często i bardzo wiele w ikonie jest dziełem przypadku. Lecz to, co przypadkowe, może okazać się, zresztą przeważnie tak okazuje się, nie drugorzędne i znikome, jak ów „włos” platoński, jak zechciałeś się wyrazić (chciałbym unikać niedomówień), lecz właśnie pierwszoplanowe i ważne. Na przykład, nie odzież, lecz twarz czy nawet oczy. Jednakże przypadkowa ikona powstaje wyłącznie przypadkowo, w wymiarze historycznym przypadkowo, bądź z braku umiejętności, bądź z ignorancji lub samowoli malarza, który ośmielił się odstąpić od tradycji malarstwa ikonowego wnosząc w rezultacie w duchową symbolikę coś, co jest wytworem „mądrości doczesnej”. Przypadkowe w ikonie nie jest przypadkowym ikoną, lecz jej wykonawcy i jego powtórzeń. Zrozumiałe, że” im ważniejsza jest jakaś część obrazu ikonowego, a więc im większego zaangażowania wymaga jej wykonanie, tym większa możliwość zniekształceń ikony – pod postacią przypadkowych linii i nieuzasadnionych metafizycznie plam barwnych, które dla duchowego znaczenia ikony są tym samym, czym bryzgi błota na szkle okiennym rzucone spod kół przejeżdżającego pojazdu, to znaczy po prostu przeszkadzają nam spoglądać w dal i nie dopuszczają do pokoju światła. Nawet gdy takie zniekształcenia ikony cieszą wzrok, są tylko brudnymi plamami. Ale w końcu może ich się tyle nagromadzić, że duchowa natura ikony stanie się niewidzialna, skąd jednak nie wynika, by taki lub inny rodzaj szczegółów, nie ze względu na swoje wykonanie, a sam w sobie, jako taki, jako niedostępny, był przypadkowy, by nie wyrażał niczego duchowego.

– A odzież?

– Odzież? Jedynie Rozanow<sup>100</sup> zapewnia gdzieś, że w przyszłym życiu będziemy podobno wszyscy nadzy, i dla gestu wrogości wobec Kościoła i wobec samej idei zmartwychwstania pojawia się u niego niespodziewanie napad wstydlivosti, w której imię odrzuca dogmat Zmartwych-

---

<sup>100</sup> Wasyli Rozanow (1856–1919), skandalizujący zarówno w życiu jak i w twórczości pisarz i filozof. Naturę skłoną miał do wszelkiej przekory, co uzewnętrzniał w swych poglądach religijnych i społecznych. Jako wielbiciel Dostojewskiego ożenił się w wieku młodzieńczym z byłą przyjaciółką wielkiego pisarza, starszą od niego o dwadzieścia kilka lat. Życie małżeńskie szybko stało się dlań istnym piekłem, a skłonna do dręczenia innych Apolinaria Susłowa nie dawała Rozanowowi rozvodu. W swych wystąpieniach przeciw Bogu często był niemal bluźnierczy. Umarł pojednany jednak z Bogiem, wypowiedawszy się przed śmiercią u Florenskiego. Pochowany jest w Ławrze Troicko-sergiejewskiej.

wstania. Jak ci jednak wiadomo, Kościół głosi właśnie coś przeciwnego, a apostoł Paweł tylko wyraża obawę, by ci z nas, których czyny wypalą się w oczyszczającym ogniu, nie okazali się nadzy (I Kor 3, 13). Jeśli Rozanow sądzi zasadnie, że jego osobista odzież jest łatwopalna, wyłączenie sam powinien zatroszczyć się o coś bardziej trwałego, ale nie jest to powód, by oburzać się na „powszechną nagość”. A przecież na ikonach przedstawia się tych, których czyny w sposób oczywisty przetrwają nienaruszone próbę ognia, piękniejąc i uwalniając się od ostatnich śladów ziemskiej przypadkowości. Oni na pewno nie okażą się nadzy. Mówiąc nieco górnolotnie, lecz najdokładniej, odzież ich utkana jest z ich zwycięstw. Nie jest to metafora, lecz wyraz tej myśli, że duchowymi zwycięstwami święci wytworzyli wokół swych ciał promieniującą światłem tkanę, jako najbliższy ciału obszar duchowych energii, a w postrzeżeniu wzrokowym owo rozszerzenie ciała symbolizuje odzież. „Ciało i krew nie mogą osiąść królestwa Bożego” (I Kor 15, 50), a odzież może mieć w tym udział. Odzież jest częścią ciała. W życiu codziennym jest to zewnętrzne przedłużenie ciała, analogiczne do sierści u zwierząt czy upierzenia u ptaków. Odzież przylega do ciała półmechanicznie. Mówię „półmechanicznie” dlatego, że między odzieżą a ciałem zachodzi stosunek znacznie bliższy niż tylko polegający na przyleganiu. Przeniknięta subtelniejszymi warstwami organizacji ciała, odzież stopniowo wrasta w organizm. Natomiast w porządku oglądania sztuki odzież stanowi zjawisko ciała, przejawiające sobą, swoimi liniami i powierzchniami budowę ciała. Zrozumiałe więc, że jeśli ciału przyznamy zdolność portretowego ujawniania metafizyki bytu ludzkiego, to zdolności tej nie możemy odmówić również odzieży, która niczym tuba nakierowuje i wzmacnia słowa świadectwa, którymi ciało głosi swą ideę. Nie chodzi o to, że obnażona postać jest nieprzyzwoita czy brzydka, ale o to, że byłaby pod względem metafizycznym mniej słyszalna, że trudniej byłoby ujrzeć w niej sens rozświetlonego człowieczeństwa. Byłoby tak, powtarzam, nie ze względów moralnych, obyczajowych czy jakich innych, lecz z istoty dzieła sztuki, to znaczy ze względu na widzialny, artystyczny symbolizm ikony. Dlatego właśnie w odzieży w znacznej mierze odbija się duchowy styl epoki. Posłużmy się przykładem drapowania odzieży, fałd.

Historia rosyjskiego malarstwa ikonowego ze zdumiewającą prawidłowością ukazuje wszystkie etapy duchowej ewolucji społeczności kościelnej za pośrednictwem odpowiednio zmieniających się pod względem charakteru fałd odzieży. Wystarczy wpatrzeć się w owe fałdy, aby zrozumieć ducha czasu, który w nich został utrwalony. Archaiczne fałdy XIII i XIV wieku w swym naturali-

styczno-symbolicznym charakterze stanowią przejaw potężnej, choć jeszcze nie uświadomionej, jeszcze zespolonej z tym, co zmysłowe, ontologii. Proste, choć miękkie, jeszcze materialne, częste i drobne, są świadectwem silnych przeżyć duchowych, jeszcze nie scalonych, tak silnych, że przebijających się każde z osobna przez warstwę tego, co zmysłowe. W XV wieku oraz w pierwszej połowie XVI wieku fałdy stają się dłuższe i szersze, zatracając przy tym swoją materialną miękkość. Początkowo, w pierwszej połowie XV wieku, są proste, niezbyt jeszcze długie i zbiegają się ukośnie. W ich charakterze jest coś mineralnego, są czymś na kształt krawędzi i ścian krystalizującej się bryły, a następnie owa surowość, krystaliczna twardość przekształca się stopniowo z upływem czasu w elastyczność roślinnych łądyg i włókien. Pod koniec XV wieku są to już długie, z rzadka pojawiające się, niemal proste, jak gdyby sprężynujące linie, na końcach lekko wygięte, w wyniku czego cała odzież przejawia jakąś prężność energii duchowej, pełnię rozkwitu podporządkowanych sił. Jest to oczywiste, gdyż od XV wieku po wiek XVI przebiega proces duchowego samouświadomienia i samookreślenia się Rusi, proces organizowania całego życia w jednym duchu, proces jednoczenia młodego narodu, proces uogólnienia doświadczeń duchowych w jednym światopoglądzie. Następnie w charakterze fałd uderza rozmyślna prostolinijność, rozmyślna stylizacja, stają się wyrozumowane i abstrakcyjne, a jednocześnie ujawnia się dążenie do naturalizmu. Jeśli nie wiedzielibyśmy nic z historii o czasach Smuty<sup>101</sup>, to wyłącznie na podstawie malarstwa ikonowego, a nawet tylko z samych fałd odzieży, można by określić i zrozumieć duchowe wstecznictwo i upadek średniowiecznej Rusi w stosunku do odrodzonego państwa moskiewskiego. W malarstwie ikonowym drugiej połowy XVI wieku wyraźnie już odbija się czas Smuty jako duchowej choroby społeczeństwa rosyjskiego. Niestety wyzdrowienie w XVII wieku było tylko restauracją, a po rosyjsku – naprawą, zaś nowe życie Rosjanie rozpoczęli dopiero wraz z barokiem...

– Oczywiście, jest rzeczą naturalną uważać fałdy za coś nieobojętnego dla duchowego sensu ikony. Lecz mimo wszystko pozostaje nie wyjaśniony szereg realistycznych środków wyrazu w malarstwie ikonowym. Fałdy, jeśli w ogóle występują, mogą swoim charakterem, jaki by nie był, wyrażać coś duchowego. A wykańczanie złotem, na przykład, sztrychowanie lub nakładanie pa-

---

<sup>101</sup> Okresem Smuty (słowo to można oddać przez polski „zamęt” czy „bunt”) nazywa się lata nieszczęść i klęsk na przełomie XVI i XVII wieku. Bunt chłopski, głód, pożary i walka o władzę – to wyznaczniki okresu, którego apogeum przypada na rządy Borysa Godunowa (1598–1605) oraz Wasyla Szujskiego (1606–1610)

semek złota na odzież nie wyraża przecież niczego. Trudno traktować to inaczej niż jako ozdobę, niczego sobą nie wyrażającą, oprócz może subiektywnej gorliwości malarza ikon.

– Przeciwnie, tak zwana asystka, czyli inokop, o której mówisz, a więc naklejana w specyficzny sposób seriami nitek, a niekiedy pasemkami, złota folia, stanowi jeden z najbardziej przekonujących dowodów konkretno-metafizycznego znaczenia malarstwa ikonowego. Dzięki temu staje się zrozumiałe, czemu jego charakter, jednorodny na pierwszy rzut oka, w sposób istotny, choć delikatnie powierzchniowy, niemal histologicznie zmienia się w malarstwie ikonowym ze stylu na styl. Owa cienka sieć ze złota szczególnie wyraźnie wieńczy ontologiczną strukturę ikony.

– Po cóż jednak na wyobrażeniu złoto, niczemu, poza złotem pod postacią ozdób, nie odpowiadające? Czyż nie jest oczywiste, że charakter jego blasku jest niewspółmierny (nieporównywalny) i niezestawialny z kolorami? Nie bez powodu całe niemal malarstwo zrezygnowało ze stosowania złota, nawet pod postacią proszku, dużo mniej obcą innym kolorom. Zważ proszę, że przedmioty ze złota, a w ogóle wszystkie przedmioty metalowe nie są przedstawione na obrazach za pomocą złotej farby, a w tych rzadkich przypadkach, gdy powleka się je złotem, jest to odrażające, albowiem złota farba leży na obrazie niczym przypadkowo przyklejony kawałek złotej powierzchni, który pragnie się oderwać lub zetrzeć.

– To wszystko prawda. Lecz swoimi zastrzeżeniami wyjaśniasz tylko, a nie wykluczasz z tradycji (jedynie malarstwa ikonowego, wyłącznie malarstwa ikonowego, a nie malarstwa w ogóle) ten środek wyrazu artystycznego, jakim jest asystka i podobne stosowanie złota. Nawiasem mówiąc, gdy poznałem twoje zdanie, należało wnieść maleńką poprawkę do wszystkiego, co zostało powiedziane wyżej. Poza złotem w malarstwie ikonowym stosuje się, co prawda niezwykle rzadko – przy wykańczaniu i w niektórych innych przypadkach – również srebro. Lecz srebru nie poszczęściło się. Od tego faktu w historii techniki malarstwa ikonowego należy właściwie zacząć. Zauważ proszę, że srebro wprowadzane było do ikony na przekór tradycji malarstwa ikonowego. Warto odnotować, że na wyjątkowo okazałych, odświętnych, okolicznościowych ikonach, niewątpliwie dworskiego pochodzenia, wprowadzone jest na równi ze złotem i srebro. Jednakże wrażenie, jakie ono wywiera, to wyłącznie spotęgowanie przepychu. Tym bardziej się to uwydatnia, gdy wykańcza się srebrem maforion Matki Boskiej, na którym nie powinna znajdować się asystka, jest to bowiem wbrew symbolicznemu znaczeniu tej ostatniej. Stanowi to wyraz nadmiernej gorliwości

albo zamawiającego, albo wykonawcy danej ikony okolicznościowej, najczęściej – ślubnej. Podręczniki malarstwa ikonowego i wzorniki w każdym razie nie przewidują, nawet w wyjątkowych przypadkach, srebra na ikonie, wówczas gdy złoto jest w ikonie, by tak rzec, kanoniczne, obowiązkowe. Nawiasem mówiąc, właśnie srebro (a nie złoto, jak słusznie zauważyłeś) nie jest już tak niewspółmierne i wytrzymuje sąsiedztwo kolorów, ma bowiem w sobie coś wspólnego z kolorem niebieskoszarym i częściowo z białym.

Idźmy dalej. W malarstwie ikonowym okresu rozkwitu, w malarstwie ikonowym doskonałym, złoto dopuszcza się wyłącznie w płatkach, to znaczy musi posiadać ono pełnię metalicznego blasku i być zupełnie obce farbie. Jednakże w miarę opanowywania malarstwa tego przez żywioł naturalizmu, przez żywioł rodem z tego świata, złotą folię zastępowano złotem sproszkowanym, to znaczy rozdrobionym na delikatny pył, a więc bardziej matowym, bliższym farbie.

I jeszcze jedno. Mówisz, że złotych i w ogóle metalowych przedmiotów nie oddaje się w malarstwie kolorem złotym. A czyż w malarstwie ikonowym możesz dać choć jeden przykład przedstawiania czegoś złotego za pomocą złota, lub w ogóle metalu za pomocą metalu? Wydawać by się mogło, że jeśli już złoto w ogóle zostało dopuszczone w malarstwie, to czemu nie stosować go jako „upiększenia”, to znaczy do pokrywania pewnych powierzchni, do wyobrażenia przedmiotów posiadających w naturze metaliczny blask, a gwoli złagodzenia go stosować złoto sproszkowane?

– A więc potwierdzasz tylko moją myśl. Znaczy to, że metalu nie stosuje się tam, gdzie mógłby coś wyobrażać, i nie stosuje się go jako takiego, to znaczy w takiej postaci, która ułatwiałaby mu zlanie się z farbami. Znaczy to, że złoto na ikonie rzeczywiście niczego nie wyobraża, a troską malarza ikon jest niejako utwierdzić tego, kto niedostatecznie wrażliwie ogląda ikonę, w odczuciu i myśli, że tak jest w istocie. Wynika stąd, że malarz ikon lub, ściślej, sama tradycja malarstwa ikonowego dużymi literami niejako kreśli na każdej ikonie moje wyjściowe założenia: „Patrzący niech nie poszukuje tego, co przedstawia złoto – złoto jest bezprzedmiotowe”.

– Jest prawie tak, jak mówisz. Lecz „prawie tak” w takich sprawach jest równoznaczne z „całkiem nie tak”. Zadaniem malarstwa ikonowego jest utrzymywanie złota w odpowiedniej odległości od farb i, ukazując pełnię jego metalicznego blasku, zaostrenie kontrastu między nim a farbami do granic ostateczności. Doskonała ikona osiąga to. W jej złocie nie ma śladu tego, co mgliste, materialne, brudne. Jej złoto jest czyste, nie zmaćcone światłowieniem i nie można postawić go w



jednym szeregu z farbami, które odbieramy jako odbijające światło. Farby i złoto ocenia się wzrokiem jako należące do różnych sfer bytu.

Złoto nie ma koloru, chociaż ma walor. Jest abstrakcyjne, w jakimś stopniu stanowi analogię kreski grawiury, choć wiąże się z nią na zasadzie biegunowego przeciwstawienia. Biała kreska w grawiurze jest właśnie biała, nie jest więc abstrakcyjna i stoi w szeregu innych kolorów. Nie można więc w niej dopatrywać się pozytywu odpowiadającego rzeczywiście abstrakcyjnemu negatywowi – kresce czarnej. Pozytywem tej ostatniej jest właśnie złota asystka, czyli czyste światło, w przeciwieństwie do zwykłego braku takowego – sieci grawiurowych kresek. Zarówno złoto jak i kreska grawiurowa są abstrakcyjne, to znaczy niezmysłowe, w pełni oczyszczone z naleciałości psychologizmu, a więc należą do sfery rozumu. Jednakże mimo pokrewieństw dwóch sieci kresek, czarnej na grawiurze i złotej na ikonie, dzieli je przepaść podobna do tej, która dzieli „nie” od „tak”: złota kreska to obecność rzeczywistości, grawiurowa zaś to jej brak.

– Jaką jednak rzeczywistością, ale nie samodzielną, lecz obrazową, jest asystka, jeśli złoto (a sam to przecież przyznajesz) niczemu nie odpowiada?

– Wcale nie mówiłem, że złoto niczemu nie odpowiada. Przecież mowa była, o ile sobie przypominasz, o niewspółmierności złota i farb. A więc obszar tego, co nie odpowiada złotu, ogranicza właśnie to, co odpowiada farbie. To zaś, co nie odpowiadałoby farbie, musi najwidoczniej szukać w sobie innego, aniżeli kolor, środka wyrazu. Na gruncie światopoglądu naturalistycznego całą treść doświadczenia uznaje się za jednorodną, zmysłową, odrzucając rozdwojenie środków wyrazu, jawi się ono bowiem jako jaskrawa nieprawda. Jeśli świat jest tylko światem widzialnym, to środki wyobrażenia go powinny być jednorodne i również zmysłowe. Takie jest malarstwo zachodnie absolutnie wykluczające z kręgu swego doświadczenia wszystko, co ponadzmysłowe, i dlatego nie tylko wyłączające złoto jako środek wyrazu, lecz wręcz wzdragające się przed nim, ponieważ niszczy ono jedność duchowego stylu obrazu. Gdy mimo wszystko zostanie użyte, to w sposób skrajnie przedmiotowy, jako imitacja naturalnego metalu, a wówczas przypomina umieszczanie kawałków gazety, zdjęć fotograficznych czy pudełek po sardynkach na obrazach przez skrajnie awangardowych artystów w niedawnej przeszłości. W takich przypadkach nie sposób rozpatrywać złota jako środka wyrazu, gdyż stanowi tylko rzecz przytwierdzoną do obrazu

– A więc uważasz, że złoto asystki, jako coś analogicznego do kreski sztychu, ma za zadanie rekonstruowanie tego, co jest wyobrażane, mimo że jest ono naocznie dane nam, że chce nadać formę bytu przedstawianej rzeczywistości?

– Nie mamy w sobie protestancko-kantowskiej pychy, która nawet od Boga nie chce przyjąć całej krasy i życia świata, tylko dlatego, że jest ono dane, darowane nam, stworzone dla nas, a nie przez nas. I po cóż nasz rozsądek ma stwarzać sobie świat (nawet gdyby było to możliwe), jeśli dzięki łasce Bożej możemy kontemplować go za pośrednictwem naszych organów cielesnych, to znaczy odbierać go pełnią naszego jestestwa? Z tego punktu widzenia nie negujemy prawdy farb, katolickiej prawdy, choć przy zachowaniu trzeźwości ducha farby same uduchawiają się, stają się przeźroczystsze, czyste, zaczyna je przenikać światło, opuszcza je wszystko, co przyziemne, zaczynają upodabniać się do świecących kamieni, owych ładunków promieni naszej planety.

Istnieje jednakże nie tylko świat widzialny, choćby dany tylko uduchowionemu wzrokowi, lecz również świat niewidzialny – Boskie miłosierdzie, które niczym roztopiony metal spływa w swej Boskiej rzeczywistości. Świat ten jest niedostępny dla zmysłów, a uchwytny rozumem, oczywiście, przy dawnym, kościelnym rozumieniu tego ostatniego słowa. W tym sensie można mówić o konstruowaniu lub rekonstruowaniu rzeczywistości rozumu. Zachodzi jednak głębokie przeciwieństwo między taką rekonstrukcją a rekonstrukcją w protestantyzmie. W ikonie, jak i w kulturze Kościoła prawosławnego w ogóle, konstruowane jest to, co nie jest dane doświadczeniu zmysłowemu, i co, choćby tylko pod postacią schematu, pragniemy przedstawić sobie naocznie, natomiast kultura protestancka, nie wspominając nawet o świecie niewidzialnym, przekształca w schemat to, co dane jest człowiekowi w bezpośrednim doświadczeniu. Z konieczności uzupełniamy poznawanie świata widzialnego, częściowo przyłączając doń wiedzę o świecie niewidzialnym, natomiast w kulturze protestanckiej człowiek usiłuje wyprowadzić z siebie to, co i tak znajduje się przed nim. Natomiast konstruowanie w Kościele prawosławnym urzeczywistnia się nie bez udziału rzeczywistości duchowej – w konstruowaniu rozplywa się samo światło, to znaczy duchowa rzeczywistość w naturze. Złoto, metal, słońce dlatego nie mają koloru, że są prawie tożsame ze światłem słonecznym. Jakże głęboko prawdziwe są słowa, które nieraz słyszałem od W. M. Wasniecowa, że nieba nie powinno przedstawiać się żadną farbą, lecz wyłącznie złotem. Im bardziej wpatrujemy się w niebo, zwłaszcza tuż obok słońca, tym bardziej utwierdzamy się, że nie kolor niebieski powinien stanowić naj-

bardziej charakterystyczną jego oznakę, lecz światłość, wypełnienie przestrzeni światłem, a ową świetlaną głębię można oddać wyłącznie złotem. Farba jest do tego celu zbyt brudna, płaska, nieprzenikalna. W ten sposób z najczystszej światła konstruuje malarz ikon, lecz konstruuje nie to, co popadnie, a wyłącznie to, co niewidzialne, dostępne tylko rozumowi, choć obecne w treści naszego doświadczenia, lecz nie za pośrednictwem zmysłów, i dlatego na obrazie powinno być w sposób istotny oddzielone od wyobrażeń tego, co zmysłowe. Podobnie jest w innych dziedzinach kultury kościelnej prawosławia, zwłaszcza w dziedzinie światopoglądu, gdzie dogmat, jako złota formuła świata niewidzialnego, łączy się, lecz nie miesza z kolorowymi formułami świata widzialnego, należącymi do nauki i filozofii. Natomiast zarówno myśl protestancka jak i protestancka grafika pragną budować swe konstrukcje nie ze światła prawdziwej rzeczywistości, lecz z braku rzeczywistości, z mroku, z niczego (wystarczy tu wspomnieć o filozofii Cohena).

– A więc uważasz, że za pośrednictwem wykończonych złotych kresek asystki wyrażona została metafizyka tego, co zostało wykończone na obrazie? Ontologiczna budowa danej rzeczy, a więc odzieży, książki, tronu, podnóżka, a w ogóle czegokolwiek, ujawnia się w tym, jak jest wykończona? Zrozumiałem bowiem, że w kreskach wykończenia dopatrujesz się niewidzialnych, lecz w jakiś sposób poznawalnych przez nas, a następnie przeradzających się w dostępny dla zmysłów, obraz pierwotnych sił, które tworzą we wzajemnym oddziaływaniu na siebie ontologiczny szkielet przedmiotów. Istotnie, wówczas można by mówić o kreskach wykończenia jako o liniach pola sił, kształtującego przedmiot. Byłyby to uchwytnie rozumem, lecz niewidzialne dla wzroku linie sił grawitacji i napięć. W szczególności kreski wykończenia na odzieży mogą wówczas stanowić system potencjalnych fałd, to znaczy linii, po których tkanina odzieży zaginałaby się, jeśli w ogóle byłoby to miejsce właściwe dla tworzenia się fałd.

– Linie sił, pole sił – porównanie trafne i w pewnym sensie słuszne. W istocie rzeczy, gdyby artysta zapragnął przedstawić magnes i ograniczyłby się wyłącznie do przekazania tego, co widzialne (oczywiście, mówię o widzialnym i niewidzialnym nie w znaczeniu dogmatycznym, lecz życiowym, uproszczonym), to przedstawiłby nie magnes, a kawałek stali. Sama istota magnesu, pole sił, jako niewidzialne, nie zostałoby wyobrażone i pokazane, choć w naszym wyobrażeniu magnesu bez wątpliwości występuje. Co więcej, mówiąc o magnecie myślę, oczywiście, o polu sił, przy którym wyobrażamy sobie i przedstawiamy kawałek stali, a nie odwrotnie – o kawałku stali i polu

sił wtórnie z nim związanym. Jednakże, z drugiej strony, jeśli by artysta narysował, korzystając, na przykład, z podręcznika fizyki, pole sił jako jakąś rzecz, wizualnie równoznaczną z samym magnesem, owym przedmiotem ze stali, to pomieszawszy na obrazie rzecz i siłę, widzialne i niewidzialne, powiedziałby, po pierwsze, nieprawdę o rzeczy, a, po drugie, pozbawiłby siłę tego, co właściwe jest jej naturze – zdolności działania i niewidzialności. Powstałyby wówczas na obrazie dwie rzeczy, z których żadna nie byłaby magnesem. Artysta tworząc obraz magnesu powinien, oczywiście, przekazać zarówno jego pole sił jak i stal, lecz w ten sposób, aby oba przekazy były niewspółmierne i odnosiły się wyraźnie do różnych planów. Stal powinna być przekazana kolorem, a pole sił w sposób abstrakcyjny, aby niepotrzebne było niemożliwe w istocie uzasadnianie, dlaczego przedstawia je taka, a nie inna farba. Nie chcę wskazywać artyście własnej koncepcji tego, jak ma przeprowadzić takie zjednoczenie dwóch nie łączących się planów, lecz jestem głęboko przekonany, że malarstwo może je przeprowadzić.

