

Bogna J. Obidzińska

Wewnętrzny blask materii

Sztuka i Filozofia 33, 182-185

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogna J. Obidzińska

Wewnętrzny blask materii

Beata Elwich, *Ikona – duchowość i filozofia*,
Wydawnictwo WAM 2006, 180 s.

Z perspektywy religii ikona, jako element liturgii Mszy Świętej, jest zarazem drogą do Boga i cudem. Wierny, kontemplując np. oblicze Chrystusa Króla, zarazem uczestniczy w liturgii Słowa i Ciała¹ analogicznej do Eucharystii, w sakramencie, poprzez który Bóg udziela wierzącemu swej łaski². Cudowność ikony ma również wymiar historyczny, po pierwsze ze względu na źródła, które według legendy pierwszą ikonę sytuują w wizerunku nie namalowanym przez zamówionego malarza, ale w cudowny sposób „wlanym” na bisior (który „normalnie” nie przyjmuje żadnych barwników) przez samego Chrystusa³. Po drugie, naznaczona cudem jest historia życia osoby, która podejmuje się trudu dotarcia do świętego Obrazu – i „zapisania” go na desce. Obie sfery oddziaływania świętości malarstwa Kościołów wschodnich – dotycząca całej ludzkości i indywidualna – zbiegają się w dziele, tworząc tkankę przedmiotu „nie z tego świata”. Ikona jest więc „przypomnieniem z jednej strony kondycji materii – świata stworzonego «na początku» przed upadkiem Adama, kiedy wszystko było «dobre i piękne», z drugiej jej «kondycji po kosmicznej deifikacji i uzdrawiającym ‘odnowieniu’ (...) gdy wszystko zostanie naprawione, odkupione i uwolnione od cierpienia rozkładu», gdy wszystko odzyska swój «nieprzemijający blask»”⁴.

Drugi z wymienionych wymiarów cudowności ikony jest przedmiotem filozoficznych poszukiwań Beaty Elwich, która swe badania nad malarstwem prawosławnym skupia wokół zagadnienia pozostającego dotąd na marginesie rozpraw poświęconych świętym wizerunkom prawosławnym. Autorka pracy *Ikona – duchowość i filozofia* umiejętnie i z wielką

¹ Przede wszystkim dlatego, że ikona występuje najczęściej w kontekście liturgii Mszy Świętej, jako część obrzędów, stanowiąc przez to niejako „obraz w obrazie”. Por. B. Elwich, *Ikona – duchowość i filozofia*, WAM, Kraków 2006, s. 152.

² Por. ibidem, s. 73–75.

³ Por. P. Badde, *Boskie Oblicze. Całun z Manoppello*, przekł. A. Kuć, Polwen, Radom 2006, s. 105–131, 157–177.

⁴ B. Elwich, *Ikona...*, op. cit., s. 15.

prostotą opisuje w kategoriach filozoficznych proces, jaki przejść musi ikonopis, by stworzyć i kontemplować ikonę. Książka Elwich jest zarazem rzetelnym i syntetycznym naukowym opracowaniem teologicznych, historycznych i „technicznych” podstaw zjawiska, jakim jest ikona⁵, oraz niemal osobistą opowieścią o doświadczeniu sztuki, która stoi na pograniczu religii, estetyki i życia, co wyróżnia pracę spośród znanych współczesnych opracowań ograniczających się w znakomitej większości do aspektów historycznych lub teologicznych ikony.

Rekonstruowana przez Elwich droga poświęconego artysty jest bowiem, według Autorki, najdoskonalszym odzwierciedleniem tworzenia sztuki, która ma stanowić „przejaw filozofii jako sposobu życia”⁶. Pisanie ikon, będąc przejawem filozofii wcielonej w życie, staje się drogą do świętości, określanej tu „sztuką sztuk”. Jak zaznacza Autorka, „w tak rozumianej filozofii akcent położony jest nie na dyskursywne treści poznawcze, lecz na życie wewnętrzne osoby, na jej wchodzenie w mikrokosmos, jakim jest ona sama, i odnajdywanie Boga, czyli doświadczenie siebie jako miejsca teologicznego”⁷. Droga „wstępująco-zstępująca” ikonopisa polega na oderwaniu się od nawyku oczekiwania konkretnych treści poznawczych i szczególnym oddaniu się prowadzącej miłości Boga. Filozofia wcielana w życie przez malarza ikon sprowadza się do obustronnego ofiarowania: Bóg ofiarowuje swą Miłość temu, kto oddaje Bogu swoje władze poznawcze. „Miejsce teologiczne”, jakim jest oddany Bogu ikonopis, mnich żyjący w świętości, „człowiek mistyczny”, oczyszczony i wyzwolony od zła – czyli upodobniony do swego źródła – sam staje się obrazem, zwierciadłem Boga-Człowieka.