Najwyższy stopień takiego zjednoczenia nie łączących się planów stanowi wyobrażenie niewidzialnej strony tego, co widzialne, niewidzialnej w wyższym i ostatecznym sensie tego słowa, czyli Boskiej energii, przesycającej to, co widzialne dla oka. Sama owa niewidzialna energia jest najpotężniejszą siłą, jeśli wolisz – jest najpotężniejszym polem sił. Jakże jednak nieskończenie większa od niewidzialnej siły magnesu jest niewidzialna siła Boża, to znaczy nieskończenie bardziej, pod względem ontologicznym, ta ostatnia przewyższa pierwszą, o ileż bardziej jest rzeczywista od wszystkich ziemskich sił. Posługując się analogią można powiedzieć: forma tego, co widzialne, tworzy się właśnie dzięki owym niewidzialnym liniom i drogom Boskiego światła.

– Wydaje mi się jednak, że chciałeś mówić o tym, w czym się różnimy, a cały czas mówisz o tym, w czym się zgadzamy.

– Niezupełnie, albowiem miałeś na myśli zwykłe pole sił, rozumiane przyrodniczo czy fizycznie, ja natomiast posługuję się polem sił wyłącznie jako obrazem i mówię nie o naturalnych, kształtujących formę siłach rzeczywistości, choćby i bardzo głęboko zakorzenionych w naturze odpowiedniej rzeczywistości, lecz o siłach Boskich...

– Czyż jednak każda siła nie jest siłą Boską, jako przez Boga ustanowiona?

– W jakimś sensie jest nią każda, lecz w szczególnym sensie wyróżniamy własne siły Boskie, pochodzące bezpośrednio od Boga. Nawiasem mówiąc, nie miejsce tu na rozważanie istoty takiego rozróżnienia, skoro sam kult zakłada niejako takie rozróżnienie, bez którego cały problem nie może w ogóle powstać. Mamy objawienie natury, czyli objawienie Boga w naturze, a jest też objawienie Boga w bardziej bezpośrednim sensie, podobnie i siła Boża, choć każda siła pochodzi od Boga, może być siłą Bożą w szczególnym sensie. Chciałem tylko zwrócić twoją uwagę, że wykończenie złotymi kreskami na ikonach nie wyraża metafizycznej struktury naturalnego porządku, który również jest Boski, lecz samo w sobie wprost stanowi przejaw energii Boskiej. Przecież złotem na ikonach wykańcza się nie wszystko, co popadnie pod rękę, a wyłącznie to, co odnosi się bezpośrednio do siły Bożej – nie do rzeczywistości metafizycznej, nawet nie do sakralno-metafizycznej, lecz do tej, która odnosi się do bezpośrednich przejawów miłosierdzia Bożego.

Jeśli pominąć owe rzadkie odstępstwa od tradycji kościelnej, przypadkowe i samowolne, asystkę nakłada się przede wszystkim na odzież Zbawiciela, zarówno dzieciątka jak i dorosłego, na wyobrażenie Ewangelii w ręku Zbawiciela jak też w rękach świętych, na tron Zbawiciela, na stolce aniołów w obrazie Przenajświętszej Trójcy, na podnóżki Zbawiciela i Aniołów, jeśli wyobrażają postacie Trójcy Świętej, i w rzadkich przypadkach jeszcze gdzie indziej na najstarszych ikonach, duchowo najbardziej wzniosłych, na przykład na stół ofiarny świątyni. W każdym razie, złoto w sposób wyraźny odnosi się do duchowego złota – do niebiańskiego świata Bożego.

Na ikonach późniejszych wypełnia się złotem, lecz już w proszku i pod postacią farby, puste miejsca na odzieży świętych i niektórych przedmiotach. A i tam przedstawia ono odbłask miłosierdzia niebieskiego, choć z punktu widzenia dogmatyki i na gruncie tradycji malarstwa ikonowego jest wątpliwe, czy można swoistą oznakę Boga przenosić, choćby w złagodzeniu, na świętych. A więc asystka, to wyraźniejsze zastosowanie złota, stanowi nie tyle wyraz ontologii sił w ogóle, co wyraz sił Boskich, nadzmysłowej formy, przesycającej to, co widzialne. Altembas, wedle swego duchowego przeznaczenia, zwłaszcza altembas starodawny, którego wątek stanowiły rzeczywiście złote nici, stanowi widomy obraz owego przenikania Boskim światłem oczyszczonej materii świata..

– Swoimi pytaniami oderwałem naszą rozmowę od właściwego tematu, toteż jako winny pewnego zamieszania poczuwam się do przykrego obowiązku przywołania nas do porządku. To, co

powiedzieliśmy wyżej, odnosi się do jednego z detali techniki malarskiej ikony a mieliśmy przecież zamiar mówić o malarstwie tym jako tendencji ogólnej, stanowiącej wyraz kultury kościelnej. Po omówieniu malarstwa katolickiego i grafiki protestanckiej, nietrudno przewidzieć określoną strukturę duchową techniki malarskiej ikony, powiązanej z kulturą kościelną. Może bardziej przekonujące byłoby prześledzenie owego związku na samym procesie malowania ikony. Czy uważasz to za możliwe?

– Oczywiście. A na dowód nieprzypadkowości ikonograficznych środków wyrazu pozwól, że przypomnę, iż spotykamy je na przestrzeni całej historii Kościoła, a sztuka kościelna wiernie zachowała tradycyjne techniki malarstwa ikonowego sięgające czasów najdawniejszych. Owe środki wyrazu wyraźnie uwidaczniają podstawy ogólnoludzkiej metafizyki i teorii poznania, a więc naturalny sposób postrzegania i rozumienia świata, w przeciwieństwie do sposobu sztucznego, właściwego dla Zachodu, który doszedł do głosu w środkach wyrazu sztuki zachodniej. Weź, proszę, świadectwa z IV i V wieku, jasno pokazujące tożsamość środków wyrazu ówczesnych i późniejszych w tradycyjnym malarstwie ikonowym. Mówiąc o prototypowym znaczeniu (przejścia Żydów przez Morze Czerwone, święty Jan Chryzostom nakazuje przeciwstawić w myśli pojęcie obrazu – *τόπος*, i prawdy – *ἀλήθεια* to znaczy odbicia rzeczywistości i samej rzeczywistości. „A jak wykażesz, że to (czyli przejście przez Morze Czerwone) mogło stanowić praobraz prawdziwego (czyli chrztu)? Gdy dowiesz się, co to jest obraz, i co to jest prawda, wyjaśnię ci również i to.”

Co to jest światłocień i co to jest prawda? Kilka słów należy się obrazom, które wykonują malarze ikon (zauważmy, że utalentowanych malarzy ikon nazywano zarówno u nas jak i w Grecji zoğrafami albo izografami). Często zapewne widziałeś, jak na obrazach przedstawiających dwór królewski na zabarwionym ciemną farbą tle (*κνανούς* – właściwie ciemnoniebieską, koloru nocnego nieba) malarz wykonuje następnie białe linie (*γραμμάι*) i za ich pośrednictwem przedstawia króla, tron królewski, konie, ludzi, którzy się do monarchy zbliżają, giermków i pokonanych wrogów w więzach. Patrząc na owe kontury razem wzięte, nie wszystko rozpoznajesz i nie wszystko rozumiesz; lecz to, że narysowany został człowiek i koń . \*(Luka w rękopisie (przypis redaktora wyd. rosyjskiego).)

– Tak rzeczywiście, jest to dosłowny opis środków wyrazu malarstwa ikonowego XV i późniejszych wieków. Lecz jak wyraża się w owych środkach swoistość światopoglądu kościelnego?

– Przede wszystkim w wyborze płaszczyzny obrazu. Kościelnej ontologii nie odpowiada pofalowana powierzchnia płótna zrównująca ikonę podczas procesu malowania z przemijającymi zjawiskami względnej rzeczywistości. Jeszcze bardziej nie odpowiada jej efemeryczny papier, nadający grawiurze widok jakby żartobliwego przewyciężenia absolutnej twardości. W malarstwie płaszczyzna obrazu sprowadzona zostaje do tego, co względne, w grawiurze rozum i ręka artysty usiłują wznieść się ku temu, co bezwarunkowe. Sztuka kościelna szuka sobie natomiast powierzchni absolutnie wytrzymałej, ale już nie pozornie, lecz istotnie mocnej i trwałej. Wyobrażenie powinno bowiem zawierać element odpowiadający twardości owej płaszczyzny, równy jej pod względem siły i dlatego mogący należeć bezpośrednio do świadomości kościelnej, a nie do poszczególnych osób, element podatnej, indywidualnej, twórczej, niewieściej wrażliwości.

– O ile dobrze cię rozumiem, dopatrujesz się w sztuce Zachodu rozszczepienia malarstwa ikonowego, przy czym pewne jego cechy urzeczywistniły się jednostronnie w malarstwie katolickim, inne natomiast – w grawiurze protestanckiej. Co się tyczy płaszczyzny obrazu, malarstwo ikonowe najwyraźniej urzeczywistnia w istocie roszczenia grawiury. Co się tyczy płaszczyzny, malarstwo ikonowe, chcesz powiedzieć, jest tym, czym chciałaby być grawiura, i to w znacznie większym stopniu. Jednakże taką powierzchnią, twardą i nieruchomą, jest przede wszystkim ściana, kamienna ściana – symbol niewzruszoności bytowej. Z tego punktu widzenia fresk znacznie lepiej spełnia warunki, które tu postawiliśmy, a przecież ikony nie zawsze, a nawet rzadko maluje się na ścianie...

– A na czym?

– Jasne, że na desce.

– Nie. Przecież pierwszą troską malarza ikon jest przekształcenie deski w ścianę. Przypomnij sobie, do czynności podstawowych w procesie malowania ikony należy tak zwana obróbka deski, co praktycznie sprowadza się do lewkasowania. Sama deska jest starannie wybrana, dobrze wysuszona i mająca z przedniej strony pole środkowe pogłębione (kowczeg), wokół którego tworzy się nieco występujące obramienie, a z odwrotnej strony jest wzmocniona poprzecznymi klinami. Na lewkasowanie składa się siedem następujących po sobie czynności. Pierwszą z nich jest wydrapywanie na frontowej powierzchni deski czegoś w rodzaju kratki ostrym narzędziem, sztydłem lub gwoździem. Następnie rozprowadza się na niej dobrze wygotowany niezbyt gęsty klej, aby póź-

niej, gdy przeschnie, nakleić pawołokę, to znaczy kawałek płótna lub tiulu, albo jakiejś rzadkiej konopnej tkaniny. W tym celu deskę pokrywa się klejem, tym razem już gęstszym. Na wierzch pawołoki, dobrze wygładzonej, znów kładzie się klej. Po upływie doby deskę bieli się, czyli rozprowadza się na niej bielidło – dobrze wymieszaną masę składającą się z kleju i kredy. Gdy bielidło wyschnie, w ciągu następnych trzech, czterech dni deskę się lewkasuje, nakładając zaprawę lewkasową około sześciu lub siedmiu razy. Lewkas przyrządza się z bielidła, do którego dodaje się 2/5 gorącej wody i nieco olify, czyli gotowanego oleju lnianego z domieszką kredy. Lewkas nanosi się na deskę gremitką, czyli szeroką szpachlę. Po każdym lewkasowaniu deska powinna dobrze przeschnąć. Następnie dokonuje się licówki zalewkasowanej powierzchni, czyli szlifuje się ją mokrym pumeksem kilka razy, po czym poleruje się ją na sucho, również kawałkiem pumeksu, aby ostatecznie wykończyć jej wygładzenie skrzypem lub, w dzisiejszych czasach, drobnoziarnistym papierem ściernym. Dopiero po tych zabiegach płaszczyzna pod obraz na ikonie jest gotowa. Zrozumiałe, i że jest to po prostu fragment ściany, ściślej – nisza ścienna. Deska ikonowa skupia w sobie wszystkie najlepsze właściwości ściany. Powierzchnia jej ze względu na swoją biel, subtelność struktury, jednorodność i inne właściwości stanowi esencję ściany, dzięki czemu można uprawiać na niej w całej okazałości uchodzący za najszlachetniejszy rodzaj malarstwa, a mianowicie fresk. Malarstwo ikonowe wywodzi się historycznie właśnie z techniki freskowej, a w istocie stanowi najdoskonalszą formę tej ostatniej, jest bowiem wolne od zewnętrznej zależności fresku, od rozwiązań architektonicznych i innych ograniczeń.

– A więc sposób nanoszenia rysunku na powierzchnię ściany za pomocą ostrza, stosowany przez malarzy fresków, niejako wydrapywanie go, zamierzasz interpretować jako grawiurowy element w sztuce kościelnej. Oczywiście, owo wydrapywanie konturów w malarstwie freskowym jest grawiurą, ale co jej odpowiada metafizycznie na utwardzonej powierzchni fresku?

– Tak. Malarstwo ikonowe zaczyna się właśnie od takiej grawiury. Malarz ikon najpierw rysuje węglem lub ołówkiem kopię wyobrażenia, a więc przenosi kontury zgodnie z przekazem tradycji kościelnej, następnie zaś to, co zostało narysowane, grafkuje się grafiją, to znaczy graweruje igiełką umieszczoną na końcu maleńkiej pałeczki. Przecież samo słowo *γράφω* znaczy „rzeźbię”, „wy-skrobuję”, „graweruję”, a słowo *γραφή* oznacza igłę do grawerowania. Owa grafija jest instrumentem dawnym, bardzo dawnym i wpływ czasu sprawił, iż zapominamy, że była ona pierwszym w



ogóle narzędziem w historii sztuk plastycznych. A wykonanie w ten sposób rysunku czyli oznamionowanie deski uchodzi wśród malarzy ikon za najbardziej odpowiedzialną część ich pracy, szczególnie jeśli chodzi o fałdy. Oznamionowanie, albo powtórzenie rysunku z wzornika oznacza przecież przekazanie tłumom wiernych świadectwa Kościoła o innym świecie, toteż najmniejsze nawet odchylenie nie tylko w grubości linii, ale (najdrobniejsza zmiana w ich charakterze może nadać owemu abstrakcyjnemu schematowi inny styl, inną duchową strukturę. Człowiek, który zajmuje się oznamionowywaniem, obarczony jest odpowiedzialnością za przekaz malarskiej tradycji ikonowej jako całości, a więc za prawdziwość świadectwa ontologicznego w najogólniejszym jego sformułowaniu. Rysunek został oznamionowany, lecz na razie jest to czysta abstrakcja, prawie niewidzialny wytwór porządku przyrodzonego. W następnej kolejności ów schemat powinien osiągnąć naoczność, powinien stać się widzialny. Oznamionowana deska przechodzi więc z rąk znamionowacza do rąk innych mistrzów.

– Zapewne „innych”, gdy mowa o seryjnym wykonaniu produkcji masowej. Mam nadzieję, że istoty ikony jako dzieła sztuki owa różnorodność wykonawców nie dotyczy.

– Poruszyłeś niezwykle istotne zagadnienie i przyjdzie powiedzieć słów kilka na temat twoich wątpliwości. Przede wszystkim, ikona nie jest dziełem sztuki, nie jest autonomicznym dziełem sztuki, a jest dziełem o charakterze świadectwa, któremu artyzm potrzebny jest na równi z wieloma innymi właściwościami. A więc to, co lekceważąc nazwałeś produkcją masową, stanowi o istocie ikony, świadectwo powinno bowiem docierać do każdego domu, do każdej rodziny, stać się rzeczywiście powszechne, głosić chwałę Królestwa Bożego w samym środku codziennego życia. Nieodłącznym elementem technik malarstwa ikonowego jest więc szybkość wykonania. Ikony wyrafinowane pod względem malarskim, jak na przykład Stroganowowskie, charakterystyczne były dla okresu, który uczynił ze świątyń przybytki piękna, próżności i kolekcjonerstwa.

Pomówmy jeszcze o poszczególnych specjalnościach wykonawców ikony. Podział pracy poddyktowany jest nie tylko przyczynami zewnętrznymi. Żadnej ikony, nawet wzorcowej, nigdy nie uważano za dzieło twórczości indywidualnej, lecz za coś w sposób istotny należącego do zbiorowego dzieła Kościoła. Nawet gdy z jakichś powodów od początku do końca namalował ikonę jeden człowiek, idealny jakby udział innych mistrzów w jej powstawaniu był sam przez się zrozumiały. Podobnie liturgia; jeśli odprawia ją jeden tylko duchowny, jest aktem wspólnym i idealnie

uczestnictwo w niej biskupa i innych duchownych uważa się za coś oczywistego. Malarz niekiedy jest zmuszony do przedłożenia wykonania części swej pracy komu innemu, lecz wiadomo, że pracuje on indywidualnie. Malarz ikon natomiast odwrotnie, niekiedy zmuszony jest pracować samotnie, lecz wiadomo, że wspólnota jest nieodzownym warunkiem jego pracy. Przecież brak współuczestników procesu twórczego wymagany jest wyłącznie ze względu na zachowanie jedności indywidualnego stylu, dla ikony natomiast najważniejsza jest niezmaćoność wspólnie przekazywanej prawdy. I jeśli nawet do ikony zakrada się coś subiektywnego, jest to równoważone, poszczególni twórcy bowiem wzajemnie korygują swe mimowolne odstępstwa od obiektywizmu. A o to właśnie chodzi.

Zlecenie wykonania rysunku znamionowaczowi, a wypełnienia go kolorami innym wykonawcom pozwala tym ostatnim na rozwinięcie wrażliwości, bez obawy, że zniekształci to tę stronę ikony, która powinna być szczególnie wierna Tradycji. Jednakże ludzi, którzy zajmują się nakładaniem kolorów, dzieli się na tych, którzy pokrywają farbą ciało, i tych, którzy malują części nieosobowe. Podział ten ma bardzo głęboki sens. Przeprowadzony został wedle zasady rozgraniczenia tego, co wewnętrzne, od tego, co zewnętrzne, „ja” od „nie ja”, ludzkiego oblicza, jako odbicia życia wewnętrznego, od tego wszystkiego, co nie jest obliczem, a więc stanowi nieodzowny warunek ujawniania się życia człowieka, a więc od reszty świata jako czegoś stworzonego dla niego. W języku malarzy ikon oblicze nazywane jest osobą, a wszystko inne, a więc tułów, odzież, komnaty, szczegóły architektoniczne, drzewa, skały itp., uznawane jest za nieosobowe. Znamienny szczegół: pojęcie osoby obejmuje również organy drugorzędne pod względem wyrazu, maleńkie odbicia życia naszego ciała – ręce i nogi. W owym podziale całej zawartości ikony na część osobową i nieosobową wyraźnie uwidacznia się starożytny, starogrecki i wywodzący się od ojców Kościoła sposób interpretacji bytu jako czegoś składającego się z człowieka i przyrody. Są to niesprowadzalne do siebie, a zarazem nierozłączne dziedziny bytu. Jest to stan pierwotnej, rajskiej harmonii tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. Natomiast grzech pierworodny naruszył ową harmonię stworzenia, przeciwstawił człowieka przyrodzie, co w sztuce nowożytnej bardzo wyraźnie uwidacznia podział malarstwa na pejzażowe i portretowe. W tym pierwszym człowiek początkowo jest przytłoczony, następnie staje się detalem, aby wreszcie całkiem zniknąć z krajobrazu, a w drugim – wszystko, co go otacza, przestaje być własnym życiem, staje się tylko tłem, aby następnie zniknąć z portretu, w kolejnej fazie znika również ciało, pozostaje tylko wyabstrahowana od

reszty zjawisk życia twarz, która ma być tylko wyrazista. Ikona, przeciwnie, zachowuje równowagę między obu pierwiastkami, choć wysuwa na pierwszy plan osobę, króla i oblubieńca przyrody, oddając równocześnie to, co należne całej przyrodzie jako jego królestwu i oblubienicy. A więc w owym podziale pracy nad ikoną między malarzy fragmentów osobowych i malarzy fragmentów niesobowych należy dopatrywać się nie tylko zewnętrznych przejawów organizacji pracy, lecz również pamiętać o ukazanym za pośrednictwem takiego właśnie podziału wielogłosowym chórze poszczególnych pierwiastków. O innych, niekiedy wyróżnianych specjalistach, a więc rzemieślnikach zajmujących się nakładaniem lewkasu, oliwy, złota, nie będę tu mówić, choć i ich czynności mają wewnętrzny sens.

– Wyraźnie za podstawowe – filozoficznie i technicznie – należy uznać czynności znamionowacza oraz malarzy nakładających kolory. Do kogo jednak należy wykonanie tła ikony?

– Czyli światła, mówiąc językiem malarzy ikon. Zwracam szczególnie twoją uwagę na to znamienne wyrażenie: „ikonę maluje się na świetle”, i ono, jak postaram się wyjaśnić, wyraża całą ontologię malarstwa ikonowego. Światło, które najbardziej odpowiada ikonowej tradycji, złoci się, to znaczy objawia się właśnie jako światło, czyste światło, a nie kolor. Innymi słowy, wszystkie wyobrażenia pojawiają się na złotym oceanie łaski, omywane strumieniami światła Boskiego. W owym oceanie istnieje „wszystko, co się rusza i żyje”, on stanowi obszar prawdziwej rzeczywistości. Dlatego jest zrozumiałe, że złoty kolor jest normą dla ikony. Każda farba przybliżałaby ikonę do ziemi i osłabiałaby w niej widzenie. I jeśli łaska stwórcza jest warunkiem i przyczyną wszelkiego tworu, zrozumiałe, że i na ikonie, gdy oznamionowany jest abstrakcyjnie lub, ściślej, gdy jest przedznamionowany jej schemat, proces urzeczywistnienia zaczyna się od ozłocenia go światłem. Od złota łaski stwórczej ikona się zaczyna i złotem łaski uświęcającej, czyli wykończeniem złotymi kreskami się kończy. Malowanie ikony – owej ontologii naocznej – powtarza podstawowe stopnie Boskiego tworzenia, od nicości, od absolutnej nicości do Nowego Jeruzalem, owego tworu świętego.

– Przychodziło mi również na myśl podobne skojarzenie. Jednakże wiesz... Albo inaczej, wydawało mi się, że ontologia kościelna i Platowska są tak nadzwyczajnie zbliżone do procesu stosowanego w malarstwie ikonowym, a częściowo również starożytnym malarstwie, że ową bliskość koniecznie należy jakoś wyjaśniać. I wiedząc, że platonizm wywodzi się niejako z kultu, że jego

terminologia przede wszystkim jest terminologią misteriów, że jego obrazy mają uświęcający charakter oraz że Akademia Platońska powiązana jest w jakimś stopniu z misteriami w Eleuzis, chciałem widzieć w podstawowych ontologicznych konstrukcjach starożytnego idealizmu przeniesienie w sferę nieba twórczości artystycznej ziemskich artystów. A więc, czy ontologia jako taka nie jest tylko teoretyczną formułą malarstwa ikonowego?

– Jeśli mówić o głębszym wewnętrznym pokrewieństwie jednego i drugiego, na pewno tak. Przecież wiesz, że właściwie wrogo odnoszę się do wyprowadzania różnych czynności nawzajem z siebie, ale nie musiałyby one przedstawiać się jako różne, jeśliby nie były różne w istocie, to znaczy wynikające nie jedna z drugiej, lecz ze wspólnego pnia. Sądzę, że jeden i ten sam byt duchowy odkrywa się przed nami zarówno w teoretycznej formule malarstwa ikonowego pod postacią pojęć, jak też pod postacią farb malarskich, owej kontemplacji za pośrednictwem widzialnych obrazów. W każdym razie istnieje taka odpowiedniość. Gdy na przyszłej ikonie pojawia się pierwszy konkret, pierwszy pod względem wartości i chronologii kolor złoty, wówczas i białe sylwetki wyobrażenia ikonowego otrzymają pierwszy stopień konkretności. Do tej chwili były tylko abstrakcyjnymi możliwościami bytu, nie potencjami w sensie Arystotelesowskim, lecz tylko logicznymi schematami, niebytem w ścisłym tego słowa znaczeniu (*το μη εἶναι*).

Zachodni racjonalizm wyobraża sobie, że można wywieść z tej nicości – coś i wszystko. Inaczej wygląda to w ontologii Wschodu: *ex nihilo nihil* – a coś stwarza tylko Istniejący. Złote światło bytu ponadjakościowego padając na kontur przyszłego wyobrażenia wyjawia je dając możliwość przejścia nicości abstrakcyjnej w nicość konkretną, stania się potencją. Owe potencje nie są już abstrakcjami, nie mają jednakże jeszcze określonych jakości, choć każda istota jest możliwością nie dowolnej, lecz określonej jakości, *το οὐχ ὄν* przekształciło się w *το μη ὄν*. Mówiąc językiem techniki malarskiej, chodzi o wypełnienie powierzchni wewnątrz konturu kolorem, tak, aby zamiast abstrakcyjnie białej sylwetki otrzymać już sylwetkę konkretną lub, ściślej, zaczynającą być konkretnie kolorową. Jednakże nie jest to jeszcze kolor w sensie właściwym, to omalże mrok, prawie mrok, pierwszy przeblysłk światła w ciemności, pierwsze objawienie się bytu w nicości. Ów pierwszy przejaw jakości to kolor ledwie jaśniejący światłem. W odniesieniu do tego, co nieosobowe, ów ciemny kolor – zawsze jednak w odcieniu przyszłego koloru – nosi nazwę koloru odkrywającego. Malarz fragmentów nieosobowych odkrywa więc odzież i inne części nieosobowe

wyobrażenia, kładąc farby plamami na całą powierzchnię obrazu. To bardzo charakterystyczny szczegół, że w malarstwie ikonowym farby nie kładzie się za pomocą pociągnięć pędzla, nie stosuje się też laserowania, podobnie jak nie ma w niej półtonów i światłocieni. Rzeczywistość wyłania się stopniowo wraz z pojawieniem się bytu, nie składa się jednak z części, nie tworzy się dzięki składaniu cząstki do cząstki, jakości do jakości. W tym właśnie malarstwo ikonowe najbardziej różni się od malarstwa olejnego, gdzie obraz powstaje i opracowywany jest w częściach.

Po nałożeniu koloru odkrywającego następuje etap malowania właściwego, to znaczy nakładania na fałdy odzieży i inne szczegóły ubioru tej samej farby, jeśli chodzi o odcień, lecz o większym nasyceniu światłem. Kontury wewnętrzne z abstrakcyjnych stają się wówczas konkretne. Stwórcze słowo ujawniło abstrakcyjną możliwość. Następnie idzie rozjaśnianie części nieosobowych, czyli wyciąganie na plan pierwszy światła danej powierzchni. Rozjaśniania dokonuje się pasmowo. Nakłada się na siebie kolejno trzy pasma farby zmieszanej z bielidłem, przy czym każde następne jest jaśniejsze i węższe od poprzedniego. Trzecie, najwęższe i najjaśniejsze pasmo nazywane jest niekiedy ożywiającym. Wedle innej terminologii, dwa pierwsze pasma nazywają się wykończeniowymi, a trzecie rozjaśniającym. Wreszcie, ostatnim etapem malowania odzieży i niektórych innych detali nieosobowych jest wykończanie złotem; w najdawniejszych ikonach asystką, natomiast w nieco późniejszych – złotem sproszkowanym. Podobnie, rozjaśnienia komnat, górek ikonowych ze skałkami, obłoków przemyślnie pozwijanych, drzew itp. dokonuje się nakładając dwa lub trzy pasma, kończąc pasmem ożywiającym, przy czym farby nakłada się na gorąco, rzadsze niż na odzieży, w przeciwieństwie do oblicza, na które z kolei kładzie się farby gęstsze niż na ubiorach. Rozgraniczenie między światem wewnętrznym, obliczem i zewnętrznym, przyrodą, ustanawia się więc na podstawie stopnia realności odzieży jako bytu pośredniego między dwoma biegunami stworzenia – człowiekiem i przyrodą.

– Mówiąc jednakże o malowaniu ikony, zapomniałeś o najważniejszym – o osobie, i w ogóle o tym, co osobowe. Nawiasem mówiąc, malarstwo od tego właśnie się zaczyna.

– Malarstwo jako takie, tak. Malarstwo ikonowe natomiast na tym się kończy. Ale zanim wyciągniemy odpowiednie wnioski, dla większej wyrazistości przedstawmy poszczególne stadia malowania części osobowych. W zasadzie kolejność czynności jest ta sama co w malowaniu części nieosobowych. Pierwszą z nich, odpowiadającą nałożeniu koloru odkrywającego, stanowi pokry-

cie ikony sankirem. Czynność ta w znacznym stopniu określa podstawowy charakter ikony i jej styl. Sankirem nazywamy podstawowy zestaw farb służących jako podkład. Nie jest to farba w takim lub innym określonym kolorze. Stanowi ona niejako potencję przyszłego koloru oblicza, a ponieważ kolor twarzy może być najróżniejszy, zrozumiałe, że sankir różnych stylów malarstwa ikonowego miał bardzo różne odcienie, jak też posiadał najróżnorodniejszy skład. Sankir bizantyński był szaroniebieski w odcieniu indygo, italo-kreteński był brązowy, w ruskim zaś malarstwie ikonowym XIV–XV wieku stosowano sankir zielony, potem stopniowo coraz ciemniejszy, aby dojść w drugiej połowie XVI wieku do koloru tabaczkowego... Skład sankiru też odpowiednio się zmieniał. I tak, dla przykładu, sankir wtórnych technik stroganowowskich składał się z umbry i bielidla z dodatkiem ochr. Według przepisu Panselinosa, sankir zawierał jedną drachmę bielidla, tyleż samo ochry, tyleż samo farby zielonej używanej do fresków i cztery drachmy farby czarnej. Współczesny sankir składa się ze spalonej umbry, jasnej ochry, niewielkiej ilości sadzy holenderskiej itp. Przesankirowane oblicze stanowi konkretną jego niczość. Gdy sankir wyschnie, kontury oblicza – zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne – powleka się farbą, to znaczy przekształcają się one z czegoś abstrakcyjnego w coś naocznego pierwszego stopnia, dzięki czemu na obliczu zarysowują się poszczególne jego części. Owe linie barwne noszą nazwę opisu konturów. Oblicze w ikonach różnych stylów opisuje się różnymi farbami. Im opis jest barwniejszy, podobnie zresztą jak wyciąganie światła przy malowaniu części nieosobowych, tym dalsza jest ikona od grafiki, tym mniej zawiera elementów grawiurowych, tym odleglejsza jest od racjonalizmu. W XIV wieku opisu konturów dokonywano tylko w niektórych miejscach, jasnoczerwonym kolorem, aby określić kontrast między nim a zielenią sankiru. Z upływem czasu linie opisu stają się coraz ciemniejsze, niemal brązowe, bardziej zwięzłe, choć pozostają miękkie, malarskie w swym charakterze, a dla XVI-wiecznego racjonalizmu charakterystyczna jest twarda, jak gdyby wykonana piórem, czarna, grawiurowa linia opisu. W XVII wieku równoległe do opisu konturu – co prawda, nie tak powszechnie – stosowany jest dobór konturu (w Grecji znany wcześniej), czyli wykonywanie serii białych kresek wzdłuż konturu, na podobieństwo cieni w grawiurze. Należałoby powiedzieć jeszcze, że oczy, brwi, włosy, broda i wąsy malowane są substancją podobną do sankiru, lecz nieco ciemniejszą, nazywaną reftiją. Dalej idzie rozplynnianie (pławka) farb na obliczu, czynność odpowiadająca w malowaniu części nieosobowych rozjaśnianiu. Jasne miejsca części osobowej – czoło, policzki, nos – pokrywa się rzadką farbą w kolorze ciała. W jej skład wchodzi ochra (ugier)

lub, mówiąc językiem malarzy ikon, wochra. Stąd ta czynność w malarstwie ikonowym nosi nazwę wochrowania. Kolor owej wochry zmienia się w zależności od epoki i stylu danej ikony. Różowy w odcieniu jutrzeńki w XIV wieku, brunatno-żółty w XVI wieku, zaś w XVII wieku znów wraca do dawnego różowego, natomiast w XVIII wieku jest już biały, zapewne w wyniku naśladownictwa pudru. Dlatego właściwsza wydaje się być inna nazwa wochrowania, nie związana z określonym barwnikiem, nie stosowana jednak przez malarzy ikon, a mianowicie karnacja. Przez pierwszą dość rzadką warstwę wochry przebija substancja położona między nią a sankirem. Zmiękcza ona ostrość przebijania farb. Tą samą substancją składającą się z minii i ochry lub cynobru wykonuje się czerwień policzków. Następnie nakłada się drugą warstwę ochry, również za pomocą rozplynniania. Jest ona jaśniejsza od pierwszej i dzięki temu, że położona jest na gorąco, uwytadnia czerwień substancji położonej na sankir. Następnie kładzie się trzecią warstwę ochry w najjaśniejszych miejscach, które nazywa się niekiedy ożywiającymi. Wreszcie powtórnie dokonuje się opisu rysów oblicza, rozrysowuje się włosy, a w miejscach najbardziej eksponowanych, zarówno za pośrednictwem światła jak i struktury, wykonuje się bielidłem cieniutkie kreseczki i wąskie pasemka; pierwsze nazywają się – dwizki, a drugie – otmietiny, niekiedy jedno i drugie nazywa się nacinkami (nasieczkami).

W ikonach późniejszych dalsze zmiękczenie przejść między kolorami osiąga się za pomocą cienkich białych kreseczek, tak zwanego doboru konturu (otborki), lecz ze względu na swój charakter ten środek wyrazu jest obcy duchowi technik malarstwa ikonowego, a konieczność zastosowania go wskazuje na to, że wykonawca nie umiał poradzić sobie z rozplynnianiem.

– Czyżby z tego wynikało, że na tym malowanie ikony się kończy?

– Tak, jeśli nie uwzględniamy tego, że ikona posiada duszę – jest nią inskrypcja. Rzeczywiście na tym kończy się malowanie, a nie praca nad ikoną jako taką, ikonę bowiem pociąga się oliwą, to znaczy pokrywa się specjalnie przyrządzonym olejem roślinnym, i zarówno proces jego przyrządzania jak i sposób pokrywania nim ikony to czynności bardzo odpowiedzialne, kryjące zawodowe tajemnice malarzy ikon. Przygotowana i nałożona w określony sposób oliwa z upływem czasu przybiera najróżniejszy wygląd. Nawiasem mówiąc, wielkim błędem współczesnych konserwatorów jest dopatrywanie się w oliwie wyłącznie technicznego środka zabezpieczającego kolory i niewzględnienie jej jako czynnika artystycznego, nadającego kolorom jedność wspólnego tonu i

przydającego im głębi. Jestem przekonany, że różnym stylom odpowiadają charakterystyczne dla nich sposoby nakładania oliwy. Nieraz przychodziło mi obserwować, jak zatracała się jawnie wielka artystyczna wartość ikony po zdjęciu starej oliwy z jej złocistym ciepłem i pociągnięciu nową bezbarwną oliwą, a sama ikona sprawiała wrażenie zagruntowanej pod przyszłe dzieło deski.

– Zapewne i części metalowe, a więc sukienki, korony, częty, ubrus i inne ozdoby przywieszane stanowią z ikoną artystyczną całość?

– W pewnych przypadkach, zwłaszcza w czasach dzisiejszych, malarz ikon w swej pracy uwzględnia metaloplastykę, której nie nakłada się na ikonę tylko gwoli zewnętrznego przepychu. Nie ulega wątpliwości, że również kamienie szlachetne należy włączyć do tej całości. Jednakże w wielu przypadkach sukienka i inne ozdoby stanowiły tylko zewnętrzne upiększenie ikony jako przedmiotu, jako rzeczy. Złoto i kamienie szlachetne to zbyt silne środki symboliki artystycznej, aby posługiwać się nimi mogli drugorzędni rzemieślnicy.

– Prześledziliśmy proces powstawania ikony aż do ostatniej linii wykończenia i nie pominęliśmy chyba żadnej z istotnych czynności. Jednakże...

– Wydaje ci się, że o czymś zapomnieliśmy?

– Osądź sam. Jednym z najważniejszych przedmiotów w nauczaniu malarstwa jest nauka o światłocieniu. Teoretycy malarstwa bodajże czy nie najwięcej miejsca poświęcają właśnie sztuce i sposobom operowania światłowieniem. A dla artystów charakter światłowienia w sposób istotny określa ich indywidualny styl. Naturalne jest więc zdziwienie, że mówiąc o malarstwie ikonowym ani razu nie wspomnieliśmy o światłowieniu.

– Wcale nie zapomnieliśmy o nim, lecz w malarstwie ikonowym nie ma dla niego miejsca. Malarz ikon tą niejasną sprawą nie zajmuje się i światłowieniem, oczywiście, nie operuje.

– Jak to? Ikony pozostają przecież w jakimś odniesieniu do przedmiotów rzeczywistości, a co za tym idzie, malarz ikon nieuchronnie musi przekazać jakoś również grę światła i cieni na owych przedmiotach?

– Wcale nie, malarz ikon bowiem przedstawia byt, a nawet byt uświęcony, cień natomiast nie jest bytem, a po prostu brakiem bytu, a przedstawienie czegoś takiego, to znaczy określenie go



jako coś pozytywnego, jako obecność, jawność bytu, byłoby gruntownym wypaczeniem ontologii. Jeśli świat jest dziełem arcyzmu swego Twórcy, a twórczość artystyczna jest przejawem ludzkiego podobieństwa do Boga, naturalną rzeczą jest doszukiwanie się jakiejś odpowiedniości między twórczością prawdziwą a twórczością na podobieństwo. Naturalną rzeczą jest sądzić, że różne fazy sztuki najbardziej ludzkiej i najbardziej świętej powtarzają podstawowe stadia metafizycznej ontogenezy rzeczy i bytów. Nawet w porządku psychofizjologicznym byłoby co najmniej dziwne przedstawianie tego, w czym dostrzega się po prostu oznaki częściowej słabości czy nawet zupełny brak pewnych wrażeń.

– Nie możesz jednak zaprzeczyć, że w malarstwie przedstawia się cień, szczególnie wyraźnie w akwareli, gdzie miejsc oświetlonych nie pokrywa się farbą, natomiast w zaciemnionych nakłada się farbę. Jest to nieuniknione dlatego, że artysta podąża od światła do cienia albo od oświetlonego do ciemnego. I pod względem metafizycznym najprawdopodobniej nie powinno być inaczej. W porządku bytu jak i w porządku poznania *omnis determinatio est negatio*, aby otrzymać formę, aby dać przedmiotowi indywidualność *determinatio*, trzeba zrezygnować z pełni. Poznanie to analiza, rozkład na części, wyodrębnienie. Człowiek poznaje rzecz jakby wycinając nożycami jej granice w otaczającej ją przestrzeni. Tak samo postępuje malarz. Moim zdaniem, przy takim sposobie działania jest on całkowicie wierny filozofii...

– Odrodzeniowej, owszem. Pod wszystkim, co powiedziałeś, podpisałbym się. Lecz zapominasz, że istnieje również przeciwstawna filozofia, a więc powinna istnieć i odpowiednia sztuka. Doprawdy, jeśliby malarstwo ikonowe nie istniało, należałoby je wymyślić. Lecz ono istnieje i jest tak stare jak ludzkość. Malarz ikon podąża od mroku do jasności, od ciemności do światła. Przecież rozważając technikę malarstwa ikonowego uwzględnialiśmy właśnie tę jego osobliwość: abstrakcyjny schemat, padające światło, dzięki któremu wyłania się kontur stanowiący potencję obrazu i jego koloru. Dalej następuje stopniowe objawianie się obrazu, jego formowanie, podział i modelunek zarysu za pomocą światła. Kolejno nakładane warstwy farby, coraz bardziej jasne, wykończone białymi kresczkami i pasemkami („probiełkami”, „dwizkami” i „otmietinami”), stwarzają w ciemności niebytu obraz, cały ze światła. Malarz pragnie zrozumieć przedmiot jako coś samo w sobie rzeczywistego i [przeciwstawnego światłu. Poprzez swe zmagania ze światłem, a właściwie z cieniem, za pomocą tegoż właśnie cienia ukazuje widzowi siebie samego jako rze-

czywistość. Światło w rozumieniu malarskim jest tylko przyczyną samoujawniania się rzeczy. Przeciwnie, dla malarza ikon samo światło i to, co ono wyjawia, są nierzeczywiste.

Aby uzyskać indywidualność rzeczy – mię musi ona stanowić zaprzeczenia czegoś, dopóki bowiem nie tworzy jej światło, dopóty w ogóle jej nie ma. Konkretem staje się nie na drodze negacji, lecz pozytywnie, w akcie twórczym, w grze światła. Niczego nie było. Dzięki aktowi twórczemu stało się coś, coś pozytywnego, zarodek, zaczątek rzeczy. A przenikany *przez* światło zaczyna się kształtować, modelować, dopóki nie ujawni się jako coś stworzonego dzięki światłu. To, co najistotniejsze, określa formę, jest najbardziej rozświetlone, a to, co mniej ważne, jest mniej rozświetlone. Ściślej mówiąc, to, na czym spoczęło światło, pojawia się w bycie w miarę naświetlania. Byt, konkret, indywidualność to coś pozytywnego. Boskie „niech stanie się światłość” to dla świata rzeczywistnione słowo stworzenia, głos Boży objawia się nam bowiem jako światło, a harmonia niebieska jako ruch gwiazd. Nie bez powodu wielcy poeci dosłuchiwali się w świetle dźwięku. A to, co przez Boga nie zostało dopowiedziane lub wyrzeczone zostało półgłosem, jawi się nam jako mniej świetliste, jednakże wciąż jako światło, a nie ciemność. Zupełnej ciemności, zupełnego cienia wcale nie postrzegamy, nie istnieje bowiem, stanowi abstrakcję. I nie bez powodu pewien wybitny grawer naszych czasów przekazuje – właśnie przekazuje, a nie przedstawia – cienie, podobnie zresztą jak to, co niewidzialne, lecz obecne w świadomości, nie za pośrednictwem farb, lecz abstrakcyjną bielą czystego papieru. Ostatecznie wszystko bowiem sprowadza się do tego, czy wierzy się w ontologiczną pierwotność i samowystarczalność świata, który powstał sam z siebie i sam się rozczłonowuje, czy też wierzy się w Boga i uznaje, że świat został przez Niego stworzony. Malarstwo epoki Odrodzenia, choć nie zawsze w pełni konsekwentnie, służyło właśnie pierwszemu światopoglądowi, malarstwo ikonowe natomiast wybrało za swą podstawę – drugi. Stąd też wynika różnica stosowanych środków.

– Wynika to zresztą z wszystkiego, co powiedzieliśmy dotychczas. Trzeba jednak wyjaśnić, jak należy traktować światło w malarstwie zachodnim, bowiem ono jednak w nim istnieje, choćby jako refleksy świetlne, pod postacią blików.

– Rzeczywiście, jest to istotny problem. Jednakże, aby rozstrzygnąć go sprawiedliwie, należy nieustannie pamiętać, że malarstwo zachodnie we wszelkich swych przejawach, nawet w swych

skrajnych nurtach, jako przeciwieństwo malarstwa ikonowego, nigdy nie było w pełni konsekwentne.

Malarstwo ikonowe to najczystszy wyraz tego rodzaju sztuki, w którym zawsze wynika jedno z drugiego: zarówno substancja jak i powierzchnia, zarówno rysunek jak i przedmiot, zarówno jego przeznaczenie jak i warunki jego kontemplacji. Ta więc wszystkich stron ikony stanowi odpowiednik organicznego i całościowego charakteru kultury kościelnej. I odwrotnie, kultura renesansowa w samej swej istocie jest eklektyczna i pełna sprzeczności. Jest analitycznie rozdrobniona, składa się z przeciwstawnych sobie elementów, z których każdy pragnie wywalczyć sobie samodzielność. Podobnie rzecz się ma ze sztuką renesansową: czerpie ona – w swojej negacji teokratycznej jedności życia – soki za pośrednictwem korzeni osadzonych w średniowieczu i jeśliby odciąć ją od owego podglebia, tradycji, a więc od tego, co utrzymuje ją przy życiu, doszłoby po prostu do jej samounicestwienia.

Posłużmy się najprostszymi przykładami. Czyż wiele zostałoby ze sztuki odrodzeniowej, gdyby odrzucić tematy religijne? Co stanowiłoby siłę napędową jej rozwoju, gdyby wykluczyć inspirację kościelną? Nie miejsce tutaj na rozstrzyganie tych pytań. Chciałem powiedzieć tylko, że nie zawsze i nie we wszystkim sztuka odrodzeniowa wierna jest swemu własnemu pogładowi na światło jako zewnętrzną, fizyczną energię, przeciwnemu pogładowi kościelnemu, wedle którego światło jest siłą ontologiczną, mistyczną przyczyną wszystkiego, co istnieje.

– Chcesz przez to powiedzieć, że w malarstwie zachodnim przedmiot istnieje sam dla siebie, a światło samo dla siebie, a związek między nimi jest wyłącznie dziełem przypadku. Światło jedynie pada na przedmiot i dlatego owe świetlne refleksy, w szczególności zaś bliki, mogą być rozmieszczone dowolnie. Są one przypadkowe wobec przedmiotu, jednakże ich wzajemne stosunki nie są dziełem przypadku, określają bowiem pewien inny przedmiot, właśnie jako przedmiot wśród przedmiotów – źródło światła.

Za pośrednictwem zbieżności perspektywy artysta pragnie wyrazić jedyność widza jako podmiotu, za pośrednictwem światłocieni przedmiotowość źródła światła. Doskonale rozumiem pozytywistyczne, niwelujące zadanie owego malarstwa. Nie istnieje dla niego hierarchia bytów i zarówno padające na przedmiot światło jak i kontemplującą duszę pragnie upodobnić do zewnętrz-

nych przedmiotów, stawiając owe byty na równi z tym, co materialne. Lecz jakże, w rezultacie, sformułować zadania przeciwne?

– Przede wszystkim malarstwo zachodnie samo nie wypełnia swego zadania; jest ono znacznie lepsze niż jego własna myśl przewodnia. Choć uznaje perspektywę, lecz w swych najlepszych dziełach świadomie odchodzi od norm perspektywy. Podobnie rzecz się ma z jedynością źródła światła. Jeśliby malarstwo zachodnie bez reszty uznawało oświetlenie za coś przypadkowego, to znaczy, gdyby nie uznawało światła za coś bytującego, to forma oświetlona – forma jedynie oświetlona, a nie tworzona za pośrednictwem światła – byłaby zupełnie dla nas niezrozumiała. Artysta głosi, że współzależność formy i światła jest przypadkowa, jednakże w istocie rzeczy oporuje światłem nie w sposób dowolny, lecz rozmyślnie je dobierając, czuje bowiem, iż tylko ono daje prawidłowy modelunek formy. Jeden rodzaj oświetlenia ujawnia formę, inny ją zniekształca, co oznacza, wedle tajemnego odczucia artysty, że forma, jako zjawisko widzialne, jest mu dana za pośrednictwem światła, przy czym może być, że jest dana właściwie, może też być dana nieudanie. Cóż jednak innego oznacza owo „właściwie”, jak nie podświadomie tyle co „bytowo”?

– I dlatego, jeśli zachodzi potrzeba, wielki artysta świadomie narusza jedność światłocieni, aby modelunek formy był jak najprawdziwszy.

– Wynika stąd, że owego modelunku form dokonuje się za pośrednictwem światła.

– A nawet ze światła. Ową metafizykę Kościoła w większym lub mniejszym stopniu wyczuwało wielu artystów. Lecz dla tych, którzy byli prawdziwymi artystami, a więc niezbyt surowo przestrzegali wierności wobec nauki renesansowej i ów modelunek światłem traktowali z całą powagą, zagadnienie światłocieni stawało się nieistotne. Rembrandt – to przecież nic innego jak relief wypukły zbudowany z materii świetlnej. Już samo postawienie zagadnienia jedności perspektywy i światłocieni wydaje się w tym przypadku nie na miejscu. Przestrzeń jest zamknięta, natomiast źródła światła w ogóle nie ma. Wszystkie przedmioty stanowią kłębowisko światłodajnych i fosforyzujących substancji.

– Czyż jednak do takiej fosforescencji gnilizny dąży ikona?

– Oczywiście, że nie. U Rembrandta w szczególnie zjadliwy sposób dochodzi do głosu odrodzeniowe ubóstwienie światła, a Rembrandt ma się tak do trzeźwego Holendra, jak Böhme do Kirchoffa czy Hertza.

Malarstwo ikonowe przedstawia przedmioty jako stworzone przez światło, a nie oświetlone przez źródło światła, u Rembrandta natomiast żadnego światła, jako obiektywnej przyczyny rzeczy, nie ma i rzeczy nie są przez światło stwarzane, istotę stanowi tutaj praświatło, samoświecenie się owej pierwotnej ciemności, ów *Abgrund* Böhme. Jest to panteizm, drugi biegun odrodzeniowego ateizmu.

– Ale znamienne, że w przeciwieństwie do włoskiego racjonalistycznego oświetlenia (wyjątek stanowi częściowo magizm Leonarda da Vinci) Północ w ogóle skłonna jest do panteistycznej fosforescencji.

Najbardziej charakterystyczne jest to, że owo samoubóstwienie świata związane jest tutaj z całkowitym odrzuceniem ascezy i aby nastąpiła światłość, wcale nie jest potrzebna świętość, podobnie zresztą jak w całej mistyce germańskiej wzniosłość i wartość pojmowania nie wiąże się ze wzlotem duchowym, wysubtelnieniem ciała. Rubens to jaskrawy przykład owego samoświecenia ciała, tęgiego i ociężałego. Jestem przekonany, że nie będziesz kwestionował tego samoświecenia u Rubensa, jednakże wydaje mi się, że nie zwróciłeś uwagi na bliskie pokrewieństwo zarówno Rubensa jak i Rembrandta z duchową strukturą szkoły holenderskiej. Tajemniczy Rembrandt ma wielu potomków wśród holenderskich twórców martwych natur.

Dość dziwnie pobrzmiwają mi jednak twoje słowa o trzeźwym Holendrze. Owa cudna kiść winogron, brzoskwinie, jabłka, jarzyny i ryby – jeśli to jest naturalizm, czymże w takim razie jest metafizyka? Oczywiście, jest to idea winogron, idea jabłek itd. I wszystko to całkiem po Rembrandtowsku emanuje światłem samo z siebie...

– Owego samoświecenia w martwych naturach nie odrzucam. Jednakże w przeciwieństwie do Rembrandta wyczuwam w stosunku owych owoców i jarzyn wobec rzeczywistości jakieś sacrum. Mają one w sobie coś z malarstwa ikonowego, jest w nich bowiem coś stworzonego za pomocą światła. Tak czy inaczej, nie mamy do czynienia z jednością światłocienia czy jakimś zewnętrznym stosunkiem światła wobec formy. Jak sobie jednak przypominasz, zajmowaliśmy się sprawą

tendencji malarstwa zachodniego. I owej tendencji, a nie malarstwu jako takiemu, przeciwstawiliśmy malarstwo ikonowe, a właściwie jego tendencję, co w danym przypadku nie czyni różnicy.

Malarstwo ikonowe w świetle nie dopatruje się czegoś zewnętrznego w stosunku do *rzeczy*, nie dopatruje się również w nim samoistnych, właściwych tylko dla materii cech. Dla malarstwa ikonowego światło powołuje do życia i tworzy rzeczy. Stanowi ono ich obiektywną przyczynę, której właśnie dlatego nie można uważać za coś zewnętrznego. Jest to transcendentny początek stwarzania rzeczy, za ich pośrednictwem się uzewnętrzniający, lecz na nich się nie wyczerpujący.

– Rzeczywiście, technika i środki wyrazowe malarstwa ikonowego są takiego rodzaju, że tego, co przedstawiane, nie sposób pojmować inaczej niż jako stwarzane przez światło, podstawę bowiem duchowej rzeczywistości tego, co przedstawiane, stanowi światłotwórczy nieziemski obraz, świetliste wyobrażenie, idea. Ale czy jest to wyłącznie wrażenie powierzchniowe, swego rodzaju metafizyczna iluzja, coś w sposób sztuczny i nie przewidziany przez malarza ikon dobudowane do techniki wykonawstwa, czy też rzeczywista metafizyka świadomie wyrażana z pomocą ikony?