Pisanie ikony jest więc, jak wynika z wyводу Elwich, drogą podwójnego obrazowania jednego tematu – miłości Boga do człowieka. Z jednej strony artysta w swoich dziełach obrazuje historię zbawienia człowieka przez Boga. Z drugiej strony Bóg, działający w duszy oddanego mu mnicha-artysty, obrazuje w jego duszy swoją miłość, przemieniając go jako człowieka, doskonaląc „na swój obraz”. Powstają w ten sposób dwa dzieła – jedno uformowane z farb na desce i drugie „odciśnięte” w ciele ludzkim. Razem stanowią jakby pierwowzór i zwierciadło, przy czym nie do końca można odróżnić, który z nich odbija, a który jest odbijającym się⁸. Ponieważ zaś procesy ich tworzenia są właściwie jednym i tym samym procesem (proces malowania jest rytuałem i systemem zachowań oraz gestów, które ikonopis musi wcielić we własne życie i praktykować, by ikona mogła powstać), mi-

⁵ Nadmienić należy, że obszerna baza bibliograficzna została przez Autorkę poddana uważnej selekcji. W swoich badaniach Beata Elwich opiera się przede wszystkim na źródłowych pracach teologicznych z okresu patrystyki i średniowiecza, a także na najnowszych opracowaniach i analizach zjawiska ikony autorstwa największych jego dwudziestowiecznych znawców, takich jak L. Uspieński, P. Evdokimov, I. Jazykowa, M. Janocha, V. Lepachin, M. Smorań-Różycka, B. Dąb-Kalinowska. Książka opatrzona jest przejrzystą bibliografią obejmującą zarówno pozycje książkowe, jak i ważniejsze artykuły (s. 166–172) oraz indeksem nazwisk (s. 174–175).

⁶ Por. *ibidem*, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 10.

⁸ Wzajemne odzwierciedlenie ma również miejsce w kontakcie malarza jako odbiorcy z ikoną. Autorka nazywa je „zapatrzeniem”. Por. *ibidem*, s. 62–65 i 80–81.

łość boska jest nie tylko przedmiotem (tematem) sztuki, lecz także jej „operatorem”. Idąc tropem literatury źródłowej, do której Autorka odnosi teorię ikony, a więc tropem pism Jana z Damaszku, Pseudo-Dionizego Areopagity, Makarego z Egiptu, Ewagriusza z Pontu, Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nyssy, Grzegorza z Nazjanzu, by wymienić przynajmniej niektórych, znajdujemy tu ślady platońskiej teorii natchnienia artystycznego pojmowanego jako rodzaj szafu, gdzie twórca jest jedynie swoistym narzędziem w rękach Muzy⁹, nie zaś twórcą o znaczeniu, zdolnościach i ambicjach kreacjonistycznych. Jak pokazuje Elwich, kontrastując przepisy na tworzenie ikon z podręcznikami znanymi w tradycji zachodniej (m.in. *Hermeneię* Dionizjusza z Furny z podręcznikiem Cenniniego i traktatem da Vinci¹⁰), ikonopis nie stwarza żadnych własnych światów – ani światów możliwych, ani niemożliwych. Paradoksalnie jednak, właśnie dlatego, że nie ma podobnych aspiracji ani potrzeb, uczestniczy w akcie stworzenia świata przez Boga. Wyrasta dzięki temu ponad artystów, których z perspektywy teologicznej nazwalibyśmy „zbuntowanymi” wobec potęgi kreacji boskiej – uczestniczy bowiem w stwarzaniu rzeczywistości *illo tempore*, świata sprzed upadku człowieka w grzech¹¹. Tym samym ikonopis bierze udział w zbawieniu, a ściślej – zostaje zbawiony.

Zarazem, za sprawą własnego życia kształtującego sztukę i kształtowanego jako sztuka, staje się zbawcą materii, z której zbudowany jest otaczający go (zepsuty) świat. Ikona bowiem, co Autorka stara się uwypuklić, nie jest eteryczną, niematerialną zjawą, wizją, objawieniem danym przez Boga bezpośrednio i danym od razu w postaci „nie z tego świata”. Posługując się terminologią Eriugeny, można powiedzieć, że ikona jako przedmiot „z krwi i kości” należy całkowicie do sfery tego, co „stworzone i niestwarzające”, czyli zarówno do ożywionej, jak i nieożywionej materii „zepsutego grzechem”, niedoskonałego świata. Dopiero ikonopis uposaża użytą do stworzenia ikony materię we własności tego, co „stworzone i stwarzające”, czyli idei stanowiących boską Mądrość (Pismo Świąte) oraz, przez to, zarazem we własności tego, co „niestworzone i stwarzające” oraz „niestworzone i niestwarzające”, czyli włącza materię do sfery boskiej – sprzed stworzenia i po odkupieniu, odpowiednio¹². Dokonując tego przeniesienia, malarz sprawia, że doświadczenie ikony jest wielowymiarowe:

„Nie jest to doświadczenie czysto estetyczne (...). Ikona nie przechowuje piękna, jej celem nie jest reprezentacja określonego ideału piękna i pobudzanie do jego doświadczania. Ikona przechowuje prawdę, która odstania się za pomocą tego, co estetyczne. Doświadczenie ikony jest więc doświadczaniem prawdy, która (...) sprawia, że zapatrzony (...) sam staje się prawdą (...). W tym sensie doświadczenie ikony jest doświadczeniem metafizycznym. Jest ono również doświadczeniem religijnym, ponieważ prowadzi do zbawie-

⁹ Por. Platon, „Ion”, w: *Dialogi*, przekł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1999, s. 20.

¹⁰ Por. B. Elwich, *Ikona...*, op. cit., s. 96–100.

¹¹ Ibidem, s. 114.

¹² Por. J. Szkot Eriugena, „Czwórpodział natury”, w: A. Kijewska, *Eriugena*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005, s. 150–155.

nia, czyli wyzwolenia (...). Wydawałoby się więc, że adekwatnym «imieniem» (...) jest doświadczenie religijne. W określeniu tym gubi się jednak to, co w doświadczeniu ikony jest szczególnie istotne – jego materialny punkt wyjścia”¹³.

Samo zatem potraktowanie ikony jako „przedmiotu religijnego” nie wystarczy do pełnego jej ujęcia, gdyż ikona należy równie silnie do sfery *sacrum*, co sfery *profanum*, nie tracąc przy tym nic ze świętości ani nic z „ziemskości”, ale raczej intensyfikując oddziaływanie obu sfer, z których pochodzi. Jak się wydaje, właśnie dzięki temu podwójnemu osadzeniu ikona może stanowić pomost pomiędzy człowiekiem a Bogiem.

W warstwie praktycznej, a za nią w estetycznej, owo „zbawienie materii” dokonuje się poprzez wydobywanie z twórcy malarskiego jego blasku. Nie chodzi o świetlistość odbitą od powierzchni przedmiotów, ale o wewnętrzną naturę wszelkiej substancji. „Świetlista natura” rzeczy odnosi do pierwotnej boskiej energii, z której wskutek woli Stworzyciela powstała materia. Owo „wewnętrzne” światło (po malarsku przedstawiane jako jasność emitowana przez przedmioty, nie jako fizyczne światło oświetlające je z zewnątrz) ma swoją treść filozoficzną:

„Zgodnie z tradycją chrześcijańską rzeczy powoływane są do istnienia «głosem Boga z mroków Nicości». Piętno nicości, określane przez teologów «stworzonością», jest w nich jeszcze obecne (...). Podstawą istnienia wszystkich rzeczy jest więc udzielona rzeczom w darze niepojętej miłości obecność Boga, dzięki której rzeczy świata stają się miejscami Jego emanacji/objawienia. Pojęcie «blasku» użyte do rzeczy świata oznacza więc udzielaną im moc objawiania Boga, która odsłania się w kontemplacji, milczącym, wsłuchanym zapatrzeniu w milczącą obecność rzeczy”¹⁴.

Ikona uczy więc rozpoznawania obecności całej rzeczywistości jako znaku nad-obecności Boga. Rozumienie materii jako znaku zbawia materię.

Książka Elwich pośrednio odpowiada więc na ważne pytanie, nieodparcie nasuwające się w kontekście konfrontacji sztuki Zachodu ze sztuką Wschodu: czy ikona jest zjawiskiem unikatowym, właściwym i specyficznym dla tego jedynie kontekstu, z którego wyrasta, czy też można ją potraktować jako model dla wszelkiej sztuki? Odpowiedź Elwich, jak się wydaje, jest twierdząca w odniesieniu do obu członów postawionej alternatywy – a tym samym zaprzeczająca zasadności alternatywy. Specyfika zjawiska, jakim jest ikona, ma ugruntowanie zarazem kulturowe i realne, antropologiczne, dlatego nie sprowadza się do kontekstu, w którym zjawisko jest odbierane. Na gruncie ikony religijny język zostaje przekształcony w doświadczenie szersze, estetyczne. Dlatego, jak w swojej znakomitej pracy zdaje się sugerować Beata Elwich, można je potraktować uniwersalnie – właśnie jako model, mogący pomóc w odrodzeniu kultury zachodniej, nie zaś jako interesujący dokument¹⁵.

¹³ B. Elwich, *Ikona...*, op. cit., s. 77.

¹⁴ Ibidem, s. 115–116.

¹⁵ Chodzi o rozróżnienie na „przedmiot nauki” i „treść zawierającą nauki”. Por. N. Gómez Dávila, *Escolios a un texto implícito*, Villegas Editores, Bogota 2005, s. 98.