– Ale czy twój dylemat jest poprawnie zbudowany? Pytasz przecież, czy metafizyka ikony jest czymś iluzorycznym, a więc jako nie mająca racjonalnych wartości nie zasługuje, by ją rozpatrywać z punktu widzenia teorii, czy też celowo wcielamy w ikonę abstrakcyjną teorię, a więc trzeba pojmować ikonę jako coś w rodzaju alegorii. Stawiasz mnie na rozstaju dróg, choć, czy udam się w prawo, czy też pójdę w lewo, zawsze będę musiał dojść do tego samego punktu.

– Jakiego?

– Do odrzucenia ikony jako widzialnego świadectwa świata niewidzialnego. Odpowiem ci, że metafizyka ikony jest iluzoryczna – pozbawię ikonę duszy, uczynię z niej wyłącznie coś zmysłowego. Opowiem się za celowością jej techniki – wyjdzie na to samo. Tak czy owak, sama ikona zostanie pozbawiona swej siły, stanie się czymś zmysłowym, czysto zewnętrznym, gdy jej treść duchowa stanie się czymś oderwanym, oderwanym od jej strony wizualnej. W przypadku pierwszej abstrakcja będzie wynikać z ikony, w drugim, stanowić jej antycypację. A przecież sens ikony tkwi właśnie w jej naocznej rozumności czy rozumnej naoczności – w jej ucieleśnieniu. Nie wiem, czy uświadamiasz sobie znaczenie owego odrzucenia ikony, do którego chcesz mnie zmusić swym

alternatywnym pytaniem. Dla mnie jednak jasne jest, że zamiast odrzucać ikonę, wolę to uczynić z twoim pytaniem.

– Nie myślałem, że moje pytanie może mieć tak katastrofalne skutki. Wciąż jednak nie widzę, gdzie właściwie tkwi źródło takiego niebezpieczeństwa?

– A wprowadzone milcząco pojęcie abstrakcyjnej metafizyki, a raczej metafizyki jako abstrakcyjnego myślenia? Rzecz cała w zasadzie polega na odrzuceniu przez myśl religijną, a ściślej przez świadomość Kościoła konstrukcji abstrakcyjnych jako takich. Kościół odrzuca duchowe znaczenie myśli, nie odwołującej się do konkretnego doświadczenia, i uznaje metafizyczność życia i życiowość metafizyki. Zwłaszcza, gdy rzecz dotyczy metafizycznej treści jakiegoś widzialnego zjawiska wizualnego, pojmując się to jako paralelizm i powiązanie dwóch części jednego i tego samego konkretnego doświadczenia. Mówiłeś o metafizyce i malarstwie ikonowym, ale w konkretnym doświadczeniu punktem wyjścia zarówno metafizyki jak i malarstwa ikonowego nie są ani abstrakcyjne rozważania o naturze rzeczy, ani materialne właściwości farb i linii jako takich, lecz doświadczenie duchowe...

– Masz na myśli widzenie tego, co święte.

– Tak, myślę o widzeniu. Ale, by wykluczyć wyrażenie dwuznaczne, mylące widzenie z tym, co widzialne, będę mówił o objawieniu, objawieniu tego, co święte. I metafizyka, i malarstwo ikonowe wywodzą się z owego rozumnego faktu, lub też z faktyczności rozumu: w objawieniu tego, co nadprzyrodzone, nie ma niczego, co byłoby zwyczajnie dane; wszystko przeniknięte jest sensem, nic nie jest abstrakcyjne, wszystko stanowi wcielony sens i usensownioną naoczność. Opierając się na owym objawieniu, metafizyk chrześcijański nigdy nie straci więzi z konkretami i w konsekwencji zawsze będzie czynił przedmiotem wzlotów swego ducha malarstwo ikonowe. Praca malarza ikon wykorzystującego owo objawienie nigdy natomiast nie będzie czynnością czysto techniczną, pozbawioną metafizycznego sensu. I to nie dlatego że filozof chrześcijański, świadomie konfrontując ontologię z malarstwem ikonowym, będzie wykorzystywał terminologię i obrazy tego ostatniego, a malarz ikon wyraża ontologię chrześcijańską nie odwołując się do jej tez, lecz filozofując za pośrednictwem swego dzieła. Nieprzypadkowo w najdawniejszych dokumentach wielkich malarzy ikon nazywa się filozofami, choć nie napisali przecież ani jednego słowa w dziedzinie czystej teorii. Lecz oświeceni widzeniem niebiańskim dawali świadectwo Słowa wcie-

lonego palcami swoich rąk, filozofując w istocie farbami. Tylko w ten sposób można rozumieć wielokrotnie wygłaszaną przez świętych ojców tezę, której prawdziwość zatwierdziły postanowienia Soboru Powszechnego, o równoznaczności ikony z homilią. Ikona jest dla oczu tym samym co słowo dla uszu. I nie dlatego, że ikona przekazuje umownie treści jakichś homilii, lecz dlatego, że i homilia, i ikona za swój bezpośredni przedmiot, od którego są nierozdzielne, objawianie którego jest całą ich istotą, mają jedną i tę samą rzeczywistość duchową. Świadectwo światu duchowemu, wedle poglądu całej starożytności, dawała filozofia Dlatego właśnie prawdziwych teologów i prawdziwych malarzy ikon nazywano filozofami

– Chcesz powiedzieć, że malarstwo ikonowe to metafizyka, zaś metafizyka to swego rodzaju malowanie ikony słowem

– Tak. Można zresztą zauważyć nieustanny paralelizm metafizyki i malarstwa ikonowego choć świadomie albo, lepiej, celowo nie dąży się do niego. Weźmy styl: charakterystyczne, że barok słownictwa teologicznego XVII, a zwłaszcza XVIII wieku, zarówno w traktatach pisanych, jak i w homiletyce głoszonej, ma dla mnie swój odpowiednik wizualny w finezyjnie wijących się fałdach i niejako ceremonialnej taneczności ruchu na ikonach. Podobna odpowiedniość widoczna jest i w innych okresach historycznych, a samo zagadnienie owej odpowiedniości teologii i malarstwa ikonowego – zarówno pod względem treści jak i stylistyki – wciąż czeka jeszcze na swego badacza. Tu jednak chciałem podkreślić tylko to, co najważniejsze, a mianowicie metafizykę światła, jest to bowiem podstawowa cecha całego malarstwa ikonowego.

– Wiadomo, że za nadrzędny i poznawczo wartościowszy – jeszcze w czasach przedchrześcijańskich – uważano odbiór wzrokowy i słuchowy. Gdy Heraklit powiada, że „oczy i uszy to zawodni świadkowie”, pragnie przez to powiedzieć, iż „nawet oczy i uszy”, a więc całe postrzeganie zmysłowe jest zawodne. Wiadomo również, że wyższą niż słuchowi rangę przydawano wzrokowi, w każdym razie w filozofii greckiej. Wiadomo też, że cechą swoistą myślenia helleńskiego jest opieranie się właśnie na wzroku, stąd w platonizmie duchową istotę rzeczy określa się jako wygląd, a nie jako coś słyszalnego, zapachowego itp. Wreszcie pojmowanie metafizycznych przyczyn bytu w filozofii starożytnej jako czegoś wyższego brało się z olśnienia światłem. Podobnie, cała ontologia platońska była oczywiście zbudowana na schemacie tego, co widzialne, skoro całą otaczającą nas rzeczywistość uznawała za mieszaninę, związek ciemności, a więc niebytu, z wy-



glądami, czyli ideami, z bytem. A za metafizyczną przyczynę tych ostatnich uznawano słońce światła rozumu, ideę dobra, samo dobro, a więc źródło światła. Dla każdego, kto zetknął się choćby tylko z platonizmem, zrozumiała jest owa konkretność w platońskim rozumieniu światła rozumu i nieprzypadkowość owej konkretności, Platon bowiem wykorzystywał doświadczenia misterii. Nawiasem mówiąc, można na ten temat mówić wiele, pragnę tylko wysunąć hipotezę, że nauka Kościoła, jako związana z tradycją platońską, bliska jest temu kręgowi pojęć. Czy się z tym zgadzasz?

– Tak. Przy czym znamienne jest samo zastosowanie wyrazu. W terminologii kościelnej wyrazów złożonych rozpoczynających się od słowa „światło”, w rodzaju światłonośny, światłopodobny, światłodajny, światłoobjawiony, doliczyć się można około setki, nie mówiąc o niezliczonej ilości przypadków użycia słowa „światło” i jego pochodnych. Dawno zauważono, że w utworze literackim dominuje zawsze jakiś określony obraz, określone słowo. Nieraz zdarza się, że cały utwór zostaje napisany dla owego słowa i obrazu czy grupy słów i obrazów, stanowiących niejako zaczątek samego utworu...

– I taką rolę słowa-zaczątku w dziełach Kościoła spełnia oczywiście światło. Nie ma się co dziwić dominującej roli światła w liturgii. Chciałbym jednak usłyszeć, jeśli możliwe, bardziej ścisły i zwarty wykład doktryny metafizycznej.

– Krócej od Apostoła nie da się tego wyrazić.

– A mianowicie?

– „*παν γαρ οτ φανερούμεσον φως ιστιν*”. „Bo wszystko, co staje się jawne, jest światłem” (Ef 5, 13).”To znaczy wszystko, co się objawia, innymi słowy, treść wszelkiego doświadczenia, a więc wszelki byt jest światłem. A to, co nie jest światłem, nie objawia się, nie jest więc rzeczywistością. Ciemność jest bezowocna i dlatego „czyny ciemności” nazywa Apostoł „bezowocnymi” *τοις ιργοις τοις ακαρποις τον σκοτος* (Ef 5, 11). Ciemność to brak światła, czyli brak Boga.

W Bogu natomiast zawarty jest cały byt, cała pełnia realności, a rozciągające się poza Nim ciemności piekielne to nicość, niebyt. Nawiasem mówiąc, piekło, jak wskazuje nawet etymologia (*αδη; αιδης*) to nie-wygląd, to to, co pozbawione wyglądu, co naprawdę niewidoczne, ciemność. Rzeczywistość – to wygląd, idea, oblicze, a nierzeczywistość – to nie-wygląd, piekło, ciemność.

Wszystko, co istnieje, obdarzone jest energią działania, która stanowi dowód rzeczywistości tego, co istnieje. A to, co jest niezdolne do działania, jest nierzeczywiste, albowiem „tylko niebyt pozbawiony jest energii”, by posłużyć się słowami świętych ojców. Czyny ciemności, jak powiada Apostoł, są bezowocne, nie dają bowiem owoców, co oznacza, że ciemność pozbawiona jest energii. Jest to – we właściwym sensie słowa – nicość, śmierć. Rozjaśniając ją światło powołuje do życia lub ratuje od śmierci „dzieci światłości”. I przynosi owoc – „owocem bowiem światłości jest wszelka prawda i sprawiedliwość, i prawda. Badajcie, co jest miłe Panu” (Ef 5, 9–10).

A więc owocem czynów światła jest badanie albo dochodzenie (*δοκμάζοντες*) woli Bożej, to znaczy ontologicznej normy wszystkiego, co istniejące. Wszystko staje się jawne, to znaczy, że poznajemy nieodpowiedniość zachodzącą między Światem ziemskim a jego duchową podporą – jego idea, jego Boskim obliczeni, właśnie dzięki światłu (Ef 5, 13).

– Ogólnie biorąc, nauka Kościoła, że „wszystko, co staje się jawne jest światłem”, jest bezsporna. Czy należy jednak kurczowo trzymać się litery tych słów i interpretować przytoczony przez ciebie fragment *Listu do Efezjan* z punktu widzenia ontologii i malarstwa ikonowego? Wydaje mi się, że jeśli mogą być dwie interpretacje znaczenia tego fragmentu w jego części moralnej, nie może być mowy o dwuznaczności jego warstwy ontologicznej. Zwróc proszę uwagę na kontekst owego piątego rozdziału Listu. Apostoł nawołuje Efezjan do „postępowania drogą miłości”, wzywa, aby starannie unikali nierządu i wszelkiej nieczystości, tego, co haniebne, niedorzecznego gadania, nieprzyzwoitych żartów itp. (Dalej Apostoł nawołuje, aby nie upijali się winem, aby byli wzajemnie sobie poddani w bojaźni Chrystusowej. Jeszcze dalej wskazuje na obowiązki żon, które powinny być poddane swym mężom. W rozdziale szóstym ukazuje, jak powinny układać się stosunki między dziećmi i rodzicami, panami i niewolnikami. Toteż powiedzenie: „wszystko, co staje się jawne, jest światłem”, stanowiące u Apostoła niejako wyjaśnienie tego, dlaczego dzieci światłości mają siłę i obowiązek ujawniania czynów ciemności, ma również sens pouczenia moralnego.

– Uwagi twoje są słuszne, ale nie wniosek. Nawiązujesz do kontekstu, wobec tego pozwól i mnie uczynić to samo i zając się umiejscowieniem owego rozdziału – mówię o rozdziale piątym – w całym Liście. Ale na początek zastrzeżenie: nie chcę tu niczego udowadniać, pragnę przekazać tylko to, co czuję.

*List* skierowany jest do mieszkańców Efezu, miasta słynącego z wyrobów sztuki ku czci Artemidy. Było ono ośrodkiem magii i produkcji idoli. Z *Dziejów Apostolskich* znany jest przypadek buntu ludowego wywołanego przez złotnika Demetriusza i innych rzemieślników, którzy z rozpowszechnieniem się chrześcijaństwa zaczęli tracić zbyt na swoje wyroby. W *Liście do Efezjan* wy czuwam ukryty zamiar przeciwstawienia bezdusznym czynom pogaństwa efeskiego, ukazującym się Apostołowi pod postacią rzeźby – uduchowionej twórczości Bożej, której wyrazem było malarstwo starożytne, pod względem techniki identyczne z tym, czym później stało się malarstwo ikonowe. W Apokryfie Pawła jako Hebrajczyku, przy czym Hebrajczyku niezwykle wykształconym, idole musiały wywoływać organiczną pogardę, natomiast malarstwo, zwłaszcza malarstwo starożytne, nieporównanie bardziej symboliczne i w swej istocie jak najdalsze od naturalistycznego naśladownictwa, łatwiej mógł przyjąć. A pod względem techniki, zwłaszcza modelunku świetlnego, malarstwo wychodziło naprzeciw nauce biblijnej o stworzeniu świata i Platońskiej nauce o ideach, bliskiej teologii judaizmu zarówno pod względem treściowym jak i historycznym. Teologia ta nawiązywała bowiem do tradycji Filona z Aleksandrii.

Sztuka patrzenia prosi się wręcz o myślowe przeciwstawienie. Jest nim sztuka dotyku, a antytezą sztuki światła jest sztuka ciemności. Znane jest dominujące znaczenie dotyku w sztuce przedchrześcijańskiej i, co za tym idzie, związek zmysłu dotyku z pogaństwem. Z drugiej strony, na przykładzie piśmiennictwa rodzimego jeszcze wyraźniej widoczne jest owo szczególne pokrewieństwo dotyku, znacznie zresztą większe niż innych zmysłów, ze sferą, w której zadawany jest gwałt czystości. Tego rodzaju skojarzenia, być może podświadomie, rodziły się zarówno w umyśle piszącego *List* jak i tych, do których był skierowany. Nawet tam, gdzie Apostoł naucza niejako mimochodem, ukazuje mu się z jednej strony obraz malarstwa jako owocującej sztuki światła powołanej do przezwycięzania twórczości bezowocnych czynów ciemności...

– Chciałeś umiejscowić owe pouczenia w kontekście całego *Listu*.

– Właśnie to robię... Po drugie, obraz wielkiego Artysty tworzącego za pośrednictwem światła „ku chwale majestatu swej łaski” (Ef 1, 6) wizerunek świata to budownictwo Boże. A gdy Apostoł na samym początku powiada, że wybrani jesteśmy w Chrystusie jeszcze przed założeniem świata (Ef 1, 4), a kończy prośbą, abyśmy postępowali jak dzieci światłości, wskazując konkretnie, na czym owo postępowanie ma w życiu polegać, to czyż nie mamy tutaj do czynienia w powiększe-

niu z tym samym procesem, który w mniejszej skali jest dziełem malarza ikon – zaczynając od prawyobrażenia, poprzez naznaczanie złotem przyszłych obrazów i kończąc na wyjawieniu za pomocą światła i złota rozpromienionych wyobrażeń owych dzieci światłości?

Nawiasem, występowałaś przeciw ontologicznemu sensowi wypowiedzi Apostoła. Odpowiadam: Kościołowi w ogóle w najwyższym stopniu obce jest moralizatorstwo i jeśli już mówi o postępowaniu, to wyłącznie w sensie ontologicznym, w sensie ontologii życia, a nie w sensie moralnym czy tym bardziej prawnym. Owa obcość moralistyce jest niezwykle charakterystyczna dla Apostoła Pawła, co szczególnie wyraźnie widoczne jest właśnie w analizowanym tutaj *Liście*. Co tu zresztą dużo mówić. Któż bardziej od Apostoła Pawła doświadczył znikomości i duchowych niebezpieczeństw tkwiących w „wypełnianiu Prawa za pomocą uczynków”, niebezpieczeństw polegających na szukaniu ratunku w moralistyce? I czyż mógł on, po tym, co przeżył, zalecać normy postępowania leżące poza wiarą w Chrystusa, to znaczy pomijające czerpanie sił bytowych z Jego pełni?

Trzy cechy szczególne wyróżniają *List do Efezjan*.

Pierwszą z owych cech jest wzniosłość treści oraz odpowiadające jej oratorskie uniesienie i głębia myśli. Święty Jan Chryzostom pisze: „Powiadają, że święty Paweł jeszcze wówczas, gdy słowem nawracał Efezjan, przekazywał im najskrytsze prawdy wiary. Było w tym coś podniosłego i nie objętego kontemplacją. A wyjawiał to, o czym nigdzie prawie nie pisał...” Widzenie nieskończonego dobra, którego staliśmy się współuczestnikami w Jezusie Chrystusie, uwzniosła Apostoła, a światłe myśli i uczucia nachodzą go w takiej obfitości, że nie nadają się do przekazywania ich słowami. Potok myśli płynie niepowstrzymanie dopóty, dopóki nie zostanie wyczerpany w całości przedmiot, który stanowił przyczynę natchnienia Apostoła. I słowa mnożyły się, albowiem Apostoł pragnął dać tylko ogólny zarys kontemplowanego przedmiotu, nie zatrzymując się jednakże na nim samym, a tylko umiejscawiając go w ogólnym ciągu widzeń przepływających przez świadomość. Sądząc wedle takiej treści i takiego tonu wypowiedzi można uznać, że *List do Efezjan* jest wśród innych listów Apostoła Pawła tym, czym Ewangelia świętego Jana jest wśród pozostałych Ewangelii.

Drugą cechą owego Listu – będącą zwykłym następstwem pierwszej – jest jego ogólność. Apostoł przedstawia ogólną istotę chrześcijaństwa. Ukazuje, jak Bóg-Ojciec postanowił zbawić nas w

Synu Swoim Jezusie Chrystusie, jak Syn Boży zstąpił na ziemię i dokonał dzieła owego zbawienia, jak wszyscy stajemy się uczestnikami owego zbawienia i jak skutek tego powinniśmy żyć i postępować. Nie odwołuje się przy tym do żadnych historycznych sytuacji. Wszystko, o czym mówi, może odnosić się do każdej społeczności chrześcijańskiej. Wprowadza tylko rozróżnienie ludzi, mówiąc „my” i „wy”. „My” to znaczy Hebrajczycy, „wy” – poganie, których włączenie do Kościoła, owego Ciała Chrystusa, stanowiło wyjściowy punkt wszelkich nurtujących Apostoła trosk. Opierając się na owej uogólniającej w swym charakterze treści *Listu*, niektórzy komentatorzy przydali mu nazwę ogólnego katechizmu chrześcijańskiego.

Trzecią cechą szczególną *Listu* jest brak w nim wskazówek historycznych dotyczących zarówno samego Apostoła jak i Efezjan... „Apostoł nie chciał *zniżyć* się do powszedniości w owym niezwykłym i wszechogarniającym stanie kontemplacji, który, oczywiście, trwał nadal, już po oddaniu go słowem...” (Biskup Teofan<sup>102</sup>, *Komentarz do Listu do Efezjan świętego Apostoła Pawła*, Moskwa 1893, s. 19–20). Celem *Listu* jest pragnienie, „aby Bóg oświecił oczy serc” Efezjan (tamże, s. 109). Apostoł pragnie, aby wzniesli się oni do poziomu duchowego jasnowidzenia Boskiego porządku rzeczy (ekonomii zbawienia), o ile to możliwe do osiągnięcia na ziemi. Pragnie „aby to, co on sam widzi, widzieli i oni, lecz wnikliwszego wzroku od apostołskiego nie było i nie będzie” (tamże, s. 109).

Zgodnie z owym celem Apostoł przedstawia w pierwszej części *Listu* tajemniczy plan zbawienia, zaś w drugiej jego części ukazuje rozwój oraz życie Ciała Chrystusa. A owa część moralna – ogólnie i w szczególach – wyłożona jest jako konkretny przejaw ontologii zbawienia, i stale, niczym złote tło, występują w niej treści duchowych kontemplacji, a szczegóły powszedniego życia stoją przed świadomością czytelnika, konkretyzując i ujawniając samą ontologię. Zaś słów: „wszystko, co staje się jawne, jest światłem”, nie powinno się interpretować w duchu norm postępowania moralnego, lecz, przeciwnie, sens tych norm. zostaje całkowicie określony, zdaniem Apostoła, przez ontologiczne znaczenie światła.

---

<sup>102</sup> Teofan (Georgij Goworow), biskup włodzimierski (1815–1894), wybitny egzegeta Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Zwany również Pustelnikiem (Fieofan Zatwornik), gdyż w 1872 r. Podjął decyzję całkowitego odosobnienia oddając się pracy naukowej i modlitwie. Przełożył (praca zajęła mu ponad dwadzieścia lat) z języka słowiańskiego na język rosyjski *Filokalia* odpowiednio je modyfikując. Autor komentarzy do Pisma Świętego, m.in. *Komentarza do listów św. Pawła (Tolkowanije poslanij św. Apostoła Pawła)*. O życiu i teologii Teofana zob. Jan Pryszynt, *Życie chrześcijanina jako realizacja zbawienia (Doktryna moralna biskupa Teofana Pustelnika)*, Warszawa 1979.

Z absolutną precyzją Apostoł daje świadectwo ontologicznej realności innego świata, który ujrzał własnymi oczyma, i pragnie, aby świadectwo jego stało się zaczątkiem podobnych widzeń u wiernych. Jest więc rzeczą naturalną, że rozłożone na części świadectwo duchowego widzenia przekazane nam przez Apostoła okazuje się najbardziej precyzyjną formułą wtórnego świadectwa świata duchowego – malarstwa ikonowego.

Maska zwietrzała, a w jej szczątkach zamieszkały obce, już nie związane z religią siły. Styczność z maską stała się profanacja, stąd surowe zakazy kościelne skierowane przeciw maskom i wszelkim przebraniom. Ale duchowa istota zjawisk kultury, a tym bardziej Kultu, nie umiera. Przekształca się tylko, a za ich pośrednictwem objawia się często w sposób doskonalszy i czystszy niż przedtem. W danym przypadku święte znaczenie maski nie tylko nie zaginęło z rozkładem jej poprzedniej postaci, lecz oddzieliwszy się od jej szczątków stworzyło sobie organizm artystyczny. Jest nim ikona. Ikona właśnie odziedziczyła w sensie kulturalno-historycznym zadanie maski rytualnej, podnosząc owo zadanie – polegające na objawianiu znajdującego spokój w wieczności i ubóstwionego ducha zmarłego – na najwyższy stopień. A stawszy się spadkobierczynią tego zadania ikona razem z nim przyjęła charakterystyczne cechy techniki przygotowywania maski świętej i pokrewnych jej zjawisk kulturowych, a więc i swoiste, wypracowane przez tysiąclecia środki artystyczne.

Historycznie rzecz biorąc, ikona niezwykle ściśle związana jest z Egiptem. Tam właśnie zaczyna się ikona, albowiem tam właśnie powstały podstawowe formy malarstwa ikonowego. Oczywiście, zagadnienie historycznego pochodzenia ikony jest znacznie bardziej skomplikowane. Składające się na ikonę osiągnięcia artystyczne całego świata zostały ukazane pod postacią schematu, ale w postaci skrótowej taki schemat wydaje się najwłaściwszy. A więc właśnie maska egipska – ów malowany wewnętrzny sarkofag z drewna w starożytnym Egipcie, ów futerał na mumię, sam mający kształt spowitego bandażami ciała z odsłoniętą twarzą – stanowi zaczątek malarstwa ikonowego, nie mówiąc o malowaniu samej mumii ściśniętej nasyconymi klejem opaskami, na które nakłada się gips. Oto najstarsza pawołka (i lewkas), na której następnie kładziono farby wodne. Skład substancji sklejącej nie jest mi znany, jeśli jednak wchodziłoby doń jajko, to wyjaśniałoby

to nie tylko tradycję malarstwa ikonowego, którą wcale nie jest łatwo wyjaśnić względami użytecznymi, lecz umiejscawiałoby mumie głęboko w teurgicznej<sup>103</sup> symbolice sztuki egipskiej, albowiem, zgodnie z duchem religii egipskiej i jej nauką o zmartwychwstaniu ciał, zupełnie naturalną rzeczą było pokrywanie ciała zmarłego jajkiem, owym pradawnym symbolem wskrzeszenia i wiecznego życia.

Zrozumiałe, że przy malowaniu mumii czy sarkofagu nie należało posługiwać się światłocieniem, zarówno z przyczyn artystycznych – mumia czy sarkofag i bez tego były rzeczami materialnymi – jak też ze względów symbolicznych, zmarły bowiem wstępując do królestwa światła stawał się obrazem boga („Ja jestem Ozyrysem” – oto święta formuła życia wiecznego wypisywania imienia zmarłego), nie należało więc przypisywać mu żadnego braku, żadnej słabości, nie należało go przyciemniać. Zmarły przyjąwszy w siebie boga, mimo że zachowywał swą indywidualność, stawał się obrazem bożym, idealnym obłokiem własnego człowieczeństwa, ideą samego siebie, swojej własnej duchowej istoty. A zadaniem malarstwa na mumiach było przedstawianie właśnie owej duchowej istoty zmarłego, który od tej pory stawał się bogiem i przedmiotem kultu.

Innymi słowy, owo malarstwo powinno podkreślać idealne rysy zmarłego, przetwarzając jego oblicze empiryczne w czysty przejaw człowieczeństwa. Toteż owo malarstwo pomyślane było nie jako portret, który stawiamy na równi z twarzą, lecz właśnie jako malowanie twarzy – przyczerwanie i różowienie – czyli jej idealizacja w dobrym antycznym rozumieniu. Technika malarstwa ikonowego również sprowadza się do nakładania występujących po sobie warstw akcentujących – rozjaśniania odzieży i ochrowania twarzy, używając tych terminów w szerokim znaczeniu malowania.

Wydaje mi się, że środki wyrazu malarstwa ikonowego wywodzą się z założeń rozpatrywanego tu malarstwa na mumiach, a mianowicie dają większy modelunek światłem twarzy, która całą swą mocą przeciwstawia się przypadkowości zmiennego oświetlenia, a więc wyższa nad warunki doświadczenia objawia nam naocznie coś metafizycznego. Forma twarzy dana jest nam za pośrednictwem światła, a nie światłocieni, a światło to nie oświetlenie płynące z ziemskiego źródła, lecz wszechogarniający i stwarzający formy ocean energii promienistej. Tego w każdym razie poszukiwała sztuka egipska. Następnym krokiem na tej drodze było przejście od powierzchni drewnia-

---

<sup>103</sup> Teurgia to forma magii polegająca na wymuszaniu od bóstw lub ludzi pożądanego działania.

nego, zalewkasowanego sarkofagu do powierzchni deski, a nie bez symbolicznego znaczenia było używanie drzewa cyprysowego, które od najdawniejszych czasów stanowiło symbol wiecznego życia i nieśmiertelności.

Innymi słowy, aby uwolnić się od resztek światłocieni na pomalowanej mumii czy sarkofagu, konieczne było jeszcze dalsze odejście od materialnej formy sarkofagu jako rzeczy i jeszcze silniejsze oparcie się na gruncie symboliki. Stwarzało to artyście możliwości wzniesienia się ponad zmienność i umowność światła ziemskiego. Jak wiadomo, oprócz ikony, a częściowo i przed ikoną, krok ten uczyniono w portrecie epoki hellenistycznej, co częściowo zbiło z drogi rodzącą się ikonę przez wprowadzenie farb woskowych i iluzjonistycznych środków wyrazu, choć iluzjonizm owych portretów, łączący się z idealizacją, częściowo uTORował drogę do czystego malarstwa ikonowego. Możliwe, że sam iluzjonizm owych portretów trzeba interpretować nie jako ich wyłączny cel, lecz jako pozostałość poprzedniej rzeźbionej powierzchni sarkofagu. Dążąc do symboliki i uwolnienia się od nieprzeobrażonego ciała, portret hellenistyczny nie od razu zdecydował się zerwać z materialną powierzchnią sarkofagu, uznając za konieczne danie jakiegoś jej malarskiego równoważnika, choć dalszym zadaniem sztuki świętej było wyzwolenie się i od tego ostatniego. Nastąpił wówczas rozkwit malarstwa ikonowego, pierwotnie, jak wiadomo, pokrewnego portretowi hellenistycznemu. Z drugiej strony, nie należy zapominać, że portret ten wcale nie był portretem w naszym rozumieniu. Była to, choć zmierzająca drogą symbolizmu, maska pośmiertna. Jak wiadomo, taki portret malowano z całym pietyzmem jeszcze za życia danej osoby, lecz z myślą o czekającym ją zgonie, a po jej śmierci umieszczano go w miejscu twarzy na sarkofagu. Malowano go w sposób rzemieślniczy, w przybliżeniu oddając wygląd zmarłego (płeć, wiek, stanowisko, pochodzenie społeczne itp., czyli wszystko, co nieosobowe). W ten sposób portret hellenistyczny był rodzajem ikony zdejmowanej z umarłego, a owej ikonie oddawano niewątpliwie cześć kultową. Nie ulega wątpliwości, że owych obrządków pogrzebowych przestrzegali egipscy chrześcijanie, z których świadomości sens i ważność egipskiego obrządku pogrzebowego nie tylko nie zostały wykorzenione, lecz przeciwnie otrzymały potwierdzenie dzięki „dobrej nowinie”, zostały nieskończenie wzmocnione i pogłębione. I jeśli przedmiotem Kultu stawali się wszyscy zmarli chrześcijanie, a mówiąc słowami Apostoła: „święci”, tym bardziej odnosiło się to do owych szczególnych świadków życia wiecznego, przy których szczątkach odprawiano całonocne nabożeństwa i nad



którymi dokonywała się tajemnica Ciała i Krwi obdarzająca życiem wiecznym. Portrety pośmiertne owych ostatnich w sposób naturalny urosły do rangi ikon – w wąskim rozumieniu tego słowa.

Zapytajmy teraz o metafizykę ikony – o metafizykę egipską, przedchrześcijańską bądź chrześcijańską – nie ma to na razie znaczenia.

Jeśli malowidła na mumiach pokrywały przekształcone w mumię ciało zmarłego, a owo ciało wyobrażano sobie jako coś związanego z pierwiastkiem życia, czy można rozumieć takie malarstwo twarzy jako coś samego w sobie, bez odniesienia do twarzy? Czy można w wyrażeniu „malarstwo twarzy” kłaść akcent logiczny nie na tym, co niezmiernie ważne, drogie i święte, a więc na „twarzy”, lecz na czymś drugorzędym, co nawarstwiło się na tym pierwszym, a pod względem fizycznym i metafizycznym jest puste, a więc na „malarstwie”? Oczywiście, nie. Oczywiście, wskazując na malowidło, i na maskę pośmiertną, krewny czy przyjaciel zmarłego mówił (i mówił słusznie): „Oto mój ojciec, brat, przyjaciel itp.” a nie: „Oto farba na twarzy mojego ojca” lub „Oto maska mojego przyjaciela” itp. Niewątpliwie dla świadomości religijnej malarstwo czy maska były nieodłączne od twarzy i nie stanowiły jej przeciwieństwa. Pojmowano je jako coś z niej i dla niej, jako coś, co dzięki swemu odniesieniu do twarzy ujawnia jej sens i wartość. Maską ta nie zasłaniała twarzy zmarłego, lecz ją odsłaniała, odsłaniała jej duchową istotę, bardziej jawnie, bardziej bezpośrednio niż wygląd samej twarzy.

Maska w kulcie zmarłych była w istocie rzeczą objawieniem zmarłego, objawieniem niebiańskim, pełnym majestatu, objawieniem boskiego piękna, obcym ziemskim niepokojom i prześwieconym światłem niebiańskim. A człowiek w starożytności wiedział, że za pośrednictwem owej maski objawia się mu energia duchowa tego samego zmarłego, który jest w niej i pod nią. Maską zmarłego – to sam zmarły nie tylko w sensie metafizycznym, lecz i fizycznym; jest on tutaj i sam objawia nam swą twarz. Innej ontologii nie mogli mieć także starożytni chrześcijanie egipczy. Ikona świadka była dla nich nie wyobrażeniem, lecz samym świadkiem, w niej i za jej pośrednictwem dającym świadectwo. Jest tak choćby dlatego, że owa ontologia wyraża przede wszystkim fakt, że ikona leży na ciele samego świadka, a każda inna interpretacja tego faktu, choćby możliwa abstrakcyjnie, gdy ma się na uwadze jakieś szczególne cele – konkretnie, życiowo jest niemożliwa i stanowi przeciwieństwo naturalnego sposobu odczuwania.

Ale ów fakt fizyczny może wysubtelniać się i komplikować, nie tracąc nic ze swej istoty. Gdy uświadomiono sobie ontologiczną więź ikony z ciałem, a ciała z samym świętym, odległość między ikoną a ciałem jak też faktyczny wygląd ciała w danym momencie nie mają już znaczenia, a owej więzi, rozumianej ontologicznie, nie może zniszczyć odległość ikony od szczątków ciała, a także znikomość owych szczątków.

Niezależnie od tego, gdzie i w jakim stanie znajdują się szczątki świętego, wskrzeszone i rozświetlone jego ciało przebywa w wieczności, a ikona, objawiając je, tym samym już nie wyobraża świętego świadka, lecz jest samym świadkiem. Nie ją, jako zabytek sztuki chrześcijańskiej, należy badać, to sam święty bowiem z niej naucza nas. A gdy pojawia się najmniejsza choćby szczelina oddzielająca ontologicznie ikonę od samego świętego, kryje się on przed nami w niedostępne rejony, a ikona staje się rzeczą wśród innych rzeczy. W owej chwili żywa więź między światem niewidzialnym a widzialnym, a więc religia, rozpada się w danym miejscu życia i powinna pojawiać się troska, by owa szczyrba się nie powiększyła.

# ZNAKI NIEBIESKIE

## ROZMYŚLANIA O SYMBOLICE KOLORÓW

Udajmy się gdzieś na otwarte pole, najlepiej o wschodzie słońca, w każdym razie wówczas, gdy słońce znajduje się tuż nad horyzontem, i utrwalmy sobie w pamięci grę kolorów.

Na wprost słońca – fiolet, niemalże liliowy, a przede wszystkim błękit. Nieco z boku – róż, a może raczej czerwień w odcieniu oranżowym. Nad głową zieleń, prawie przezroczysta, szmaragdowa.

Zastanówmy się nad tym, co właściwie dane jest naszemu wzrokowi. Widzimy światło, wyłącznie światło, jedyne światło jedynego słońca. Jego różnorodne zabarwienie nie stanowi właściwej mu cechy, lecz wyraz powiązania z naszą ziemią oraz, częściowo być może, z owym niebiańskim ośrodkiem, który stanowi wypełnienie owego jedyne światła.

Światło jest niepodzielne i zaiste ciągłe. Nie sposób z przestrzeni wypełnionej wydzielić obszar, który nie zachodziłby na jakiś inny obszar. Nie sposób też odosobnić części przestrzeni świetlnej, nie sposób odciąć części światła. Jest to znakomity przykład na to, że trójwymiarowość nie stanowi dostatecznego warunku podzielności i że podzielność w sensie analitycznym nie stanowi konsekwencji trójwymiarowości. Gdy ciała nieprzezroczyste wchłaniają z przestrzeni światło, odosobnienie odbywa się zawsze jednostronnie, czyli z jednej strony, i dlatego nie sposób zamknąć bryły, którą oświetla światło.

Światło jest więc ciągłe. Jednakże owe ośrodki optyczne, które napełniają się światłem i przekazują je nam, nie są ciągłe. Budowa ich jest ziarnista, składają się one z drobnego pyłu, a oprócz niego zawierają jeszcze inny pył, tak delikatny, że niedostrzegalny pod żadnym mikroskopem, składający się jednak z oddzielnych ziarenek, z oddzielnych cząstek materii. Owe wspaniałe kolory, którymi ozdobiony jest nieboskłon to nic innego jak wyraz współzależności ciągłości światła i rozdrobnienia materii. Możemy powiedzieć, że kolory światła słonecznego to ów posmak, owa

modyfikacja, którą wnosi do światła słonecznego pył ziemski, najdelikatniejszy pył ziemski a możliwe również, iż jeszcze delikatniejszy pył niebiański. Fiolet i błękit to wyraz ciemności, pustki. Ciemności zmiękczonej jednak odbłaskiem jakby narzuconej na nią woalki z najdelikatniejszego pyłu atmosferycznego. Gdy mówimy, że widzimy fiolet lub błękit nieboskłonu, widzimy właściwie ciemność, absolutną ciemność pustki, której nie oświeci i nie przeniknie żadne światło. Widzimy jednak nie ciemność jako taką, lecz ciemność poprzez najdrobniejszy, oświetlony słońcem pył. Kolor czerwony i różowy to również ten sam pył, widziany jednak nie pod światło, ale od strony światła, które nie zmiękcza swym oświetleniem ciemności przestrzeni międzyplanetarnej, nie rozcieńcza jej jasnością, lecz, przeciwnie, odejmuje światłu część światłości. Ciemność jest dla wzroku zasłoną, która oddziela światło od oczu, a dzięki swojemu brakowi światłości potęguje jeszcze wrażenie ciemności. Wreszcie kolor zielony, padający prostopadłe, stanowi zrównoważenie światła i ciemności. To oświetlenie cząstek pyłu z boku. Oświetlenie jak gdyby tylko jednej półkuli każdej cząsteczki, dzięki czemu każda z nich może być uznana zarówno za ciemna na jasnym tle, jak i za jasną na tle ciemnym. Zielony kolor nad głową nie jest ani światłem, ani ciemnością.

Istnieje więc energia światła, która oświeca, oraz bierność tego, co jest oświetlane, lecz nie wchłaniające światła, a więc bierność substancji, która poza siebie światła nie przepuszcza. Wreszcie istnieje to, o czym możemy tylko powiedzieć, posługując się słowami, że istnieje, albowiem owo coś jest nicością, pustą przestrzenią, to znaczy światłem, którego intensywność jest równa zeru, czystą możliwością błysku światła, które jednak nie istnieje. Owe dwa elementy oraz trzeci – nicość – określają całą różnorodność kolorów nieba. Od nowych obrazów zmysłowych myśl sama w sobie wznosi się do ich symbolicznego znaczenia. Ale trzeba tu, raz na zawsze i z całą stanowczością, powiedzieć, że metafizyczne znaczenie owej symboliki, jak każdej zresztą symboliki, nie jest dołączane do obrazów zmysłowych, lecz zawarte jest w nich samych, przez nie określone. A owe obrazy pojmujemy niejako zwykłe obrazy fizyczne, lecz właśnie metafizyczne, przy czym te ostatnie zawierają w sobie pierwsze i za ich pośrednictwem jaśnieją. W naszym przypadku przejście od zmysłowego do nadzmysłowego jest tak nieuchwytnie, że wypowiadając słowa „światło”, „ciemność”, „kolor”, „materia” nie wiemy, w jakim stopniu w danej chwili mamy do czynienia z czymś fizycznym, a w jakim z czymś metafizycznym. Przecież ze wszystkich owych słów, słów pierwotnych, jak ze wspólnych korzeni wywodzi się i kształtuje – przez cały

czas równoległe, przez cały czas powstając w żywej współzależności – zarówno fizyka jak i metafizyka albo, ściślej, zarówno metafizyka jak i fizyka. Rzeczywiście, opis współzależności między elementami świata fizycznego znajduje pełny odpowiednik we współzależności elementów bytu metafizycznego. Obie analogiczne współzależności, dokładnie tak samo jak forma i jej odlew, albo, lepiej, jak dwie odbitki tej samej pieczęci, powtarzają się wzajemnie. Stąd ustanowione zostało symboliczne znaczenie w świecie nadmysłowym tego, co stanowi rezultat współzależności pierwiastków bytu zmysłowego, to znaczy symbolika kolorów.

„Bóg jest światłością.” Bóg jest światłością – nie należytego rozumieć w znaczeniu moralnym, lecz jako osąd odbioru duchowego, a konkretniej – odbioru chwały Bożej. Kontemplując ją spoglądamy na jedyne, ciągłe, niepodzielne światło. Światło nie mające innego określenia oprócz tego, że nie zawiera żadnych zanieczyszczeń. Czyste światło, w którym „nie ma ciemności ani trochę”. Określenie światła może być tylko następujące. Światło to coś, co nie zawiera żadnej ciemności, albowiem wszystko jest w nim jasnością i wszelka ciemność od wieków została przezwyciężona, pokonana i rozjaśniona. W odniesieniu do kolorów światło nazywamy bielą. Jednakże biel nie stanowi pozytywnego określenia, lecz jedynie wskazówkę, że coś nie zawiera żadnych domieszek, że nie mamy do czynienia z takim czy innym kolorem, lecz wyłącznie z samym, pozabawionym wszelkich zanieczyszczeń, światłem. „Biały kolor” stanowi jedynie oznaczenie światła jako takiego, jest czysto analitycznym podkreśleniem jego wartości. Jest on światłem, Bogiem, pełnią, nie ma w nim żadnego ukierunkowania. Wszelkie bowiem ukierunkowanie jest wynikiem ograniczenia. Nie ma w nim żadnych słabości, żadnej ograniczoności. Tylko bowiem ograniczenie, osłabienie, skrępowanie, rozrzedzenie czystej energii światła obcą jej biernością może sprawić, że światło nie będzie po prostu światłem, nie będzie samym sobą, lecz czymś jednokierunkowym, nachylonym w tę lub inną stronę, w stronę takiego lub innego koloru. Owym ośrodkiem biernym, w swym najsubtelniejszym, najdelikatniejszym przejawie, jest materia, ale nie zwykła, ziemską materia, w sposób trywialny naruszająca duchowość światła, lecz materia w wyższym, wznioślejszym znaczeniu Materia, jeśli można się tak wyrazić, stanowiąca ośrodek nadający światłu kolorów metafizyczny pył nazywa się Sofią. Nie jest ona sama Boskim światłem, nie jest sama Boskością, nie jest również tym, co powszechnie nazywamy materią, nie jest też zwykłą inercją materii, nie stanowi też czegoś, co nie przepuszcza światła. Sofia znajduje się właśnie na idealnej granicy między Boską energią a biernością materii. Jest w równym stopniu Bogiem, co nie-

Bogiem, w równym stopniu materią, co niematerią. Nie sposób powiedzieć o niej, czym jest albo czym nie jest; nie chodzi mi tu o przeciwstawianie dla wzmocnienia jednego lub drugiego, lecz o maksymalne podkreślenie zdolności przechodzenia z jednego do drugiego świata. Światłość to działalność Boża, Sofia zaś to pierwszy przejaw owej działalności, pierwszy i najsubtelniejszy jej wytwór, na którym wyczuwalne jest jeszcze Boskie tchnienie. Wytwór tak bliski Bogu, że nie sposób przeprowadzić granicy między nim a Bogiem. I nie bylibyśmy w stanie ich odróżnić od siebie, gdyby nie współzależność między światłem – działalnością Bożą, a Sofią – pramaterią. Tylko dzięki współzależności owych dwóch elementów można ustanowić, że Sofia nie jest światłem, lecz tylko biernym jego dopełnieniem, światło zaś nie jest Sofią, lecz tylko ją oświeca. Ową współzależność określają kolory. Kontemplowana jako dzieło Boskiej twórczości, jako pierwsza cząstka bytu, względnie uniezależniona od Boga, jako wychodząca na spotkanie światła ciemność nicości, to znaczy kontemplowana od strony Boga w kierunku nicości, Sofia ukazuje się nam jako błękit lub fiolet. I na odwrót, kontemplowana jako rezultat Boskiej twórczości, jako coś nieoddzielonego od Boskiej światłości, jako przednia fala Boskiej energii, jako idąca zwalczać ciemność siła Boża, to znaczy kontemplowana od strony świata w kierunku Boga Sofia ukazuje się nam na różowo lub czerwono. Ukazuje się różowo lub czerwono jako obraz Boży dla świata materialnego, jako objawienie Boga dla ziemi, jako ów „cień różowy”, do którego modlił się Włodzimierz Sołowiow.<sup>104</sup> Przeciwnie, widzimy ją w kolorze błękitnym lub fioletowym jako duszę świata, jako duchowy sens świata, jako błękitną zasłonę rozpostartą nad naturą. W widzeniu, które miał Wiaczesław Iwanow<sup>105</sup>, dusza nasza, jako prafundament naszego istnienia w mistycznym pogłębianiu mroku w swym wnętrzu, objawiła się jako niebieski diament. Wreszcie możliwy jest jeszcze trzeci metafizyczny kierunek – wiodący ani w stronę światła, ani od strony światła; Sofia znajduje się poza jego ustaleniami lub samoustaleniami w stosunku do Boga. To ów duchowy aspekt bytu, można powiedzieć, rajski aspekt, przy który mnie ma jeszcze rozeznania dobra i zła. Nie ma jeszcze moralnego dążenia do Boga, nie ma też ucieczki od Boga, dlatego, że nie istnieją jeszcze kie-

---

<sup>104</sup> Włodzimierz Sołowiow (1853—1900), filozof i teolog zajmujący się m.in. eklezjologią i sofiologią. Poglądy Sołowiowa na sprawy Kościoła cechował swoistego rodzaju ekumenizm, u którego źródeł leżała wnikliwa znajomość katolicyzmu (widział w nim, co korzystnie wyróżniało go spośród prawosławnych, nie tylko strony negatywne). Kontemplacyjna natura Sołowiowa skłonna zarówno do dostrzegania walki sił nieczystych z Bogiem o jego duszę (wedle świadectw przyjaciół wielokrotnie podlegał kuszeniu ze strony Szatana), jak też działania Mądrości Bożej (pisze o tym w niezwykle osobistych wierszach). Problemem Sofii traktowanej jako Dusza Świata zajął się Sołowiow w swych wykładach o Bogocześnictwie (1878 rok).

<sup>105</sup> Chodzi o poetę-symbolistę i teoretyka sztuki, znawcę antyku, Wiaczesława Iwanowa (1866—1949), autora dramatu *Prometeusz (Prometej)*, z którego pochodzą przytoczone przez Florenskiego słowa.

runki w stronę i od strony Boga, jest natomiast wyłącznie ruch wokół Boga, swobodne igraszki przed obliczem Bożym, na podobieństwo złocisto-zielonego węża u Hoffmanna czy Lewiatana, którego „Pan stworzył na to, aby z nim igrał”, bądź też na podobieństwo fal morskich mieniących się w słońcu. I to jest również Sofia, jednakże w sposób szczególnie rozumiana. Owa Sofia, ów aspekt Sofii, ukazuje się nam jako kolor złocistozielony, przezroczyście-szmaragdowy. To ten aspekt, który migotał, lecz nie znajdował sobie ujścia, w pierwotnych zamysłach Lermontowa<sup>106</sup>. Trzy podstawowe aspekty pramaterii określają trzy podstawowe barwy w symbolice kolorów, natomiast znaczenie pozostałych kolorów kształtowane jest pośrednio. Lecz niezależnie od różnorodności kolorów, wszystkie one informują nas o współzależności, wprawdzie różnorodnej, między jedną i tą samą Sofią a jednym i tym samym niebiańskim światłem. Słońce, najdelikatniejszy pył i ciemność pustki w świecie zmysłowym, oraz Bóg, Sofia i Ciemność nieprzenikniona, ciemność metafizycznego niebytu w świecie duchowym – oto dwa elementy, które warunkują różnorodność kolorów, zarówno na tym, jak i na tamtym świecie, zawsze w pełnej ich współzależności.

---

<sup>106</sup> W twórczości Michała Lermontowa (1814—1841) wielokrotnie do głosu dochodzą pierwiastki religijne. Podkreślić należy stosowanie przez poetę symboliki ikonowej.

# POSŁOWIE

Władysław Panas

## SZTUKA JAKO IKONOSTAS

### 1. PRESEMIOTYKA RAJSKA I SEMIOTYKA UPADKU

Aby zrozumieć Florenskiego, trzeba zacząć od Adama i Ewy. Dosłownie. Albowiem przedstawia on nieskończenie heroiczna i niesłychaną koncepcję sztuki. Powiedziałbym – ostateczną teorię sztuki. Chodzi o „sztukę teurgiczną”, jak mówił W. Sołowiow, „teocentryczny estetyzm” – wedle określenia autora *Ikonostasu*. Powiedzmy od razu: „najwyższy wyraz” sztuki – ikona – ma wziąć w nawias skutki grzechu pierworodnego. Ma być powrotem do stanu przed upadkiem. Powrotem do raju i rajskiej harmonii. Oto zaiste niesłychana funkcja tekstu ikony! Stąd też nie dziwi nas zbytnio, gdy trzeźwy W. Tatarkiewicz pisze o estetyce greckich Ojców Kościoła i ikonofilów bizantyjskich (a tam są źródła refleksji Florenskiego), iż była to „najbardziej niesłychana teoria sztuki, jaką zna historia estetyki”.

Pierwotna sytuacja w raju ma cechy jedności. Raj to pełnia, całość bez przeciwieństw i napięć, bez podziału i różnicowania.<sup>107</sup> Obecny jest wprawdzie załęczek dualizmu, wszak Bóg rozpoczął od stworzenia nieba i ziemi i – jak pisze w pierwszym zdaniu *Ikonostasu* Florenski – „owa dwoistość wszystkiego, co zostało stworzone, zawsze uznawana była za podstawową” (96). Lecz ten dualizm był w Ogrodzie harmonijnie połączony w nieopozycyjną jedność. Dwoistość jako opozycja, jako jedność przeciwieństw, zawarta jest jedynie potencjalnie. W eseju *Znaki niebieskie* Florenski daje, wtopiony w dyskurs o świetlistej metafizyce, zarys ontologicznej wykładni stanu przed pierwszym grzechem. Akt stwórczy, przejście ze stanu absolutnej Boskiej homeostazy do twórczości, wyjaśnia wprowadzając pojęcie Sofii, owego jakby czwartego elementu Trójcy, którego nie dostrzegł w chrześcijaństwie C.G. Jung. Sofia oznacza twórczy pierwiastek Boskiej energii,

---

<sup>107</sup> Por. ciekawą interpretację sytuacji rajskiej w szkicu J. Vernona *Ogród i mapa*. Przeł. A. Mrozowska. „Punkt” 1981 nr 14.



jest jej ukierunkowaniem, „materia niebiańska”, zabarwieniem bezbarwnej światłości, wreszcie idealną granicą między Bogiem a światem. Sofia jawi się jako „pierwsza cząstka bytu” i „przednia fala Boskiej energii”, ale i zarazem jako stan świata, sytuacja stworzenia. Stanowi podstawę ontologiczną rzeczywistości rajskiej. „To ów duchowy aspekt bytu, można powiedzieć, rajski aspekt, przy którym nie ma jeszcze rozeznania dobra i zła. Nie ma jeszcze moralnego dążenia do Boga, nie ma też ucieczki od Boga, dlatego że nie istnieją jeszcze kierunki w stronę i od strony Boga, jest natomiast wyłącznie ruch wokół Boga, swobodne igraszki przed obliczem Bożym, na podobieństwo złocistego węża u Hoffmanna czy Lewiatana, którego »Pan stworzył na to, aby z nim igrał«, bądź też na podobieństwo fal morskich mieniących się w słońcu.” (209) Sytuacja w Ogrodzie przedłuża jakby Boską homeostazę. Byt rajski to całość składająca się z człowieka i przyrody. Człowiek i natura – powiada Florenski – „są to niesprowadzalne do siebie, a zarazem nierozłączne dziedziny bytu. Jest to stan pierwotnej, rajskiej harmonii tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne”. (180)

Trzeba nam tu przywołać doktrynalną wykładnię. Jan Paweł II poświęcił cały cykl konferencji zagadnieniom „początku”, w których dał pełną interpretację sytuacji w Ogrodzie.<sup>108</sup> Podstawą stanu przed grzechem pierwotnym jest „komunia osób”. „Komunia” znosi dualizm i utwierdza jedność. „Komunia” stanowi także podstawę komunikacji rajskiej. Oto kanoniczne jej rozumienie: „Pojęcie «komunikacji» w naszych konwencjach językowych zostało jakby oderwane od najgłębszego i pierwotnego łożyska znaczeniowego. Wiąże się je nade wszystko ze sferą środków – i to przede wszystkim środków wytworów, które służą porozumieniu, wymianie, zbliżeniu. Natomiast wolno się domyślać, że w owym najgłębszym i pierwotnym znaczeniu »komunikacja« wiązała się (i wiąże) bezpośrednio z łożyskiem podmiotów, które »komunikują« na podstawie istniejącej między nimi »komunii«...” (podkr. Jana Pawła II).

Tyle Papież. Co oznacza „komunia” jako zasada biblijnego początku, jakie są konsekwencje rajskiej jedności? Przede wszystkim może to, iż rzeczywistość rajska okazuje się światem semiotyki wziętej w nawias, semiotyki zawieszanej. Komunikacja oparta na „komunii osób” ma charakter bezpośredni i bezznakowy. Dualizm znaków i rzeczy istnieje jedynie w formie możliwości.

---

<sup>108</sup> Jan Paweł II: *Meżczyzną i niewiastą stworzył ich. Chrystus odwołuje się do „początku”*. Lublin 1981. Do tekstu Papieża wydawcy polscy dołączyli kilka artykułów-komentarzy. Mój szkic najbardziej koresponduje z komentarzem E. Wolickiej *Biblijny archetyp człowieka*, chociaż mam zasadniczo inny pogląd na kwestię „semiotyki rajskiej”.

Gnostycy powiadali, że w raju język był wspólny: mówił nim Bóg, pierwsi rodzice i nawet wąż. Wolno przypuszczać, że język ten charakteryzował się jednością znaczącego i znaczonego, planu wyrażania i planu treści. Słowo Boże nie jest znakiem. A przynajmniej nie jest nim w takim sensie, jaki uformowała współczesna semiotyka. Wszak Słowo nie oznacza, nie zapośrednicza i nie zastępuje niczego. Jest rzeczywistością. Jak się mówi „światło” – to staje się jasność, gdy się mówi „woda” – powstaje ocean. Mówi Adam, a Bóg patrzy, jak on się posługuje mową: „Ulepiwszy z gleby wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki powietrzne, Pan Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się, jaką on da im nazwę” (Rdz 2, 19). Jesteśmy świadkami nauki presemiotyki rajskiej, która odbywa się pod kierunkiem samego Stwórcy. Adam nadaje nazwy, a każda nazwa zawiera pojęcie istoty żywej, istniejącej. W ten sposób kontynuuje i przedłuża. Słowo stwórcze. Bóg tchnął życie swoim Słowem i Adam jakby je potwierdza swoim. Mowa rajska, ów idealny język, staje się komunikacją totalną, która realizuje się przez całość osoby, bez podziału na odrębne kody, bez podziału na język, gesty itp. W sytuacji, gdy wszystko komunikuje, gdy wszystko jest znakiem i gdy nie można wyodrębnić obszaru nieznaczącego, gdy nie można wskazać nieznaku, znakowość przestaje mieć jakikolwiek sens, po prostu przestaje istnieć. Wszak znak można wydzielić jako coś sensownego tylko na tle nieznaku.

Myśl o jakimś odrębnym języku rajskim ma głębokie korzenie. Konsekwencje utraty jedni były odnoszone także na płaszczyznę semiotyczną. Grzech pierworodny był cezurą, która nie mogła nie pozostawić wpływu na sposób komunikacji. Pojawiły się więc rozmaite „stadialne” typologie języków i znaków uwzględniające ten fakt graniczny. W ogóle jest to cecha charakterystyczna dla myślenia uwzględniającego jakiś idealny stan, pierwotną jednię. I tak na przykład pitagorejczycy wyróżniali trzy rodzaje słów: proste, hieroglificzne i symboliczne. Słowa, które wyrażają, ukrywają i znaczą; słowa przyczynowe, nieuwarunkowane i poetyckie. W czasach nowożytnych Vico wydziela kilka etapów języka, w tym język boski i kapłański. Sam Florenski pisząc o symbolice kolorów, która w jego myśleniu zajmowała szczególnie dużo miejsca, kontynuuje ten wątek powołując się na pisma F. Portala. Portal rozwija tezy Klemensa Aleksandryjskiego o trzech postaciach pisma u Egipcjan i Warrona o trzech teologiach. Powiada, że w historii religii są trzy stadia oznaczone różnymi językami. Świat duchowy rozpada się w ludzkim umyśle na swoje atrybuty, a te degenerują się dalej, otrzymując znaczenie jako zjawiska tego świata. Stąd następstwo trzech języków: boskiego, kapłańskiego i świeckiego. Każdy symbol jest więc trójstronny;

również kolory mają sens troisty. Na przykład kolor niebieski w języku boskim oznacza wieczną Bożą prawdę, w języku kapłańskim – ludzką nieśmiertelność, a w języku świeckim – wierność<sup>109</sup> Florenski, który był przywiązany do idei troiczności, przedstawił w eseju *Strojenije słowa* własną koncepcję troistej struktury słowa.

Upadek jest między innymi upadkiem w semiotykę. Początki semiotyki są więc zapisane w Księdze Rodzaju. To wąż wprowadza Ewę w semiotykę, daje pierwszą historyczną lekcję nauki o znakach. Ujawnia zasadę wszelkiej semiotyczności: opozycję binarną. C. G. Jung z aprobatą przytacza pogląd szesnastowiecznego alchemika Dorneusa, który pisał, że Bóg drugiego dnia stworzenia oddzielając wody górne od dolnych stworzył binariusza, dwójkę, symbol szatana. Tego dnia wieczorem Stwórca nie wyrzekł sakramentalnej formuły, którą opatrywał wszystkie swoje kreacje: „to było dobre”. Uniezależnienie się dwójki jest przyczyną „zamętu, rozłamu i sporów”. Dwójka ma charakter żeński i dlatego diabeł wpierv kusi kobietę. „Wiedział bowiem (diabeł), który pełen jest chytrności, że Adam otrzymał cechę jedni; dlatego też nie przystąpił najpierw do niego, gdyż nie wierzył, iżby mógł czegoś z nim dokonać: podobnie jednak wiedział, że Ewa została oddzielona od swego małżonka, jak naturalna dwójnia od jedności jego trójcy.”<sup>110</sup> Trzeba do tej gnozy wprowadzić pewne uściślenia. Dorneus-Jung nie uwzględnia potencjalnego charakteru Boskiej dwudzielności. Binarius, „*quadriocornutus binaris*” jawi się jedynie jako możliwość. Jego aktualizacja następuje w grzechu pierworodnym. Harmonia staje się wówczas dysharmonią, „komunia osób” – wymianą znaków. Potencjalny dualizm staje się aktualnym podziałem, różnicą między dobrem a złem, wężem-Binariusem. Jedność może już być tylko jednością przeciwieństw.

Idźmy za pierwszym wykładem semiotyki: „Wtedy niewiasta spostrzegła, że drzewo to ma owoce do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu i że owoce tego drzewa nadają się do zdobycia wiedzy” (Rdz 3, 6). Co tu nastąpiło? Co oznaczają te zróżnicowane spostrzeżenia? Otóż tu jest

---

<sup>109</sup> Zob. fundamentalny traktat-sumę P. Florenskiego *Stolp i utwierzdienije isitny. Opyt prawosławnoji fieodiceji*. Moskwa 1914, s. 552–556. Niezwykła książka! To, co się od razu rzuca w oczy – rozmiar: 809 stron druku, w tym: 200 stron przypisów (1056!), prawie 200 stron wyjaśnień, aneksów, dowodów i wyliczeń. Jest to prawdziwa summa ówczesnej wiedzy w zakresie teologii, filozofii, lingwistyki, logiki matematycznej itp. Wiele przemawia za tym, aby rzecz tą uznać za centrum całej twórczości Florenskiego. Tu w załączku znajdują się wszystkie tematy i tereny jego przyszłej aktywności. Nie można prawie niczego objaśnić z jego twórczości pomijając ten „filar” i „podporę prawdy”.

<sup>110</sup> C. G. Jung: *Psychologia a religia*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1970, s. 202–203, przyp. 48. Pogląd Junga (i Dorneusa) podzielał m.in. fizyk W. Pauli, uznając, że dzielenie należało do mrocznej strony świata – materii i diabła. Powiadał, że „dwudzielność jest bardzo dawnym atrybutem diabła (słowo *Zweifel* – wątpliwość, pierwotnie oznaczać miało *Zweiteilung* – dwudzielność)”. Opinię Paulego przytacza W. Heisenberg (*Ponad granicami*. Przeł. K. Wolicki, Warszawa 1979, s. 57).

początek semiotyki upadku. Owoc stał się znakiem. Mówiąc językiem Jakobsona, kobieta dostrzegła jego liczne funkcje: rzeczową, poznawczą i estetyczną. Coś może być użyteczne jako rzecz, może być środkiem poznania i może być zarazem piękne. „Jest ono rozkoszą dla oczu” – to nie tylko początek semiotyki, ale i początek estetyki Pokusa utrwalenia owej „rozkoszy” – krok do sztuki. Ojciec Florenski tak pisze: „Natomiast grzech pierworodny naruszył harmonię stworzenia, przeciwstawił człowieka przyrodzie, co w sztuce nowożytnej bardzo wyraźnie uwidacznia podział malarstwa na pejzażowe i portretowe”. (180) Pojawiła się funkcja różnicowania uznana dzisiaj powszechnie za podstawę semiotyczności. Daleko już jesteśmy od bezznakowej presemiotyki rajskiej, w której wszystko jest tożsame z sobą, jednofunkcyjne i jedno-jednoznaczne. Wprawdzie jeszcze Bóg przechadza się po Ogrodzie „w porze kiedy był powiew wiatru”, ale wprowadzenie w semiotykę odbywa się już lawinowo i nieodwracalnie. „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nady” (Rdz 3, 7). To kolejny krok. Zjawiła się opozycja: nagi-ubrany. Bez opozycji, jak mówi Łotman, nie można dostrzec nagości. Zjawia się wstyd – też skutek semiotyki i efekt różnicowania. Zanik „komunii” dokonał się. „Rozwiązany krawat na balu – to większy stopień nagości niż brak odzieży w łaźni. Posąg Apollina w muzeum nie wygląda nago, ale spróbujcie związać mu na szyi krawat czy apaszkę, a porazi nas swoją nieprzyzwoitością.”<sup>111</sup> Na pytanie Boga, „Któż ci powiedział, że jesteś nagi?” (Rdz 3, 11), trzeba odpowiedzieć – binarius. Grzech według Florenskiego jest odejściem od jedności i wzięciem części za całość. Mechanizm grzechu jawi się jako analogiczny do mechanizmu znaku. I grzech, i znak opierają się na zasadzie reprezentowania i zastępowania. Autor *Ikonostasu* mówi, iż grzech to maska i pozór rzeczywistości. To samo da się powiedzieć o znaku.

Jeszcze przytoczę „osobną” interpretację upadku, którą formułuje M. Białoszewski: „Bóg po rozróżnieniu światła od ciemności stwierdził, że światłość jest dobra, a po stworzeniu drzewa z wiadomościami stwierdził, że ono ma i dobre, i złe. To znowu jako rozróżnienie. A rozróżnienie dało pole do popisu woli. I wąż poznał się na tym rozróżnieniu. Bóg lubił dobre, to on to drugie. Bo chciał być inny od Boga. W rozróżnieniu zaczyna się grzech. I chęć bycia rozróżnionym jest pycha”.<sup>112</sup> W rozróżnieniu zaczyna się również semiotyka, z jaką mamy do czynienia w dziejach człowieka. Dramat komunikacji opartej na znakach pojawia się od tego momentu. Zamiast komu-

<sup>111</sup> J.M. Łotman: *Lekcii po strukturalnej poetikie*. Tartu 1964, s. 52.

<sup>112</sup> *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 37.

nikacji osobowej zjawiają się znaki jako namiastki. Człowiek stara się pochwycić w sidła znaków stale oddalającą się rzeczywistość. W tym kontekście wieża Babel to dopiero druga komplikacja semiotyczna. Św. Paweł mówi: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1Kor 13, 12). I ta fraza zawiera w sobie podwójną perspektywę: aktualną semiotykę i przyszłą postsemiotykę, która opiera się na pamięci presemiotycznego początku. *Per speculum in aenigmate* jako cecha sytuacji semiotycznej powstałej po upadku pierwszych rodziców. To wszystko, co ma miejsce po tym fakcie jest nieustannym wysiłkiem, aby zlikwidować jego skutki, zasypać rozstęp między tym światem a tamtym. To zarazem ciągła próba ponownego zawieszenia semiotyki upadku.

Jeszcze jedno trzeba rozważyć. „Na obraz i podobieństwo” – czyż to nie zasada semiotyczna? I tak, i nie. Prawosławny teolog pisze: „W teologii prawosławnej obraz Boży określa się najczęściej jako to, co zostało człowiekowi dane w fakcie stworzenia (tchnienie Boże w człowieku). Podobieństwo zaś jako to, co człowiek miał osiągnąć, jako realizację przez człowieka obrazu Bożego w sobie”.<sup>113</sup> Tę fundamentalną zasadę można objaśnić posługując się językiem nieco bardziej filozoficznym. W *Ikonostasie* (przedziwny esej, który w pewnym momencie przeradza się w dialog!) wprowadza Florenski trzy terminy: „wyobrażenie” (*lik*), „wygląd” (*lico*) „przykrywka” (*liczina*). Niestety, terminy te są całkowicie nieprzekładalne. Polski przekład nie może oddać wszystkich odcieni tych pojęć, a przede wszystkim ich wspólnego źródłosłowu. W terminach filozoficznych Zachodu odpowiadają tym pojęciom – mniej więcej, z grubym uproszczeniem – istota, zjawisko i iluzja. Wyobrażenie to idea platońska, „wieczny sens” i „ostateczny praobraz”, byt pojęty najbardziej ontologicznie i esencjalnie. To obraz Boga, coś rzeczywistego, „ontologiczny dar Boga”, który stanowi duchową podstawę człowieka. Ów obraz Boży może być wcielony w życiu, w osobowości. I wtedy mówi się o podobieństwie Boga. Oznacza to zdolność do doskonałości duchowej i do wcielania obrazu Boga w życiu. W ten sposób wyobrażenie objawia się w wyglądzie. Wygląd staje się przesycony wyobrażeniem, fenomen utożsamia się z esencją. Wyobrażenie-istota objawia się w wyglądzie-zjawisku. „Wyobrażenie to urzeczywistnione w wyglądzie podobieństwa Boga.” (112) Jedność istoty i zjawiska, wyobrażenia i wyglądu stanowi podstawę sytuacji rajskiej i podstawę presemiotycznej komunikacji – „komunii”. Upadek spowodował rozdzielenie istoty i zjawi-

---

<sup>113</sup> J. Anchimiuk: *Aniołów sądzić będziemy*, Warszawa 1981, s. 34, przyp. 49.

ska i usamodzielnienie tego ostatniego w postaci iluzji. Pisze Florenski: „Wygląd stanowi przejaw pewnej rzeczywistości i oceniany jest przez nas jako ogniwo pośredniczące między poznającym i tym, co poznawane. Wygląd bez tej funkcji, a więc bez objawienia nam zewnętrznej rzeczywistości traci swe znaczenie. Nabiera natomiast znaczenia pejoratywnego, gdy zamiast odsłaniać nam obraz Boga, nie tylko nie odsłania go, lecz oszukuje nas, ukazując nam fałszywie to, co nie istniejące. Wówczas staje się przykrywką”. (112) W ten sposób wygląd przekształca się w maskę, w znak. „Przykrywka” to pusty, zdegenerowany znak ikoniczny. W raju wygląd był wyobrażeniem, natomiast grzech semiotyzuje wygląd. Zjawia się więc opozycja wyobrażenia i przykrywki. Stąd podwójna funkcja maski; pierwotnie maska-wygląd odsłaniała istotę, później maska-iluzja zaczęła zasłaniać i pozorować. Odtąd będzie toczył się bój między odsłanianiem i zasłanianiem. Również w sztuce jest obecna ta dwoistość. Po upadku „obraz i podobieństwo” weszły w krąg semiotyczny i stały się obiektem wysiłku. To szukanie „śladów” i „obrazów” Boga w człowieku i świecie, to przekształcenie maski-znaku w rzeczywisty wygląd.

Presemiotyka rajska nie zginęła bezpowrotnie wraz z upadkiem. Jej zasady są stale przypomniane w obrębie religii. Powstające wedle jej zasad fakty pojawiają się ciągle. Przede wszystkim Chrystus jako Słowo Wcielone, najdoskonalszy łącznik nieba i ziemi, Boga i człowieka. To także święci, męczennicy, mistycy, czasami artyści, czasami „galernicy wrażliwości”. Są to fakty presemiotyczne zaświadczone o jedności i ukazujące drogę do ponownego scalenia. W tym szeregu mieści się także ikona, która pragnie zrealizować sobą powrót do stanu przedsemiotycznego i przedestetycznego. Stworzyć tekst, który nie byłby tekstem, zbudować ten tekst nietekst ze znaków, które nie byłyby znakami – oto niesłychany cel ikony.

## **2. MIĘDZY NIEBEM I ZIEMIĄ**

Zarysowany wyżej pogląd, wydaje mi się, stanowi najgłębszą podstawę myślenia Florenskiego o sztuce. Rajski praobraz, oglądanie Stwórcy twarzą w twarz, a nie przez zasłonę lustrzanych znaków, jawi się jako zadanie człowieka po upadku. To, co przywykliśmy nazywać sztuką także jest włączone w realizację tego celu. Stąd podstawowe terminy Florenskiego: objawienie, wcielenie, przypomnienie, odkrywanie, praobraz. Wyznaczają one ontologię sztuki, która uzyskała rangę dogmatyczną. Sztuka, a zwłaszcza ikona, jest objawieniem i wcieleniem „w tym, co zmysłowe i za pośrednictwem tego, co zmysłowe, prawdziwej rzeczywistości, czegoś absolutnie cennego i

wiecznego”. (69) Ikona przypomina praobraz. „Pamięć” i „przypomnienie” są, oczywiście, rozumiane po platońsku, ontologicznie, a nie mnemotechnicznie. Pojmowanie sztuki jako objawienia i przypomnienia modyfikuje pojęcie procesu twórczego. Tworzenie polega na „zdejmwaniu zasłony”, „odkrywaniu” praobrazu: „Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. Nie nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia «zapis» rzeczywistości duchowej”. (69–70) Malarz jedynie odkrywa i przerysowuje obraz, rzeźbiarz wydobywa kształty, a poeta znajduje słowa i przepisuje niejako gotowy tekst. Gdzie indziej powiada Florenski, że nie mówimy „udało mi się stworzyć dobre wyrażenie”, lecz zawsze: „udało mi się znaleźć”. Obrazy, kształty, frazy i – może – całe teksty już istnieją trzeba na. nie tylko trafić. Wysilek jakiego wymaga twórczość jest wysiłkiem poszukiwacza, nie stwórcy. W opowiadaniu Borgesa pewien pisarz pragnie napisać *Don Kichota*. Napisać tekst już napisany, napisać nie przepisując mechanicznie, ale jakby trafiając dokładnie w te same słowa i zdania. Samodzielnie powtórzyć wieczny obraz i wieczny tekst.

Fundamentalne tezy Florenskiego są zarazem podstawą całej metafizyki prawosławnej sztuki. Są one podporządkowane ostatecznej funkcji wypowiedzi, która czasami może być sztuką. Rzecz jasna, przy takim podejściu muszą zniknąć autonomiczne funkcje sztuki. Jeśli jest rozdarcie i przepaść, należy dążyć do połączenia, a przynajmniej zbliżenia. Pojawia się więc problem *ł a c z n i k a*, jakiegoś medium pośredniczącego. Wyłania się generalna kwestia *p r z e s t r z e n i*, a zwłaszcza przestrzeni niejednorodnej i przejścia z przestrzeni do przestrzeni, ze sfery do sfery. Jako kwestia szczegółowa wynika pojęcie *g r a n i c y*. Oto krąg problemów teoretycznych, które znalazły się w zasięgu rozważań Florenskiego.

*Ikonoostas* zawiera analizę zjawisk granicznych, stanowiących przejście. Najpowszechniejszą formą kontaktu dwu rzeczywistości jest marzenie sennie, które stoi na granicy dnia i nocy. Mechanizm marzenia sennego okazuje się modelem uniwersalnym wszelkiego typu przejść ze sfery do sfery. Dlatego też Florenski przechodzi od analizy snu do analizy twórczości. Twórczość także realizuje przejście od tego świata do innego. W ogóle „twórczość to nic innego jak marzenie sennie, które przybrało realne kształty”. (106) Pamiętamy radę Gombrowicza: „Wejdz w sferę snu”. Twórczość usytuowana na granicy – jak marzenie sennie – stanowi taką granicę między niebem i ziemią, światem widzialnym i niewidzialnym, fizyką i metafizyką. Granicę pojmuje Florenski dia-

lektycznie: jako coś, co równocześnie oddziela, ale i łączy, coś, co przywraca jedność likwidując ostro przeciwieństwa.

Twórczość wychodząca z tego świata, jak sen z dnia, stanowi proces zawierający się w dwu etapach: „drogi w górę” i „drogi w dół”. Te dwa etapy wyznaczają także obszar sztuki jako przestrzeni w całości ulokowanej w sferze pośredniej. Są to zarazem dwa bieguny, pomiędzy którymi oscyluje wszelka sztuka. Ruch dwoisty bardzo przypomina drogę znaną z wielu mistycznych świadectw. Droga w górę to jakby wejście w sferę snu, oderwanie się od ziemi i – jako rezultat – ogołocenie, które prowadzi do wypełnienia widzeniami jedynej prawdziwej rzeczywistości. Pobyt w świecie Boskich idei jest celem pierwszego etapu. Drugi rozpoczyna się jako ruch powrotny – zejście na ziemię ze skarbem. Wejście w „atmosferę” ziemską, mówiąc najkrócej, powoduje skrytalizowanie wizji w obrazy lub słowa. Jak powiada Florenski jest to „twórczość zstępowania”, wynikająca z „widzeń z sytości”. Sytość polega na dotarciu do punktu, w którym wygląd i wyobrażenie stanowią jedność i w którym widzenia nic nie zapośrednicza. Granica pomiędzy przestrzeniami odmiennych światów jawi się jednak jako „niebezpieczna”, gdyż dopuszcza możliwość zwidów i pomyłek. Dzieje się tak wtedy, gdy ruch w górę kończy się na ogołoceniu i pustce, której nie wypełniają realne kształty oglądanych wyobrażeń. Pojawiają się wówczas „widzenia z ubóstwa”, maski-przykrywki. Możliwa jest więc „twórczość wchodzenia”, twórczość połowiczna. Niczego ona nie wciela i niczego nie przypomina, bo duch artysty nie przekroczył granicy, nigdzie nie był i niczego nie widział. Obrazy jawią się jako „imitacje rzeczywistości zmysłowej”, „jako nikomu niepotrzebne zdwajanie bytu”. (70) Powrót do jedności nie następuje; rozdarcie nadal pozostało, groźniejsze, bo wydaje się, że już go nie ma. Iluzja i fałsz – pryncypialnie stwierdza Florenski. Taka twórczość podtrzymuje i kontynuuje upadek – to produkt semiotyki upadku. Powyższy pogląd byłby powtórzeniem znanych opisów mistycznych, tyle że odniesionych do twórczości, gdyby autor nie dokonał rozróżnienia także na płaszczyźnie strukturalnej. Takie rozróżnienie dwu typów tekstów artystycznych Florenski przeprowadza. Otóż „twórczość zstępowania” i „twórczość wchodzenia” – w planie struktury – dzieli odmienne ukształtowanie czasu. Twórczość powstała w ruchu dwoistym, jak marzenie senne, posiada analogiczną do snu strukturę czasu: „Twórczość zstępowania choćby była niespójna, jest bardzo teleologiczna – kryształ czasu w przestrzeni urojonej. I odwrotnie, przy większej nawet spójności motywacji, twórczość wchodzenia posiada konstrukcję mechaniczną, zgodną z czasem, z którego się wychodzi”. (108)



Charakterystyczne, że u wielu różnych myślicieli pojawiały się wątki ujmujące rozmaite aspekty twórczości w ruchu dwoistym. Oto np. G. Bachelard mówi o fenomenologicznej dwoistości odbić i oddźwięku, która stanowi podstawę recepcji obrazów poetyckich: „w odbiciu słyszymy wiersz, w oddźwięku czynimy go własnym” Niby coś innego, a jednak intuicja podobna. Nie dziwi mnie, gdy znajduję u Dionizego Areopagity (Pseudo-Dionizego) myśli o wstępowaniu od materialnego świata do niematerialnego (tzw. „dostęp analogiczny”), o tym, że materia ma w sobie echa czy też „oddźwięki” doskonałego piękna, że rzeczy widzialne są „obrazami” niewidzialnych, że przez „oddźwięki” i „obrazy” można osiągnąć „praobrazy” piękna, że do piękna prowadzi dwójaki ruch: cykliczny (przez doświadczenie), prosty (przez rozumowanie) i spiralny (przez kontemplację). To przecież tradycja myślowa Florenskiego. Ale zaskakuje mnie, gdy widzę np. zbieżność w hermeneutycznych esejach Lezama Limy. On również refleksję swą skupia na tym, co najważniejsze, na ontologii sztuki. Florenski mówi głównie o ikonie, Lima o poezji. W ten sposób uzupełniają się. Limy pojmowanie ontologii twórczości poetyckiej określa pojęcie „ukośnego obrazu” i „ukośnego przeżycia”. Tak jak je rozumiem, chodzi o sytuację, w której następuje zbliżenie dwu biegunów, co w efekcie daje coś trzeciego, pośredniego. Poezja jawi się więc jako przełamanie: „Analogen, któryśmy ujrzeli po wyjściu od jedni pierwotnej, przeistoczył się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa w *enigmatę*, w strzałę mknącą ukośnym torem, w gruby kryształ załamujący obrazy”.<sup>114</sup> To Pawłowe „*per speculum in aenigmatę*”. Wyjście z jedni polega również na zerwaniu ciągłości. Zjawia się nieciągłość, która według Limy „ma to samo źródło, co każda istota niedoskonała”. (Lima, 15) Latynoski eseista pojmuje poezję jako formę pokonywania owej nieciągłości, przez to, że znosi antynomiczność „tego” i „innego”. Mówi lapidarnie: „W krainie poezji *to jest tamtym*”. (Lima, 46) I już w tym – podstawowym przecież geście poetyckiej kreacji – mieści się próba przetrzucenia mostu nad przepaścią. „Ukośny obraz” („to jest tamtym”) spina niebo i ziemię. Historia myśli to w dużej mierze historia budowania „napowietrznych dróg”, żeby posłużyć się metaforą B. Pasternaka. „Pięć tysięcy lat temu Chińczycy zdołali rozdzielić ziemię i niebo; cała ich późniejsza historia jest tylko mozolną próbą ponownego wprowadzenia, poprzez załączkowy obraz, ziemi do nieba”. (Lima, 162) „Ukośny obraz” Limy formuje się jako obraz granicy, jako przestrzeń określona dwoistym ruchem, zawarta pomiędzy *descendit* (zstępowanie) i *ascendit* (wstępowanie) Coś jak wdech i wydech. W tym rytmie powstaje i przebywa sztuka: „między

<sup>114</sup> J. L. Lima: *Wazy orfickie*. Przeł. R. Kalicki, Kraków 1977, s. 29. Dalsze odwołania lokalizuję w tekście.

*ascendit*, dążeniem do Boga, pitagorejską Arcyczwórką a *descendit*, opadaniem rytmu, inferalnymi inwokacjami orfików, rozciąga się próżny przestwór obdarzony promienistą mocą”. (Lima, 30) Między trójką a siódemką – w planie symboliki cyfr – mieści się terytorium poezji: „poezja zajmuje cały ów obszar między pnącym się strumieniem poetyckiego słowa a orfickim zstępowaniem obrazu”. (Lima, 33) Dodam, że pojęcia *ascendit* (*ascensus*) i *descendit* (*descensus*) mają długą historię i są stosowane także (a może przede wszystkim) w innych kontekstach i nieco innych znaczeniach niż u Limy. Chociażby św. Bonawentura w traktacie mistycznym *Droga duszy do Boga* określa wstępowanie jako rozważanie „śladów” i „obrazów” Boga, a zstępowanie jako niemożność wznoszenia się do Stwórcy o własnych siłach, jakby zstąpienie duszy w głąb siebie i w rezultacie podniesienie jej przez samego Boga. Za każdym razem jednak chodzi o przekroczenie siebie.

Sztuka jest granicą. Pora określić jej dodatkowe właściwości. Ulokowanie tekstu ikony czy poezji między niebem i ziemią zmienia radykalnie punkt widzenia na pojęcie dzieła sztuki. Sztuką będzie to wszystko, co spełnia rolę granicy, to, co powstaje w rytmie *ascendit* i *descendit* czyli to, co odbyło drogę z ziemi do nieba i z nieba na ziemię. Jeśli tak, to trzeba zmienić kwalifikację gramatyczną powyższego zdania. Nie można mówić „coś”; trzeba wprowadzić perspektywę osobową. Nie „coś” odbyło drogę, lecz „ktoś”, nie w „czymś” sztuki spełnia się jej istota i ostateczne przeznaczenie, lecz w „kimś” dzieła. „Obrazy zstępowania” są świadectwami innego świata. Rodzi się więc pojęcie artysty i jego dzieła jako świadectwa. Artysta widział rajski praobraz, wyobrażenie, i daje temu świadectwo, a nie wyraz (nie semiotyzuje) Stąd też Florenski uznaje, że najdoskonalszą ze sztuk jest świętość, a idealnym dziełem sztuki – święty. Wszak święty najlepiej na ziemi realizuje funkcję granicy między przestrzeniami. Jednocześnie, duchowy i materialny, przebywa w obydwu światach. Idealny świadek, który zaświadcza nawet swym ciałem Doskonale przezroczysty i dlatego jego nagość nie powoduje zawstydzenia. Święty świadek odgrywa ogromną rolę w procesie tworzenia ikony. Uznaje się go za współautora, bo to on odbył drogę w górę i w dół i może zaświadczyć o prawdzie obrazu. Dzieło sztuki to zapisany sen świętego.

Święty to jednak unikalne dzieło sztuki. Konieczne są więc i inne materialne teksty symbolizujące koniunkcję dwu sfer. Takim tekstem staje się świątynia. Ją również pojmuje się dwoiście. Z zewnętrznego punktu widzenia stanowi granicę, między niebem i ziemią. Od wewnątrz – świąty-

nia zawiera w sobie widzialne i niewidzialne, niebo i ziemię. Posiada więc, sama będąc jako całość granicą, wewnętrzną granicę Taką granicę w granicy stanowi ikonostas, czyli przegroda oddzielająca ołtarz od tej części świątyni, która jest przeznaczona dla wiernych. Jakby rodzaj ramy wypełnionej ikonami ułożonymi w ściśle określonym porządku (rzędy hierarchii). Ikonostas łączy i zarazem oddziela widzialną i niewidzialną przestrzeń. Tekst, który równocześnie hierarchizuje i unaocznia. Zasadę ikonostasu można określić jako połączenie-oddzielenie, zhierarchizowanie i zobrazowanie. Ikonostas całkowicie zanurzony w przestrzeni sakralnej ma dwoistą naturę: widoczny i niewidoczny, fizyczny i metafizyczny. Zaznaczę skrótowo jedynie: zasada ikonostasu jawi się jako zasada sztuki opartej na „obrazach zstępowania” i „obrazach ukośnych”. Florenski powiada, że sanktuarium byłoby niewidoczne bez materialnej symbolizacji, a to zakłada odgraniczenie umożliwiające przez „realności, które zdolni jesteśmy odbierać dwoiście”. (118) I znowu, takimi realnościami, oczywiście, są święci, „widzialni świadkowie świata niewidzialnego, żywe symbole jedności jednego i drugiego”. (119) Z nich zbudowana jest „żywa ściana” ikonostasu. Natomiast widoczna i zmaterializowana postać ikonostasu świątynnego dana jest jedynie ze względu na „słabość wzroku duchowego” wiernych. To „proteza duchowości”, która stanowi ustępstwo wobec semiotyki upadku. Pisze Florenski: „Usuńcie materialny ikonostas, a wówczas sanktuarium jako takie w ogóle zniknie ze świadomości tłumu, zostanie odgródzone potężną ścianą. Materialny ikonostas nie zastępuje jednak ikonostasu żywych świadków i stawia się go nie zamiast niego, lecz by wskazać ich, żeby skupić uwagę modlących się na nich. Ukierunkowanie uwagi jest bowiem koniecznym warunkiem rozwoju wzroku duchowego”. (120–121)

Sztuka jest świadectwem. Do właściwości świadczenia należy przede wszystkim zgodność z prawdą. Idealny świadek to świadek przezroczysty, świadek-okno. Stąd też Florenski mówi o ikonostasie i ikonie, że są to okna. Okno jest oknem dlatego, że za nim rozciąga się przestrzeń światła. Wypełnione światłem samo staje się światłem, całe wyczerpuje się w przepuszczaniu światła. Jest „albo światłem, albo drzewem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem”. (122) Istota okna tkwi w przezroczystości. Każde zmatowienie osłabia funkcję okna kwestionując jego istnienie. Okno całkowicie nie przepuszczające światła, jak owe „ślepe” okna wykonywane dla symetrii, staje się jedynie znakiem okna, wyglądem pozbawionym wyobrażenia, maską-przykrywką. Zasada okna okazuje się kolejną cechą sztuki formującej się na zasadach ikonostasu.

Sztuka jako okno, przez które widać praobraz, przedstawia się dla „umysłu euklidesowego” w postaci paradoksalnej. Bo jak namalować magnes, w którym jego istota – pole sił – jest niewidzialne, chociaż uchwytnie intelektualnie? Jak namalować to, co nie jest postrzegalne zmysłowo? Jak wreszcie oddać w jednym tekście dwurodną przestrzeń: widzialną i niewidzialną? Właśnie ikona to sztuka „malowania magnesu”. Pisze Florenski: „Artysta tworząc obraz magnesu powinien, oczywiście, przekazać jego pole sił, jak i stal, lecz w ten sposób, aby przekazy były niewspółmierne i odnosiły się wyraźnie do różnych planów. Stal powinna być przekazana kolorem, a pole sił w sposób abstrakcyjny...” (173) Czyli wypowiedź artystyczna o takich ambicjach jak ikona, musi być „realnością, którą odbieramy dwoiście”. Jak święty, świątynia czy ikonostas. Oznacza to, że ikona posiada podwójną perspektywę. Po pierwsze, jako całość stoi na granicy dwu światów i jest świadectwem-oknem. Z tego punktu widzenia stanowi czynnik przewyciężający rozdarcie. Przezroczysta i jednolita, w całości wychodzi poza semiotykę i symbolizację, gdyż niczego nie oznacza i nie zapośrednicza. Mówi się w prawosławiu: to nie ikona Matki Bożej, to sama Matka Chrystusa. „Jest *Trójca* Rublowa, a więc jest i Bóg” – oto wedle Florenskiego najlepszy dowód na istnienie Boga. Po drugie, pełniąc funkcję granicy między przestrzeniami, sama stanowi obiekt przestrzenny, jakby kosmos w miniaturze. Ten punkt widzenia zakłada odbicie w ikonie, w jej wnętrzu, podstawowej dwoistości obu światów. Zawiera w sobie świat widzialny i niewidzialny i pokazuje jego ontologiczną jedność, ikona jak Ogród zawiera potencjalną dwudzielność. Dbą o zróżnicowanie (w jedności) obu światów, posiada więc wewnętrzną granicę. (Znowu granica w granicy!) I tu pojawia się jednak konieczność semiotyzowania, odmiennego, różnicującego oznaczania. Trzeba przecież odróżnić „pole sił” od materialności magnesu. Wszak brak granicy zagubiłby możliwość postrzegania dwu światów. Więc sztuka ikoniczna ustala odmiennie środki wyrazu i odmienną symbolikę dla obrazów świata niebiańskiego i świata ziemskiego. I tak złoto ma zastosowanie w opozycji do farb – zarezerwowane wyłącznie dla przedstawiania świata niewidzialnego. Właśnie złoto stanowi główną granicę wewnątrz ikony. Ma to głęboką motywację (co osłabia semiotyczność), gdyż złoto nie jest kolorem, jawi się jako odpowiednik czystego światła. Ten Boski kolor nazywa się „asystka” i służy do wyznaczania granic konturów postaci w całości należących do świata niewidzialnego. Gdy widziany na ikonach postać Jezusa raz obwiedzonego

złotą asystką, a innym razem nie, to możemy być pewni, że w pierwszym przypadku chodzi o przedstawienie Boskiej natury Zbawiciela, a w drugim – ludzkiej<sup>115</sup>

Paradoks czy niekonsekwencja: ikona jako całość ma charakter niesemiotyczny, nie jest znakiem i stanowi widzenie bezpośrednie, natomiast wewnątrz posługuje się znakami? Nie ma tu żadnej sprzeczności. Ikona przypomina i odsłania praobraz, utożsamia się z nim, ale przecież wychodzi z tego świata, z sytuacji po grzechu, z semiotyki upadku, z rozdzielenia; jest granicą i przestrzenią, w której dokonuje się ponownie koniunkcja. W ikonie dokonuje się połączenie w jednej przestrzeni tego, co dotychczas było rozbite na dwie przestrzenie. Znowu jakby jednym językiem przemawia Bóg i człowiek, znowu niewidzialne stało się widzialne, chociaż zachowało swą odrębność. Ikona tak jak ikonostas dana jest ze względu na słabość naszego wzroku. Obecne w niej wewnętrzne zróżnicowanie nie ma charakteru opozycyjnego. Ikona jak Trójca stanowi jedność odrębnego. Ikona, a także i inne typy sztuk, ukazuje się jako model ostatecznej jedności. Namalować albo wypowiedzieć magnes – to wyjawic niewidoczne, znieść jedną z głównych sprzeczności.

Książe Eugeniusz Trubecki również pisał o spotkaniu w ikonie dwu światów, o rzeczywistości przekazywalnej rysunkiem i nieprzekazywalnej. Na przykład problem malowania słuchu na ikonach. Ikonografia wypracowała taki kanon: postacie patrzą, ale nie widzą, ponieważ są pogrążone w słuchaniu i zapisywaniu nie tego, co widzą, ale co słyszą. „Wewnętrzny słuch” przekazuje się w ikonie rozmaicie. (Czasami – pisze książkę – skinienie głowy ewangelisty, pozycja słuchającego, jakby obracał się do światła nie wzrokiem a słuchem. Zawsze jednak oczy nie widzą otoczenia. Stąd kolor, który ich otacza ma szczególne znaczenie – to światło, które odbiera się słuchem, „dźwięczące światło” słonecznej mistyki, która przekształciła się w mistykę światłonośnego Słowa. Dlatego u Jana Słowo nazywa się światłem, które świeci w mroku.<sup>116</sup>

Jako kontrapunkt chciałbym przytoczyć pewną paralelę. S. Eisenstein, również owładnięty był ideą ujarzmienia niewidzialnego, realizacją sztuki totalnej, jednoczącej i zniewalającej. Tropiąc takie możliwości przedstawił zaskakującą analizę obrazu W. Surikowa *Bojarynia Morozowa*. Metodą „złotego podziału”, badając punkty napięcia obrazu, jego niewidzialną strukturę, doszedł do

---

<sup>115</sup> O semiotyce asystki pisze także E. Trubecki w zbiorze *Umozrenie w kraskach. Tri oczerka o russkoj ikonie*. Paryż 1965, zwłaszcza esej *Dwa mira w drevnie-russkoj ikonopisi*.

<sup>116</sup> Tamże, s. 87–88.

wniosku, że punkt ciężkości spoczywa na czymś, czego nie widać. Semantyczny „punkt maksimum” przechodzi bowiem w pobliżu ust bojaryni, przez powietrze, jakby bez celu. Ale tak nie jest – obraz stanowi świetną kompozycję. Otóż w ten sposób Surikow namalował słowo: „Albowiem ani dłoń, ani płonące oczy, ani usta nie są tu najważniejsze, lecz płomienne słowo fanatycznej wiary”. Malarz namalował więc niewidzialne „pole sił” magnesu: „odkryliśmy w obrazie Surikowa, w punkcie najwyższego napięcia, przejście od jednego do zupełnie innego wymiaru: w sferę niemożliwego do namalowania dźwięku”.<sup>117</sup>

Może więc „ukośny obraz” i „twórczość zstępowania” wytycza granice macierzystego terytorium nie tylko sztuki teurgicznej; może „malowanie magnesu” stanowi ambicję każdego dzieła artystycznego.

---

<sup>117</sup> S. Eisenstein: *Nieobojętna przyroda*. Przeł. M. Kumorek; Warszawa 1975, s. 38, 39.

### 3. OD POCZĄTKU. KANON I FASCYNACJA

W sztuce teurgicznej wszystko jest z góry dane, wszystko istnieje już wcześniej. Niczego się nie tworzy, jedynie odtwarza i przepisuje. Sformułowania wyżej „przepisane” dotyczą antologii, struktury i sensu ikony. Ale ikona chociaż przedstawia już istniejące, musi zaistnieć jako ikona, chociaż dotyczy uformowanego, musi się uformować. Wieczny praobraz i wieczny sens muszą w ikonie ujawnić się; okno przecież powinno być zbudowane, a świadectwo przeliterowane. Trzeba odsłonić obraz i przepisać słowa. Wiersz, który przepisuję, istniał, zanim się urodziłem, ale moje przepisywanie ma swój początek i koniec, I dlatego ikona z punktu widzenia procesu twórczego jawi się jako powtórzenie Boskiej kreacji świata. Tworzy się ją, tak, jak Bóg stworzył świat. Píše Florenski: „Malowanie ikony – owej ontologii naocznej – powtarza podstawowe stopnie Boskiego tworzenia, od nicości od absolutnej nicości do Nowego Jeruzalem, owego tworu świętego”. (181) Znowu jakby dwoistość i niekonsekwencja. Rzecz jasna, pozorna. Kreowanie bowiem dotyczy jedynie procesu materializowania się i ujawniania praobrazu. „Niechaj stanie się światłość” – i stała się światłość, wyłonił się rajski świat. Malarz ikon powtarza tę drogę odnosząc ją do materialnego stawania się ikony.

Proces powstawania ikony zamyka się w sześciu dniach stworzenia. Zachowuje tę samą kolejność i ten sam rytm wyłaniania bytów. Rozpoczyna się od stworzenia światła („Niechaj stanie się światłość”), a kończy się potwierdzeniem kreacji („było dobre”), któremu odpowiada kościelne zatwierdzenie ikony („nadanie imienia”). „Ikonę maluje się na świetle” – w tym powiedzeniu tkwi cała ontologia ikony. Bierna materia, niebo i ziemia, już istnieje, trzeba ją tylko uformować. To ikonowa deska. Florenski przedstawia niezwykle precyzyjny opis zabiegów przekształcających deskę w powierzchnię, z której da się wydobyć obraz. Malarz ikon rysuje węglem lub ołówkiem kontur wyobrażenia zgodnie z własnym widzeniem lub prawdą przekazaną przez Kościół. Następnie ów kontur graweruje się igiełką (grafiją). Tak dokonuje się oznamionowanie kopii – najbardziej odpowiedzialna część pracy. Wydobyty został schemat wyobrażenia. Schemat ten powinien stać się naoczny. Na tym etapie nakłada się (w ikonie nie stosuje się pociągnięć pędzla) farbę. Zarys bytu dany schematycznie i abstrakcyjnie zaczyna się urzeczywistniać przez oświetlenie, „ozłocenie światłem”. „Od złota łaski stwórczej ikona się zaczyna i złotem łaski uświęcającej, czyli wykończeniem złotymi kreskami, się kończy.” (181) Kontur wyobrażenia jest biały, niczym nie

wypełniony, to urok i nicość. Położenie złota odpowiada stworzeniu światłości. Abstrakcyjna możliwość bytu staje się potencją. Na „światło” nakłada się ciemny kolor, tzw. „odkrywający”, „przebłysk światła w ciemności”, „kolor ledwie jaśniejący światłem”. „Rzeczywistość wyłania się stopniowo wraz z pojawieniem się bytu, nie składa się jednak z części, nie tworzy się dzięki składowaniu cząstki do cząstki, jakości do jakości” (182) Malowanie właściwe respektuje tę zasadę i polega na coraz większym nasycaniu obrazu światłem i rozjaśnianiu przyszłego wyobrażenia. Kładzie się trzy warstwy farby, „pasma coraz jaśniejsze. Ostatnie – pasmo „ożywiające” – zamyka proces wyłaniania się obrazu z powierzchni. Światło służy również do różnicowania bytów. Oto jeszcze jedno charakterystyczne rozróżnienie autora *Ikonostasu*: „To, co najistotniejsze, określa formę, jest najbardziej rozświetlone, a to, co mniej ważne, jest mniej rozświetlone. Ścisłej mówiąc to, na czym spoczęło światło, pojawia się w bycie w miarę naświetlania. Byt, konkret, indywidualność to coś pozytywnego. Boskie »niechaj stanie się światłość« to dla świata urzeczywistnione słowo stworzenia, głos Boży objawia się nam bowiem jako światło (...) Nie bez powodu wielcy poeci dosłuchiwali się w świetle dźwięku. A to, co przez Boga nie zostało dopowiedziane lub wyrzeczone zostało półgłosem, jawi się nam jako mniej świetliste, jednakże wciąż jako światło, a nie ciemność”. (188)

Zrozumiałe w tym kontekście, że w malarstwie ikonowym odrzuca się światłocien. Wszak niebytu nie da się przedstawić. W ogóle praca ikonografa okazuje się paralelna wobec pracy teologa czy filozofa. Ikonopis „filozofuje swym pędzlem”. Sobór Powszechny ustanowił równoznaczność ikony homilią: „Ikona jest dla oczu tym samym, co słowo dla uszu”. (194) Malowanie ikon jawi się jako metafizyka, a metafizyka jako malowanie słowa. Charakterystyczne w tym kontekście, że po rosyjsku to samo słowo oznacza i pisanie, i malowanie. Ikonę się pisze. Jak poemat. Nie można więc sformułować opozycji: „Ja piszę, ty malujesz” – jak to uczy, nil Przyboś.<sup>118</sup> Malarstwo ikonowe – pisze Florenski – to najczystszy wyraz tego rodzaju sztuki, w którym zawsze wynika jedno z drugiego: zarówno substancja, jak i powierzchnia, zarówno rysunek, jak i przedmiot, zarówno jego przeznaczenie, jak i warunki jego kontemplacji.” (189) Malarstwo ikonowe jest sztuką całkowicie skanonizowaną. Już życie malarza ikon – niezależnie od jego osobistej świętości i otrzymywanych wizji – stanowi tekst ściśle uregulowany. Podręczniki dla malarzy ikon, *hermeneie*, są

---

<sup>118</sup> Formułę Przybośa analizuje Z. Łapiński w szkicu *Ja piszę, ty malujesz*. (W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980.)



instrukcjami dotyczącymi nie tylko procesu wykonania, ale także regułami życia. Zarówno w ikonie, jak i w życiu malarza nie może być nic przypadkowego. Konsystencja farby, sposób jej nakładania, właściwości powierzchni i składników, które wiążą farby, zestaw i gęstość rozpuszczalników i inne „materialne przyczyny” – to wszystko ma charakter metafizyczny i podlega ścisłej kanonizacji.

Formuła sztuki jako ikonostasu – reprezentowana najlepiej w ikonie – stanowi najskrajniejszą postać normatywizmu, jaką tylko można sobie wyobrazić. Niewątpliwie dochodzimy do momentu trudnego dla refleksji estetycznej. Zwłaszcza dla nas, którzy na wszelakie normatywizmy i regulacje reagujemy alergicznie, widząc w nich zamach na wolność twórczą i wręcz likwidację sztuki. Florenski ma świadomość drażliwości problemu. Warto wydobyć jego stanowisko. Powiada więc, że obecność kanonu w sztuce teurgicznej stanowi jej probierz, a nie likwidację, jest wyzwoleniem, a nie ograniczeniem. Prawdziwa sztuka nie polega przecież na pogoni za oryginalnością, lecz na dążeniu do obiektywnego piękna, „to znaczy do wyrażonej artystycznie prawdy rzeczy”. Pogląd to zdecydowanie antyformalistyczny. Pościg za czymś nowym, rzekomo własnym, odnawianie chwytów artystycznych, może doraźnie zaskoczy odbiorcę i przedstawi się mu jako wartość, ale nie przybliży ani na krok do wyrażenia niezmiennej istoty rzeczy. Artysta posłuszny kanonowi wyzbywa się „małostkowej ambicji” i nie spędza mu snu z oczu obawa „czy jest pierwszym, czy setnym człowiekiem mówiącym o owej prawdzie”. (134) Prawda jest jedna, stąd i sposób jej widzenia i wyrażania może być tylko jeden. Kanon – to optymalny wyraz prawdy praobrazu. Zauważmy, że kanon w ujęciu Florenskiego jawi się jako bardzo pokrewny archetypowi Junga. Kanon ma postać ogólnoludzkiej formy artystycznej. Artysta, który posługuje się kanonem-archetypem „wie nieodparcie, że jego twórczość, jeśli jest spontaniczna, nie powtarza twórczości kogoś innego, i nie to go niepokoi, czy jego dzieło zbiega się z cudzym, lecz czy prawdziwe jest jego przedstawienie”. (134) Ucieczka od kanonu wyraża słabość i egoizm i „stawia artystę na poziomie niższym od tego, który już osiągnął, na poziomie wcale nie osobowym, lecz zajmowanym przypadkowo i podświadomie”. (135) Siła i prawda kanonu bierze się z jego archetypowego charakteru. Oto słowa Florenskiego, które mógłby napisać Jung: „Można powiedzieć, że im bardziej widzenie dotyczy bytu, tym bardziej ogólnoludzka jest forma, w której się wyraża, podobnie zresztą jak święte słowa, mówiące o tym, co najbardziej tajemnicze, co zarazem najprostsze: ojciec i syn, narodziny, wyschłe i kielkujące ziarno, narzeczony i narzeczona, chleb i wino, powiew

wiatru, słońce i jego światło itp. Forma kanoniczna to forma największej naturalności, to coś tak prostego, że nic prostszego nie można wymyślić, natomiast odstępstwa od form kanonicznych są ograniczające i sztuczne”. (140)

Podporządkowanie się normom nie ogranicza wolności i aktywności podmiotu, lecz stawia ją w innym wymiarze. Z jednej strony przenosi tę aktywność z zewnątrz do wewnątrz. To wysiłek lub łaska drogi wstępującej i zstępującej, to odkrycie istniejącego wiecznie obrazu. Artysta jak święty asceta „znajduje w głębi własnego ducha to, czemu już poprzednio został nadany wyraz, a co musiało wyrazić się na przestrzeni dziejów”. Paradoksalne, ale większą wolnością i większym wysiłkiem jest odkrycie już istniejącego, niż sformułowanie czegoś nowego. Tożsamość ukazuje się jako trudniejsza, a różnica – łatwiejsza. Tekst kanoniczny, między innymi, ukazuje różnicę między wymiarem osobowym i podmiotowym, żeby odwołać się do znanego w personalizmie podziału. Realizacja kanonu ma wymiar osobowy, pogoń za oryginalnością co najwyżej podmiotowy. Z drugiej strony aktywność osoby przesuwa się z samego tekstu na okoliczności przedtekstowe: droga w górę i w dół, widzenie, asceza. Czyli właściwą przestrzeń osoby określa to wszystko, co umożliwiała i prowadzi do innego świata i do prawdy praobrazu. Osoba w tekście – o czym zaświadcza ikona – staje się przezroczysta. Odbiega to od znanych nam rozumień podmiotowości, zwłaszcza dzieł sztuki słownej, w których podmiot, tak jak inne elementy tekstu, jawi się jako „figura semantyczna”, a więc byt w pewnym sensie nieprzenikliwy. W tekście kanonicznym osoba jest wyglądem wyobrażenia, a nie znakiem-przykrywką. Stąd też w ikonografii odrzuca się perspektywę, gdyż jak powiada Florenski, jest ona wyrazem „impersonalizmu”<sup>119</sup>. Osoba-okno prezentuje niezmienny, nieruchomy jak wieczność, punkt widzenia.

Myśli Florenskiego znajdują „nieoczekiwane wsparcie z dwu – zdawałoby się przeciwstawnych kierunków: z jednej strony w psychologii głębi Junga, z drugiej – w niektórych koncepcjach semiotyki Łotmana. (W ogóle chcę podkreślić, że Florenskiego cechuje wyjątkowa zbieżność z myśleniem Junga. Cały ten splot – Florenski, Jung, Łotman – zasługuje na osobne omówienie. Tu jedynie mogę zasygnalizować tę kwestię.) Pojmowanie tekstu jako kanonu nasuwa przede wszystkim dwa związane ze sobą problemy. Pierwszy dotyczy zawartości informacyjnej, drugi –

---

<sup>119</sup> Florenski szeroko rozpatruje problem „impersonalizmu” perspektywy w specjalnej rozprawie *Obratnaja pierspektiwa*. W: *Trudy po znakovym si-stiemam*. III. Tartu 1967

w ogóle statusu komunikacyjnego. Zrywając z semiotycznością i opierając się w całości na kanonie-archetypie ikona wydaje się nie mieć walorów charakterystycznych dla każdego przekazu. W każdym razie byłby to jakiś taki komunikat, który nie przekazuje nowej informacji, a jedynie przypomina i powtarza znane. A jednak... Zagadnienie sztuki kanonicznej bardzo interesowało Łotmana, który próbował wyjaśnić ten „paradoks informacyjny” przy pomocy pojęcia autokomunikacji. W świetle reguł teorii informacji tekst skanonizowany jako system mniej lub bardziej zautomatyzowany nie powinien przekazywać informacji i tym samym stanowić dla odbiorcy „szum”. Jeśli tak nie jest, to znaczy, że są w tych tekstach pewne czynniki przeciwstawiające się automatyzacji treści. To znaczy, że i model aktu komunikacji musi być niepełny. Otóż istnieją według Łotmana dwa typy komunikatów.<sup>120</sup> Jedne są nastawione na przekazywanie informacji, która jest w nich zawarta (np. artykuł), inne nie niosą takiej informacji, lecz są nastawione jedynie na przypomnianie (np. chustka z supełkiem). Wiąże się to z dwojakim trybem uzyskiwania informacji: otrzymaniem z zewnątrz bądź z otrzymaniem tylko bodźca, który powoduje wzrost informacji wewnątrz świadomości odbiorcy. W drugim przypadku następuje „samowzrastanie” informacji przez przypomnienie. To, co było niejasne i amorficzne w świadomości odbiorcy staje się zorganizowane. Rolę takich bodźców informacyjnych pełnią przeważnie teksty ściśle pod względem formalnym uporządkowane. Teksty o silnym rytmicznym, o wyrazistych regułach uporządkowania syntaktycznego, a przez to zerowej lub nikłej semantyce.

Sztuka kanoniczna, „estetyka uroczysta” – jak powiada Łotman – to szczególny przypadek tego typu. Tekst kanoniczny jawi się jako czynnik wywołujący „przekodowanie osobowości” odbiorcy. Odbiorca ikony nie otrzymuje żadnej nowej informacji – ta jest wieczna – lecz tekst, który mu ją przypomina, który ma na celu „ukierunkowanie wzroku duchowego”. Wierzący patrząc na ikonę „wznoszą się umysłem od obrazów do pierwowzorów”. Hermeneutyka nie dotyczy ikony. Florenski pisze dobitnie: „Ikona przypomina tedy jakiś prawzór w ten sposób, że p o b u d z a ś w i a d o m o ś ć do duchowego widzenia go” (podkr. moje – W.P.). Ikona jest autokomunikacją, gdyż odbiorca z góry wie, co mu będzie przekazane. Nadawcą ikony jest – w najszerszym wymiarze – wspólnota kościelna, odbiorcą – również. Autokomunikacją opiera się więc nie na in-

---

<sup>120</sup> Nauka Łotmana o autokomunikacji zawarta jest w następujących tekstach: *O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury*, w: *Trudy po znakovym sistiemam*, VI, Tartu 1973; *O dwóch typach orientirovannosti kultury*. W: *Stati po tipologii kultury*, I, Tartu 1970; dla mojego szkicu szczególnie znaczenie ma szkic: *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*. Przeł. S. Zapaśnik. „Literatura” 1975 nr 45.

formacji, lecz na f a s c y n a c j i.<sup>121</sup> Przez fascynację rozumiem obecność w tekście szczególnych właściwości wpływających na recepcję. Fascynacja jawi się jako czynnik sprzyjający komunikacji bezpośredniej. Do szeregu fascynującego należy w ikonie jej regularność, rytmiczność zasad konstrukcyjnych. Słowem, kanoniczność. Stałość zasad i sensów przygłusza informacje, a wydobywa rytm. Fascynacyjny rytm stanowi podstawę obrzędu, liturgii i wspólnoty. Tekst jako kanon jest niedialogowy. Kompletny, wykończony w każdym szczególe, działa przez samą obecność. I znowu, podobnie jak z osobą nadawcy, aktywność osoby odbiorcy skupia się nie na kontakcie z tekstem – ten jest przezroczysty – a na takiej aktywizacji wewnętrznej, która umożliwi komunikowanie się bezpośrednio z rajskim wyobrażeniem.

U Junga znajdujemy pełne rozwinięcie zasad, na których dokonuje się proces autokomunikacji. „Przypomnienie”, „samowzrastanie informacji”, „przekodowanie osobowości” – to wszystko mieści się w jungowskiej koncepcji jaźni, a zwłaszcza w zagadnieniu odrodzenia. Odrodzenie polega na przeżyciu własnej przemiany, szczególnie takiej, która wzbogaca osobowość. To wzbogacenie może nastąpić z zewnątrz, pod wpływem różnych bodźców. Ale jest to możliwe tylko dlatego, że ideom przychodzącym z zewnątrz coś w nas wychodzi naprzeciw. „Właściwe wzbogacenie osobowości to uświadomienie sobie pewnego wewnętrznego poszerzenia, którego źródłem jesteśmy my sami.”<sup>122</sup> Klasyczny przykład to przemiana Szawła w Pawła, która, jak sądzę, dokonała się pod wpływem fascynacji, a nie informacji. Informacje na temat chrześcijaństwa Szawłowi miały dobre; trzeba było dopiero fascynacji, aby nastąpiło oświecenie i przemiana. Przekodowanie osobowości w autokomunikacji polega na przypomnieniu jedności, której obraz każdy nosi w sobie. Byłby to więc proces integracji. Oto słowa Junga, które mógłby napisać Florenski: „większa postać, którą przecież zawsze byliśmy, a która mimo to pozostawała niewidoczna, ukazuje się dotychczasowemu człowiekowi w całej potędze objawienia”. Nasze rozdwojenie opiera się. „Wewnętrzna wielkość wie jednak, że od dawna oczekiwany przyjaciel duszy, nieśmiertelny, przybył oto rzeczywiście, by «wziąć do niewoli jeńców» (Ef 4, 8), a mianowicie, by tych, którzy zawsze

---

<sup>121</sup> Pojęcie fascynacji jako szczególnej właściwości sygnału sformułował J. Knorozow. Niestety, jego teoria została ledwie zasygnalizowana komunikatem: *Ob izuczeni fascynacji*, w: *Strukturno-tipologiczeskije issledowanija*. Moskwa 1962.

<sup>122</sup> C. G. Jung: *Archetypy i symbole*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1976, s. 127.

nosili go w sobie niby więźnia, teraz oto pochwycić i pozwolić im niby rzekom wpłynąć do oceanu jego życia...”<sup>123</sup>

Formuła sztuki jako ikonostasu stanowi także propozycję pewnego języka. Poniższe serie, które tu wymieniam jedynie poglądowo, przypominają niektóre jego elementy. Oczywiście, zdają sobie sprawę, że potraktowanie np. świętego jako terminu estetycznego czy teoretyczno-literackiego naraziłoby tego, kto zechciałby się nim posłużyć na opinię pomyleńca. Ale niesłychana teoria wymaga niesłychanego języka. 1. wyobrażenie, wygląd, przykrywka; 2. objawienie, wcielenie, odkrywanie, praobraz, przypomnienie; 3. przestrzeń, granica, przejście; 4. obrazy z sytości – obrazy z ubóstwa, twórczość zstępowania – twórczość wstępowania, sen, czas; 5. święty, świadek, świadectwo; 6. świątynia, ikonostas, ikona, okno, światło; 7. kanon, fascynacja, autokomunikacja; 8. osoba – podmiot.

Florenskiego można czytać wielorako: egzotycznie, ezoterycznie czy erudycyjnie. Można pokazać go jako prekursora tego czy owego, jak to czy tamto antycypował lub powtarzał. Teocentryczny estetyzm autora *Ikonostasu* obfituje w „niesłychane” sformułowania i oscyluje pomiędzy paradoksem a ortodoksją. Narzuca się więc pokusa zmodernizowania jego refleksji, przesiania przez sito i odcedzenia tego, co wydaje się aktualne, od tego, co anachroniczne. Sądzę, że w recepcji Florenskiego pokusa ta będzie zwłaszcza polegała na próbie odchrystianizowania jego refleksji. W prezentowanym tu szkicu próbowałem przeczytać *Ikonostas* tak, jak został napisany. Wierzę, że jest on owocem przepisywania Wiecznego Tekstu. Chciałbym móc powiedzieć, że próbowałem przepisywać fragmenty tekstu ojca Pawła Florenskiego.

Władysław Panas

---

<sup>123</sup> Tamże, s. 128.

## NOTA O AUTORZE

Paweł Aleksandrowicz Florenski urodził się 9 stycznia 1882 roku w miejscowości Ewlach w Jelisawietpolskiej guberni (dzisiejszy Azerbejdżan). Ojciec jego, z zawodu inżynier, kierował w tym rejonie budową odcinka zakaukaskiej linii kolejowej. Dzieciństwo spędził Paweł Florenski w Tyfusie (dzisiejsze Tbilisi) i Batumi.

Po ukończeniu tyflskiego gimnazjum, wszechstronnie uzdolniony Florenski, zamierza poświęcić się naukom ścisłym. W 1900 roku rozpoczyna studia na wydziale matematyczno-fizycznym Uniwersytetu Moskiewskiego. W 1904 roku kończy studia z wyróżnieniem. Mimo propozycji pracy w katedrze matematyki Florenski 4 września 1904 roku podejmuje kolejne studia, tym razem w Moskiewskiej Akademii Duchownej. Jako jej student wspólnie z filozofem neokantystą Włodzimierzem Ernem (1881–1917) zakłada bractwo solidaryzujące się z ruchami rewolucyjnymi 1905 roku, mające za cel poprawę istniejącego ładu społecznego poprzez głoszenie idei i wcielanie w życie haseł chrześcijaństwa zaangażowanego po stronie ludu, który tworzy przecież Kościół powszechny. Działalność tego stowarzyszenia nie zyskała sobie jednak poparcia władz kościelnych.

Jako młody człowiek pisał też Florenski wiersze. W 1907 r. ukazał się tomik *W wiecznym lazurze* (*W wiecznoj lazuri*) zbierający jego próby w dziedzinie poezji. Obracał się w kręgu symbolistów, a Andrzej Bięły, jeden z przedstawicieli tego kierunku, wspominał później, że lubił z nim roztrząsać zagadnienia teoretyczne dotyczące wiersza, uważał go bowiem za najbliższego sobie, w sensie pokrewieństwa myśli, człowieka.

W 1908 roku po ukończeniu studiów przygotował próbne wykłady (Kosmologiczne antynomie Kanta oraz Ogólnoludzkie korzenie idealizmu), na których podstawie mianowany został docentem w katedrze filozofii Moskiewskiej Akademii Duchownej.

W 1910 roku wstępuje w związki małżeńskie z Anną Giacintow (1889–1973). W 1911 roku czując powołanie do służby Bożej przyjmuje święcenia kapłańskie. Równocześnie pisze pracę *O prawdzie duchowej* (*O duchowej istinie*) stanowiącą niejako pierwszą wersję jego fundamentalnego dzieła z zakresu teodycei prawosławnej *Filar i podpora prawdy* (*Stołp i utwierżdżenije istiny*)

wydanego w 1914 roku. Tytuł, nawiązując do słów św. Pawła w I liście do Tymoteusza (I Tym 3, 15), stanowi określenie Kościoła.

W okresie pracy w Moskiewskiej Akademii Duchownej (lata 1908–1919) oprócz *Filaru i podpory prawdy* Florenski napisał szereg prac, z których wymienić należy przede wszystkim *Granice gnoseologii* (1913), *Sens idealizmu* (1915) oraz *Pierwsze kroki filozofii* (1917). Szybko też uzyskuje nominację na profesora filozofii. Dał się też poznać w tym okresie jako nieprzeciętny kaznodzieja, na którego nauki zawsze przychodziły rzesze wiernych. W latach 1912–1917 redagował również czasopismo „Bogosłowskij Wiestnik” („Zwiastuni teologiczny”).

W latach 1918–1920 pracował w Komisji Ochrony Zabytków Sztuki i Historii Ławry Troicko-sergiejewskiej piastując stanowisko sekretarza naukowego. W tym mniej więcej okresie powstały niektóre z prezentowanych w niniejszym tomie szkiców. Trzy z nich – Ławra Troicko-sergiejewska i Rosja, Świątynia jako synteza sztuk oraz ikony modlitewne świętego Sergiusza – napisane zostały w wyniku bezpośredniej pracy w tej Komisji. Ikonostas, napisany parę lat później, pomyślany był jako fragment większej całości, której tematem miały być teologiczne podstawy filozofii kultu. Niestety, swym myśлом nie nadał już Florenski ostatecznego kształtu słownego. Zachowały się jedynie brulionowe zapiski tego dzieła, które opublikowane zostały w almanachu „Bogosłowskije trudy”, w numerze 17 z 1977 roku.

W 1920 roku włącza się Florenski aktywnie do pracy naukowej w radzieckich uczelniach technicznych. W 1924 roku uzyskuje tytuł profesora zwyczajnego fizyki. W latach dwudziestych na swe wynalazki techniczne uzyskał dwanaście patentów w dziedzinie chemii i elektrotechniki. Był jednym z animatorów planu elektryfikacji Związku Radzieckiego. Wydał podręcznik *Dielektryki i ich techniczne zastosowanie* (*Dielektriki i ich tiechniczieskoje primienienie*), stanowiący w swoim czasie niezastąpione źródło w zakresie wiedzy podstawowej w tej dziedzinie i niezwykle popularny wśród studentów ze względu na komunikatywność wykładu.

Był ponadto jednym z najbardziej aktywnych współpracowników *Wielkiej Radzieckiej Encyklopedii Technicznej* (*Bolszaja Sowietskaja Tiechniczieskaja Encikłopedija*) ukazującej się w latach 1922–1936. Do wydawnictwa tego napisał ponad sto haseł. W nauce radzieckiej uchodzi za prekursora badań nad tworzywami sztucznymi. Od 1930 roku interesował się też fizyką atomową. Encyklopedyczny umysł pozwalał mu z równą łatwością wypowiadać się czy pisać na tematy to-

waroznawstwa, astronomii i archeologii co historii, medycyny i psychologii. Pisał również o okultyzmie, heraldyce i modzie damskiej. Łaciną i greką władał biegle w mowie jak i w piśmie (wiele tłumaczył z tych języków), znał też kilka języków nowożytnych (z niemieckiego m. in. przełożył jedno z dzieł Kanta). Zajmował się też malarstwem. Nic więc dziwnego, że wielu jego przyjaciół, a miał ich rzeczywiście mnóstwo i to wśród najwybitniejszych ludzi swych czasów (słynny jest obraz Mikołaja Niestierowa, zatytułowany *Filozofowie*, przedstawiający Florenskiego wraz z Sergiuszem Bułhakowem) uważało go za swego rodzaju rosyjskiego Leonarda da Vinci.

W 1930 roku został mianowany zastępcą dyrektora do spraw naukowych Wszechzwiązkowego Instytutu Elektrotechniki im. K. Kruga, zaś w 1932 roku został doradcą do spraw terminologii Komitetu Normalizacji.

Podkreślić należy, że w swym zaraniu władza radziecka doceniając wiedzę, szerokie horyzonty myślowe i umiejętności dydaktyczne Florenskiego z szacunkiem odnosiła się do jego przekonań religijnych. Florenski zawsze i wszędzie występował w sutannie, zarówno wówczas, gdy stawał na katedrze uniwersyteckiej, jak i wtedy, gdy uczestniczył w posiedzeniach organizacji państwowych. Zyskiwał tym sobie ogromny autorytet jako człowiek, który miał odwagę publicznie przyznawać się w ten sposób do swych przekonań, niezbyt przecież popularnych czy wręcz zwalczanych w latach dwudziestych.

25 lutego 1933 roku Florenski został aresztowany. Poczynając od 1 grudnia 1933 roku aż do sierpnia 1934 roku pracował na stacji polarnej w Skoworodinie zajmując się badaniami wiecznej zmarzliny. Niektóre jego odkrycia w tym zakresie wykorzystane zostały przez Mikołaja Bykowa i Pawła Kaptieriewa w ich książce na temat możliwości budowania domów mieszkalnych i zakładów przemysłowych na terenach nigdy nie odmarzających, wydanej w 1940 roku w 235 Moskwie. W latach 1935–1937 Florenski zajmował się (...) na wyspach Sołowieckich, sprawą uzyskania jodu z wodorostów morskich. Tam też 15 grudnia 1943 roku umiera. Postanowieniem sądu moskiewskiego z dnia 5 maja 1958 roku zostaje pośmiertnie rehabilitowany. Prace Florenskiego znów zaczęły pojawiać się w Związku Radzieckim, a o nim samym zaczyna być głośno. W 1982 roku Moskiewska Akademia Duchowna z siedzibą w Zagorsku zorganizowała z okazji stulecia urodzin Florenskiego wielką sesję naukową, na której, poza dokładnym życiorysem autora *Ikono-stasu*, przedstawiono jego poglądy filozoficzno-teologiczne oraz estetyczne.



Publikowaniem nie wydanych dotąd prac Florenskiego zajmuje się głównie Patriarchat Moskiewski (zamieszczając je w almanachach „Bogosłowskije trudy”) oraz Uniwersytet w Tartu (zamieszczając je w zeszytach „Trudy po znakovym sistiemam”). Wciąż jednak wiele artykułów i książek Florenskiego pozostaje w rękopisach. Na Zachodzie wydano w języku francuskim i włoskim główne jego dzieła (*Filar i podpora prawdy* oraz *Ikonostas*). W Polsce, w czasopiśmie „Znak” i „Wiadomości Polskiego Kościoła Prawosławnego”, zamieszczono niektóre ze szkiców wchodzących do niniejszej książki. O samym Florenskim patrz hasło w Encyklopedii Katolickiej KUL oraz artykuł w 262 numerze miesięcznika „Znak”.

Podstawową i jak dotąd jedyną pozycją o życiu i twórczości filozoficzno-teologicznej autora *Ikonostasu* jest wydana w języku rosyjskim książka F. I. Udielewa (prawdziwe nazwisko Sergiusz Josifowicz Fudiel) *Ob o. Pawle Florenskom* (Paryż 1972). Zawiera ona szczegółową bibliografię prac Florenskiego jak również najpełniejszy jak dotąd zestaw artykułów, w których jest mowa o nim lub jego poglądach. Warto na zakończenie przytoczyć kilka opinii o Florenskim i jego dziele wygłoszonych przez ludzi, którzy go znali lub cenili jego dokonania na niwie teologii.

Pisze Mikołaj Bierdiajew (1874–1948), jeden z najpopularniejszych filozofów rosyjskich naszych czasów:

„Bardzo charakterystyczną postacią renesansu rosyjskiego (tym mianem określa się przełom XIX i XX wieku) był Paweł Florenski. Zadziwiał wszystkich wszechstronnością swych zdolności. Był matematykiem, fizykiem, filozofem, teologiem, okultystą i poetą. Był człowiekiem o nieprostej naturze. Wszedł z kręgu ludzi, którzy w swoim czasie podejmowali próby łączenia prawosławia z rewolucją. Stopniowo jednak 236 brał w mm górę konserwatyzm i w gronie profesorskim Moskiewskiej Akademii Duchownej należał już do skrajnie prawicowego skrzydła. Charakterystyczne było, że zarówno jego konserwatyzm jak i nastroje prawicowe nosiły nie tyle realny, co romantyczny charakter. W owych czasach było to zresztą dość powszechnym zjawiskiem (...) Był człowiekiem najsubtelniejszej kultury i właściwe mu było wyostrzone poczucie upadku natury ludzkiej. Zupełnie natomiast obca była prostota, bezpośredniość. (...) Jego teologię określiłem w swoim czasie mianem stylizowanego prawosławia. We wszystkim był bowiem stylizatorem. Nade wszystko był jednak estetą, pod tym względem należał do swojej epoki. W rosyjskiej myśli prawosławnej tego rodzaju człowiek pojawił się po raz pierwszy. Ten konserwatysta pod względem

estetycznym jawił się nam jako nowator teologiczny. Jego wspaniała książka *Filar i podpora prawdy* w pewnych kręgach i na pewnych ludzi wywarła znaczny wpływ, choćby na Sergiusza Bułhakowa. (...) Wyczuwa się w niej melancholię jesieni. Napisana w formie listów do przyjaciela, ma w sobie coś z filozofii egzystencjalnej”.

Wspomniany przez Bierdiajewa Sergiusz Bułhakow (1871–1944), twórca prawosławnej sofologii, tak pisze o swoim przyjacielu z lat młodości:

„Ojciec Paweł był dla mnie nie tylko przejawem genialności, lecz również dziełem sztuki: tak niezwykle harmonijna i piękna była jego postać. Był raczej delikatnej i kruchej budowy, jednakże bardzo wytrzymały i pracowity, co częściowo było wynikiem ogromnego ascetycznego treningu. Choć wątłego zdrowia, o ile pamiętam, nigdy nie chorował, a prowadził przecież tryb życia pełen ascetycznych wyrzeczeń. W naukowej sylwetce ojca Pawła zdumiewało zawsze absolutne opanowanie tematu, obcy był wszelki dyletentyzm, a przecież zakres jego zainteresowań był ogromny i śmiało można określić go mianem polihistora. Przywodził na myśl tytaniczne postacie Odrodzenia z Leonardem da Vinci na czele. Być może było w nim również coś z Pascala...”

Natomiast główne dzieło Florenskiego w sposób następujący określa historyk filozofii Mikołaj Zernow (1898–1980):

„W 1914 roku ukazała się książka *Filar i podpora prawdy*, która zapoczątkowała nową erę w teologii rosyjskiej. Główną jej ideę można sprowadzić do tego, że prawda dogmatów może być poznana jedynie za pośrednictwem żywego, religijnego doświadczenia. Idea ta wywodziła się z koncepcji, że każda osobowość współistnieje z inną, ponieważ jest tworem Trójcy Świętej, której Boskie światło odzwierciedla. Swoje filozoficzne i teologiczne poglądy zilustrował Florenski przykładami z zakresu matematyki, medycyny, filologii, folkloru i okultyzmu. Połowę liczącej 812 stron dużego formatu książki stanowią przypisy i komentarze, wzbudzające podziw dla prawdziwie encyklopedycznej wiedzy i ogromnej erudycji autora. Florenski odrzucił teologię, którą zapożyczyli Rosjanie z Zachodu w XVIII wieku i sięgnął do źródeł nawiązując bezpośrednio do przedpiotrowych tradycji (chodzi o Piotra I, cara Rosji) wykorzystując dla unaocznienia oryginalności prawosławnej teologu sztukę ikony, rosyjski folklor religijny. Jako materiał do niezwykle osobistego, a zarazem bardzo ortodoksyjnego ujęcia swych koncepcji wykorzystał również najnowsze osiągnięcia myśli europejskiej. Książka Florenskiego zrewolucjonizowała nie tylko sposób teolo-

gicznego myślenia, lecz także styl i formę rosyjskiej literatury teologicznej. Zamiast posłużyć się prozaicznym wykładem i suchym językiem, a więc czymś przyjętym w tego rodzaju pracach, swoje dogłębne rozważania o istocie naszej wiedzy o Bogu ujął w formę dwunastu osobistych listów do przyjaciela. Jego teologicznym wywodom towarzyszyły liczne impresje liryczne, poetyckie opisy rosyjskiej przyrody i intymnych przeżyć. Wspaniała strona graficzna książki daje nam próbkę artystycznych uzdolnień autora. Książka sprawiła, że Florenski od razu został zaliczony do grona największych teologów rosyjskich”.

Wymieniony już autor jedynej książki o Florenskim, Fudiel (1901–1977) stwierdza w niej:

„Florenski otworzył przed nami jak gdyby okno i nasze religijne myślenie znalazło się w powiewie światła niebiańskiego. Żywą wiarą żywej duszy nakierowuje nas na drogę doświadczonego poznawania Boga. (...) Z wyżyn alegorii sprowadza myśl w rejon rzeczywistego doznawania świata duchowego, do rzeczywistej jedności naszego jestestwa z Prawdą, do rzeczywistej jedności wiary i życia”.